SANAT ve KURAM 1900-2000 DEGISEN FIKIRLER ANTOLOJISI

CHARLES HARRISON
PAUL WOOD

KÜRE



KÜRE YAYINLARI

CHARLES HARRISON
PAUL WOOD

2. baskı

SANAT VE KURAM

1900-2000
DEĞİŞEN FİKİRLER ANTOLOJİSİ

SANAT VE KURAM

1900-2000
DEĞİŞEN FİKİRLER ANTOLOJİSİ

EDİTÖRLER
CHARLES HARRISON
PAUL WOOD

TERCÜME
SABRİ GÜRSES

KÜRE YAYINLARI / 90. Kitap
Sanat Teorisi 1

Sanat ve Kuram
1900-2000
Değişen Fikirler Antolojisi

Editörler
Charles Harrison
Paul Wood

Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas, 2nd ed.
© Blackwell Publishing, 2003
Türkçe yayım hakları
© Küre Yayınları, 2015

Tercüme
Sabri Gürses

Yayına Hazırlık **Mustafa Demiray**

Birinci Basım Eylül 2011
İkinci Basım Mart 2016

ISBN 978-605-5383-01-5

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika no: 15813

Kapak **Salih Pulcu**
Tasarım Uygulama **Sibel Yalçın**

Baskı/Cilt Senyıldız Matbaacılık
Sertifika No: 11964
Gümüssuyu Cad. Işık San. Sit.
No: 19/C 102
Topkapı/İstanbul
Tel: 0212 483 47 91

KÜRE YAYINLARI

Vefa Cad. No: 48/3
Vefa / İstanbul
Tel 0212 520 66 41-42
Faks 0212 520 74 00
www.kureyayinlari.com
kure@kureyayinlari.com
facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

İÇERİK

Genel Giriş 21

I. Simgacılık Mirası 29
A. Klasisizm ve Özgünlük 35
B. İfade ve İlkel 81

II. Modern Dünya Düşüncesi 149
A. Modernlik 157
B. Kübizm 211

III. Rasyonalizasyon ve Dönüşüm 247
A. Neo-Klasisizm ve Düzene Çağrı 255
B. Uyuşmazlık ve Kargaşa 281
C. Soyutlama ve Biçim 309
D. Yararlılık ve Konstrüksiyon 367

IV. Özgürlük, Sorumluluk ve Güç 389
A. İdeal Olarak Modern 397
B. Figürasyon Olarak Gerçekçilik 437
C. Eleştiri Olarak Gerçekçilik 479
D. Eleştiri Olarak Modernizm 543

V. Bireysel ve Toplumsal 593
A. Amerikan Avangardı 601
B. Avrupa'da Bireycilik 635
C. Sanat ve Toplum 681

VI. Modernizmin Vakti 729
A. Sanat ve Modern Yaşam 735
B. Modernist Sanat 805

VII. Kurumlar ve İtirazlar 855
A. Nesnellik ve İndirgemecilik 863
B. Biçim Karşısındaki Tutumlar 915
C. Politik Yönler 961
D. Eleştirel Tashihler 993

VIII. Postmodernin Düşünceleri 1061
A. Özgünlüğün Eleştirisi 1069
B. Farklılık Figürleri 1109
C. Tarihin Durumu 1171

İÇİNDEKİLER

Önsöz ve Teşekkür 17
Metinlerin Sunumu ve Yayına Hazırlanması İle İlgili Bir Not 19
Genel Giriş 21

I. Simgecilik Mirası 29
I. Giriş 31
IA. Klasisizm ve Özgünlük 35
1 Paul Signac: *Eugene Delacroix'dan Neo-Empresyonizme*'den 1899 35
2 Paul Gauguin: Fontainas'a Mektup 1899 38
3 Sigmund Freud: "Düşler Üzerine"den 1901 41
4 Otto Weininger: *Cinsellik ve Karakter*'den 1903 48
5 Max Liebermann: "Resimde İmgelem" 1904 50
6 Paul Cézanne: Emile Bernard'a Mektuplar 1904-1906 53
7 Rainer Maria Rilke: *Cézanne Üzerine Mektuplar*'dan 1907 56
8 Maurice Denis: "Cézanne" 1907 60
9 Maurice Denis: "Gauguin'den van Gogh'a Neo-Klasisizm" 1909 67
10 Julius Meier-Graefe: "Sanatın Medyumları, Geçmiş ve Şimdi" 1904 72
11 Giorgio de Chirico: "Gizem ve Yaratım" 1913 79

IB. İfade ve İlkel 81
1 August Endell: "Biçimin Güzelliği ve Süslemeci Sanat" 1897-8 81
2 Albert Pinkham Ryder: "Bir Münzevinin Stüdyosundan Paragraflar" 1905 84
3 André Derain: Vlaminck'e Mektuplar ykl. 1905-1909 85
4 Ernst Ludwig Kirchner: Brücke Programı 1906 88
5 Wilhelm Worringer: *Soyutlama ve Yakınlık*'tan 1908 88
6 Henri Matisse: "Bir Ressamın Notları" 1908 92
7 Roger Fry: "Bir Estetik Denemesi" 1909 97
8 Vasili Kandinski: *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'den 1911 105
9 Vasili Kandinski: Köln Konuşması 1914 112
10 Franz Marc: "Almanya'nın 'Vahşiler'i" ve "İki Resim" 1912 116
11 August Macke: "Maskeler" 1912 118
12 Emil Nolde: "İlkel Sanat Üzerine" 1912 120
13 Oskar Kokoschka: "Vizyonların Doğası Üzerine" 1912 120
14 Aleksandr Şevçenko: "Neo-İlkelcilik" 1913 123
15 Benedetto Croce: "Sanat Nedir?" 1913 126
16 Clive Bell: "Estetik Hipotez" 1914 131
17 Carl Einstein: "Zenci Heykel Sanatı" 1915 134
18 Hermann Bahr: *Ekspresyonizm*'den 1916 141
19 Hans Prinzhorn: *Akıl Hastasının Sanatçılığı*'ndan 1922 145

II. Modern Dünya Düşüncesi 149

II. Giriş 151

IIA. Modernlik 157

1 Georg Simmel: "Metropol ve Zihinsel Yaşam" 1902-3 157

2 Max Weber: "Çilecilik ve Kapitalizmin Ruhu" 1904-5 161

3 Vladimir İliç Lenin: "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" 1905 163

4 Henri Bergson: *Yaratıcı Evrim*'den 1907 166

5 Aleksandr Blok: "Doğa ve Kültür" 1908 169

6 Filippo Tommaso Marinetti: "Fütürizmin Temeli ve Manifestosu" 1909 171

7 Umberto Boccioni vd.: "Fütürist Resim: Teknik Manifesto" 1910 175

8 Robert Delaunay: "Saf Resimde Gerçekliğin Yapılandırılması Üzerine" 1912 178

9 Georgi Valentinoviç Plehanov: *Sanat ve Toplumsal Yaşam*'dan 1912 180

10 Franz Marc: "*Der Blaue Reiter*'in tasarlanan ikinci cildi için önsöz" 1914 184

11 Fernand Léger: "Resimde Çağdaş Başarılar" 1914 185

12 Percy Wyndham Lewis: "Bizim Girdabımız" 1914 188

13 Henri Gaudier-Braeska: "Gaudier-Brzeska'nın Girdabı" 1914 ve "Girdabın Gaudier-Brzeska'sı (Siperlerden Yazılmıştır)" 1915 189

14 Ludwig Meidner: "Metropol Resimleri Yapmak İçin Talimatlar" 1914 193

15 Karl Kraus: "Bu Önemli Zamanlarda"dan 1914 197

16 Kazimir Maleviç: *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçilik* 1915-16 199

IIB. Kübizm 211

1 Jean Metzinger: "Resim Üzerine Not" 1910 211

2 Guillaume Apollinaire: "Kübistler" 1911 212

3 Guillaume Apollinaire: "Modern Resimde Konu Üzerine" 1912 213

4 Guillaume Apollinaire: "Yeni Resim: Sanat Notları" 1912 214

5 Guillaume Apollinaire: *Kübist Ressamlar*'dan 1912 215

6 Jacques Rivière: "Resimde Mevcut Eğilimler" 1912 217

7 Albert Gleizes ve Jean Metzinger: *Kübizm*'den 1912 221

8 Fernand Léger: "Resmin Kökenleri ve Onun Temsil Değeri" 1913 229

9 Olga Rozanova: "Yeni Yaratımın Temelleri ve Yanlış Anlaşılmasının Sebepleri" 1913 232

10 Daniel-Henry Kahnweiler: *Kübizmin Yükselişi*'nden 1916-20 235

11 Georges Braque: "Resim Üzerine Düşünceler" 1917 241

12 Pablo Picasso: "Picasso Konuşuyor" 1923 243

III. Rasyonalizasyon ve Dönüşüm 247

II. Giriş 249

IIIA. Neo-Klasisizm ve Düzene Çağrı 255

1 Amédée Ozenfant: "Kübizm Üzerine Notlar" 1916 255

2 Guillaume Apollinaire: "Yeni Ruh ve Şairler" 1918 258

3 Oswald Spengler: *Batı'nın Çöküşü*'nden 1918 259

4 Carlo Carra: "Bizim Antik Çağımız" 1916-18 261

5 Léonce Rosenberg: "Gelenek ve Kübizm" 1919 266

6 Giorgio de Chirico: "Zanaatın Dönüşü" 1919 266

7 Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) ve Amédée Ozenfant: "Purizm" 1920 269

8 Albert Gleizes: "Dada Vakası" 1920 272
9 André Derain: "Raffaello Üzerine" 1920 275
10 Percy Wyndham Lewis: "Yeni Çağın Çocukları" 1921 275
11 Juan Gris: "Bir Soruşturmaya Yanıt" 1921 276
12 Gustav Friedrich Hartlaub: "Bir Soruşturmaya Yanıt" 1922 277

IIIB. Uyuşmazlık ve Karşaşa 281
1 Hugo Ball: "Dada Fragmanları" 1916-17 281
2 Marcel Duchamp: "Richard Mutt Vakası" 1917 283
3 Tristan Tzara: "Dada Manifestosu 1918" 1918 283
4 Richard Huelsenbeck: "İlk Alman Dada Manifestosu" ("Toplu Dada Manifestosu") 1918 288
5 Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann: "Dadacılık nedir ve Almanya'da ne istiyor?" 1919 290
6 Richard Hualsenbeck: *En Avant Dada*'dan 1920 291
7 Aleksandr Blok: "Hümanizmin Çöküşü" 1918 294
8 Novembergruppe: 1918 Manifesto Taslağı ve 1919 "Yönergeleri" 297
9 Novembergruppa Muhalefeti: "Novambergruppe'ya Açık Mektup" 1921 298
10 Walter Gropius: Arbeitsrat für Kunst'un Soruşturmasına Yanıt 1919 301
11 Max Backmann: "Yaratıcı Amentü" 1918-20 302
12 Max Pachstein: "Yaratıcı Amentü" 1920 303
13 George Grosz: "Yeni Resimlarim" 1921 304
14 Francis Picabia: "Mersi, Francis!" 1923 306

IIIC. Soyutlama ve Biçim 309
1 Hans Arp: Bir Katalog İçin Giriş Yazısı 1915 309
2 Man Ray: Açıklama 1916 310
3 Viktor Şklovski: "Teknik Olarak Sanat"tan 1917 310
4 De Stijl: "Manifesto 1" 1918 314
5 Theo van Doesburg: *Neo-Plastik Sanatın İlkeleri*'nden 1915-25 314
6 Piet Mondrian: "Yeni Plastik Üzerine Diyalog" 1919 317
7 Piet Mondrian: *Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi* 1920-21 322
8 Kazimir Maleviç: "Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm" 1919 325
9 Kazimir Maleviç: *Tekliçi Sanat Sorunu* 1920 327
10 Naum Gabo ve Anton Pevsner: "Gerçekçi Manifesto" 1920 331
11 UNOVİS: "Vitebsk Devlet Özgür Atölyelerinin Resimde Ortak Bir İzleyici Programı" 1920 334
12 Vasili Kandinski: "Rus Sanatsal Bilimler Akademisi'nin Ruh ve Ruh Bilimleri Bölümü İçin Plan" 1921 336
13 Johannas Itten: "Eski Ustaların Analizleri" 1921 337
14 Oskar Schlemmer: Günlük Alıntıları 1922-3 339
15 Waltar Gropius: "Bauhaus'un Kuram ve Örgütlenmesi" 1923 343
16 Theo van Doesburg, El Lissitski, Hans Richter: "Birinci Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nin Uluslararası Konstrüktivistler Kesimi'nin Açıklaması" 1922-3 347
17 Wladislav Strzeminski: "Haklı olarak Yeni Sanat denen şey..." 1924 349
18 El Lissitski: "A. ve Pangeometri" 1925 351
19 Hannah Höch: "Ressam" ykl. 1920 355
20 Jose Ortega y Gasset: *Sanatın İnsansızlaştırılması*'ndan 1925 357

IIID. Yararlılık ve Konstrüksiyon 367
1 KOMFUT: "Program Açıklaması" 1919 367
2 Vladimir Tatlin: "Kolektifin Yaratıcılığında Girişken Birey" 1919 368
3 Lyubov Popova: "Onuncu Devlet Sergisi" kataloğunda yer alan bildiri 1919 368
4 Nikolay Punin: "Üçüncü Enternasyonal Anıtı" 1920 370
5 Aleksandr Rodçenko: Devlet Sanat Kolejleri'nde Resim Çalışması Atölyesinin "Sloganları" ve "Örgüt Programı" 1920-1 373
6 Aleksandr Rodçenko ve Varvara Stepanova: "Birinci Emekçi Konstrüktivist Grubu'nun Programı" 1922 375
7 Aleksey Gan: *Konstrüktivizm*'den 1922 376
8 El Lissitski ve İlya Ehrenburg: *Veş* Editörlerinin Açıklaması 1922 378
9 LEF: "LEF Kimi Uyarıyor?" 1923 379
10 Osip Brik: "'Biçimsel Yöntem' Denen Şey" 1923 381
11 Osip Brik: "Resimden Patiska Baskıya" 1924 382
12 Vladimir Tatlin: "Maddi Kültür Bölümü'nün 1924 Yılı Araştırma Çalışması Raporu" 1924 386

IV. Özgürlük, Sorumluluk ve Güç 389

IV. Giriş 391

IVA. İdeal Olarak Modern 397
1 Paul Klee: "*Modern Sanat Üzerine*"den 1924 397
2 Amédée Ozenfant: *Modern Sanatın Temelleri*'nden 1928 404
3 Hans Hofmann: "Sanatın Amaçları Üzerine" 1931 406
4 Abstraction-Création: *Cahiers*, başyazılar 1932 ve 1933 409
5 Vladislav Strzeminski: Açıklamalar 1932 ve 1933 411
6 Carl Gustav Jung: "Arketip" kavramı üzerine 1934 ve 1938 412
7 Alfred H. Barr Jr: *Kübizm ve Soyut Sanat*'tan 1936 416
8 Henri Matisse: Tériade'ye Açıklamalar 1936 418
9 Naum Gabo: "Sanatta Konstrüktif Düşünce" 1937 419
10 Piet Mondrian: "Plastik Sanat ve Saf Sanat" 1937 422
11 Barbara Hepworth: "Heykel" 1937 426
12 Amerikalı Soyut Sanatçılar: Editör Açıklaması 1938 431
13 Ibram Lassaw: "Kendi Sanatımızı İcat Etmek" 1938 432
14 Ben Nicholson: "Soyut Sanat Üzerine Notlar" 1941 433

IVB. Figürasyon Olarak Gerçekçilik 437
1 Vladimir İliç Lenin: "Proleter Kültürü Üzerine" 1920 437
2 AHRR: "Bildiri" 1922 438
3 AHRR: "AHRR'nin Acil Hedefleri" 1924 439
4 David A. Siqueiros vd.: "Toplumsal, Politik ve Estetik İlkelerin Bir Bildirisi" 1922 441
5 Kızıl Grup: "Manifesto" 1924 442
6 Otto Dix (1861-1969) "Nesne Birincildir" 1927 443
7 ARBKD (Asso): "Manifesto" ve "Yasalar" 1928 444
8 George Grosz: "Hayatım"dan 1928 446
9 Alfred Rosenberg: *Yirminci Yüzyıl Mit*'nden 1930 447
10 Georg Lukács: "'Eğilim' mi Taraftarlık mı?" 1932 448

11 Bütün Rusya Komünist Partisi Merkez Komitesi: "Edebî ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Karar" 1932 453
12 New York John Reed Kulübü: "Taslak Manifesto" 1932 454
13 Diego Rivera: "Modern Sanatta Devrimci Ruh" 1932 457
14 Mario Sironi: "Duvar Resminin Manifestosu" 1933 460
15 Andrey Jdanov: "Sovyet Yazarlar Kongresi Konuşması" 1934 462
16 David A. Siqueiros: "Plastik Sanatların Bir Dönüşümüne Doğru" 1934 464
17 Stuart Davis ve Clarence Weinstock: "Amerika'da Soyut Resim", "Soyutlamalardaki Çelişkiler" ve "2 Boyutlu Bir Medyum" 1935 467
18 Grant Wood: *Şehre Karşı İsyan*'dan 1935 470
19 Francis Klingender: "Sanatta İçerik ve Biçim" 1935 472
20 Adolf Hitler: "Büyük Alman Sanatı Sergisi"nin Açılış Konuşması 1937 475

IVC. Eleştiri Olarak Gerçekçilik 479
1 Leon Trotski: *Edebiyat ve Devrim*'den 1922-3 479
2 André Breton: Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan 1924 484
3 Louis Aragon: *Paris Köylüsü*'nden 1924 490
4 Louis Aragon vd.: "Bureau de Recherches Surréalistes'in Açıklaması" 1925 494
5 André Breton: *Gerçeküstücülük ve Resim* 1928 494
6 André Breton: İkinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan 1929 500
7 George Grosz ve Wieland Herzfelde: "Sanat Tehlikede" 1925 504
8 Osip Brik: "Fotoğrafa Karşı Resim" 1926 507
9 Sergey Tretyakov: "Anıyoruz" ve "Alarm Çalıyoruz" 1927 510
10 Siegfried Kracauer: "Toplu Süsleme"den 1927 515
11 Ekim (Sanatsal Emek Birliği): "Bildiri" 1928 517
12 Georges Bataille: "Eleştirel Sözlük"ten 1929-30 520
13 Georges Bataille: "*Açıklı Oyun*" 1929 521
14 Salvador Dali: "Kokuşmuş Eşek" 1930 523
15 Gustav Klutsis: "Kışkırtma Sanatında Yeni Bir Sorun Olarak Fotomontaj" 1931 526
16 Max Ernst: "Gerçeküstücülük Nedir?" 1934 528
17 Walter Benjamin: "Üretici Olarak Yazar" 1934 531
18 Bertolt Brecht: "Popüllerlik ve Gerçekçilik" 1938 536
19 Ferdand Léger: "Yeni Gerçekçilik Sürüyor" 1937 540

IVD. Eleştiri Olarak Modernizm 543
1 Kazimir Maleviç: Meyerhold'a Mektup 1932 543
2 Pablo Picasso: "Picasso'yla Söyleşi" 1935 544
3 Herbert Read: "Devrimci Sanat Nedir?" 1935 548
4 Meyer Schapiro: "Sanatın Toplumsal Temelleri" 1936 552
5 Jan Mukarovsky: *Estetik İşlev*'den 1934/6 556
6 Walter Benjamin: "Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" 1936 558
7 Theodor Adorno: Benjamin'e Mektup 1936 564
8 Ernst Bloch: "Ekspresyonizmi Tartışmak" 1938 567
9 André Breton, Diego Rivera ve Lev Trotski: "Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru" 1938 570
10 R. G. Collingwood: "İyi Sanat ve Kötü Sanat" 1938 573
11 Clement Greenberg: "Avangard ve Kitsch" 1939 577
12 Harold Rosenberg: "Paris'in Dilişüşü" 1940 588

V. Bireysel ve Toplumsal 593

V. Giriş 595

VA. Amerikan Avangardı 601

1 Clement Greenberg: "Daha Yeni Bir Laokoon'a Doğru" 1940 601

2 Adolph Gottlieb ve Mark Rothko, Barnett Newman: Açıklama 1943 607

3 Jackson Pollock: Bir Soruşturmaya Yanıt 1944 608

4 Jackson Pollock: İki Açıklama 1947 ve 1947/8 610

5 Mark Rothko: "Romantikler Hareketa Geçinişti..." 1947 611

6 Mark Rothko: Açıklama 1947 612

7 Adolph Gottlieb: Açıklama 1947 612

8 Barnett Newman: "İdeografik Resim" 1947 613

9 Barnett Newman: "İlk İnsan Bir Sanatçıydı" 1947 614

10 Clement Greenberg: "Kübizmin Çöküşü" 1948 617

11 Barnett Newman: "Yılcenin Vakti Geldi" 1948 619

12 Willem de Kooning: "Umutsuz Bir Manzara" 1949 622

13 Jackson Pollock: William Wright'la Görüşme 1950 623

14 David Smith: "Estetik, Sanatçı ve İzleyici" 1952 626

15 Clyfford Still: Açıklama 1952 628

16 Harold Rosenberg: "Amerikalı Eylem Ressamları" 1952 629

17 Clyfford Still: Gordon Smith'e Mektup 1959 632

VB. Avrupa'da Bireycilik 635

1 Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze): Aforizmalar ykl. 1945-51 635

2 Jean-Paul Sartre: *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir*'den 1946 640

3 Jean Dubuffet: "Eğitimliler İçin Notlar" 1946 643

4 Jean Dubuffet: "Kültür Sanatı Yerine Kaba Sanat" 1949 646

5 Antoin Artaud: *Van Gogh: Toplumun İntihar Ettirdiği*'nden 1947 648

6 Jean-Paul Sartre: "Mutlak Arayışı" 1948 652

7 Samuel Beckett ve Georges Duthuit: *Üç Diyalog*'dan 1949 657

8 Jacques Lacan: "Ben İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna-Safhası" 1949 661

9 Jean-Michel Atlan: "Soyutlama ve Çağdaş Sanatta Macera" 1950 665

10 Francis Ponge: "Alberto Giacometti'nin Heykelleri, Figürleri ve Resimleri Üzerine Düşünceler" 1951 666

11 Albert Camus: *Başkaldıran İnsan*'dan "Yaratma ve Devrim" 1951 667

12 Michel Tapié: *Başka Bir Sanat*'tan 1952 670

13 Georg Baselitz: "Pandemonium Manifestoları" 1961-2 672

14 Francis Bacon: David Sylvester'le Söyleşi 1962-3 676

VC. Sanat ve Toplum 681

1 Maurice de Vlaminck: "Resimle İlgili Açık Görüşler" 1942 681

2 Francis Klingender: *Marksizm ve Modern Sanat*'tan 1943 682

3 Robert Motherwell: "Modern Ressamın Dünyası" 1944 684

4 Renato Guttuso: "Yenilenme Krizi" 1944 687

5 Pablo Picasso: "Komünist Parti'ye Neden Katıldım?" 1944 689

6 Pablo Picasso: Simone Téry'ye Açıklama 1945 690

7 Frida Kahlo: *Musa* Üzerine 1945 690

8 Lucio Fontana: "Beyaz Manifesto" 1946 693
9 Vladimir Kemenov: "İki Kültürün Özellikleri" 1947 698
10 Robert Motherwell ve Harold Rosenberg: "Ortaya Ne Çıkacak Sorusu Açık Duruyor" 1947/8 700
11 Constant (Constant A. Nieuwenheuys): "Devrimi İnşa Etmek Arzumuz" 1949 701
12 Asger Jorn: "Dil Olarak Kavranan Biçimler" 1949 702
13 André Fougeron: "Ressam Siperde" 1948 703
14 Hans Sedlmayr ve Theodor Adorno: "Darmstadt Kollokyumu"ndan 1950 704
15 George Dondero: *Kongre Tartışmaları*'ndan 1949 706
16 Arthur M. Schlesinger Jr: *Özgürlük Politikası*'ndan 1950 710
17 Alfred H. Barr: "Modern sanat komünist mi?" 1952 712
18 Ben Shahn: "Sanatçı ve Politikacı" 1953 715
19 Henry Moore: "Modern Toplumda Heykeltıraş" 1952 719
20 David A. Siqueiros: "Sovyetler Birliği'ndeki Ressamlara, Heykeltıraşlara ve Gravürcülere Açık Mektup" 1955 722
21 Georg Lukács: "Modernizm İdeolojisi" 1956 725

VI. Modernizmin Vakti 729

VI. Giriş 731

VIA. Sanat ve Modern Yaşam 735
1 Roland Barthes: "Günümüzde Mit"ten 1956 735
2 Jiro Yoshihara: Gutai Manifestosu 1956 740
3 Guy Debord: Situasyonist Enternasyonal'den Yazılar 1957-61 743
4 Asger Jorn: "Saptırılan Resim" 1959 750
5 Frantz Fanon: "Ulusal Kültür Üzerine" 1959 752
6 Lawrence Alloway: "Sanat ve Kitle Medyası" 1958 757
7 Allan Kaprow: *Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar*'dan 1959-65 759
8 Piero Manzoni: "Özgür Boyut" 1960 765
9 Pierre Restany: "Yeni Gerçekçiler" 1960 767
10 GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel): "Plastik Sanatın Bugünkü Durumunu Dönüştürmek" 1961/2 768
11 George Maciunas: "Müzik, Tiyatro, Şiir, Resimde Neo-Dada" 1962 770
12 Raymond Williams: "Kültür Analizi" 1961 772
13 John Cage: "Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine" 1961 777
14 Jasper Johns: David Sylvester'le Söyleşi 1965 780
15 Richard Hamilton: "Halis Sanat İçin, Popu Deneyin" 1961 785
16 Claes Oldenburg: *Dükkandan Belgeler*'den 1961 786
17 Andy Warhol: Gene Swenson'la Söyleşi 1963 790
18 Roy Lichtenstein: College Art Association Konuşması 1964 793
19 George Kubler: *Zamanın Şekli*'nden 1962 795
20 Marshall McLuhan: *Medyayı Anlamak*'tan 1964 797
21 Gerard Richter: "1964-1965 Notları" 800
22 Tony Smith: Samuel Wagstaff Jr'la yapılmış bir söyleşiden 1966 803
23 Jasper Johns: Marcel Duchamp'ın Ölüm İlanı 1968 804

VIB. Modernist Sanat 805
1 Alain Robbe-Grillet: "Bağlanma" 1957 805
2 David Smith: "Gelenek ve Kimlik" 1959 809

3 Maurice Merleau-Ponty: "Göz ve Akıl"dan 1961 811
4 Roger Hilton: "Resimle İlgili Değerlendirmeler" 1961 814
5 Clement Greenberg: "Modernist Resim" 1960-5 817
6 Theodor Adorno: "Bağlanma"dan 1962 823
7 Barnett Newman: Dorothy Gees Seckler ile Söyleşi 1962 826
8 Clement Greenberg: "Soyut Ekspresyonizmden Sonra"dan 1962 828
9 Michael Fried: *Üç Amerikalı Ressam*'dan 1965 830
10 Michael Fried: "Biçim Olarak Şekil: Frank Stella'nın Yeni Resimleri" 1966 836
11 Jules Olitski: "Renkli Resim" 1967 839
12 Stanley Cavell: "Kastetme Sanatı" 1967 840
13 William Tucker ve Tim Scott: "Heykel Üzerine Düşünceler" 1967 844
14 Richard Wollheim: "Nesne Olarak Sanat Eseri" 1970 847

VII. Kurumlar ve İtirazlar 855

VII. Giriş 857

VIIA. Nesnellik ve İndirgemecilik 863
1 Yves Klein: "Sanatın Gayrımaddiye Doğru Evrimi" 1959 863
2 Carl Andre: "Şerit Resmine Önsöz" 1959 865
3 Frank Stella: Pratt Enstitüsü Konuşması 1959-60 865
4 Ad Reinhardt: "Sanat Olarak Sanat" 1962 866
5 Donald Judd: "Özgül Nesneler" 1965 869
6 Robert Morris: "Heykel Üzerine Notlar 1-3" 1966-7 873
7 Michael Fried: "Sanat ve Nesnelik" 1967 881
8 Sol LeWitt: "Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar" 1967 892
9 Sol LeWitt: "Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler" 1969 895
10 Robert Barry: Arthur R. Rose ile Söyleşi 1969 897
11 Joseph Kosuth: "Felsefeden Sonra Sanat" 1969 898
12 Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier ve Niele Toroni: Açıklama 1967 908
13 Daniel Buren: "Dikkat" 1969-70 908

VIIB. Biçim Karşısındaki Tutumlar 915
1 Terry Atkinson ve Michael Baldwin: "Hava Gösterisi" 1967 915
2 Michelangelo Pistoletto: "Ünlü Son Sözler" 1967 920
3 Robert Smithson: "Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri" 1968 924
4 Robert Morris: "Heykel Üzerine Notlar 4: Nesnelerin Ötesinde" 1969 928
5 Art & Language (Terry Atkinson): *Art-Language* dergisinin editör yazısı 1969 932
6 Ian Burn ve Mel Ramsden: "Dilin Rolü" 1969 938
7 Lawrence Weiner: Açıklamalar 1969-72 940
8 Victor Burgin: "Durumsal Estetik" 1969 942
9 John A. Murphy: "Tutumlar Biçim Olduğu Zaman" için Sponsor Açıklaması 1969 944
10 Germano Celant: *Arte Povera*'dan 1969 945
11 Eva Hesse: Cindy Nemser'le Söyleşi 1970 948
12 Joseph Beuys: "Sadece Birkaç Kişi Değil, Herkes Davetli" 1972 951
13 Lea Vergine: "Dil Olarak Beden"den 1974 953
14 Bruce Nauman: Michele De Angelus'la Söyleşi 1980 957

VIIC. Politik Yönler 961
1 Hélio Oiticica: "Üst-Duyusalın Ortaya Çıkışı" 1967/8 961
2 Dan Graham: Sanat İşçileri Koalisyonu'nun Açık Toplantısında Konuşma 1969 963
3 Mierle Laderman Ukeles: "Bakım Sanatı Manifestosu" ykd. 1969 965
4 Lucy Lippard: "Ursula Meyer'le Söyleşi" 1969 ve *Alo Yıl* için "Sonsöz" 1973 967
5 *Artforum*: "Sanatçı ve Politika: Bir Sempozyum" 1970 970
6 Sanat İşçileri Koalisyonu: Talepler 1970 974
7 Valie Export: "Kadın Sanatı" 1972 976
8 Joseph Beuys: "Saha Karakterini Arıyorum" 1974 977
9 Hans Haacke: Açıklama 1974 978
10 Marcel Broodthaers: "*Bien poussant* olmak... ya da olmamak. Kör olmak" 1975 980
11 Mel Ramsden: "Çaba Üzerine"den 1975 981
12 Ian Burn: "Sanat Piyasası: Bolluk ve Yozlaşma" 1975 983
13 Victor Burgin: "Sosyalist Biçimcilik"ten 1976 986
14 Art & Language: *Art-Language* Başyazısı 1976 991

VIID. Eleştirel Tashihler 993
1 Jacques Derrida: "Aşın: Yöntem Sorunu" ve "Damga ve Biçimciliğin İkircikleri", *Gramatoloji Üzerine*'den 1967 993
2 Michel Foucault: "Bir Yazar Nedir?" 1969 998
3 Louis Althusser: "İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları"ndan 1970 1002
4 Thomas Kuhn: *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*'na "Ek – 1969"dan 1970 1009
5 Roland Barthes: "Eserden Metne" 1971 1013
6 Robert Smithson: "Kültürel Hapis" 1972 1019
7 Leo Steinberg: *Diğer Ölçütler*'den 1968-72 1020
8 Rosalind Krauss: "Bir Modernizm Görüşü" 1972 1026
9 Jean Baudrillard: "Emeğin Etiği, Oyunun Estetiği" 1973 1028
10 Laura Mulvey: "Görsel Haz ve Anlatısal Sinema"dan 1973/5 1031
11 Michel Foucault: Bir Konuşma 1976 1038
12 Rosalind Krauss: "İşaret Notları, 1. Kısım" 1976/7 1043
13 Fredric Jameson: "Brecht-Lukács Tartışması Üzerine Düşünceler"den 1977 1049
14 Raymond Williams: "Başat, Kalıntı ve Beliren" 1977 1051
15 Edward Said: *Oryantalizm*'den 1978 1055

VIII. Postmodernin Düşünceleri 1061
VIII. Giriş 1063
VIIIA. Özgünlüğün Eleştirisi 1069
1 Jean Baudrillard: "Simülasyonun Hiper-gerçekçiliği" 1976 1069
2 Pierre Bourdieu: "Farklı Olmak" 1977 1071
3 Craig Owens: "Alegori Dürtüsü: Postmodernizmin Bir Kuramına Doğru" 1980 1076
4 Rosalind Krauss: "Avangardın Özgünlüğü"nden 1981 1084
5 Hal Foster: "Yıkıcı Göstergeler"den 1982 1189
6 Sherrie Levine: Açıklama 1982 1190
7 Art & Language: "Kanadalı Küratöre Mektup" 1982 1191
8 Barbara Kruger: "Resim 'Almak'" 1982 1193
9 Peter Halley: "Doğa ve Kültür" 1983 1194

10 Fredric Jameson: "İfadenin Yapısökümü" 1984 1098
11 Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, Ashley Bickerton: "Eleştiriden Suç Ortaklığına" 1986 1103
12 Julia Kristeva: Catherine Francblin'le Söyleşi 1986 1106

VIIIB. Farklılık FigÜrleri 1109
1 Edward Said: "Muhalifler, Yandaşlar, Seçmenler ve Topluluk"tan 1981 1109
2 Mary Kelly: "Modernist Eleştiriyi Gözden Geçirmek" 1981 1111
3 Ana Mendieta: "Sanat ve Politika" 1982 1116
4 Krzysztof Wodiczko: "Kamusal Projeksiyon" 1983 1118
5 Victor Burgin: "Mevcudiyetin Namevcudiyeti"nden 1984 1120
6 Jacqueline Rose: "Görme Alanında Cinsellik" 1984/5 1124
7 Niklas Luhmann: "Sanat Eseri ve Sanatın Kendi Kendine Reprodüksiyonu" 1984-6 1129
8 W. J. T. Michell: "İmge ve Sözcük" ve "Dilsiz Şiir ve Kör Resim" 1986 1133
9 Raymond Williams: "Modernizm Ne Zamandı?" 1987/9 1137
10 Louise Bourgeois: Donald Kuspit'le yapılan bir söyleşideki Açıklamalar 1988 1141
11 Richard Rorty: "Özel Alay ve Liberal Umut" 1989 1142
12 Gayatri Chakravorti Spivak: "Kim Başkalık İddia Ediyor?" 1989 1145
13 Richard Serra: Yale Konuşması'ndan 1990 1149
14 Mike Kelley: "Kirli Oyuncaklar: Mike Kelley Söyleşisi" 1991/2 1152
15 Martin Kippenberger: *B*: Jutta Koether'le Söyleşi 1991/4 1155
16 Peter Wollen: "Geleceğe Doğru: Turizm, Dil ve Sanat" 1990/3 1158
17 Homi K. Bhabha: "melezlik" ve "öteye geçmek" üzerine 1994 1163

VIIIC. Tarihin Durumu 1171
1 Daniel Bell: "Modernizm ve Kapitalizm" 1978 1171
2 Jean-François Lyotard: *Postmodern Durum*'a Giriş 1979 1176
3 Jürgen Habermas: "Modernlik – Tamamlanmamış Bir Proje" 1980 1178
4 Jean-François Lyotard: "Postmodernizm Nedir?" 1982 1185
5 Julia Kristeva: "Dehşetin Güçleri" 1980 1191
6 Donald Judd: "... baş-yapıtlar değil, onların neden bu kadar az olduğu hakkında" 1984 1194
7 Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi "Avrupa Kıtasının Kültürel-Tarihsel Trajedisi"nden 1986 1198
8 Gerhard Richter: "Benjamin Buchloh'la Söyleşi"den 1988 1201
9 Gerhard Richter: Notlar 1990 1211
10 Jeff Wall: bir tartışmadan 1990 1212
11 Diedrich Diederichsen: "Sen Hangi Taraftasın, Kültür İşçisi?" 1990 1216
12 Albert Dehlen: Wilfred Dickhoff ve Martin Prinzhorn'la yapılan sohbetten 1991 1217
13 Olu Oguibe: "'Karanlığın Yüreği'nde" 1993 1225
14 İlya Kabakov: Yerleştirmeler Üzerine 1994 ve 2000 1229
15 Doris Salcedo: Charles Merewether'le Söyleşi 1999 1234
16 Franco Moretti: "MoMA2000: KapitÜlasyon" 2000 1238

Kaynaklar 1243
Telif Hakkı Bilgileri 1267
Dizin 1281

Önsöz ve Teşekkür

Bu cilt (ilk kez 1992 yılında yayımlanan) *Art in Theory 1900-1990* adlı cildin yerini alıyor. Böylece, *Art in Theory 1900-1990* o ilk ciltle başlayıp iki yol arkadaşı edinen bir projeyi tamamlamış oluyor: ikisi de Charles Harrison, Paul Wood ve Jason Gaiger tarafından hazırlanan *Art in Theory 1815-1900* (1998) ve *Art in Theory 1648-1815* (2000). Hep birlikte ele alındığında, bu üç cilt artık Fransız Akademisi'nin kuruluşundan binyılın sonuna dek geçen geniş modern dönemin incelenmesi için gerekli malzemeyi sunuyor.

Art in Theory 1900-1990'nin gözden geçirilmesi, sadece yirminci yüzyılın son on yılından bir miktar metnin eklenmesiyle sonuçlanmadı. Ayrıca ilk yayımdan bu yana, yeni okuma ve araştırmaların sonucunda, özellikle de iki ciltlik Almanca edisyon olan, Hatje Verlag, Stuttgart tarafından 1998 yılında yayımlanan *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert* üzerinde çalışırken dikkatimizi çeken, daha önceki on yıllara ait başka metinlerin araya katılması da sözkonusu oldu. O edisyon üzerinde çalışmak bizi Almanca kaynaklardan çok sayıda çevirisi yapılmamış malzemeyle karşı karşıya getirdi ve elinizdeki genişletilmiş derlemeyi yapmak için teşvik edici oldu. Hatje Verlag için editör olarak çalışan ve sadece modern Alman sanat kuramının yetkin ve özenli bir uzmanı ve usta bir İngilizce çevirmeni olduğunu değil, aynı zamanda çalışmamızın zeki ve yakın bir eleştirmeni olduğunu da gösteren, böylece bu girişimimizde etkin bir iş arkadaşı olan Sebastian Zeidler'e özen bir minnettarlık borcumuz var. Bu elinizdeki cilt onun önerilerine ve çalışkanlığına çok şey borçludur.

Buraya alınan metinleri çoğaltmak ve gerek duyduğumuz noktada kısaltmak için bize izin veren sayısız yazar ve telif hakkı sahiplerine minnettarız. Ayrıca bize malzeme sunmak konusunda cömert davranan birçok uzmanlık antolojisinin çevirmen ve editörlerine de çok şey borçluyuz. Uzun bir malzeme bulma ve derleme çalışması sürecinde Open University'deki ve başka yerlerdeki dost ve meslektaşların öğüt ve yardımlarından bolca yararlandık. Burada özellikle şu kişilere minnettarlığımızı belirtmek istiyoruz: Stephen Bann, David Batchelor, Tim Benton, Gavin Butt, merhum Anthony Coulson, Thomas Crow, Steve Edwards, Trish Evans, Briony Fer, Jason Gaiger, Tamar Garb, Bob Graham, Andrew Hemingway, Rosalind Krauss, Fred Orton, Gillian Perry, Paul Smith, Sarah Wilson ve Roberta Wood. Ayrıca daha önceden Blackwells'te yönetici editör olarak çalışan Jane Robertson'a, ilk *Art in Theory* yayımını yoluna soktuğu için; Lisa Eaton'a, *Art in Theory* yayımlarının herbirinin tasarım ve üretimindeki çalışması için, ve Andrew McNeillie'ye, projenin genişlemesi konusundaki sürekli desteği için çok şey borçlu olduğumuzu belirtmek isteriz.

C.H.

P.W.

Metinlerin Sunumu ve Yayına Hazırlanması ile İlgili Bir Not

Yayımlanmış bir belgeye özgün bir ad verilmişse, burada yayımlanırken, çift tırnak içinde genellikle bu başlık kullanılmıştır. Kitap adları italik olarak belirtilmiştir. Bir belgenin özgül bir altbaşlık kesimi alındıysa, alıntı için bu altbaşlık kullanılmıştır. Ardından, bütün eserin adı o metnin girişinde verilmiştir. Özgün yayım adları olmadığı zaman tırnak işaretleri kullanmadan betimleyici başlıklar verdik. Bir başlıktan sonra gelen "-den" eki uzun bir metinden belli bir alıntı ya da alıntılar yaptığımızı, tartışmanın bütününü sunmaya çalışmadığımızı belirtir. Onun dışında metinler tam olarak verilmiş ya da bütün tartışmayı aktaracak şekilde düzenlenmiştir.

Bu antoloji geniş kapsamlı olmayı amaçlamaktadır. Bu yüzden çok sayıda metni içine katma yolunu benimsedik; bu metinlerin birçoğu kısaltılmış biçimde, çok az sayıda metin ise tümüyle alınmıştır. Metinler onları kısaltmak üzere, onlara ayrılabilen yer içinde açıklanması güç referansları ortadan kaldırmak ve gerekli bazı durumlarda da tartışmanın akışını koruyabilmek için çeşitli şekillerde düzenlenmiştir. Düzenlenen bütün metinlerin tam versiyonları için gerekli kaynaklarla ilgili bilgiyi sunduk. Ayrıca metinlerin düzenlendiği yerleri de açıkça belirttik.

Şu kurallar baştan sona geçerlidir. Üç nokta '...' bir cümlenin içinden sözcük ya da ifade çıkarıldığını belirtmek üzere kullanılmıştır. Köşeli parantez içindeki üç nokta '[...]' tam bir cümleden bir paragrafa dek değişen çıkarmaları belirtmek üzere kullanılmıştır. Yıldızlar '***' birden fazla paragrafın çıkarıldığını belirtir ve özgün metnin tam bir alt bölümünün çıkarılmış olmasını da belirtebilir. Bir paragraf [...] şeklinde sona erebilir, o zaman ya paragrafın son cümlesi ya da bir sonraki paragraf atlanmıştır. Ayrıca bir paragraf [...] diye başlayabilir, bu durumda o paragrafın başındaki bir ya da birkaç cümle ya da bir önceki paragraf atlanmıştır.

Dipnot ve referanslar sadece basılan metin için zorunlu olduğuna inandığımız durumlarda yer almıştır. Kitabın son kısımlarında daha çok dipnot olmasının nedeni büyük ölçüde, yüzyılın son kısmında sanat kuramının akademik bir konu olarak ele alınmaya başlamış olmasıdır. Genellikle editör dipnotu koymaktan kaçındık ama tek tek metinlere girişlerde gerekli referansları da sunduk.

Baskı hatalarını ve çevriyazı hatalarını antolojiye alınan metinlerde gördüğümüz yerde düzelttik, bunun dışında noktalama, imla ve üslup tercihlerini olduğu gibi bıraktık.

GENEL GİRİŞ

Bu kitabın ve ona eşlik eden iki cildin amacı, sanat araştırmacısını ve konuya ilgi duyan okurları, çok çeşitli kaynaklardan derlenmiş bulunan ve bütün halinde bir düşüncenin, "modern" düşüncesinin tarihini ve gelişimini belgeleyecek olan, konuyla ilgili metinlerin özlü ve temsil niteliğinde bir derlemesini sunmaktır. Modern sanat üzerine yazılanlar artık büyük bir kaynak oluşturuyor; ama bu, ondan yararlanmayı umut eden araştırmacıya belli sorunlar çıkaran bir kaynak. Bunun en açık kanıtı bu kaynağa erişmenin güç olmasıdır. Bir yandan sanatın modern gelişimi kozmopolit bir iş oldu, bu yüzden ona eşlik eden kuram birçok farklı dile yayıldı. Diğer yandan, bu gelişmenin önemli momentleri genellikle kamunun gözünden saklı kaldı, örneğin özel bir mektup ya da kısa ömürlü bir dergide, radyo ya da televizyonda yayınlanmış bir manifestoda ya da özel basım bir kitapta yer aldı. Bu da hem önemli dil becerilerine hem de büyük bir kütüphanenin kaynaklarına sahip olanlar dışındakiler için, modern sanat üzerine yazılanların incelenmesinin kaçınılmaz olarak aşırı seçici hale gelmesi demektir. Kendi günlük çalışmalarımız sırasında, modern dönemdeki sanat üzerine eğitim verir ve yazarken, bu elinizde bulunan derleme gibi başka bir derlemenin olmadığını gördük. Bu yüzden modern sanat üzerine yazılanlara erişimi sağlamayı, bunun için de hem daha genel olarak incelemeye açık mevcut malzemeyi taramayı, hem de başka konuyla ilgili yayımların doğasını ve yerini işaret etmeyi hedefledik.

Elbette özel hareket ya da dönemlerle sınırlı çeşitli uzmanlık derlemeleri var; bu açıdan bizimki de bir sentez çalışması oldu. Her şeye rağmen, hırslı bir çaba sergilense de sonucun her zaman herkesi memnun etmesi beklenemez. Bu tür bir girişimin yararlılığının büyük ölçüde seçme ilkelerine bağlı olması gerektiğinin de, bu tür ilkelerde uzlaşma sağlamanın da konunun doğası gereği başarılması güç bir şey olduğunun da farkındayız. Modern sanatın kuramsal niteliğini sunmaya çalışan herkes, birbiriyle bağlantılı iki güç soruyla yüzleşmek durumunda: Modern sanat nasıl tanımlanacak ve onun içine giren şeyler alanı nasıl sınırlanacak? Modern sanatın yaygın edebiyatını ve yaygın tarihini düşünmek, kaçınılmaz olarak uygulama sırasında ortaya çıkan soruların gücünü hissetmek demektir, yani sanatın kendisinin tanımıyla, sanat olanla olmayan arasındaki sınır çizgileriyle ilgili soruların. Aynı zamanda tarihsel anlatıların inşasıyla ilgili, bu tür anlatıların hangi ilgilerin sonucu olduğu ve ne tür dışlamalar içerdiği konusundaki sorularla yüzleşmek de demektir. Bu, elinizdeki projenin bakış açısından en anlamlı şekilde, bir soru kümesiyle bir başkası arasındaki karşılıklı ilişkiyle yüzleşmek demektir: tanım sorunlarıyla tarihsel örgütlenme sorunları arasındaki ilişkiyle. Her sanat tarihi bir sanat tanımı biçimi

ortaya koymak ya da üstlenmek zorundadır, buna karşın her modern sanat tarihi de bir modernlik tanımı ortaya koymak ya da üstlenmek zorundadır. Bu sorunların herhangi bir şekilde ele alınması bir dizi soruyu harekete geçirir: kuramla uygulama arasındaki çizgi nerede çekilecek, sanat dilden veya edebiyattan ya da politikadan nasıl ayrılacak vb.

Modernizm ve modern sanat

Bizim derlememiz bu sorunları çözmeyi hedeflemiyor. Tersine, bir dizi açık sorunun açıklığının kabul edilmesinin, bütün yetkin modern sanat ve sanat kuramı incelemeleri için şart olduğunu öne sürüyoruz. Ama en azından tarihsel parametrelerimiz konusunda açık olabiliriz, çünkü bunlar büyük ölçüde bizim için sanat-kuram tartışmasının mevcut durumu tarafından, özellikle de 1960'lardan bu yana gelişen Postmodern düşüncesine yönelik ilgi tarafından belirlenmektedir. Bizim araştırmayı hedeflediğimiz dönem, böylece, sanat kuramında zaman içinde bozulan ama belirleyici bir değer olarak Modernizmin yaşam süresiyle örtüşüyor. Bu yüzden ondokuzuncu yüzyıl sonuyla, yani modern sanatın geniş ölçüde bir bağımsız kültür biçimi olarak öne çıktığı bir zamanla, onun dünyaya karşı eleştirel duruşunun benzerlik ya da doğalcılık bağlantılarıyla değil, değerlerinin bağımsızlığı sayesinde güvenceye alındığı bir zamanla başlıyoruz. Sanat, deniyordu o zaman, örnek bir alandır. Bu alanda yapılabilecek, görülebilecek, deneyimlenebilecek her şey toplumsal varoluşun fiilî koşullarına yönelik eleştirel bir duruşa sahip olacaktır, ama sanat bu koşullardan ahlaki bir bağımsızlığı koruyabildiği sürece.

Modernizm geleneğiyle açıkça özdeşleştirilebilecek olan bu konuma, modern sanatın gelişmesi sırasında karşı çıkıldı. Bu pozisyon, özellikle, Gerçekçiliğin çeşitli vaatleriyle gerilim içinde oldu, çünkü Gerçekçiliğe göre sanat uygulaması toplumsal sürece bir katılım ya da müdahale biçimidir. Eğer bu gerilim sürekli olursa, aynı zamanda sürekli uyumlara da maruz kalır. Bazen yirminci yüzyıl içinde iki konum uzlaşmaz göründü. Nadir anlarda görünüşte örtüşür gibi oldular. Fakat bu uyumlar basitçe sanatın görünümlerinden çıkarılmamalı. Modern sanat tarihinde, toplumsal yaşamdan ahlaki özerklik ya da toplumsal yaşama daha geniş biçimlerle müdahale gibi vaatler, her iki inancın propagandacıları sık sık öyle gibi göstermeye çalışsa da, her zaman üslupçu uygulama biçimleriyle örtüşmedi. Modern sanatın çevresinde kurulan edebî yapı iskeleti içinde sıkça karşılaşılsa da, "soyutlama" ve "temsil" gibi sözde antitezler, modern sanatın belirleyici vaatleri arasında önemli ayrımlar dile getirme çabasına genellikle uygun olmamıştır.

Öyleyse, modern sanatın basitçe Modernizmle eşitlenemeyeceği anlaşılmalı. Modernizm daha ziyade bir yandan modern sanat uygulamasıyla ilişkili fikir açısından bağımsız değerler yığınına, diğer yandan sanatta modernin eleştirel *temsilinin* belli bir biçimine karşılık gelir – bu temsilde sanatın ahlaki bağımsızlığı arayışı belirleyici öneme sahiptir. Öyleyse, Modernizmin yaşam sürecince modern sanat edebiyatını incelemeyi hedeflediğimizi söylerken, bu değer sisteminin tarihsel önemini kabul ettiğimizi ve okurun bunu tanıyıp anlamasına yardımcı olacağımızı kastediyoruz. Ayrıca başka konumları, Modernizme hem uygulama olarak hem temsil olarak açıkça düşman olan, ve bazısı kasıtlı olarak Postmodern olan konumları kabul ettiğimizi de kastediyoruz.

Bir temsil biçimi olan Modernizmin, bu çalışma açısından önemli bir özelliği de sanat ve kuram, sanat ve dil arasındaki belli ilişki türlerini varsaymasıdır. Adı Modernist eleştiriyle neredeyse eşanlamlı olan Clement Greenberg'in ifadesiyle, modern sanatın gelişmesi "uygulamaya içkin" olmuş ve hiçbir zaman bir kuram konusu olmamıştır. Buna göre kuram hep *post hoc* olmalıdır, ya kuramsal çalışmanın uygulamanın zaten başlattığı gelişmeleri izleyip değerlendirmeye yönelik bir çalışma olması anlamıyla, ya da (sanatçının zaten ortaya çıkarılmış olan bir eserin arkasındaki niyetlerin geriye dönük bir değerlendirmesini sunmasında olduğu gibi) kuramın uygulamanın psikolojisine yönelik ayrıcalıklı bir kavrayış biçimi olarak kavranması anlamında.

Bu konum –aslında başlı başına etkili bir kuram biçimi–, sanatçıya sorgulanamaz bir yaratıcı [*auteur; author*] ayrıcalığı vermeye ve kuramı belgesel onaylama aracı haline sokmaya eğilim gösteren bir konumdur. Ama elbette sanatçılar hep niyetlendikleri şeyleri yapmazlar, yaptıklarını söyledikleri şeyler de hep yaptıkları şey olmaz. Başka bir perspektiften "Temsiller hep daha önceden var olan kültürel kaynaklardan yapılır, bu yüzden de hep süregiden bir kültürel geleneğin içindeki gelişmeler olarak açıklanmaları gerekir" (Barnes, *Interests and the Growth of Knowledge,* s. 19). Bir temsilin işlevleri tek bir yaratıcının niyetleri açısından tam olarak anlaşılamaz; onlar ancak bazı toplumsal grupların amaçları açısından tam olarak anlaşılabilir. Bunun her zaman uygun ya da verimli olup olmadığı bir yana, herhangi bir sanat eserini ve bütün sanat eserlerini bu anlamda temsiller olarak görmek açıkça mümkündür. Eğer sanatın anlamları bu şekilde toplumsal ve tarihsel anlam biçimleri olarak kavranırsa, anlamlı kuram sayılacak şeyde de buna bağlı bir değişiklik meydana gelir. Sözgelimi, kendimizi sanatçıların itiraf açıklamalarına daha az önem verir, onların uygulamalarının içinde yer aldığı dünyadaki düşünce dolaşımına daha çok önem verirken bulabiliriz. Eğer bu Gerçekçi bir kuram görüşü değilse, en azından Modernizmin bazı Gerçekçi eleştirmenleriyle ortak ölçülere sahip bir görüştür.

Derlememiz Modernizmin geçerli olduğu dönemde modern sanat sahasını incelediği için, bu iki farklı kuram kavrayışı arasındaki gerilimi sunmak, hatta bu gerilimi kendi tartımlarımız doğrultusunda artırmak uygun göründü. Genel bir "modern sanat kuramından" bahsetmek, bizce, tekabül eder gibi olan ama tam tekabül etmeyen iki projenin sürekli etkileşimiyle tanımlanan bir düşünceler bütününden bahsetmek demektir; bir tarihsel süreç anlayışına dayanan kuramsal sanat eleştirisi, ve sanatın eleştirel deneyimiyle biçimlenen tarihsel sürecin anlaşılması. Bu yüzden, burada sunmayı hedeflediğimiz kuram, bu ikilem altında yürütülmüş olan sanat üzerine düşünceler bütününün kuramı olarak kavranabilir. Aynı şekilde, eğer Postmodern bir sanat kuramı biçimi düşünmenin anlamı varsa, o zaman, içinde bu ikilemin, tarihsel olarak anlaşılsa bile, artık sanat üzerine düşünmenin vazgeçilmez bir koşulu olarak deneyimlenmediği bazı durumları kastediyor olmamız gerektiğini öne sürebiliriz.

Bir yandan Modernizmin yaşam süresine yönelik bir ilgi, derlememizi hazırlarken temel aldığımız şeylerden biri olurken, aynı zamanda modern sanat kuramının belgelenmesinde başlıca öncülerimizden birinin sağladığı kaynaklardan da yararlandık. Herschel B. Chipp'in *Theories of Modern Art* adlı çalışması ilk kez 1968 yılında yayımlandı, yani Modernizmin zirvesinde ya da en azından modern sanatta değerin otoriter bir temsil biçimi sayılan Modernizmin zirvesinde. Fakat bu, Chipp'in metin

seçiminin o otoriteyi doğrudan yansıttığı anlamına gelmiyor. Geçmişe bakmak gibi bir yararı olsa da incelemesi oldukça genel. Onun modern sanata ve bu sanatın tarihine dair incelemelerde vazgeçilmez bir yardımcı olarak uzun zamandır varlığını korumuş olmasının nedeni, büyük ölçüde budur. Chipp'in gerekli ilgiyi gösterdiği sanatçı ve hareketler arasında, tutucu bir Modernist sanat tarihinin yerleşmesiyle sistematik bir şekilde marjinalleştirilmiş olanlar da vardı. Fakat açık ihmaller de vardı, bunların büyük kısmı tam da 1970 ve 1980'lerin sanat tarihinin en çok araştırdığı alanlardaydı. Sözgelimi, biz Chipp'ten farklı olarak, Rus sanatı alanındaki yakın tarihli, önemli yayınlardan, Gerçeküstücü hareketin sanat-tarihsel kavranışındaki toptan bir revizyondan, Gerçekçilik ve avangardcılık üzerine iki savaş arasında yapılan tartışmalara yönelik ilginin yeniden canlanmasından, ve belki de en önemlisi, Modernizmin kendi tarihiyle ilgili eleştirel özbilincin artmasından büyük ölçüde yararlanabildik. *Theories of Modern Art*'ın yayımlanmasından bu yana geçen dönem sözkonusu olduğunda da, alan uzun yıllarca ele alınmamış bir halde duruyordu. Tek tek hareketleri ve entelektüel modaları ele alan sayısız derleme yapıldıysa da, yirminci yüzyıl sanat edebiyatını tarihsel kaygıların çok çeşitli bir genişlemesi olarak değerlendirmeye yönelik ısrarlı bir çaba bulunmamaktadır. Bu tür bir girişimin –yani, elinizde bulunan türden bir girişimin– önemli bir işlevi de, bir yandan yakın geçmişin düzenli bir değerlendirmesine kalkışırken, aynı zamanda daha önceki tarihi de yeniden yönlendirmeyi ve onun karakteristik temalarına yeni bir ışık tutmayı sağlamasıdır. Bu çerçevede hedefimiz hem yirminci yüzyılın ilk yıllarında sanata yönelik önemli kuramsal tartışmaların referans terimlerini sunmak, hem de bu tartışmaların incelenmesini savaş sonrası halinden günümüze dek getirmek oldu. Bu da elbette Chipp'in öncü çalışmasının koyduğu sınırlar olmasaydı çok daha zorlu ve çok daha farklı bir çaba olacaktı.

Bulanıklık ve uygulamanın anlamı

Modern sanat edebiyatına erişim sorunları üzerine düşünmek, bizi derlememizin koşullarıyla ilgili bir tartışmaya sürükledi. Okurun bu edebiyata yaklaşımı normalde, ilkiyle bağlantılı bir başka sorun daha içermektedir: bulanıklık sorunu. Modern sanatın edebiyatı hiçbir şekilde tümüyle anlaşılması güç bir edebiyat değildir ama büyük kısmı öyledir. Bulanıklık nadiren kasıtlı olabilir veya en azından bazen sanatçıların ve onları destekleyenlerin rasyonalliğin kendine özgü kavram ve taleplerini reddetmesinden kaynaklanır ya da –ki bu belki de aynı şeyi ifade ediyor– dili sanatın komutasına vermeye yönelik kararlı bir çabadan kaynaklanır. Fakat güçlüğün daha genel bir sebebi, tarihsel tema ve konulara katılmış olmasına rağmen, modern sanatın gelişmesinin fazlasıyla uzmanlaşmış bir iş olmasıdır. Bu gelişmeye eşlik eden bütün o dolayımsızlık ve ifadenin evrenselliği iddialarına rağmen, modern sanatçının ayırt edici deneyimi büyük ölçüde teknik sorun ve imkanlar deneyimi olmuştur.

Sanat-kuramsal metinlerin bulanıklığı sorunu bu yüzden temsil niteliğindeki herhangi bir derlemede tümüyle aşılabilecek bir sorun değildir. Bir seçim yapmak mümkün olduğu sürece, bulanık olanların yanında daha açık metinleri yeğledik ve söylediği şey sayesinde yer verilmeyi hak ettiğine inanmadığımız hiçbir şeye yer vermedik. Bu sanatçıların *obiter dicta* bir derlemesi değil, hiçbir metin buraya sadece yazarının varsayılan duruşu nedeniyle alınmadı. Yine de, buraya katılmaya kesin

aday saydığımız metinler arasında, bazılarının zorlu olduğunu kabul etmek gerekiyor. Diğer yandan, bu tür metinleri tümüyle saydam kılmak geniş bir antolojinin kapsamının ötesinde kalsa da, onların kaygılarının en azından saptanabileceği, hem sanatla ilgili gelişen düşünceler bütününe katkı biçimleri olarak hem de sürekli değişen bir dünyayla uzlaşma biçimleri olarak saptanabileceği bir bağlam oluşturmaya çalıştık. Yani bütün olarak antoloji, içinde yer alan metinlerin her birinin daha iyi anlaşılabileceği bir bağlam yaratmak üzere tasarlanmıştır.

Ancak modern sanat edebiyatının uygulama biçimlerine eşlik eden bir şey olarak geliştiğini, genellikle, tanım gereği *göründüğü* varsayılan bir şeyin açıklaması ya da haklı çıkarılması olarak geliştiğini unutmamak gerekir. Sözgelimi, soyut sanatın pratik büyümesine hatırı sayılır bir kuram bolluğu eşlik etmişti, bunun büyük kısmı da uygun teknik yordamların eleştirel karakterini ve ressamlara özgü efektlerin anlamlılığını ortaya koymak için tasarlanmıştı. Bu kuramın bulanık olduğu, bilinen bir şeydir, yani onun pratik niteliğini yeniden elde etmek genellikle zordur. Eğer Kandinski'nin, Maleviç'in ya da Mondrian'ın metinleri anlam taşıyacaksa, okurun bazen yazar-olan-sanatçının bir zamanlar apaçık saydığı somut bir efekti hayal etmeye çalışması gerekir. Tartışmanın bağlamının geniş ya da keskin bir şekilde farkında olmak bu eserin yerini tutmaz. Sanat kuramı okurken, sanatın kendisini akla getirmek gerekir; ve bu da sadece resimlerin konularını hatırlamayı değil, nesne ve yüzeylerin ayırt edici özelliklerinin tanınmasını da gerektirir. Reprodüksiyonlar bu süreçte *aide-memoire* olarak işe yarayabilir ama eserin yerini tutamazlar. Bu antoloji en çok, onu sadece sanat tarihi incelemesi için bir kaynak olarak değil, aynı zamanda modern sanatın birinci elden deneyimine eşlik eden bir şey olarak gören okurlara yararlı olacaktır.

Bağlam içinde kuram

Bağlamlaştırma sorunuyla ilgili söylenecek daha çok şey var, çünkü ortak bir sorun olan bağlam yoksunluğu, modern sanat incelemesinin bu kitabı derleyip düzene sokarken hiç unutmamaya çalıştığımız temel engellerinden üçüncüsüdür. Bu sorunun doğası sadece, karşılaştığımız sanat edebiyatının genellikle fiilî sanat uygulamasından kopuk olması değil, modern sanat incelemesinin kendisinin genellikle tarih incelemesinden yalıtılmış olarak yapılmasıdır – ve kuramsal yönüyle düşünüldüğünde bu çok daha fazla doğrudur. Bu eğilim, sanat tarihinin Modernizmin protokollerine tabi kılınmasına dek vardırılmıştır. Daha önceden anılan ikilemle karşılaşan Modernist konum, ısrarla sözde ampirik bir estetik deneyimin kuramsal açıdan bilgi yüklü bir tarihsel anlayış karşısında üstünlüğe sahip olduğunu onaylamaya yönelmiştir. Sonuçta, eğer politik ya da toplumsal kuramdan ya da felsefeden ayrı bir şey olmayacaksa, bir sanat kuramını kavramanın yararı ne olabilir?

Yine de, sanat tarihinde oldukça iyi bilinen bir şey de teknik konulardaki özel bir tartışmanın genellikle, ancak daha büyük bir sorunun özgül bir biçimi olarak görüldüğü zaman gerçek anlamda kavranabilmesidir. Sorunun yaşandığı koşulları anlamak istersek onu çevreleyen tarihsel bağlamı dikkate almamız gerekebilir. Sözgelimi, Süprematistlerin ve Konstrüktivistlerin farklı sanatsal kararları, Rusya'da devrim sırasında ve sonrasında yaşanan kültürel etkinliğin işlevine ve yönüne ilişkin farklı algılardan kaynaklanmaktadır. Uygulamaya yönelik teknik konular, başka açı-

lardan açıklanması imkansız ağırlıklarını bu tür tarihsel koşullardan alırlar. Tarihin farkında olmak sanat anlayışını harekete geçirir, tıpkı eleştirel sanat deneyiminin tarihsel sürece dönük anlayışı geliştirmesi gibi.

Aslında bu girişimimizin başlıca hedeflerinden biri de okuru Modernizmin kültür rejimi altında yaşanan bir deneyim biçiminden kurtarmak oldu: eserleri bağlamlarının dışında görmeye eşlik edebilecek olan, karşılığı verilmemiş beklentiyle tatmin edilmemiş merakın o küçük düşürücü bileşiminden kurtarmak. Modernist uzman, sanat eserlerinin aslında, yeterince duyarlı, yeterince bilgili olan izleyiciye "kendi adlarına konuştuğunu" öne sürebilir. Ama bu düşüncenin tedbirli bir şekilde ele alınması gerekiyor, çünkü bu düşünce yirminci yüzyıl boyunca genellikle bilgiden yoksun olanlara sanki duyarlıktan yoksunmuşlar gibi davranmak için bir bahane olarak kullanılmıştır. Bizim derlememizde sunulan kuram ve tartışmaların özenli bir okumasının sanatın uygar olmayla kolayca ilişkilendirilmesini güçleştireceğine inanıyoruz. Bu kitabın anlatması gereken bir tarih de, yirminci yüzyılda *uygarlık sayılan şeyin* düşmanca koşullarına eleştirel bir yanıt olarak ortaya atılan ve yenilenen bir modern sanat tarihidir. Eğer bu eleştirel dürtü bazen yıkılmış, önemsizleşmiş, uyarlanmış, hatta satın alınmışsa, bu onu ne duyarlılık adına ne de Postmodern adına reddetmek ya da unutmak için iyi bir neden olarak görünüyor.

Artık modern sanat için en iyi ve en kötü zamanları yaşıyoruz. Bir zamanlar Batı Avrupa'nın birkaç metropol merkezindeki kültürün marjinal özelliği olan şey, bütün dünyada zamanının kabul edilmiş ve karakteristik sanatı olma konumuna erişmiştir. Bu da bu kitabın anlatması gereken tarihlerden biri: modern sanatın kamuoyunun ilgi alanının kıyılarından kültür ekonomisinin merkezine geçmesi. Faşizmin İkinci Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğratılmasından sonra, dünyanın sadece devlet sosyalizminin ilkelerine göre düzenlenmiş olan kesimleri modern sanata resmî olarak karşı koydu. Böyle yerlerde bile o bir özgürlük göstergesi olarak yıkıcı, neredeyse mitsel bir konum elde etti. Soğuk Savaş denen o ideolojik sihirli aynalar salonunda, özgürlüğe karşı totalitarizm diliyle, uluslararası kapitalizmi çağrıştıracak şekilde özerk bir sanat yaygın olarak dile getirildi. Modern sanatın kendisi olmasa da, belli bir "Modernistçi" temsili böylece kıyıdan merkeze doğru yolculuğunu tamamladı; dışarıdan içeriye, yasadışılıktan kabul edilmeye olan yolculuğunu.

Bu kabul, bu tür bir kitabın uzlaşmaya çalışması gereken sorunlara yol açmıştır. Hegemon olduğu ölçüde, Modernizm kendi ilke ve varsayımlarının yaygın bir eleştirel yeniden değerlendirmesinin yolunu açtı. Modernizm hep kendi Ötekilerine sahip olmuştu, ama en azından Batı'da genel olarak uzun bir dönem boyunca bunların ikincil konumda olduğu kabul edilmişti. Yirminci yüzyılın son çeyreğinde, bu varsayım genel olarak sorgulandı. "Çoğulculuk" fikri Modernist yargıların otoritesinin gevşemesine bağlı olarak değerlendirildi.

Postmodernizm fikrinin altında sınıflandırılan uygulamanın çeşitlenmesi kuşkusuz büyük ölçüde bir sorgulama ruhuyla canlılık kazanmıştır. Ve ayrıca buna Modernist terimlerle tutucu olarak tanımlanan bazı konumların yeniden işgal edilmesi eşlik etmiştir. Yakın dönem üzerinde iz bırakmış gibi görünen paradoksal gelişmelerden birinde, kendisini bağımsız ilan eden bir sanatın başarısı bile, sanat için ahlaki özerklik olasılığının olup olamayacağına dair yaygın bir kuşkuculuğu haklı

çıkarır gibi görünmektedir; ya da, konuyu biraz daha farklı dile getirirsek, sanatın ahlaki açıdan bağımsız bir kültürel uygulama olarak hayatta kalma olasılığına yönelik kuşkuculuğu. Bu zor bir zemin. Bazen konformist olan bir özerkliğin eleştirisi ile, sanatın toplumsal tayfın başka yerlerinde ilan edilen amaçlara hizmet etmesine yönelik yenilenen talep arasındaki ayrımı belirleyecek çok şey yokmuş gibi görünüyor. Sanatın özerkliğini kararlı bir şekilde savunanlar, en azından yirminci yüzyıl hastalığının belirgin bir biçimine karşı, yani kültürel açıdan onun niteliksizliğini gösterip yerini alacak pek bir şey olmadığı zaman ön safa geçmeye hazır o yumuşak totalitarizme karşı kanıt oluşturuyorlardı.

Yeni yüzyıl başladı ve sanatta Modernizmin eleştirisine çok daha yaygın –temsilcileri hep Modernizm karşıtları arasında yer almış olan– toplumsal ideolojilerin çöküşü eşlik ediyor ve tam da bu sırada tuhaf bir karışıklık ve kesinlik karışımına tanık oluyoruz. Bu koşullar altında kuram içinde sanatın tarihsel anlatılarını gözden geçirmeye kalkışırken, bir yandan bir karışıklık bahanesi olan çoğulculuğun benimsenmesine karşı koymaya, diğer yandan *her* düzeyde özerkliğin terk edilmesini gerektiren türden düzgünlükten kaçınmaya çalıştık.

Seçim ve düzenleme

Şunu açıkça belirtmek gerekiyor: Niyetimiz alternatif öncelikler sorusunu ortaya atmak olsa da, bunlar arasında keyfî seçim yapmaya kalkışmadık ya da *post hoc* açıklama olarak kuram ve belirleyici entelektüel bağlam olarak kuram görüşlerinin tersine, birinin zararına bir kuram duygusuna öncelik vermeyi düşünmedik. Fakat bunu söylemek bizim de kuramsal açıdan önyargısız olduğumuzu öne sürmek anlamına gelmiyor. Bağlanma göstergelerinde en az burada temsil ettiğimizi varsaydığımız kişiler kadar biz de yer alıyoruz. Bu yer alma da sadece sınırlı bir sanat tarihi açısından bir yönelim konusu değil, geniş ölçeğiyle yazılan tarih içinde yer alma anlamına geliyor, ve kuşkusuz bu da kitabın hazırlanmasında etkili oldu.

Sanat ve Kuram 1900-2000 bizim kavradığımız şekliyle yirminci yüzyıl sanat kuramını temsil etmesi düşünülen bir kitap ve bu yüzden öncelikle bireylerin konumunu temsil etmiyor. Mümkün olduğu ölçüde seçimimizi daha geniş bir zihin çerçevesi içinde yaptık. Yani, bir sanat yazarları kütüphanesi oluşturmak, ya da özgül kariyerlere hakkını vermektense bir fikirler bütününü sunmaya çalıştık. Aslında, yazarlar arasında hiçbir *a priori* ayrım biçimi düşünmedik. Yazarı ya da okuyanı uygulamada ister sanatçı olsun, ister eleştirmen, filozof ya da politik figür olsun, bir metin bir metindir. Yer alanlar arasında birçok sanat tarihçisi olsa da, bu kesinlikle bir sanat tarihi çalışmaları antolojisi değildir. Açıkça geçmişe dönük olan metinleri dışarıda bıraktık, sadece geçmişe dönüklüğün, önemli bir uygulama yönünü –Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından gelen dönemdeki çeşitli klasik canlanma biçimlerinde görüldüğü gibi– mümkün kıldığı ya da tarif ettiği durumlarda bunu yapmadık.

Buraya alınan metinlerin hepsi özellikle sanat düşünülerek yazılmış değil. Diğer yandan, her birinin modern sanatın yapıldığı dağınık entelektüel malzemelerin bir özelliğini temsil ettiğini öne sürebiliriz. Bu sav aynı zamanda bir sınırı da içerir. Yüksek sanat ve onu eşlik eden kuramlar zemininden çok öteye girmeye kalkışmadık. Doğrudan mimari ya da tasarımla ilgilenmeyi kendi işimiz olarak görmedik, ama bu

iki alan da 1920 ve 1930'lar boyunca sanatın kuramsallaştırılmasının büyük kısmında derin bir yere sahip olmuştur. Öncelikle popüler kültür biçimi çeşitlemeleriyle, filmler, televizyon, reklam ve benzeri şeylerle ilgilenmedik, oysa bunlar son zamanlarda, daha önce sadece onay görmüş olan "güzel" sanata ayrılmış bir kesinlikle kuramsallaştırılmıştır, üstelik genellikle de başlangıç noktaları sanat tarihi disiplini olan yazarlar tarafından. Bu sınırlamalar kasıtlı herhangi bir tutuculuk ruhundan değil, altından kalkılması mümkün herhangi bir derlemenin ancak sınırları belli bir odak noktasıyla ortaya çıkabileceği yolundaki inançtan kaynaklandı. Bu sınırlamanın işareti kitabın başlığında veriliyor. İlgilendiğimiz şey sanat ve onu oluşturan kuram; onu oluşturan kültür, ya da kültürün kuramı değil.

Diğer yandan, bağlamın önemini unutmadan, antoloji bütün olarak, sanatsal konularla tarihsel değişimler arasındaki ilişkilerin sorgulanmasını cesaretlendirecek şekilde tasarlandı. Malzemeyi sekiz kronolojik kısma ayırdık: dört kısım yirminci yüzyıl başından İkinci Dünya Savaşı'nın başına kadar olan dönem için, dört kısım da o zamandan günümüze uzanan dönem için. Bütün bu kısımlar gerektiği yerde, sanatın tam rolü ve ilgi alanlarıyla ilgili tartışmaları, hatta açık çatışmaları içeriyorlar. Her kısım, ilgili dönem sırasında yaşanan uygulamadaki başlıca gelişmeleri ve teorik kaygıların ana hatlarını veren, ve gerektiği yerde, daha geniş, çağdaş dünyada etkin olan özellikle de politik ve ekonomik güçlerle bunlar arasındaki ilişkiyi kuran bir denemeyle açılıyor. Bu ana kısımların her birindeki metinler de konuya bağlı olarak geniş altbaşlıklarla gruplanıyor. Her altbaşlığın içinde de düzenleme genellikle kronolojik – sadece ortak bir yazara ait bir dizi metni topladığımız, ya da bir tartışmanın ya da coğrafi bağlantının dizilimini korumaya çalıştığımız yerlerde istisnalar bulunuyor. Tek tek her metin için de kısa, özgün neşriyle ilgili bilgiler içeren ve gerektiği yerde çağdaşı olay ve çekişmelerle bağlantısını açıklayan bir giriş sözkonusu. Bu yüzden belli bir metin bağımsız içeriği içinde, özgül bir tartışma bütününün gelişmesindeki bir moment olarak, ya da geniş bir tarihsel dönem içindeki daha büyük eğilimler ya da kaygılar bütününün olası bir örneği olarak okunabilir.

Modern sanat uygulaması hiçbir zaman kuramsız ya da ilkesiz olmadı, bu kuram ve ilkeler kendiliğindenliğin önemini ya da seçim özgürlüğünü savunduğu zaman bile. Fakat kuramdaki sanatı akılcı ve düzenli bir iş gibi sunmaya çalışmadık. Zaman içinde düzenlemeler görülse de, genellikle vakitleri geçmeden tam olarak tanınamazlar. Tarihin pedagojik güçlerini düzenleyici ilkeler saymaya da kalkışmadık. Aklın ve tarihin kendilerinin entelektüel bağlanmaların geçerli ölçütü olarak sayılması da günümüzde yaşanan bozulmanın bir parçasıdır. Fakat kendilerinden bir şeyler öğrenilebilmesi için geçmişin tartışmalarının sunulmasına ihtiyaç var. Walter Benjamin bir zamanlar bütünüyle alıntılardan oluşan bir kitap hazırlamayı arzuladığını söylemişti. Benzer bir şekilde, biz de kuralcı bir düzenlemeden uzak durmaya ve kapsayıcı olmaya çalıştık. Ama şundan da vazgeçemeyiz: eğer toplamda bir anlam olacaksa düzenleyici ilkelerden vazgeçilemez. Makul editöryel yükümlülük sınırları içinde, farklı modern sanat tarihlerinin ve onların bazı karşıtlarının kendileri adına konuşmalarını sağlamaya çalıştık.

Charles Harrison, Paul Wood, Eylül 2001

I. Bölüm

Simgecilik Mirası

I. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın başında, modern sanatı düşünmek modern Fransız sanatını düşünmekti. Bunun nedeni bütün modern sanatın Fransız olması değil, Fransa'nın, başka ülkelerden sanatçıların, kendi eserlerini modern olarak belirlemek istedikleri zaman başvurduğu eleştirel kavramların ve pratik ayrımların tanınmış bir kaynağı olmasıydı. Ondokuzuncu yüzyıl sonu Fransa'sının sanat kültürü zengin ve çeşitliydi. Yüzyıl ortasında, zaten devrimle kesintiye uğramış ve Jacques-Louis David'in kariyeriyle karmaşık bir hal almış olan akademi geleneğinin otoritesi, Gustave Courbet'nin Gerçekçi eseri ve bu Gerçekçiliğin 1848 devrimleriyle kurduğu bağlantıyla daha da zorlanıyordu. Edouard Manet devrimci değildi ama onun 1860'lardaki Gerçekçi hedefler arayışı, bir yandan modernliğin toplumsal biçimleriyle ilgili o elle tutulur özbilinçlilik üzerinde, diğer yandan, daha sonra Modernizm olarak tanımlanacak olan o uygulamaya yönelik temsil araçları ve koşulları üzerinde etkili oldu. Ve 1870'lerin başında –Fransa-Prusya savaşının yaşandığı ve Paris Komünü'nün oluşup bastırıldığı dönemde– Empresyonistler olarak adlandırılacak kişiler modern bir Doğalcılık projesine yöneldi. Modern sanatın normal tarihinde Empresyonist hareket modern sanat içinde avangardcılığın prototipi olarak yer alır. Bu konum, içinde yer alan sanatçıların açık seçik radikalizminin bir sonucu olarak kazanılmadı, bazılarının radikal olması ve onların projelerine karşı, sonunda başarısız olsa da, gürültülü bir muhafazakâr direniş mücadelesi yürütmesi sonucunda kazanıldı.

Gerçekçilik, Doğalcılık, modernlik, avangardcılık; bu kavramlar ve ondokuzuncu yüzyıl Fransız sanatının bunlarla ilişkilendirilen biçimleri, yirminci yüzyıl başındaki hareketlerin sanatçı ve destekleyicileri için –olumla ya da olumsuz– temel başvuru noktaları oldu. Fakat bu kavramlar arasındaki ilişkiler çeşitli dönüşüm biçimlerinin konusu olmuştur. Modern, 1880'lerin ortasından sonra gitgide artan bir şekilde, uğruna mücadele verilen bir değer oldu. Tehlikeye düşen konular Empresyonist projenin alternatif kavrayışlarında ve onun ondokuzuncu yüzyıl sonunda hakim olan mirasında görülür. Bu, bir yandan aydınlık bir tekniğin benimsenmesiyle modernleştirilen, süregiden bir Gerçekçi eğilim olarak görülüyordu (Camile Pissarro'nun eseriyle genel olarak tutarlı bir Empresyonizm görüşü); diğer yandan özerk sanat efektlerinin yoğunlaşmasıyla ilişkilendiriliyor ve bu yüzden soyutlamaya eğilim gösteren bir şey olarak görülüyordu. (Claude Monet'nin eserinin bu çerçevede görülmesinin Rus Vasili Kandinski üzerinde, onun kendisinin belirttiği üzere, önemli bir etkisi olmuştu.) Paul Cézanne'ın eserine yönelik 1885 ile 1910 yılları arasında yapılmış değişik yorumlar,

Roger Fry'ın ileride onu tanımlayacağı şekliyle, onun "Post-Empresyonizmini" nitelemek konusunda yaşanan sorunları gösteriyordu.

Empresyonizmi soyutlamaya yönelmiş sayan görüş, Simgecilerin konumuyla tutarlıdır, onlar da bir zamanlar Gerçekçilikle avangardcılık arasında kurulmuş bağlayıcı ilişkinin bir sanal karşı tez ilişkisine dönüştüğüne inanıyorlardı. Simgecilik 1880 sonlarının ve 1890'ların avangard konumuydu. Bu akımın estetik kuramının süregiden gücü Fransa ve başka yerlerdeki modern sanat konulu yirminci yüzyıl değerlendirmelerinde, derin ve kalıcı bir idealizm lekesi biçiminde tanınabilir. Bu kuramın önemi, simge sistemleri olan dil ve sanatın özerk olduğu iddiasını, estetik deneyim ve sanatsal kavrayışın değerli olduğu iddiasıyla iç içe geçirmesinde yatıyordu. Simgeci kuramda bir resmin anlamı, ilke olarak, gerçek dünyanın özelliklerine olan benzerliğine, bir şiirin anlamı, içinde yer alan çeşitli sözcüklerle o sözcüklerin gösterdiği nesneler arasındaki bağımsız bir *nedensel* bağlantıya ne kadar bağlı ise, o kadar bağlıdır. Her koşulda, bütün için anlam ve etki olasılığını sağlayan şey parçalar arasındaki iç ilişkilerdir. (Bkz. *Art in Theory 1815-1900* VIC.) Bu tür düşünceler günümüzde dilbilimsel ve anlambilimsel kuramın basmakalıpları arasında yer alıyor. Ama ondokuzuncu yüzyıl sonundan yirminci yüzyıl sonlarına dek tartışmalı bir halde kaldılar. Bu dönemde bu fikirlerin etkisi sanatlarla ilgili her düşüncenin üzerinde hissedildi ve modernlerle muhafazakârlar arasındaki ayrımı belirleyecek en temel etken, bunları kabul ya da reddetmek oldu.

Biçimin özerkliğine dair bu anlayışa, Simgeciler, gerçekliğin bilgisinin bir aracı olarak nesnel algının değerinin eleştirisini de kattılar, mesafeli ama öznel bir sezginin ondan önce geldiğini öne sürdüler. Bu yüzden, bir zamanlar Empresyonistlerle sergi açmış olan Paul Gaugin, yüzyılın sonunda, resminin "soyut olduğu" eleştirisine karşı kendisini, bu resmin "maddi bir yapı olmadığını", "uygun bir dekor içinde" yorumlanan bir "vizyon" olduğunu öne sürerek savunuyordu (IA2). Sanatın sezgiyle özdeşleştirilmesine Benedetto Croce'nin estetiğinde felsefi bir yorum getirilecekti (IB15), bu arada Simgecilerin "iç yaşamın" önemi üzerindeki vurgularına büyük bir destek de psikanalizin açtığı yeni alandaki çalışmalardan gelecekti. Freud 1880 sonlarında Paris'te çalışıyordu ve *Düşlerin Yorumu* ilk kez 1900 yılında yayımlanmıştı (bkz. IA3).

Geriye sadece, sanatçıların tam anlamıyla iç yaşamlarının görece canlılığı ve sezgilerinin görece gücü aracılığıyla öne çıktığı şeklindeki Romantik iddiayı tekrar ortaya atmak kalmıştı. Sanatçının "soyutlamaları"nın temelde yatan ve kalıcı bir gerçekliğin anlamlı biçimleri olduğu, eleştirel potansiyellerinin de onların, fiziksel ve toplumsal dünyaların belli belirsiz görünen ve olumsal gerçekliklerinden özgürleşmelerini sağladığı öne sürülebilirdi. Bu tür düşüncelerin benimsenmesi kaçınılmaz olarak beraberinde, sadece yüzeysel olan bir şeye boyun eğdiklerine inanılması nedeniyle Doğalcı ve Gerçekçi tekniklerin aşağılanmasını getirdi. Bu yüzden Cézanne'ın Emile Bernard'a "Doğayı silindir, küre, koni aracılığıyla ele alma" (IA6) diye emretmesi, sadece bir temel modelleme emri olarak değil, yaşlı ressamın girişiminin, doğanın tesadüfi biçimlerini geçerek altta yatan bir geometrik sabitler dünyasını görmeyi içerdiğinin bir işareti olarak kabul edildi.

Aslında, daha önce de belirtildiği gibi, Cézanne'ın eseri Doğalcılık ve Simgecilik arasındaki bir antitez açısından açıklanmaya karşı koyar. Onun eseri, daha çok,

doğaya duyum kaynağı olarak bağlanmanın, resmedilen yüzeyin süslemeci özerkliğine bağlılıkla sürdürülebileceğinin, bunun kolay olmayacağının ama kesinlikle önemli sonuçlar doğuracağının bir ispatıdır.

Fakat Cézanne'ın titizliği sıra dışıydı ve onun resminin sunduğu dersler kolay öğrenilmedi; Rilke'nin 1907 yılında Salon d'Automne'de sanatçının eserini anlamaya çalışma mücadelesi de bunu kanıtlıyordu (IA7). Yirminci yüzyıl başındaki avangard cephelerinde, yaygın olarak, doğal dünyanın özgül ayrıntılarına gösterilen özenin sanatın dışavurumcu potansiyelini tatmin etmeyi sağlamadığına inanılıyordu. En açık şekilde hem dışavurumcu hem soyut –yani betimleme taleplerinden kurtulmuş– bir modern sanat olan müzik, bütün diğerlerinin tipi olarak görülmeye başlanmıştı. Yüzyıl dönümünde, müziğe ait dışavurum ve kompozisyon kuramları, mimari ve resmin gelişmesini sağlayan araçlar olarak benimsenmişti. (Yüzyıl dönümündeki avangard sanatçılar açısından Richard Wagner ve kuramlarının önemi büyük ölçüde buna dayanır [bkz. *Art in Theory 1815-1900* IIID2 ve VIC2].) August Endell ve Kandinski de müziğin görünüşte "evrensel" olan dışavurumculuğunu, soyut bir görsel sanat, geçerliliği maddi dünyanın görünümlerine göndermelerle değil, bir taraftan sözde temel biçimsel ilkeler, diğer taraftan "iç zorunluluğun" telkinleriyle güvenceye alınmış olan bir görsel sanat olasılığı için bir umut sayanlar arasındaydı (IB1 ve IB8-9).

Doğalcı kuramlarda sanat eserinin etkisinin izinin dünyaya kadar sürülebilir olması gerektiği varsayılıyordu. Onun kökeninin bu dünyada –onun bazı doğrudan deneyimlerinde– olması, eserin otantikliğinin güvencesiydi. Diğer yandan, Simgeciliğin çekim gücüne maruz kalan kuram biçimlerinde, sanatın etkileri bir iç yaşamın otantikliğinin işaretleriydi; yani, sanatçının zihninden ya da ruhundan kaynaklanan şeyler olarak görülüyorlardı. Bu konumun bazı açık içerimleri vardı. Ölçüt olarak doğalcı bir karşılıklılık kabul edilmediği zaman, bireysel tepki ve duyguların gücüne ve otantikliğine öncelik veriliyordu. Dışavurumun canlılığının zorunlu olması betimlemenin kesinliğine yönelik geleneksel talebin yerine geçmeye başlıyordu. "Peşinde olduğum şey, her şeyden çok, dışavurum" diye yazdı Henri Matisse 1908 yılında ve dışavurum amacının izlenmesinin, insanların ya da nesnelerin görünümleri konusunda yapabileceği her tür saygısızlığı haklı çıkaracağını açıkça ortaya koydu (IB6).

Doğalcılığın taleplerinin gitgide hafiflemesinin önemli bir sonucu daha oldu. Modern sanat kuramındaki bu gelişme ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında antropolojik çalışma ve derlemelerin hızlı büyümesiyle örtüştü, çünkü uzmanlar ve küratörler imparatorluğun ele geçirdiği çeşitli şeyleri değerlendirmeye çalışıyorlardı. Modern sanatla zaten uğraşanlar için, biçimsel dışavurumculuğun otantiklikle ilişkilendirilmesi kabile kültürlerinin ürettiği genel olarak doğalcı olmayan imgelerin önemli ölçüde yeniden değer kazanmasına yol açtı. Bu tür imgelerin biçimsel ustalığının –özgünlüğünün– kabul edilmesi onların sözde ilkelliğinin yeniden değerlendirilmesini de içerdi. Ya da daha doğrusu, ilkel kavramı sözkonusu dönemde geleneksel eleştiri işlevinin bir bakıma tersine çevrilmesiyle karşılaştı; daha önce bir aşağılama terimiyken, bir canlılık, otantiklik ve özgünlük ölçüsü olarak kullanılmaya başlandı. Gauguin'in yolundan giden modern sanatçılar artık sözde gelişmemiş benzerleriyle, görünümlerin ve alışkanlıkların peçesinin arkasında saklı olan otantik duygu ve dışavurum zeminleri arayışında akraba olduklarını öne sürüyorlardı. Yir-

minci yüzyılın ilk on yılında, ilkel denen sanatın otantik dışavurumcu gücü, Fransa, Almanya, Rusya ve İngiltere'deki sanatçı ve eleştirmenler tarafından ilan edilen avantgard inancın konusu olmuştu (sözgelimi bkz. IA2, IB10-12, 14, 16-18). Bu inancın korunması kuşkusuz belli ölçüde, sömürgeleştirilmiş kültürlerin sanatının idealleştirilmesini ve soyutlanmasını içeriyordu, yani sözkonusu nesneleri değerlendirmeye kalkışanlar genellikle onların üretim koşullarına pek aldırmamıştı. Diğer yandan bu değerlendirmenin, beraberinde, Avrupa sanatının daha önce sahip olduğu görece otoritenin kurulmasını sağlayan o hüner ve ustalık ölçülerinin büyük ölçüde sorgulanmasını da getirdiği söylenebilir. Wilhelm Worringer'inki gibi bu tür kuramsal çalışmaların önemli bir sonucu da farklı kültür ve çağların sanat biçimleri arasında yapılabilecek karşılaştırmaların zeminini gözden geçirmeyi sağlamasıydı (IB5). Aynı zamanda, Freud, Prinzhorn ve diğerlerinin çalışmaları da rasyonellik kanonlarının daha kelimesi kelimesine uygulanmasını cesaretlendirdi (IA3, IB19).

Avrupa geleneğinin eleştirel yeniden değerlendirilmesi genel olarak yirminci yüzyıl başı avangardcılığının önemli bir yönüydü. Modern hareketlerin destekçileri geçmişin sanatını, mevcut coşkularının ışığında, onun daha önceden kavramsallaştırıldığı ve değerlendirildiği terimleri yeniden şekillendirerek gözden geçirdiler. Böylece, sözgelimi, "klasisizm" anlayışı, Maurice Denis ve Roger Fry tarafından, edebî ve mitleştirici konular kanonuyla olan o geleneksel ilişkisinden koparıldı ve modernin görünen vaatleri çerçevesinde yeniden yorumlandı: bir yandan özgün duygu yoğunlaşmasını görsel biçimde göstermek, diğer yandan bu tür bir yoğunlaşma arayışının Batılı geleneğin ısrarlı bir uğraşı olduğunu öne sürmek – hatta, onun bütün çağlar ve dönemler boyunca sanatın asıl işlevi olduğunu öne sürmek. Tarihsel olarak özgül bir modern hareketin savunması böylece evrenselleştirici bir estetik sistem niteliğini kazandı (bkz. IB7, 16 ve 18).

IA. KLASİSİZM VE ÖZGÜNLÜK

1 Paul Signac (1863-1935) *Eugène Delacroix*'dan *Neo-Empresyonizme*'den

Yazar, Neo-Empresyonist ya da Divizyonist eğilime yakın bir ressamdı. Yazdığı kitap ondokuzuncu yüzyıl sonu Fransız ressamları arasında geliştirilen renk ve dışavurum yaklaşımlarını dile getirmek ve bir sonraki kuşağa bir kuram bütünü aktarmak gibi özel bir öneme sahiptir. Sanatın duyumun hizmetine verilmiş bilgi olarak uygulanması şeklindeki sanat kavrayışı Fauves tarafından devralındı. İlk yayını: *D' Eugene Delacroix au neo-Impressionisme*, Edition de la Revue Blanche, Paris, Haziran 1899. Buradaki alıntılar yeni edisyonun 74-5, 89-94 ve 137-8. sayfalarından yapılmıştır, ed. F. Cachin, Paris, 1964. (Signac'ın kitabından ek malzemeler *Art in Theory 1815-1900* VIB14'te bulunabilir.)

Delacroix yarım yüzyıl boyunca daha fazla parlaklık ve aydınlık elde etmeye çalıştı, böylece onun peşinden gidecek renkçilere izlenecek bir yol ve ulaşılacak bir hedef sundu. Yine de onlara yapılacak çok şey bıraktı; ama onun katkıları ve öğretisi sayesinde, diğerlerinin işi kolaylaştı.

Onlara sağlam bir tekniğin, planlama ve mantığın, resim için duyulan tutkuyu gizlemeyip güçlendirmenin üstünlüğünü kanıtladı.

Onlara rengi yöneten yasaların sırrını verdi: benzerliklerin uyumu, karşıtların benzeşmesi.

Onlara birleşik ve tekdüze bir renk şemasının, farklı öğelerin bileşimlerinin titreşimleriyle üretilen renkten geri kaldığını gösterdi.

Onlara, yeni renkleri ortaya çıkartan optik karıştırma kaynaklarını sundu.

Onlara koyu, tekdüze ve kasvetli renkleri akıllarından olabildiğince çıkarmayı öğütledi.

Onlara bir rengi, onu palet üzerindeki karışımlarla donuklaştırmadan değiştirip azaltmanın mümkün olduğunu öğretti.

Onlara resmin etkisine katkıda bulunacak olan rengin ahlaki tesirini gösterdi; onlara renklerin ve tonların estetik dilinin sırrını verdi.

Onları her şeye cesaret etmeye, hiçbir zaman uyumlarının çok renkli olmasından korkmamaya teşvik etti.

Güçlü yaratıcı, aynı ölçüde büyük bir öğretmen; onun öğretisi de eseri kadar değerli.

Yine de Delacroix'nın resimlerinin, bütün çabasına ve bilgisine rağmen, onu izleyenlerin resimleri kadar aydınlık ya da renkli olmadığını kabul etmek gere-

kir. Renoir'nın *Kayık Gezisine Çıkanların Öğle Yemeği*, Seurat'nın *Sirk* adlı resimlerinin yanında *Haçlıların Girişi* karanlık kalır. Delacroix, bir kısmı parlak, bir kısmı, büyük kısmı, topraksı ve karanlık renklerle yüklü Romantik paleti benimsedi; ona verebileceği her şeyi aldı.

İdealine daha uygun bir araç bulamazdı. Bu aracı yaratmak üzere, paletinden yararsız bir yük olan koyu renkleri dışlaması gerekiyordu. Onlardan biraz parlaklık almak üzere onları zorladı ama hiçbir zaman sadece prizmanın saf ve sanal renkleriyle resim yapmayı hayal etmedi.

Bu ilerlemenin bir başka kuşak tarafından yapılması gerekiyordu: Empresyonistler kuşağı tarafından.

Her şey kendi zamanına hem bağlıdır hem de ondan gelişir: biri önce karmaşıklaştırır, sonra basitleştirir. Eğer Empresyonistler paleti basitleştirdiyse, eğer daha büyük renk ve ışık elde ettilerse, bu, Romantik ustanın araştırmaları ve onun karmaşıklaşan paletle yaptığı mücadele sayesinde oldu.

***

Sadece saf, birbirinden ayrı ve dengeli renklerle, rasyonel bir yönteme göre optik açıdan karışmış eserler ilk kez 1886 yılında, Empresyonist grubun son sergilerinden birinde ortaya çıktı.

Bu adımı atan Georges Seurat, orada ilk ayırma resmi sergiledi. *Grand-Jatte'de Bir Pazar Günü* ressamın çok nadir görülen niteliklerini sınavdan geçiren önemli bir tuvaldi, onun çevresinde Camille Pissarro, oğlu Lucien Pissarro ve Paul Signac toplanmıştı, onlar da az çok benzer bir teknikle yapılmış eserlerini sergiliyorlardı.

Bu yaratıcıların resimlerinin beklenmedik canlılığı ve uyumu, tam olarak hoş karşılanmasa da, hemen fark edildi: Bu nitelikler temel ayırma ilkeleri sayesinde elde edilmişti. O zamandan bu yana bu teknik gelişimini hiç kesmedi ve bu Henri-Edmond Cross, Albert Dubois-Pillet, Maximillien Luce, Hippolyte Petitjean, Theo van Rysselberghe, Henry van de Velde ve diğerlerinin araştırma ve katkılarıyla oldu; acımasız ölümlere, saldırılara ve firarlara rağmen. [...]

Eğer bu ressamlar, *Chromo-Luminaristes* [*Işıklı Renkçiler*] sıfatıyla daha iyi betimlenebilecek olan bu ressamlar, *Neo-Empresyonist* adını benimsediyse, bunun nedeni başarıyı davet etmek değil, öncüllerinin çabalarına olan borçlarını ödemek ve farklılıklara rağmen, ortak hedefe sahip olduklarını vurgulamaktı: yani, ışık ve renk hedefine. *Neo-Empresyonist* sıfatı bu açıdan anlaşılmalı, çünkü bu ressamların kullandığı teknik hiç de empresyonist değildi; onların öncüllerinin resimleri ne kadar içgüdüye ve kendiliğindenliğe dayanıyorsa, onlarınki de bunun tersine tefekküre ve kalıcılığa dayanıyordu.

Neo-Empresyonistler, tıpkı Empresyonistler gibi, paletlerinde sadece saf renklere yer verdiler. Ama palette herhangi bir rengi karıştırmayı da kesinlikle reddediyorlardı, elbette, kromatik dairede, renk dairesinde birbirine yakın duran renkleri karıştırmak dışında. Birbirlerine çalan ve beyazla açılan bu renkler, güneş tayfının çeşitli renklerini ve bütün tonlarını geri getirmeye çalışıyordu. Sarı ve kırmızıyla karışan bir portakal rengi, kırmızı ve maviye çalan bir mor, maviden sarıya geçen bir yeşil, beyazla birlikte, kullandıkları tek öğelerdi. Ama, bu saf renklerin optik karıştı-

rılması ve oranlarının değiştirilmesiyle, aşırı koyudan aşırı griye dek değişen, sonsuz sayıda renk elde ettiler.

Paletlerine karışık renkleri yasak etmekle kalmadılar, aynı zamanda renklerinin saflığını bir tuval üzerinde birbirine ters olanları bir araya getirerek bozmaktan da kaçındılar. Palette hazırlanan her fırça darbesi tuval üzerinde saf kalır.

Daha parlak tozlarla hazırlanan renkleri ve daha masraflı malzemeleri kullandıkça, bu ressamlar parlaklık ve renk açısından, yaygınlaştırılan paletin saf renklerini koyulaştıran ve bozan Empresyonistleri aştıklarını öne sürebildiler.

Ayırma tekni için, saf optik öğelerin karışımı sayesinde, azami bir parlaklık ve renk elde etmenin sağlanması yeterli değildir; bu teknik eserin bütün uyumunu bu öğelerin oran ve dengesine dayanarak, kontrast, gölge ve ışık kurallarına bağlı olarak sağlar.

Empresyonistlerin nadiren ve içgüdüsel bir şekilde gözlediği bu kurallar, Neo-Empresyonistler tarafından katı bir şekilde uygulanmaktadır. Duyumu güçsüz bırakmayıp ona rehberlik eden, onu koruyan, kesin ve bilimsel bir yöntemdir bu.

Boş bir tuvalin önündeki ressamın karşısına çıkan ilk sorunun, hangi eğri ve desenlerin yüzeyi böleceğine, hangi renk ve tonların onun üzerini örteceğine karar vermek olduğu düşünülebilir. Birçok resmin anlık fotoğraflar ya da yararsız çizimler olduğu bir zamanda, oldukça nadir karşılaşılan bir kaygı bu.

Empresyonistleri bu kaygıları ihmal etmiş olmaları nedeniyle kınamak çocukça olur, çünkü onların apaçık planları doğanın desenlerini ve uyumlarını, kendilerini nasıl sunuyorlarsa öyle, düzen ve bileşim kaygısı taşımadan yakalamaktı. "Empresyonist bir nehrin kıyısına oturur" diyordu eleştirmenleri Théodore Duret, "ve önünde ne görüyorsa onu resmeder." Bu şekilde, insanın harikalar yaratabileceğini kanıtladılar.

Delacroix'nın öğüdüne uyan Neo-Empresyonist, bir tuvale kompozisyonu tamamlamadan başlamaz. Gelenek ve bilimin rehberliğinde, kompozisyonu düşüncesiyle uyuma sokacaktır; yani, çizgileri (yönler ve açılar), ışık ve karanlığı (tonlar), renkleri (boyaları) istediği karaktere uyduracaktır. Çizgilerin büyük kısmı dinginlik için yatay, neşe için yükselen, üzüntü için inen çizgiler olacaktır, ara çizgiler sonsuz çeşitliliğe sahip bütün diğer duyumları tasvir etmek için kullanılacaktır. En az onun kadar dışavurumcu ve çeşitli olan çok renkli bir etkileşim, bu çizgi etkileşimine katılır: yükselen çizgilere karşılık olarak sıcak renkler ve açık tonlar yer alır; inen çizgilere, soğuk renkler ve koyu tonlar hakim olur; az çok kusursuz bir sıcak ve soğuk renkler, soluk ve yoğun tonlar dengesi yatay çizgilerin dinginliğine eklenir. Böylece renk ve çizgiyi, hissettiği ve çevirmek istediği duyguya boyun eğdiren ressam, bir şair, bir yaratıcı rolünü görür.

Genel olarak, Neo-Empresyonist bir eserin Empresyonist bir eserden daha uyumlu olduğunu kabul etmek mümkündür: Öncelikle, sürekli kontrast gözlemi sayesinde, ayrıntıdaki uyum çok daha kesindir. İkincisi, rasyonel kompozisyon ve renklerin estetik dili sayesinde, bir bütün uyumuna ve Empresyonist eserin kasten ilgilenmediği bir ahlaki uyuma yol açar.

***

Belki de Neo-Empresyonistlerden daha aydınlık resmetmek kolaydır ama renk kaybedersiniz; daha fazla renk elde edebilirsiniz ama renklerin koyulaşması karşılığında. Onların rengi merkezden (beyaz) çepere (siyah) uzanan kromatik dairenin yarıçapının ortasında yer alır. Bu konum o renge azami güç ve güzellik doygunluğunu sağlar. Bir gün gelecek, ya ressamın şimdi kullandığı renkten daha iyi bir renk kullanarak ya da hassaslaştırılmış yüzeylere ışık ışınlarının doğrudan uygulanması gibi yeni süreçler sayesinde bu tür bir bileşim keşfedilecek; ama mevcut kaynakları nasıl kullanacaklarını bilen, onları hem daha aydınlık hem daha renkli kullanabilenlerin Neo-Empresyonistler olduğu kabul edilmeli. Hâlâ eleştirilere karşılaşmalarına rağmen, onlara ait bir resmin yanında, herhangi bir resim, sanatsal nitelikleri ne kadar yüksek olursa olsun, karanlık ya da renk açısından yetersiz görünecektir. Bir ressamın yeteneğinin resimlerinde ne kadar ışık ve renk bulunduğuyla ölçülmesini istemediğimiz bilinsin; beyaz ve siyahla şaheserler yaratabileceğimizi ve insanın hiçbir hüner göstermeden renk ve ışıkla resim yapabileceğini biliyoruz. Ama bu renk ve ışık araştırması sanatın bütünü değilse de en azından onun en önemli parçalarından biri değil mi? Boya ve tonların ritim çeşitliliği içinde birlik yaratmaya çabalayan ve bilgisini duyumlarının hizmetine veren kişi sanatçı değil mi?

Delacroix'nın deyişini, "Korkakça resmetmek bir korkağın resmidir" deyişini hatırlayan Neo-Empresyonistler katı ve yalın resimlerinden gurur duyabilirler. Ve eğer sanatçıları sanatçı kılan şey teknik değil de tutkuysa, kendilerinden emin olabilirler: ışığın, rengin ve uyumun verimli tutkusuna sahipler.

Her koşulda, daha önce yapılmış olanı tekrarlamış olmayacaklar; yeni bir yol açmış, kişisel bir ideali dile getirmiş olmanın tehlikeli onurunu taşıyacaklar.

Gelişebilirler ama hep saflık ve kontrast zemininde; bunların önemini ve büyüsünü onları hiç reddetmeyecek kadar tanıyorlardı. Zaman içinde başlangıçtaki tereddütlerinden kurtulan *ayırma* tekniği, onların düşlerini renkle dışavurmalarına izin veren bu teknik, daha esnek ve gelişkin bir hal aldı, daha da verimli kaynakları vaat etti.

Ve eğer aralarında dehası bu tekniği daha ileri götürmesini sağlayacak bir sanatçı yoksa, en azından onun işini kolaylaştırmış oldular. Muzaffer renk ustası ortaya çıksın yeter: paleti onun için hazırlanmış durumda.

2 Paul Gauguin (1848-1903) Fontainas'a Mektup

Mart 1899'da, André Fontainas'ın Gauguin'in *Nereden Geldik? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* adlı resmi için yazdığı eleştiriye yanıt olarak Tahiti'den yazılmıştır. Fontainas "soyutlamaların, sanatçının kendi zihninde, onlara hayat veren doğal birtakım alegorilerle zaten şekillenmemişse, somut imgeler aracılığıyla aktarılamadığını" söyleyerek itiraz ediyordu. İlk basımı: A. Fontainas (giriş), *Lettres de Paul Gauguin à André Fontainas*, Paris, 1921. Bu çevirinin kaynağı: J. Rewald, *Paul Gauguin: Letters to Ambroise Vollard and André Fontainas*, San Francisco, 1943, s. 21-4. (Gauguin'e ait başka metinler için bkz. *Art in Theory 1815-1900* VIB18, VIC9 ve 13)

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie
Dormez, tout espoir
Dormez, toute envie.
Verlaine

Mösyö Fontainas,

Mercure de France dergisinin Ocak sayısında, "Rembrandt" ve "Vollard Galerisi" adlı iki ilginç makaleniz yer alıyor. İkincisinde benden bahsediyorsunuz. Hoşlanmadığınız halde sanatın ya da sizin üzerinizde hiçbir duygusal etki bırakmayan bir ressamın eserinin dürüst bir incelemesini yapmışsınız. Eleştirmenler arasında nadir görülen bir durum bu.

Ben her zaman, bir ressamın görevinin eleştirilere hiç yanıt vermemek olduğunu düşünmüşümdür, düşmanca olanlara bile – özellikle de düşmanca olanlara; övgü dolu olanlara da, çünkü onlar da genellikle dostluğun emriyle yazılmıştır.

Bu kez, her zamanki çekincemden ayrılmadan, size yazmak için karşı konulmaz bir arzu, kapris deyin isterseniz, duydum ve –bütün duygusal insanlar gibi– ben de buna karşı koymakta başarılı olamadım. Bu sadece kişisel bir mektup olduğuna göre gerçek bir yanıt değil sadece sanat üzerine bir gevezelik sayılır; makaleniz onu teşvik edip besledi.

Biz ressamlar, yoksulluğa mahkum olmuş bizler, yaşamın maddi güçlüklerini yakınmadan kabulleniriz ama onların sıkıntısını, çalışmaya bir engel oluşturdukları ölçüde yaşarız. Günlük ekmeğimizi ararken ne çok vakit kaybederiz! En bayağı işler, harap stüdyolar ve başka binlerce engel. Bütün bunlar, umutsuzluk, ardından iktidarsızlık, öfke, şiddet yaratır. Bu tür şeyler sizi hiç ilgilendirmiyor; sadece ikimizi de sayısız kusur, şiddet, ton tekdüzeliği, çakışan renkler vb. şeyleri belirtmekte haklı olduğunuz konusunda ikna etmek üzere yazıyorum. Evet, bütün bunlar büyük olasılıkla vardır, varlar. Fakat bazen kasıtlı değiller. Bu ton tekrarları, bu tekdüze renk uyumları (müzikal anlamda) tiz bir sesle, onları tam tersine yoğunlaştıran titreşimli notalar eşliğinde söylenen doğu ilahilerine benzemiyor mu? Beethoven bunları (anladığım kadarıyla) sözgelimi *Sonata Pathétique*'te [*Patetik Sonat*] sıkça kullanıyor. Delacroix da tekrarlı kahverengi ve boğucu mor uyumlarıyla, trajediyi ima eden kasvetli bir pelerinle bunu yaptı. Siz Louvre'a gidiyorsunuz sık sık; benim bu söylediğimi düşünerek, yakından bakın Cimabue'ye.

Aynı zamanda rengin bundan sonra modern resim alanında oynayacağı müziksel rolü de düşünün. Tıpkı müzik gibi titreşim olan renk, doğada hem en evrensel hem de en ele avuca sığmaz olanı yakalamayı başarır: onun iç gücünü.

Burada, kulübemin yakınında, derin bir sessizlik içinde, doğanın nefes kesici kokuları arasında, şiddetli uyumlar düşlüyorum. Sonsuz karşısında duyduğum kimbilir hangi kutsal dehşetle beslenen bir zevk. Şimdi soluduğum, çok uzun zaman önce kaybolmuş bir neşenin kokusu. Heykel kadar katı hayvan figürleri, duruşlarının ritminde, tuhaf kıpırtısızlıklarında tarifsiz ağırbaşlı ve dinsel bir şeyle. Düş gören o gözlerde, hayal edilmesi imkansız bir bilmecenin huzursuz yüzeyi var. Gece burada.

Geri kalan her şey dinleniyor. Gözlerim sonsuz uzayda benim önümde uçuşan düşü gerçekten anlamadan görmek üzere kapalı; ve umutlarımın yas dolu geçit töreninin yarattığı baştan çıkarıcı duyguları yaşıyorum.

Benim önemsiz bulduğum bazı resimleri övmek için şöyle bağırıyorsunuz: "Keşke Gauguin hep böyle olsaydı!" Ama ben hep öyle olmak istemiyorum.

"Gauguin'in sergi yaptığı büyük panelde alegorinin anlamını açıklayan hiçbir şey yok." Evet, var: benim düşüm elle tutulmaz, hiçbir alegoriyi kabul etmez; Mallarmé'nin dediği gibi, "Müzikal bir şiir o, *libretto*ya ihtiyacı yok." Buna bağlı olarak bir eserin özü, önemsiz ve ulaşması güç özü, kesinlikle "dile getirilmeyen şeyden oluşur; renk ya da sözsüz çizgilerin kullanılmasıyla akar; maddi bir yapı değildir."

Benim Tahiti resimlerimden birinin önünde duran Mallarmé şöyle söylemişti: "İnsanın bu kadar çok parlaklığa bu kadar çok gizem koyabilmesi hayret verici bir şey."

Panele dönersek: oradaki put, edebî bir simge değil, bir heykel olarak duruyor, yine de hayvan figürleri kadar heykel sayılmaz, onlar kadar hayvan da değil, benim kulübe önünde gördüğüm düşü bütün doğayla birleştiriyor, ilkel ruhumuzu, acılarımızı kökenimizin ve geleceğimizin gizemi karşısında belli belirsiz ve anlaşılmaz hale gelinceye dek, dünyevi olmayan bir şekilde teselli ederek ele geçiriyor.

Ve bütün bunlar aynı zamanda elimin altında herhangi bir alegori (belki de edebî eğitim almadığım için) yokken, ben resim yapıp düş görürken ruhumda üzüntüyle şarkı söylüyor.

Eserim bitip de uyandığım zaman, kendi kendime soruyorum: "Nereden geldik? Neyiz? Nereye gidiyoruz?" Artık tuvalle bir ilgisi olmayan, çevresindeki duvardan apayrı sözcüklerle dile getirilmiş bir düşünce. Bir unvan değil bir imza.

Görüyorsunuz ya, sözlükteki sözcüklerin –soyut ve somut sözcüklerin– değerini çok iyi anlasam da, resimde onları ele almıyorum. Hayalimi edebî yollara hiç başvurmadan uygun bir *décor* içinde ve ortamın izin verdiği sadelikle yorumlamaya çalıştım: zor bir iş. Başarısız olduğumu söyleyebilirsiniz ama denediğim için kınamayın beni, bana hedefimi değiştirmemi, daha önce kabul edilmiş, kutsallıktan yoksun düşüncelere boyun eğmemi de öğütlemeyin. Puvis de Chavannes mükemmel bir örnek. Puvis bende olmayan o yeteneği ve deneyimiyle beni aşıyor; ona tıpkı sizin gibi ve belki daha da fazla hayranlık duyuyorum ama tümüyle farklı nedenlerle (ve –rahatsız olmayın– daha fazla anlayarak). Her birimiz kendi dönemimize aitiz.

Yönetim bana kalabalığın düşünceleriyle çelişebilecek bir kamu binasının süslemesi işini vermemekte haklı, benim böyle bir şeyi kabul etmem de çok kınanacak bir şey olurdu, çünkü kendimi kandırmak ya da kendime yalan söylemekten başka seçeneğim kalmazdı.

Durand Ruel'deki [1893] sergimde, resimlerimi anlamayan genç bir adam, Degas'dan, onları açıklamasını istemiş. Degas gülümseyip La Fontaine'in bir fablını okumuş gence. "Görüyorsunuz ya," demiş, "Gauguin kürkü olmayan sıska bir kurt" [yani bolluk içinde hizmet etmektense, kıtlık içinde özgürlüğü yeğliyor – John Rewald].

On beş yıllık mücadelenin ardından kendimizi Akademi'nin etkisinden, herhangi bir kurtuluş, onur ya da para umudu sunmayan bütün bu formüller karga-

şasından kurtarmaya başladık: çizim, renk kompozisyonu, doğanın varlığına saygı, vb. Daha dün bir matematikçi [Charles Henry] bize değişmeyecek bir ışık ve renk kullanmamız gerektiğini kanıtlamaya çalıştı.

Şimdi tehlike geçti. Evet, özgürüz, ama yine de ufukta beliren bir tehlike görüyorum; onu tartışmak istiyorum sizinle. Bu uzun ve sıkıcı mektup sırf bu amaçla yazıldı. Günümüzde eleştiri, ciddi, zeki, iyi niyet dolu olduğu sürece, bize bir başka bağ olabilecek bir düşünme ve düşleme tarzı dayatmaya çabalıyor. Kendi alanına, edebiyata yönelik ilgi duymaya odaklanırsa, bizi ilgilendiren şeyi, resmi göremeyecektir. Eğer bu doğruysa, Mallarmé'den bir alıntı yapma küstahlığı sergileyeceğim: "Eleştirmen hiç de işi olmayan bir şeye burnunu sokan biridir."

Onun anısına size bu eskizini, telaşla karalanmış olan, güzel ve sevgili yüzün belli belirsiz bir hatırlanışı olan eskizini sunmama izin verin. Bu bir hediye değil, budalalığım ve şiddetim için ihtiyaç duyduğum hoşgörü çağrısı.

3 Sigmund Freud (1856-1939) "Düşler Üzerine"den

Freud psikanalizin kurucusuydu; kuramları, modern "insan doğası" ve "insan güdülenimi" kavramlarının biçimlenmesini sağladı. Düşler ve bilinçdışı üzerine yazdıkları, görsel imgelemin kökenleriyle ilgili geleneksel düşünceleri değiştirdi ve yorumlanmasıyla ilgili sorunlara yeni bir boyut kattı. Buradaki alıntıların kaynağı olan deneme ilk kez *Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens*, 1901'de Wiesbaden'da, daha uzun bir çalışması olan ve 1900 yılında yayımlanan *Düşlerin Yorumu*'nun bir özeti olarak yayımlanmıştı. (XII. Bölüm olan "Düşler Üzerine" Freud tarafından 1911'de eklendi.) Buradaki çevirinin kaynağı: J. Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, c. 5 (1900-1901), Londra, 1953, s. 633-86.

VI

Bizim düş-içeriğinde düş-düşüncelerini keşfetme ve tanımakta güçlük çekmemizin başlıca sorumlusu, onların neden çarpıtıldıklarını anlamadığımız sürece, yer değiştirme sürecidir. Yine de, düş-düşünceleri de, bizim düş-çalışması açısından yeni bir başarıya ulaşmamızı sağlayan, başka ve daha ılımlı türden bir dönüşüme boyun eğer – kolayca anlaşılan bir dönüşüme. Analizimize devam ettikçe karşılaştığımız düş-düşünceleri, genellikle bizleri, ifade edildikleri tuhaf biçimle etkiler; bunlar, düşüncelerimizin kullandığı türden kuru bir dil kuşanmamıştır, tersine simgesel olarak benzetme ve metaforlar yoluyla, şiirsel konuşmanınkine benzeyen imgelerle temsil edilirler. Düş-düşüncelerinin ifade edildiği biçime dayatılan sınırlamayı değerlendirmenin güç bir yanı yoktur. Düşlerin dışavuran içeriği büyük ölçüde resimsel durumlardan oluşur; düş-düşünceleri de buna göre daha baştan onları bu türden bir temsile uygun kılacak bir tedaviye sokulmalıdır. Eğer politik bir başmakaledeki savları ya da bir mahkeme jürisinin önünde avukatın yaptığı konuşmaları bir dizi resimle temsil etmek gibi bir sorunla karşı karşıya kalırsak, *düşün içeriğindeki temsil edilebilirlik sorunları* nedeniyle düş-çalışması tarafından yürütülmesi gereken değişiklikleri de kolayca anlayabiliriz.

Düş-düşüncelerinin ruhsal malzemesi genellikle izlenimsel deneyimlerin – sıklıkla ilk çocukluğa dek uzanan– hatıralarını içerir, bunlar da kural olarak görsel bir konuya sahip durumlar olarak algılanır. Nerede olasılık belirirse, düş-düşüncelerinin bu kısmı düşün içeriği tarafından benimsenen biçim üzerinde belirleyici bir etkiye yol açar; bir bakıma, bir kristalleşme çekirdeği oluşturur, düş-düşüncelerinin malzemesini kendisine çeker ve böylece onların dağıtımını etkiler. Bir düşteki durum genellikle değiştirilmiş bir tekrardan, bu tür izlenimsel bir deneyimin katkılarıyla karmaşıklaşmış bir tekrardan başka bir şey değildir; diğer yandan, gerçek sahnelerin inançlı ve doğrudan reprodüksiyonları düşlerde çok nadiren görünür.

Fakat düşlerin içeriği, tümüyle durumlardan oluşmaz, bağlantısız görsel imge, konuşma fragmanlarını ve hatta düzenlenmemiş düşünce parçacıklarını da içerir. Bu yüzden belki de kısaca düş-çalışmasının, düşlerde zorunlu olan ifadenin kendine özgü biçimindeki düş-düşüncelerinin reprodüksiyonunu yapması için hazır olan temsil kiplerini kısaca sıralamak yararlı olabilir.

Analiz aracılığıyla vardığımız düş-düşüncelerinin olası en hassas yapılara sahip ruhsal bir bütün olduğu ortaya çıkıyor. Kısımları birbirleriyle en katmanlı mantıksal ilişkiler içinde yer alır: önplanı ve arkaplanı, koşulları, konudan ayrılmaları ve örneklemeleri, kanıt ve karşı kanıt zincirlerini içerirler. Her düşünce akışına neredeyse değişmez bir şekilde onun çelişkili karşılığı eşlik eder. Bu malzeme bizim uyanıkken düşündüklerimize kıyasla, bildiğimiz özelliklerin hiçbirinden yoksun değildir. Eğer bütün bunlar bir düşe dönüşecek olursa, ruhsal malzeme onu aşırı yoğunlaştıracak, bir bakıma yeni yüzeyler yaratacak olan bir iç dağılma ve yer değiştirmeye ve durumların yapılanması için en uygun olan kısımları yeğleyecek şekilde yapılacak bir seçme işlemine sokulacaktır. Eğer malzemenin kökenini dikkate alırsak, bu tür bir süreç, bir "gerileme" olarak betimlenmeyi hak ediyor. Fakat bu dönüşüm sürecinde, o ana dek ruhsal malzemeyi bir arada tutan mantıksal bağlantılar kaybolur. Bir bakıma, düş-çalışması sadece düş-düşüncelerinin tözsel içeriğini devralmış ve yönlendirmiş gibidir. Düş-çalışmasının yok ettiği bağlantıların onarılması da analiz çalışmasının yerine getirmesi gereken bir görevdir.

Bu yüzden, bir düşe açık olan ifade kipleri bizim entelektüel sözümüze kıyasla yetersiz olarak nitelenebilir; yine de bir düşün düş-düşüncelerinde var olan mantıksal ilişkilerin reprodüksiyonunu yapma olasılığını bütünüyle terk etmemesi gerekir. Tersine, sık sık onların yerine kendi dokusundaki biçimsel özellikleri koymayı başarır.

Öncelikle, düşler düş-düşüncelerinin her kısmı arasında, bütün malzemeyi tek bir durum halinde birleştirerek reddedilemez bir şekilde var olan bağlantıyı dikkate alırlar. Zaman ve *uzam içindeki yakınlaştırma aracılığıyla mantıksal bağlantının* reprodüksiyonunu yaparlar, tıpkı bir ressamın bütün şairleri bir Parnassus resminde tek bir grup halinde temsil etmesi gibi. Onların aslında hiçbir zaman tek bir dağ tepesinde bir araya gelmemiş oldukları doğrudur ama kesinlikle kavramsal bir grup oluştururlar. Düşler bu reprodüksiyon yöntemini ayrıntılara dek taşır; ve genellikle bize düş içeriğinde birbirine yakın iki öğeyi gösterdikleri zaman, bu düş-düşünceleri arasında onlara karşılık gelen özellikle yakın bir bağlantı olduğunu belirtir. [...]

***

VII

Düş-çalışmasıyla ilgili değerlendirmemizin sonuna gelmedik. Ruhsal malzemenin yoğunlaştırma, yer değiştirme ve resimsel düzenlenişine ek olarak, ona bir etkinlik daha eklememiz gerekiyor ama bu her düşün işleyişinde bulunan bir etkinlik değil. Düş-çalışmasının bu kısmıyla yoğun bir şekilde ilgilenmeyeceğim, bu yüzden de sadece onun doğasına ilişkin bir düşünce edinmenin en kolay yolunun –her ne kadar varsayım büyük olasılıkla olguları karşılamasa da– *onun sadece düş-içeriği yapılandıktan SONRA işlemeye başladığını* varsaymak olduğunu belirtmekle yetineceğim. Öyleyse onun işlevi düşün bileşenlerini yaklaşık olarak bağlantılı bir bütün, bir düş-kompozisyonu oluşturacak şekilde düzene sokmak olacaktır. Bu şekilde düşe bir tür cephe verilmiş olur (ama bu da, onun içeriğini her noktada gizlemez) ve böylece bazı katkıların ve hafif değişikliklerin desteğini alan bir ilk, başlangıç yorumuna kavuşmuş olur. Bu arada, düş-içeriğinin bu revizyonu ancak çok titiz bir şekilde yürütülmediği sürece mümkündür; bizim için düş-düşüncelerinin parlak bir yanlış anlaşılmasından başka bir şeyi temsil etmez. Bir düşün analizine başlamadan önce bu yorum çabasının zeminini açmamız gerekir.

Düş-çalışmasının bu kısmının motifi oldukça açıktır. Bir düşün bu son gözden geçirilmesine yol açan şey *anlaşılabilirlik değerlendirmeleridir*; ve bu da etkinliğin kökenini ortaya çıkarır. Önümüzde duran düş-içeriğine bizim normal ruhsal etkinliğimiz, genel olarak ona sunulan herhangi bir algı içeriğine nasıl davranıyorsa, öyle davranır. Belli hazırlık düşünceleri temelinde o içeriği anlar ve onu düzene sokar, hatta algıladığı anda bile, onun anlaşılabilir olacağı gibi bir önvarsayımla bunu yapar; bunu yaparken de onu yanlışlama riskini atlatır ve aslında, eğer onu tanıdık herhangi bir şeyle yan yana koyamazsa, en tuhaf yanlış anlamaların kurbanı olur. Bilindiği gibi, biz, bir dizi yabancı işaret gördükten ya da bilinmeyen sözler duyduktan sonra, algıyı, bizim için zaten tanıdık olan bir şeye dayanarak, anlaşılırlık değerlendirmeleri sayesinde yanlışlamayı başaramayız.

Tümüyle uyanık düşünmeye benzeyen ruhsal bir etkinliğin elinde bu tür bir gözden geçirmeye uğramış olan düşler "iyi-yapılanmış" olarak betimlenebilir. Başka düşler sözkonusu olduğunda bu etkinlik tümüyle kırılmıştır; malzemeyi düzenlemek ya da yorumlamak yönünde hiçbir girişim yoktur ve uyandıktan sonra kendimizi düş-çalışmasının bu son kısmıyla özdeş hissettiğimizden, düşün "aşırı karışık" olduğu yargısını veririz. Fakat analiz açısından, bağlantısız fragmanların düzensiz bir yığını gibi görünen bir düş de güzel bir şekilde cilalanmış ve cephe kazandırılmış olan bir düş kadar değerlidir. Aslında, ilk durumda, düş-içeriğine dayatılan şeyi yıkma sıkıntısından kurtulmuş oluyoruz.

Fakat düş-cephelerinin düş-içeriğinin bizim zihinsel yaşamımızın bilinçli aracılığıyla yapılmış hatalı ve biraz keyfî gözden geçirmelerinden ibaret olduğunu varsaymak da bir hata olacaktır. Bir düş-cephesi kurulurken önceden-yapılanmış bir biçimde düş-düşüncelerinde mevcut olan arzulu fanteziler de sıkça kullanılır ve uyanık yaşamda "gün-düşü" olarak adlandırılmış olanlara benzerler. Gece düşlerinde analiz aracılığıyla ortaya çıkarılan arzulu fantezilerin, genellikle, çocukluğa ait sahnelerin tekrarları ya da değiştirilmiş versiyonları olduğu anlaşılır; bu yüzden, bazı

örneklerde düşün cephesi doğrudan düşün asıl çekirdeğini, başka malzemelerin eklenmesiyle bozulmuş çekirdeğini ortaya çıkarır.

Düş-çalışması ele alınan dört etkinliğin dışında başka bir etkinlik sergilemez. Eğer "düş-çalışmasını" düş-düşüncelerini düş-içeriğine dönüştürme süreci olarak tanımlamaya devam edersek, düş-çalışmasının yaratıcı olmadığı, onun kendine ait fanteziler geliştirmediği, herhangi bir yargıda ve çıkarımda bulunmadığı anlaşılır; malzemenin yoğunlaştırılması ve yer değiştirmesinden ve onun resimsel bir biçime sokulmasından başka bir işlevi yoktur, buna ayrıca değişken bir etken olarak yorumsal gözden geçirmenin son parçasını da eklemek gerekir. Düş-içeriğinde daha başka ve yüksek bir entelektüel işlev ürünü olarak görmeye eğilimli olduğumuz çeşitli şeyler bulduğumuz doğrudur; ama her örnekte analiz ikna edici bir şekilde *bu entelektüel işlemlerin zaten düş-düşüncelerinde yerine getirildiğini ve düş-içeriğinin bunları sadece DEVRALDIĞINI* göstermektedir. Bir düşte yapılan çıkarım düş-düşüncelerindeki bir çıkarımın tekrarından başka bir şey değildir; eğer çıkarım düşe değiştirilmeden taşınırsa, kusursuz görünecektir; eğer düş-çalışması onun yerine bir başka malzeme geçirmişse, o anlamsız görünecektir. Düş-içeriğindeki bir hesaplama, düş-düşüncelerinde bir hesaplama olduğundan başka bir şey göstermez; ama düş-düşüncesi hep rasyonelken, bir düş-hesaplaması eğer etkenler yoğunlaştırılırsa ya da matematiksel işlemleri başka bir malzemeye aktarılırsa en çılgın sonuçları ortaya çıkarabilir. Düş-içeriğinde ortaya çıkan konuşmalar bile özgün kompozisyonlar değildir; yapılmış, duyulmuş ya da okunmuş konuşmaların bir karışımı, düş-düşüncelerinde canlanan ve söylenişlerinin birebir reprodüksiyonu yapılan ama kökenleri tümüyle göz ardı edilen ve anlamı keskin bir şekilde değiştirilmiş bir karışımı oldukları anlaşılır.

Düş-çalışmasıyla tanıştıktan sonra ... kuşkusuz onu oldukça kendine has bir süreç, bildiğimiz kadarıyla, başka bir yerde var olmayan bir süreç olarak ilan etmeye çalışacağız. Sanki daha önce onun ürününün, yani düşün bizde uyandırdığı hayranlığı düş-çalışmasına taşımış gibi olacağız. Fakat aslında, düş-çalışması, histerik semptomların, fobilerin, saplantıların ve sanrıların yaratılmasından sorumlu olan bir dizi ruhsal süreç arasından ilk keşfedilendir. Yoğunlaştırma ve öncelikle yer değiştirme bu diğer süreçlerin de değişmez özelliklerindendir. Diğer yandan, resimsel biçime sokmak, düş-çalışmasına has bir şey olarak durur. Eğer bu açıklama, düşleri fiziksel hastalık tarafından üretilen yapıların yanında bir diziye yerleştirirse, bu düş-oluşumu gibi süreçlerin temel belirleyici koşulunu keşfetmeyi bizim için daha da önemli kılar. Büyük olasılıkla uyku ya da hastalık halinin bu vazgeçilmez koşullar arasında olmadığını duymak bizi şaşırtacaktır. Sağlıklı insanların günlük yaşamındaki birçok fenomen –unutmak, dil sürçmeleri, acemice işler ve özel bir hata sınıfı– kökenlerini düşlerinkine ve bu dizideki başka üyelerinkine benzer bir fiziksel mekanizmaya borçludur.

Sorunun özü, düş-çalışmasının şu noktaya dek en çarpıcı başarısı olmuş olan yer değiştirmede yatar. Eğer konuya derinlemesine girersek, yer değiştirmenin temel belirleyici koşulunun tümüyle psikolojik bir koşul olduğunu görürüz: bir güdü doğasına sahip olan bir şeydir. Düşleri analiz ederken kaçınamadığımız bazı deneyimleri dikkate alırsak onunla karşılaşırız. Düş örneğimi analiz ederken düş-düşüncelerine ait raporumu kesmek zorunda kaldım ... çünkü, itiraf ettiğim gibi, on-

lar arasında yabancılardan gizlemek isteyeceğim ve başkalarına önemli noktalarda hata yapmadan iletemeyeceğim türden olanlar vardı. Analizinin raporunu veren bir görüşle birlikte, belli bir düş yerine bir başkasını seçmiş olsaydım hiçbir şey fark etmeyeceğini de ekledim: Bulanık ya da karışık içeriğe sahip her düş örneğinde gizli tutulması gereken düş-düşünceleriyle karşılaşacaktım. Fakat analizi kendi başıma sürdürecek olursam, başka kimseye gönderme yapmazsam (ki aslında benim düşüm gibi kişisel bir deneyim böyle bir şeyi istemiş olamazdı), sonunda beni şaşırtacak olan, benim içimdeki varlıklarının farkında olmadığım, sadece *yabancı* olmayıp aynı zamanda benim açımdan *kabul edilmez* olan ve bu yüzden ciddi bir şekilde karşı çıkmaya yöneleceğim ama analiz sırasında akan düşünce zincirinin acımasızca baskı yapacağı düşüncelere varacaktım. Çok yaygın olarak görünen bu durumu değerlendirmenin tek bir yolu var; o da bu düşüncelerin gerçekten benim zihnimde mevcut olduğunu ve belli bir ruhsal yoğunluk ya da enerjiye sahip olduğunu ama özel bir ruhbilimsel durum içinde olduklarını, bu yüzden de benim için *bilinçli hale gelemeyeceklerini* varsaymaktır. (Bu özel koşulu "bastırma" olarak betimliyorum.) Öyleyse, düş-içeriğinin bulanıklığıyla bazı düş-düşüncelerinin bastırılma hali (bilince çıkamaması) arasında nedensel bir bağlantı olduğu ve düşün yasaklanan düş-düşüncelerine ihanet etmemek için bulanık olması gerektiği sonucunu çıkarıyoruz. Böylece "düş-çarpıtması" gibi, düş-çalışmasının ürünü olan ve gizleme, yani kılık değiştirme amacına hizmet eden bir kavrama varıyoruz.

***

X

Bugüne dek filozoflar bastırmanın ruhbilimiyle ilgilenme fırsatı bulamadılar. Bu yüzden bu bilinmeyen konuya, düş-oluşumunda olay sürecinin resimsel bir imgesini kurarak ilk yaklaşımı yapabiliriz. Ulaştığımız –sadece düşlerin incelenmesi sayesinde değil– şematik resmin oldukça karmaşık bir resim olduğu doğrudur; ama daha basit bir şey elde edemedik. Bizim hipotezimize göre zihinsel aygıtımızda iki düşünce-yapan aracı var; ikincisinin, ürünleri için bilince serbest erişime sahip olmak gibi bir ayrıcalığı var, buna karşılık ilkinin etkinliği kendi içinde bilinçdışıdır ve bilince ancak ikincisi yoluyla ulaşabilir. İki aracı arasındaki sınırda, ilkinin ikinciye geçtiği yerde, bir sansür var, sadece geçmesini kabul ettiği şeye izin veriyor ve diğer her şeyi engelliyor. Öyleyse, bizim tanımımıza göre, sansür yoluyla reddedilen şey bir bastırma hali içindedir. Belli koşullarda, ki uyku hali de bu koşullardan biridir, iki aracının gücü arasındaki ilişki, bastırılan şeyin artık engellenemeyeceği şekilde değiştirilebilir. Uyku halinde bu, büyük olasılıkla sansürün rahatlaması sayesinde ortaya çıkıyor; bu olduğu zaman daha önce bastırılmış olan şeyin bilince doğru yol bulması olası hale geliyor. Fakat sansür hiçbir zaman tümüyle ortadan kalkmadığı, sadece indirgendiği için, bastırılan malzemenin, kendi rahatsız edici özelliklerini hafifleten belli değişikliklere boyun eğmesi gerekiyor. Bu tür durumlarda bilinçli hale gelecek olan şey bir aracının niyetleri ile ötekinin talepleri arasındaki bir uzlaşmadır. *Bastırma – sansürün rahatlaması – bir uzlaşmanın oluşumu*, bu sadece düşlerin değil, başka birçok psikopatolojik yapının oluşumundaki temel kalıptır; ve başka ör-

neklerde de uzlaşmaların oluşumuna, düş-çalışmasından tanıdığımız, yoğunlaşma ve yer değiştirme süreçlerinin ve yüzeysel çağrışımların kullanılmasının eşlik ettiğini gözleyebiliriz.

Düş-çalışmasını açıklamak için ortaya attığımız hipotezde "demonik" öğe diye betimleyebileceğimiz bir şeyin de rol oynadığı gerçeğini gizlemeye gerek yok. Bulanık düşlerin oluşumunun, *sanki* bir başka kişiye bağımlı olan bir kişinin bu ikinci kişinin kulağına makul gelmesi gereken bir değerlendirme yapmış gibi olduğu izlenimine vardık; ve bu benzetmeye dayanarak düş-çarpıtması ve düş-sansürü kavramlarını elde ettik ve izlenimimizi kuşkusuz kaba ama en azından berrak bir psikolojik kurama çevirmeye cesaret ettik. Konunun daha fazla incelenmesi bizim ilk ve ikinci aracıları tanımlamamızı sağlasa bile, ikinci aracının bilince erişimi denetlediğinden ve ilk aracının bu şekilde erişimini engelleyebileceğinden emin olabileceğimizi söyleyen hipotezimizin belli bir karşılık bulmasını güvenle bekleyebiliriz.

Uyku hali sona erdiği zaman, sansür hemen tüm gücünü toplar; ve artık güçsüzlük döneminde ondan alınan her şeyi silip atabilir. Bu da, sayısız örnekle onaylanan bir gözlemin de gösterdiği gibi, düşlerin unutulmasını açıklamanın bir parçası olmalı. Sık sık, bir düşün anlatılması ya da analizi sırasında, unutulmuş gibi görünen bir düş-içeriği fragmanı ortaya çıkar. Unutuluştan kurtarılan bu fragman her seferinde düşün anlamına en iyi ve en doğrudan erişimi sağlar. Bu da, büyük olasılıkla, onun unutulmuş olmasının, yani, bir kez daha bastırılmış olmasının tek nedeni olmalıdır.

***

XII

Sansürün düş-çarpıtmasının başlıca nedeni olduğu görüşünü kabul edenler, düş-yorumunun sonuçlarından, yetişkinlerin düşlerinin birçoğunun, erotik arzuların analiziyle geriye doğru izlenebildiğini öğrenince şaşırmayacaktır. Bu sav gizlenmemiş cinsel içeriği olan, kuşkusuz bütün düş görenlerin kendi deneyimleriyle bildiği ve kural olarak "cinsel düş" adını alacak tek düş türü olan düşlere yönelik değildir. Hatta bu son türden düşler hangi kişileri cinsel nesne kılacakları konusundaki seçimleri, düş görenin uyanık yaşamında cinsel arzuları konusunda getirdiği bütün sınırlamaları görmezden gelmeleri ve genelde "sapkınlıklar" olarak bilinen birçok tuhaf ayrıntıları açısından birçok sürpriz taşımaktadır. Fakat açık içeriklerinde erotik olmaya yönelik hiçbir işaret taşımayan başka düşlerin birçoğunun da, analiz içindeki yorum çalışması sırasında, cinsel arzu-tatminleri olduğu ortaya çıkar; diğer yandan, analiz, uyanık yaşamın etkinliklerinden geriye, "bir önceki günün kalıntıları" olarak kalan birçok düşüncenin de düşlerdeki temsil yollarını, bastırılmış erotik arzuların yardımıyla bulduğunu kanıtlar.

Bunun böyle olmasını gerektiren kuramsal bir zorunluluk yoktur; ama bu olguyu açıklamak için, başka hiçbir içgüdü grubunun kültürel eğitimin taleplerinin böyle geniş kapsamlı bir bastırmasına boyun eğmediği, buna karşın aynı zamanda cinsel içgüdülerin, birçok insanda, en yüksek zihinsel aracılıkların denetiminden kolayca kaçış yolu bulan içgüdüler olduğu da belirtilebilir. Çocuk cinselliğini, dışavurumlarında genellikle mütevazı olan ve hep göz ardı edilip yanlış anlaşılan bu cinsel-

liği tanıdığımıza göre, hemen her uygar insanın çocuksu cinsel yaşam biçimlerini şu ya da bu biçimde koruduğunu söylemekte haklı oluruz. Bu yüzden bastırılmış çocuksu cinsel arzuların düşlerin yapılanması için en sık ve en güçlü güdüleri-kuvvetleri nasıl sağladığını anlayabiliriz.

Erotik arzuları ifade eden bir düşün görünür içeriğinde masum bir şekilde cinsellikten uzak görünmeyi başarmasının tek bir yöntemi vardır. Cinsel düşüncelerin malzemesi, olduğu gibi temsil edilmemeli, düş içeriğinde onların yerine imalar, anıştırmalar ve dolaylı temsilin benzer biçimleri konmalıdır. Ama dolaylı temsilin başka biçimlerinden farklı olarak, düşlerde kullanılan biçimler dolayımsız olarak anlaşılır olmalarıdır. Bu koşulları yerine getiren temsil kipleri genellikle temsil ettikleri şeylerin "simgeleri" olarak betimlenir. Aynı dili konuşan düş görenlerin aynı simgelerden yararlandığı fark edildiğinden beri bunlara özel ilgi gösterilmektedir ve aslında, bazı örneklerde, aynı simgelerin kullanımı aynı dilin kullanımının da ötesine geçer. Düş görenlerin kendileri de kullandıkları simgelerin anlamından haberdar olmadığından, ilk bakışta simgelerle yerine geçip temsil ettikleri şeyler arasındaki bağlantının kaynağını keşfetmek güç olur. Fakat olgu kuşkuya yer bırakmaz ve düş-yorumu tekniği için önemlidir. Çünkü, düş-simgeciliği bilgisinin yardımıyla, bir düşün içeriğinin ayrı öğelerinin veya bir düşün ayrı parçalarının ya da bazı durumlarda bütün düşlerin anlamını, düş görene çağrışımlarını sormak zorunda kalmadan anlamam olasıdır. Burada bir yandan düşleri tercüme etmek gibi popüler bir ideale dönüyoruz, diğer yandan düş-yorumunu simgeler aracılığıyla yorumlamanın aynısı sayan antiklerin kullandığı yorum tekniğine dönüyoruz.

Düş-simgelerinin incelenmesi tamamlanmış olmaktan uzak olsa da, bizler belli sayıda genel önermeyi ve konuyla ilgili belli miktarda özel bilgiyi ortaya koyabilecek konumdayız. Hemen herkes için tek bir anlam taşıyan bazı simgeler var: İmparator ve İmparatoriçe (ya da Kral ve Kraliçe) ebeveynlere karşılık gelir, oda kadını temsil eder ve odanın giriş ve çıkışları bedenin açıklıklarını temsil eder. Düş-simgelerinin büyük kısmı kişileri, bedenin parçalarını ve erotik ilgiye yönelik etkinlikleri temsil etmeye yarar; özellikle cinsel organlar, genellikle çok sayıda şaşırtıcı simgeyle temsil edilmektedir ve onları simgesel olarak belirtmek için kullanılan nesneler çok sayıdadır. Keskin silahlar, ağaç gövdeleri ve sopalar gibi uzun ve sert nesneler, erkek cinsel organına karşılık gelir; dolaplar, kutular, arabalar ya da kazanlar rahmi temsil edebilir. Bu tür örneklerde *tertium comparationis*, yani bu ikamelerdeki ortak öğe dolayımsız olarak anlaşılır; ama bağlantısı kolayca yakalanamayan başka simgeler de vardır. Cinsel ilişkiyi temsil eden bir merdiven boşluğu ya da üst kata çıkmak, erkek organı için bir kravat, dişi organı için bir yün yumağı, onların altında yatan simgesel ilişkiyi başka yollardan anlayıncaya dek bize anlaşılmaz gelir. Dahası birçok düş-simgesi biseksüeldir ve bağlama göre erkek ya da dişi cinsel organına karşılık gelebilir.

Bazı simgeler evrensel yaygınlığa sahiptir ve tek bir dil ya da kültür grubunda yer alan bütün düş görenlerde onlarla karşılaşılabilir; genellikle en sınırlı ve bireysel sınırlarda görülen, kendi ideal malzemesine göre bir bireyin oluşturduğu simgeler vardır. İlk sınıfta yer alanlardan cinsel düşünceleri temsil etme iddiaları dolayımsız olarak dilsel kullanımlarıyla temellenenleri (sözgelimi, tarımdan türetilmiş olan, "dölleme" ya da" tohum" gibi olanları) ve cinsel düşüncelerle olan bağlantıları ilk

çağlara, kavramsal işleyişimizin bulanık derinliklerine uzanıyormuş gibi görünenleri ayırt edebiliriz. Simge yapmanın gücü günümüzde de, bu paragrafın başında belirttiğim iki simge türünde de tükenmemiştir. Yeni keşfedilen nesneler (örneğin uçaklar), gözleyebileceğimiz üzere, bir anda herkesçe kullanılan cinsel simgeler haline gelebilir.

Bu arada, düş-simgeciliği ("düşlerin dili") hakkında daha derin bir bilgimiz olsaydı, düş görene düşle ilgili çağrışımlarını sormadan çalışabileceğimizi ve antiklerin düş-yorumlama tekniğine geri dönebileceğimizi düşünmek yanlış olacaktır. Evrensel simgelerin kullanımındaki salınımlardan ve bireysel simgelerden çok ayrı olarak, kimse bir düşteki belli bir öğenin ne zaman simgesel ne zaman kendine özgü anlamıyla yorumlanacağını bilemez; bir düşün *bütün* içeriğinin simgesel olarak yorumlanmaması gerektiğinden emin olabiliriz. Düş-simgeciliğinin bilgisi hiçbir zaman bizim düş-içeriğinin belli bileşenlerini çevirmemizden ötesini sağlamaz ve bizi daha önce belirttiğim teknik kuralları uygulama zorunluluğundan kurtarmaz. Fakat tam da düş görenin çağrışımlarının yetersiz kaldığı ya da toptan başarısız olduğu noktalarda yoruma çok değerli katkıları olacaktır.

Düş-simgeciliği ayrıca "tipik" düş olarak bildiğimiz, herkese yaygın olan şeyler ve bireylerdeki "tekrarlı" düşlerin anlaşılması için de vazgeçilmez olacaktır.

Düşlerdeki ifadenin simgesel kipinin bu kısa tartışmasında yaptığım değerlendirme yetersiz görünürse, bu konudaki eksikliğimi, bu konuyla ilgili sahip olduğumuz en önemli bilgi parçalarından birine dikkat çekmiş olmakla affettirebilirim. Düş-simgeciliği düşlerin çok ötesine uzanır: Düşlere özgü değildir, peri masallarında, mitlerde ve efsanelerde, fıkralarda ve folklorda benzer bir hakim etkiye sahiptir. Bizim düşlerle bu son üretimler arasındaki yakın bağlantıların izini sürmemizi sağlar. Düş-simgeciliğinin düş-çalışmasının bir yaratımı olduğunu sanmamalıyız; düş-simgeciliği, büyük olasılıkla, düş-çalışmasına yoğunlaşma, yer değiştirme ve dramatikleştirme için malzeme sağlayan bilinçdışı düşünmenin bir özelliğidir.

4 Otto Weininger (1880-1903) Cinsellik ve Karakter'den

Weininger, Ekim 1903'teki intihar sonucu ölümünün ardından Avusturya-Alman entelektüel yaşamında bir kült figür oldu. *Geschlecht und Charakter* adlı kitabı birkaç ay önce Viyana'da yayımlanmıştı. Şiddetli bir biçimde kadın düşmanı ve anti-Semit görüşlere sahip olsa da, Weininger'in modern uygarlığın çöktüğünü varsayan kesin kuramsallaştırması çok geniş kültür çevrelerinde etkili oldu. Sözgelimi, de Chirico'nun çevirisiyle İtalyanlar tarafından okundu ve de Chirico'nun 1919 tarihli "Metafizik Sanat Üzerine" adlı denemesinde yer aldı. Weininger'in eseri, yaşamın ruhsal ve sanatsal yönlerinin çöküşünü modern maddeciliğe ve bilimin yükselişine bağlayan o etkili bakış açısının erken ve güçlü bir açıklamasını oluşturur. Aynı zamanda Nazizmin önemli bir entelektüel soyağacına sahip olduğu gibi tatsız bir olguyu gösterir. 1906 yılında Londra'da izin alınmış bir İngilizce çevirisi yayımlandığı sırada, kitap altıncı baskısını yapıyordu. Buradaki metnin kaynağı o versiyondur.

[...] Bilim insanı ... sanatçı ve filozofun altında yer alır. İkisi bilim adamına hiçbir zaman verilmemesi gereken deha unvanını elde edebilir. Hiçbir anlamlı nedeni

olmaksızın, genellikle belli herhangi bir sorunda bilimin sesinden önce dehanın sesine kulak verilir. Bu tercihte bir adalet var mı? Deha tam bir bilim insanının hakkında hiçbir şey söyleyemeyeceği şeyleri açıklayabilir mi? Bilim adamının kör olduğu derinlikleri görebilir mi?

Deha kavrayışı evrenselliği içerir. Eğer mutlak bir deha (işe yarar bir kurgu) olsaydı, onun canlı, samimi ve tam bir ilişki kuramayacağı bir şey olmayacaktı. Deha, göstermiş olduğum üzere, evrensel bir kavrayışa sahip olacaktı ve kusursuz belleğiyle zamandan bağımsız olacaktı. Herhangi bir şeyi kavramak için insanın kendi içinde benzer bir şeyi olmalı. Bir insan sadece yakınlığı olan şeyleri fark eder, anlar ve kavrar. Dahi en yoğun, en canlı, en bilinçli, en sürekli ve en bireysel egoya sahip olan insandır. Ego merkez noktadır, kavrama birimidir, bütün çokkatlılığın sentezidir.

Dehanın egosu da buna uygun olarak, kendi başına evrensel kavrayıştır, sonsuz uzamın merkezidir; büyük insan, kendi içinde bütün evreni barındırır; deha, yaşayan mikrokozmostur. O karışık bir mozaik değil, sonsuz sayıda öğenin kimyasal bir bileşimi değildir ... o her şeydir. Fiziksel dışavurumlar onda ve onun aracılığıyla birbiriyle ilişkiye girer ve gerçek deneyim olur, süslü bir özel çalışma olmaktan çıkar, bilimde olduğu gibi parçalardan bir araya getirilen bir bütün olur. Deha için ego her şeydir, her şey olarak yaşar o; deha doğayı ve bütün varlıkları bütün olarak görür; şeylerin ilişkilerini sezgisel olarak yakalar; onlar arasında taştan köprüler inşa etmesi gerekmez. Böylece deha ağır ağır ayrıntıları derleyen ve onları çağrışımlarla birbirine bağlayan bir ampirik psikolog olamaz; dünyayı atom ve moleküllerin bir bileşimi olarak hayal eden bir fizikçi olamaz.

Parçalarla ilgili duygusunu, dehanın hep içinde yaşadığı bütün vizyonundan alır. Her şeye kendi içinde değer verir ya da kendi dışındaysa vizyonunun standartlarıyla değer verir, onun için zamanın bir işlevi olmayan, sonsuzluğun bir parçası olan bir vizyonla. [...] Bilimci fenomenleri açıkça oldukları şey olarak kabul eder; büyük insan ya da dehaysa onların gösterdikleri şey olarak. Deniz ve dağ, ışık ve karanlık, bahar ve sonbahar, servi ve palmiye, güvercin ve kuğu, simgelerdir onun için, o onlarda daha derin bir şey olduğunu sadece düşünmekle kalmaz, onu tanır da. [Alman mitolojisindeki] Valkürlerin at üzerinde gelmesi atmosfer basıncıyla olmaz ve büyülü ateş, bir oksitlenme sürecinin sonucu değildir.

Ve bütün bunlar onun için, dış dünya içindeki iç dünya kadar tam ve güçlü bir şekilde bağlantılı olduğundan mümkündür, aslında dışarıdaki dünya onun iç dünyasının sadece özel bir yönü gibi görünür; evren ve ego onun içinde bir olmuştur ve o, deneyimini parça parça bir kurala göre kurmaya mecbur değildir. [...] Evrenin sonsuzluğu dehanın içinde kendi göğsündeki gerçek bir sonsuzluk anlayışıyla karşılık bulur; o kendi içinde kaosu ve kozmosu, bütün ayrıntıları ve bütün bütünselliği, bütün çoğulluğu ve bütün tekilliği tutar. [...]

***

[...] Yahudilerin, artık tasarruf hakkının görece bir güvenliği elde edilmiş olduğu halde, taşınabilir mülkü yeğlemeleri ve para hırslarına rağmen, kişisel mülke, özellikle de onun en karakteristik biçimi olan arazi mülkiyetine pek gerçek bir ilgi

göstermemeleri dikkat çekicidir. Mülkiyet ayrılmaz bir şekilde benlikle, bireysellikle bağlantılıdır. Yahudinin komünizme bu kadar hazır teslim olması da bu söylenenle uyum içindedir. Komünizmi sosyalizmden açıkça ayırmak gerekir: İlki metaların bir topluluğuna, bireysel mülkün olmamasına dayanır, ikincisiyse, öncelikle bireyin bireyle, işçinin işçiyle işbirliği ve herkeste insan bireyselliğinin kabul edilmesi anlamına gelir. Sosyalizm Aryandır (Owen, Carlyle, Ruskin, Fichte). Komünizm Yahudidir (Marx). Modern sosyal demokrasi eski sosyalizmden uzaklaştı, çünkü Yahudiler onu geliştirmekte büyük paya sahiptiler. İçindeki birlik öğesine rağmen, Marxçı öğreti hiçbir şekilde ayrı bireysel hedeflerin bir birliği olan, daha alt birimlerin amaçlarını birleştiren daha yüksek birim olan Devlet'e doğru yönelmez. Bu tür bir kavrayış Yahudiye olduğu gibi kadına da yabancıdır.

***

Musevilik, günümüzde, Herod'dan bu yana en yüksek noktasına ulaştı. Musevilik modern yaşamın tinidir. Cinsellik kabul edildi ve çağdaş etik, çiftleşmeye övgüler düzüyor. [...] İnsanlığa suçu yıkmak üzere çiftleşmenin havariliğini yapanlar Yahudi ve kadındır.

Bizim çağımız sadece en Yahudi çağ değil, aynı zamanda en kadınsı çağ. Sanatın lekelerle yetindiği ve esinini hayvanların eğlencesinde aradığı bir zamandayız; yüzeysel anarşi çağı, Adalet ve Devlet'e karşı bir şey hissetmeyen bir çağ; komünist etiğin, tarihsel görüşlerin en aptalca olanının, tarihin maddeci yorumunun çağı; kapitalizmin ve Marksizmin çağı; tarih, yaşam ve bilimin artık politik ekonomi ve teknik talimattan başka bir şey olmadığı bir çağ; dehanın bir delilik biçimi olması gereken bir çağ; büyük sanatçıları ve büyük filozofları olmayan bir çağ; özgünlükten yoksun ve yine de özgünlüğe yönelik en aptalca heveslerle dolu bir çağ; Bakire kültünün yerini Yarım-bakire kültünün aldığı bir çağ. Çiftleşmenin onaylanmakla kalmayıp bir görev olarak dayatıldığı bir çağ.

Ama yeni Musevilikten yeni Hıristiyanlık çıkıyor olabilir; insanlık dinin yeni kurucusunu bekliyor ve birinci yılda olduğu gibi, çağı bir karara sürüklüyor. Musevilikle Hıristiyanlık, ticaret ve kültür, erkekle kadın, ırkla birey, değersizlikle değer, dünyeviyle yüce yaşam, olumsuzlamayla Tanrımsılık arasında bir karar verilmeli. İnsanlığın bir seçim yapması gerekiyor. Sadece iki kutup var, orta yol yok.

5 Max Liebermann (1847-1935) "Resimde İmgelem"

Liebermann, 1870 ve 1880'lerde, Hollanda resminin gerçekçi yönleriyle ilgilenmeye başlamıştı. 1890'larda Alman sanatçılarının Fransız Doğalcılığına ve Empresyonizme yakınlık gösterenleri arasında öne çıkan bir figür oldu. Kendi koleksiyonunda Manet, Degas, Monet ve Cézanne'ın eserleri vardı. 1898'den 1911 yılına dek Berlin Bölünmesi'nin lideriydi ve Deutscher Künstlerbund'un başkanı olarak, Alman sanatındaki neo-klasik eğilime açık bir yakınlık gösteren İmparator II. Wilhelm'in muhafazakâr politikalarına karsı çıkmakta öncü bir rol üstlendi. Liebermann 1920'den 1932'ye dek Prussian Akademie der Künste'nin başkanı oldu, Nazilerin baskılarının artmasıyla birlikte istifa etti. "Resimde İmgelem", eserinin, modern üslupların ılımlı ama belirgin bir sentezini temsil ettiği bir dönemdeki ve Alman dışavurumcu-

ların eserlerine verdiği tepki onun yeni gelişmelere verdiği desteğe bir son koymadan önceki görüşlerinin en acık serimlemesidir. Liebermann burada tasvir edilen, içeriğe karsı imgelemin öncelikli konusunda tipik bir Modernist bağlılığı sergiler. Fakat asıl kaygısı, doğalcı kanonlardan ayrılmayı haklı cıkarmak değil, bütün resimde, doğalcı resimde de imgelemin vazgeçilmez bir role sahip olduğunu vurgulamaktır. İlk kez "Die Phantasie in der Malerei" adıyla, *Die neue Rundschau*, c. XV, sy. 3, Berlin, Mart 1904, s. 372-80'de yayımlanmıştır. Bizim seçtiğimiz kısımlar s. 372-5'ten alındı. Bu derleme için Nicholas Walker tarafından İngilizceye çevrildi. ("İmgelem" ve "fantezi" Almancada İngilizcedeki gibi birbirinden ayrılmıyor. Liebermann'ın verdiği anlamı, "fantezi" değil –gerçekçi yaklaşım gibi çağrışımları olan– "imgelem" sözcüğü daha sadık bir şekilde karşılıyor.)

[...] Burada resimden bahsetmek istiyorum – "bütün yararlılık değerlendirmelerinden kurtulmuş" resimden, başka hiçbir şey değil sadece resim olan resimden; kamuoyunun, ve korkarım birçok ressamın hâlâ inandığı üzere resmin gerçek değerini barındıran şeyden, yani onun saf teknik güçlükleri nasıl aştığından değil, resmin ruhundan bahsetmek istiyorum.

Bu bir yana, *Kunst* (sanat) sözcüğünün *können* (beceri ve kolaylık) sözcüğünden türediği doğrudur ve hiçbir sanatta becerinin resimde olduğu kadar can alıcı önemde olmadığı ortada.

Fakat resme ne kadar değer verirsek verelim, yeterince anlaşılan resim iyi yapılmış resim, iyi resimdir. Çünkü en kesin çizimin, en ustaca uygulamanın, en parlak renklerin ne önemi olabilir, eğer bu dış meziyetler en içteki bir şeyden, duygu [*Empfindung*] boyutundan yoksunsa? Yoksa resim boyanmış bir tuvalden başka bir şey değildir. Sadece imgelem [*Phantasie*] tuvali canlandırabilir ve ressamın eline rehberlik etmesi gereken, onun parmak uçlarına kadar nüfuz etmesi gereken şey imgelemdir. İmgelemin kendisi görünmez olsa bile, kendisini her fırça darbesinde görünür kılar, sadece görebilecek gözleri olanlar için, sadece onun varlığını duyup hissedebilenler için olsa bile.

Burada cehennemî bir fantezi dünyasından ya da çılgın hayal uçuşlarından bahsetmiyorum. Çünkü "imgelem" dediğimde anladığım şey, eserinin her fırça darbesinin arkasında duran sanatçının canlandırıcı ruhudur. Görsel sanatlarda imgelem saf duyusal önvarsayımlardan yola çıkar. İmgelem şeylerin gerçek görünümü için ideal biçimi hayal etmektir. Bütün görsel sanat eserleri için, hem en ideal hem de en doğalcı eserler için vazgeçilmez ölçüttür o. Sadece imgelem bizi Böcklin'in *khimera*larının ya da Manet'nin kuşkonmaz demetinin doğruluğuna ikna edebilir.

***

Bir demet kuşkonmaz, bir buket gül, bir şaheser ortaya çıkarabilir; güzel bir kız ya da çekici olmayan bir kız, bir Apollon ya da şekilsiz bir cüce, işbaşında yeterince imgelem varsa her şey bir şahesere dönüşebilir. Sadece imgelem bir zanaat eserini bir sanat eserine dönüştürebilir.

[...] Kesin olarak söylenirse [...] bir resimde sergilenen sanat sadece iç gözle algılanabilir, tıpkı bir müzik parçasında sergilenen sanatın sadece iç kulakla algılanabilmesi gibi. Sonuçta, Phidias'ın yaptığı bir eseri doğanın hazırladığı bir eserden ayıran şey, sanatçının imgelemi değilse, nedir? Görsel sanat eserinin değeri, tasvir

ettiği ya da temsil ettiği şeyden tümüyle bağımsızdır. O sadece onun asıl değerini oluşturan biçiminin dışavurum potansiyeli ve icatçılığıdır.

[...] Sanatçının özellikle ressamlara has imgelemi bu yüzden kendisini bir natürmortta, bir insan varlığının temsilinde olduğundan çok daha güçlü bir şekilde sergileyebilir, çünkü bir kuşkonmaz demeti bizim ilgimizi sadece sanatsal olarak ele alınma tarzı sayesinde çekebilir. Diğer yandan, bir insani varlık, bir baş ya da güzel bir kadın bedeni sözkonusu olduğunda da, ve özellikle ikinci örnekte, temsil edilen nesnenin kendisiyle ilgileniriz.

Bir resmin özellikle ressama has içeriği [*Gehalt*], tasvir edilen nesneye yönelik ilgi ne kadar az olursa o kadar büyük olur; resmin ele aldığı konu [*Inhalt*] ne kadar tam bir şekilde ressama has biçime sokulmuşsa, ressam o kadar büyüktür. Bu yüzden, saf ressamca bir bakış açısından, Velasquez'in *Breda'nın Teslim Olması* adlı tablosu, özünde onun mutfak natürmort resimlerinden daha değerli değildir. Ve aslında bu natürmortlar, eğer Velasquez mutfak eşyalarını o büyük tarihsel tuvaldeki askerî liderleri resmettiğinden daha iyi resmetmiş olsaydı, ressamlık açısından da daha değerli olurdu. Burada asıl önemi olan şey, resmin değerinin ele aldığı konudan mutlak olarak bağımsız olduğunu ve sadece ressama has imgelemin kendi gücünde yattığını açıkça dile getirmektir.

İmgelemin bu şekilde kullanılması en çok, doğalcı resimde gerekli olur. Çünkü doğalcı resim en uygun sonucu elde etmek için sadece kendi içkin üstünlükleri aracılığıyla çaba sarfeder ama bu görüşün genel kamuoyunda yaygın olan görüşle kesinlikle çelişki içinde olduğunu anlıyorum. Şimdi bile eğitimli insanlar doğalcı resmi doğanın sönük bir çoğaltımı olarak, fotoğrafçılık biçimin olduğu gibi rengin reprodüksiyonunu da yapmayı öğrendiği zaman gereksiz hale gelecek bir sanat olarak görmeye devam ediyor. Hiç değil! Renkli fotoğrafçılığın bile rakip olabileceğinden korkmamalıyız. Çünkü doğanın en mükemmel mekanik reprodüksiyonu bile bize mükemmel bir balmumu koleksiyonundan başka bir şey sunmaz ve bizi hiçbir zaman sanata götürmez. Eğitimli izleyicinin doğalcı sanatta kaçırdığı şey basitçe edebî imgelemdir ve bunu da sanata gözleriyle değil düşünen zihniyle baktığı için kaçırmaktadır. Bizler hâlâ Lessing'in o ünlü sözüne, Raffaello'nun kolsuz doğsa bile en büyük ressam olacağı sözüne inanıyoruz. Belki en büyük şair ya da en büyük müzisyen olabilirdi ama kesinlikle en büyük ressam olamazdı. Çünkü resim düşüncelerin icat edilmesini değil, bir düşünce için görünür bir biçimin icat edilmesini içerir. Yoksa neden karşılaştığımız sayısız Madonna resmi arasında bu kadar az sayıda sanat eseri olsun? Ve bir portrede ilgimizi çeken şey [...] burada ustanın gördüğü şeyi tercüme etmesine yardımcı olan şeyden başka ne olabilir – ve burada vurgu aslında ressama has biçimin medyumunda *onun* gördüğü şeyde değil mi? Burada "biçim" derken artık formülleşmiş olan, daha önceden var olan bir biçimi kastetmiyorum – Raffaello'nun biçiminin akademik bir alıştırma olup yozlaşmasından, ya da Rembrandt'ın *chiaroscuro*sunun, taklitleriyle birlikte, boş bir sanatsal jest haline gelmesinden bahsetmiyorum; her sanatçının kendisi için yeniden yarattığı türden canlı biçimi kastediyorum. Yaratıcı sanatçıya, dehaya uygun olan ölçütün kesinlikle yeni biçimlerin yaratılmasında aranması gerekir. *Tek* bir biçimden, tam anlamıyla bir klasik biçimden bahsetmek bu yüzden anlamsızdır. Biçim kendisini her sanatçıyla birlikte mükemmelleştirir ve

onun ardından gelen her sanatçıyla birlikte yeniden doğar. Biçimin dogma olup felç geçirmesi sanatın felç geçirmesi olurdu, onun ölümü olurdu. Doğal olarak, burada biçimden bahsederken dışsal bir teknik momentten, sanatçının elyazısı gibi bir şeyden bahsetmiyorum. Burada sadece görünür olan, bir bakıma sadece sanatçının gördüğü ve aslında her sanatçının oldukça farklı gördüğü ideal biçimden bahsediyorum. Bir ineği sadece bir Potter ya da Troyon'un gözünden gören, yaratıcı bir sanatçı değildir, olsa olsa bir kopyacıdır.

***

Konu sadece insanın ne gördüğü değil, aynı zamanda onu kimin gördüğüdür. "Hiç kimse uşağının gözünde büyük değildir" şeklindeki o eski söz sanat için de geçerlidir ama elbette burada büyük sanatçıların küçük kişisel güçsüzlüklerinden bahsetmiyorum. Sanata bir uşak gözüyle bakan, onu hiçbir zaman anlayamaz. "Hiçbir şey kendi içinde güzel değildir; onu baştan böyle kılan şey bizim algımızdır." Phidias'a Profesör Trendelenberg'in gözüyle bakan kişi, Zafer Bulvarı'nın mermer heykellerini de onun eseri olarak görebilir. Resimde uygulamanın genişliği insanı bir Velasquez kılmaya yetmez, *chiaroscuro* da bir Rembrandt kılmaya yetmez. Bunlar bir bakıma, onların eserlerinin sadece dünyevi boyutudur.

Sanat eserlerinin yok edilemez boyutu içlerindeki ruhtur, tamamlanmış eseri, o daha tuvale ilk fırça darbesini vurmadan önce, tamamlanmış eseri ressamın iç gözüne sunmuş olan o ruh.

Ve sanat, ruh gibi, sınırsızdır, mekanik araçlarının izin verdiği dışavurum potansiyeliyle olabildiğince uzağa uzanır. Onun dışavurum potansiyelini genişletmek, sanat alanının kendisini, gerçek olan tek sanatın, elin doğurduğu ama imgelemin döllediği sanatın alanını genişletmektir.

6 Paul Cézanne (1839-1906) Emile Bernard'a Mektuplar

Ressam ve yazar Emile Bernard, Cézanne'ı Aix'da 1904 yılında ziyaret etti. Daha sonra devam eden yazışmalarında yaslı sanatçı uygulamasının önceliklerini açıkladı. Bernard daha sonraki yazılarında bu mektuplardan yararlandı. Her koşulda, Cézanne'ın eserine ve düşüncelerine ilişkin yorumu çok yakın bir dostun otoritesine sahipti. Kaynak: J. Rewald, *Cézanne's Letters*, 4. basım, Oxford, 1976. (Cézanne'ın daha erken tarihli mektuplarından seçmeler için bkz. *Art in Theory 1815-1900* IVA5 ve IVB17.)

Aix-en-Provence, 15 Nisan 1904

[...] Bana mektubunuzda gösterdiğiniz sıcak sanatçı yakınlığı ifadesinden çok mutlu oldum.

Size söylediğimi burada yineleyebilir miyim: Doğayı silindir, küre, koni aracılığıyla ele alın, her şey uygun perspektife sokulsun, böylece bir nesnenin ya da bir düzlemin her iki yanı merkezî bir noktaya doğru yönelsin. Ufka koşut giden çizgiler genişlik verir, ister doğanın bir kesiti olsun, ister *Pater Omnipotens Aeterne Deus*'un gözlerimizin önüne serdiği gösterinin bir kesiti olsun. Ufka dik olan çizgiler derinlik sağlar. Ama doğa biz insanlar için yüzeyden çok derinliktir, o yüzden kırmızılar ve

sarıların temsil ettiği ışık titreşimlerimize, hava hissi katmak için yeterli bir oranda mavilik katma ihtiyacı duyarız.

Stüdyonun alt katından yaptığınız çalışmaya bir kez daha baktığımı da söylemeliyim size, iyi bir çalışma. Kanımca, tek yapmanız gereken bu yolda devam etmek. Yapılması gerekeni anlamışsınız ve çok geçmeden Gaugin'lere ve [*van*] Gogh'lara sırt çevireceksiniz! [...]

Aix, 12 Mayıs 1904

[...] Çalışmaya dalmış olmam ve ilerlemiş yaşım mektubunuza neden geç yanıt verdiğimi açıklayacaktır.

Ayrıca, son mektubunuzda öyle çok konuya değiniyorsunuz ki, hepsi sanatla ilgili olsa da, mektubu bütün gelişmeleri içinde izlemem mümkün değil.

Size Redon'un yeteneğini fazlasıyla beğendiğimi söylemiştim, Delacroix'ya olan duygularınızı ve hayranlığınızı da içtenlikle kabul ediyorum. Kötü sağlığım, onun yüce amacını resmetme hayalimi gerçekleştirmeme izin verecek mi, bilmiyorum.

Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana çok karmaşık şekillerde sunuyor; ve gerek duyulan ilerlemenin sonu yok. İnsanın modele bakması ve tam bir şey hissetmesi gerekiyor; ve ayrıca kendisini belirgin ve etkili bir şekilde ifade etmesi de gerekiyor.

Zevk en iyi yargıdır. Nadir bulunur. Sanat sadece çok sınırlı sayıda kişiye açar kendini.

Sanatçının, zeki bir karakter gözlemine dayanmayan bütün yargıları horgörmesi gerekir. Ressamın, genellikle doğru yoldan –doğanın somut incelenmesi yolundan– çıkmasına, kendisini elle tutulmaz bir spekülasyonun içinde kaybetmesine yol açan edebî ruhtan uzak durması gerekir. Louvre başvurmak için iyi bir kitap ama o sadece bir aracı olmalı. Asıl ve yoğun inceleme gerektiren şey, doğanın çok katlı resmidir.

***

Aix, 26 Mayıs 1904

[...] toplamda sizin *Occident* için yazdığınız yeni yazıda dile getireceğiniz düşünceleri kabul ediyorum. Ama hep şunu söylemem gerekiyor: Ressamların kendilerini tümüyle doğanın incelenmesine adayıp bir eğitim sunabilecek resimler üretmeye çalışması gerekiyor. Sanattan bahsetmek neredeyse yararsız bir şey. İnsanın kendi ustalığında ilerleme sağlayan çalışma, budalalar tarafından anlaşılmamanın iyi bir telafisidir.

Edebiyatçı kendisini soyutlamalarla ifade ederken, bir ressam çizim ve renkle ifade eder, duyumlarına ve algılarına somut biçim verir. İnsan doğaya karşı aşırı titiz, aşırı içten, aşırı uysal olamaz; ama az çok kendi modelinin ustasıdır, ve her şeyin ötesinde, ifade araçlarının ustasıdır. Karşınızda duran şeyin özüne ulaşın ve kendinizi olabildiğince mantıklı bir şekilde ifade etmeye çalışın. [...]

Aix, 25 Temmuz 1904

[...] *Revue Occidentale*'yi aldım. Benim hakkımda yazdıklarınız için teşekkür ederim.

Yan yana duramadığımız için üzgünüm, çünkü ben kuramın tam içinde olmak değil, doğanın önünde olmak istiyorum. Ingres bütün o (Aix telaffuzuyla) "yüslup"una ve hayranlarına rağmen, çok küçük bir ressam. En büyükleri, benden daha da iyi biliyorsunuz, Venedikliler ve İspanyollar.

İlerleyebilmek için sadece doğa vardır ve göz onunla temas aracılığıyla eğitilir. Göz bakma ve çalışma aracılığıyla yoğunlaşır. Demek istediğim bir portakal, bir elma, bir top ya da bir kafa bir doruk noktasına sahiptir; ve bu nokta hep –muazzam etkisine; ışık ve gölgeye, renk duyumlarına rağmen– gözümüze en yakın olan yerdir; nesnelerin köşeleri ufkumuzdaki bir merkeze doğru kaçar gibidir. İnsan zayıf bir mizaçla büyük ölçüde ressam olabilir. İnsan uyum ya da renk uzmanı olmadan da iyi şeyler yapabilir. Belli bir sanat duygusuna sahip olmak yeterlidir – ve kuşkusuz burjuvanın korkusu da budur, bu duygu. Bu yüzden kurumlar, maaşlar, nişanlar sadece ahmaklar, düzenbazlar ve haydutlar için vardır. Bir sanat eleştirmeni olmayın, resim yapın, kurtuluş orada. [...]

Aix, 23 Aralık 1904

[...] Sizinle estetik tartışmaya girmeyeceğim. Evet, Venediklilerin en güçlülerine duyduğunuz hayranlığa katılıyorum; biz Tintoretto'yu övgüyle karşılıyoruz. Hiçbir zaman aşılmayacakları kesin olan eserlerde ahlaki, entelektüel bir destek noktası bulma ihtiyacınız, sizi sürekli *qui vie*de tutuyor, hep sizi kesinlikle hiç çaba harcamadan, doğanın karşısında, kendi ifade araçlarınızı bulmaya yöneltecek ama belli belirsiz görülen yollar aramaya yöneltiyor; ve onları bulduğunuz gün, emin olun hiç çaba harcamadan, doğanın karşısında, Venedik'in dört beş büyük sanatçısının kullandığı araçları yeniden keşfedeceğinize inanıyorsunuz.

Bu, herhangi bir kuşkudan uzak bir şekilde, doğru – oldukça eminim bundan: Görsel organlarımızda, renk duyumlarımız tarafından sunulan düzlemleri, ışık, yarım ton ya da çeyrek ton olarak sınıflandırmamızı sağlayan bir optik duyum üretiliyor. Bu yüzden, ressam için ışık yoktur. Siyahtan beyaza geçmeye mecbur kaldığımız sürece, bu soyutlamaların ilki, göz için olduğu gibi beyin için de bir destek noktası gibi bir şey sunduğu sürece, bocalarız, kendi başımıza usta olmayı, kendimize hakim olmayı başaramayız. Bu dönemde (mecburen kendimi biraz tekrarlıyorum burada) bize çağlar ötesinden gelen, tıpkı yüzücüye güven ve destek veren sıçrama tahtası gibi, bize güven ve destek veren hayranlık verici eserlere dönüp bakarız. [...]

***

Aix, 23 Ekim 1905

[...] Mektuplarınız benim için iki nedenle değer taşıyor: birincisi tümüyle bencil bir neden, mektupların gelmesi sayesinde, tek ve benzersiz bir hedef peşindeki kesintisiz arayışın, fiziksel yorgunluk anlarında bir tür entelektüel bitkinliğe yol açan arayışın yarattığı tekdüzelikten çıkabiliyorum; ve ikincisi, kuşkusuz biraz abartıyorum, doğanın, görme hattımıza girerek bize bir resim sunan kısmının gerçekleşmesini ısrarla yeniden değerlendirmemi sağlıyor. Şimdi geliştirilmesi gereken tema –doğayla yüzyüze geldiğimizde mizacımızın ya da gücümüzün biçimi ne olursa olsun– bizden

önce var olan her şeyi unutup, gördüğümüz imgeyi aktarmamız gerektiğidir. Bunun da, kanımca, sanatçının büyük olsun küçük olsun, bütün kişiliğini adamasını sağlaması gerekir.

Artık yaşlandığım, neredeyse 70 yaşına geldiğim için, ışığı veren renk duyumları, benim açımdan, benim tuvalimi tümüyle kaplamama ya da nesnelerin temas noktalarının hassas ve ince olduğu yerlerde sınırlanmasının izini sürmeme izin vermeyen soyutlamaların nedenidir. Diğer yandan, konturları siyah bir çizgiyle çevreleyen neo-empresyonizm ortaya çıktığından beri, düzlemler üst üste biniyor, bu da ne olursa olsun engellenmesi gereken bir hata. Ama doğa, eğer başvurulursa, bize bu amaca ulaşmanın yolunu gösteriyor.

***

Aix, 21 Eylül 1906

[...] Büyük bir zihinsel karışıklık içindeyim. Bazen zaten hassas olan aklımı kaybedeceğimden korkuyorum. Bir süre önce yaşadığımız korkunç sıcak dalgasından sonra, ılımlı bir hava zihinlerimizi biraz rahatlattı ama biraz geç kaldı; şimdi bana sanki çalışmalarımın yönünü daha iyi görebiliyorum ve daha doğru düşünebiliyorum gibi geliyor. Bu kadar uzun bir süre ve büyük bir çaba harcadığım amaca ulaşabilecek miyim? Umarım, ama elde edilmediği sürece, limana varmadıkça içimden kaybolmayacak olan belli belirsiz bir huzursuzluk hali sürüp gidiyor, yani geçmiştekinden daha iyi bir gelişme gösteren bir şey gerçekleştirmem, böylece kuramlarımı kanıtlamam lazım; aslında bu kuramları kanıtlamak kendi başına kolay; bu sadece ciddi engeller ortaya çıkaran bir şeye karşı kanıt sağlayacak. Bu yüzden çalışmayı sürdürüyorum. [...]

Hep doğayı inceliyorum ve bana öyle geliyor ki yavaş ilerliyorum. Yanımda olsanız memnun olurdum, çünkü yalnızlık bana hep biraz kötü gelir. Ama yaşlıyım, hastayım ve kendi kendime resim yaparak öleceğime yemin ettim, duyularını körleştiren tutkuların eline düşen yaşlıları tehdit eden o utanç verici felce yakalanmayacağım.

Eğer bir günü sizinle geçirme mutluluğuna ulaşırsam, bütün bunları yüzyüze tartışmak daha iyi olacak. Sürekli aynı konuya döndüğüm için beni bağışlayın; ama doğayı inceleyerek gördüğümüz ve hissettiğimiz her şeyin mantıksal gelişimine inanıyorum ve teknik sorunları daha sonra ele alıyorum; çünkü teknik sorunlar bizim için sadece kamuoyuna kendi başımıza hissettiğimiz şeyi hissettirmenin ve kendimizi anlatmanın basit araçlarından ibaret. Hayran olduğumuz o büyük ustalar sadece bunu yapmış olmalı. [...]

7 Rainer Maria Rilke (1875-1926) Cézanne Üzerine Mektuplar'dan

Aslında bir şair olarak tanınsa da, Rilke aynı zamanda kendi döneminin sanatı üzerine yazılar yazıyordu. Cézanne üzerine olan mektupları, karısı, sanatçı Clara Westhoff'a yazılmıştı. 1901 yılında, Rilke'nin, Westhoff'un çalıştığı yer olan Worpswede'deki sanat topluluğuna yaptığı ikinci ziyaretin ardından evlenmişlerdi (bkz. *Art In Theory 1815-1900* VIA7) 1905-6 yıllarının

dokuz ayı boyunca, Rilke, Meudon'da heykeltıraş Rodin'in sekreteri olarak çalışmıştı, daha önceden Rodin'in çalışması üzerine kısa bir monografi yayımlamıştı. Cézanne üzerine mektupları, sanatçının Paris'te, 1907 yılında Salon d'Automne'de sahnelenen büyük bir retrospektif sergisinden esinlenmişti. Rilke'nin Cézanne'ın eserine olan ilgisi, sergiye yaptığı daha sonraki ziyaretler üzerine düşündükçe artmaktadır. İlk mektuplarında asıl büyük yeri, sanatçının çalışma koşullarıyla ve yaşam tarzıyla ilgili anekdot niteliğindeki bilgilerin aktarılması tutar; ama aylar geçtikçe, büyülenmiş betimlemelerle dolu kısımlar duyum ve yaratım arasındaki ilişkiler üzerine içdüşünmeler haline gelir. *Lettres sur Cézanne*'ın sınırlı bir Fransızca edisyonu, 1944 yılında Editions Corrêa tarafından, Maurice Betz'in çevirisi ve önsözüyle yayımlanmıştı. Mektuplar Almanca özgün halleriyle ilk kez 1952 yılında, Frankfurt'ta *Briefe über Cézanne* adıyla, Clara Rilke'nin edisyonuyla yayımlandı (Insel Verlag). Burada yer alan metinler Almancadan İngilizceye Joel Agee tarafından çevrilen *Letters on Cézanne*, Londra: Vintage edisyonundan alındı, s. 28-9, 34, 36, 42-3, 48-51, 79-82. (10 Ekim tarihli mektupta adı geçen Paul Cassler Berlin'deki bir sanat simsarı ve yayıncısıydı, Rilke, Cézanne'ın eserlerini 1900 yılında onun galerisinde görmüştü. 22 Ekim tarihli mektupta bahsedilen resim, şu anda Boston, Güzel Sanatlar Müzesi'nde bulunan, *Kırmızı Bir Koltuktaki Bayan Cézanne* portresidir.)

Paris VIe, 29, rue Cassette

7 Ekim 1907 (Pazartesi)

... Bu sabah Salon d'Automne'a gittim ve Meier-Grafe'yi yine Cézanne'ların önünde buldum ... Kont Kessler de oradaydı ve bana yeni İmgeler Kitabı hakkında birçok güzel ve içten şey anlattı, o ve Hofmannsthal kitabı birbirlerine sesli olarak okumuşlar. Bütün bunlar insanın ilgisini etkili resimleriyle anında çeken Cézanne odasında oluyormuş. Biliyorsun, resimlerin önünde gezinen insanları resimlerin kendisinden daha ilgi çekici bulmuşumdur. Salon d'Automne'da da durum böyle, yani Cézanne odası dışında. Burada, bütün gerçeklik onun yanında: onun bu yoğun kapitone mavisinde, onun kırmızısında ve onun şarap şişelerinin gölgesiz yeşilinde ve kırmızımsı karasında. Ve onun bütün nesnelerindeki tevazu: elmaların hepsi yemeklik olma ve şarap şişeleri de eski bir paltonun ceplerine yuvarlak izler bırakmış şişeler. Hoşça kal...

Paris VIe, 29, rue Cassette

9 Ekim 1907

... bugün sana biraz Cézanne'ı anlatmak istedim. Çalışma alışkanlıklarına bakılırsa, kırk yaşına kadar bir Bohem olarak yaşadığını iddia ediyor. Ancak o zaman, Pissarro'yla tanıştıktan sonra çalışmaya heves duymuş. Ama o zaman da bu öyle bir heves olmuş ki, sonraki otuz yıl boyunca başka hiçbir şey yapmamış. Aslında bunu da zevk almadan yapmış anlaşılan, sürekli bir öfke halinde, tek tek her resmiyle çatışma içinde, hiçbiri onun en vazgeçilmez şeyi sayacağı bir hale gelmemiş. *La realisation*, diyor buna, Louvre'da tekrar tekrar gördüğü ve sınırsız bir saygı beslediği Venediklilerde bulmuş bunu. Eşyada inanç ve tözsellik elde etmek, konuya ilişkin deneyimi aracılığıyla yok edilemezlik derecesine kadar güçlendirilmiş ve yoğunlaştırılmış bir gerçeklik elde etmek; en içten çalışmasının amacını bu olarak görüyor [...] Bir manzara ya da natürmort resmederken, nesnenin önünde yılmadan duruyor ama ona sadece çok karmaşık yollarla yaklaşıyor. En koyu tonlardan başlayıp onların derinliklerini

biraz ötelerine geçen bir renk katmanıyla örtüyor, sonra da devam ediyor, renkten renge doğru dışa çıkıyor, sonunda ağır ağır bir başkasına, ona karşıt bir resim öğesine ulaşıyor, orada da yeni bir merkezden başlayıp, aynı şekilde devam ediyor. Önce iki yordam arasında bir çatışma, karşılıklı bir mücadele olduğunu sandım, yani önce bakıp güvenle almak, sonra da benimseyip alınan şeyi kişisel olarak kullanmak arasında; ikisinin, belki de bilinçli olmanın bir sonucu olarak, hemen birbirleriyle karşıtlaşmaya başlayacağını, bir bakıma yüksek sesle konuşacağını ve sürekli birbirlerinin sözünü kesip karşı çıkarak devam edeceklerini [...]

Paris VIe, 29, rue Cassette,
10 Ekim 1907

[...] Bugün birkaç resmin önünde iki saat geçirdim yine; bunun bana bir şekilde yararlı olduğunu hissediyorum. Senin için de eğitici olur muydu? Hemen söylemekte zorlanıyorum. İnsanın gerçekten Cézanne'ın resimlerini iki üç iyi seçilmiş örnekle görmesi lazım, böylece kuşkusuz onu başka bir yerde de, örneğin Cassier'nin yerinde de anlayabilirdik, ben de şimdi o noktaya geliyorum. Ama bu uzun, uzun zaman alıyor. İnsanın onun eseriyle ve en az onun kadar yeni olan ismiyle ilk karşılaştığı anda yaşadığı akıl karışıklığı ve güvensizlik halini hatırlıyorum. Sanki uzun bir süre bir şey olmamış, sonra birdenbire insan doğru gözlere sahip olmuş ... [...]

Paris VIe, 29, rue Cassette,
13 Ekim 1907 (Pazar)

[...] Bu sabah erkenden senin sonbahar için yazdıklarını okudum, mektubunla gelen bütün renkler benim duygularımda yeniden şekillendi, zihnimi güç ve aydınlıkla doldurdu. Dün, ben burada sonbaharın azalan ışığının tadını çıkarırken, sen de evde bir başka sonbaharı yürüyordun; sen kızıl ağaca resmedilmiş olan bir sonbaharı yürüyordun, buradakiyse ipek üstüne resmedilmişti. Herbiri bizi diğeri kadar etkiliyor; böylesine derin bir şekilde yer alıyoruz bütün dönüşümlerin zemininde, her şeyi kavramak telaşıyla gezinip duran ve (onu yakalayamadığımız için) yoğunluğu kalbimizin eylemine indirgeyen bizler, bunu yapıyoruz çünkü bizi yok edebileceğinden korkuyoruz. Eğer gelip seni ziyaret etseydim, eminim kırları ve çalılıkları, çimenlerin salınan parlak yeşilini, koruları, yeni ve farklı gözlerle görürdüm; ve bu dönüşüm daha önce tümüyle yaşadığım ve paylaştığım bir şey ... o zamanlar doğa hâlâ genel bir durumdu benim için, bir çağrıydı, tellerinde ellerimin kendisini yeniden bulduğu bir çalgıydı; daha onun karşısına oturmamıştım; ondan yayılan ruhun beni alıp götürmesine izin vermiştim; o, bütün enginliğiyle benim üzerime geldi, o devasa büyük varlığıyla, tıpkı Saul'e peygamberlik hediyesinin gelmesi gibi; tam onun gibi. Ortalıkta geziniyor ve doğayı değil bana sunduğu hayalleri görüyordum. O zaman olsaydı Cézanne'dan, van Gogh'tan ne kadar az şey öğrenecektim. Ne kadar değiştiğimi şimdi Cézanne'ın beni zorlamasından anlıyorum. Bir işçi olma yolundayım, uzun bir yoldayım, belki de daha ancak ilk köşebaşına ulaştım; ama yine de, çok uzaklara, tek başına, peşinde sadece ona taş atan çocuklarla yürüyen yaşlı adamı anlayabiliyorum ... Bugün tekrar onun resimlerini görmeye gittim; yarattıkları ortam hayranlık verici. Belli bir resme bakmadan, iki odanın ortasında bir yerde dururken, insan onların

varlıklarının, kendisini muazzam bir gerçekliğe doğru çektiğini hissediyor. Sanki bu renkler insanın kararsızlığını toptan iyileştirebilirmiş gibi. Bu kırmızıların, bu mavilerin verdiği his, onların yalın doğruluğu, insanı eğitiyor; ve eğer altlarında olabildiğince almaya hazır bir şekilde durursan, sanki sana bir şey yapıyorlarmış gibi oluyor. Ayrıca, her seferinde biraz daha açık bir şekilde, sevginin ötesine gitmenin ne kadar zorunlu olduğunu da fark ediyorsun; sonuçta, bütün bu şeyleri insan yaptığına göre, sevmek doğal; ama eğer insan bunu gösterirse, onun değerini azaltıyor; bunu söylemek yerine yargılıyor insan. Tarafsız olmaktan çıkıyor; ve en iyi şey –sevgi– eserin dışında kalıyor, ona girmiyor, bir yana bırakılıyor, çevrilmeden kalıyor: duyguların resmi böyle ortaya çıktı (ama hiçbir şekilde şeylerin resimlerinden daha iyi değil). Resmederlerdi: burada bunu seviyorum; resmetmek yerine: işte burada. Bu durumda herkesin kendi adına görmesi lazım, sevip sevmediğini. Bu hiç gösterilmiyor, bazıları sevginin bununla bir ilgisi olmadığında da ısrar ediyor. Yapma eyleminde iyice yorulduktan sonra, kalan olmuyor. Anonim eserdeki bu sevgi boşalması, böylesine saf şeyler üreten bir şey, bu yaşlı adamın eserindeki kadar tam bir şekilde hiç elde edilemedi belki de; onun iç doğası, güvensiz ve zıt bir hale düşen doğası, bunu yapmasına yardımcı olmuş olabilir. Sevgisini, eğer böyle bir sevgi duymaya zorlansaydı, kesinlikle gösteremezdi; ama bu sevgi, artık iyice gelişmiş olan yeteneğiyle, yabancılığı ve kapanmışlığıyla birlikte doğaya döndü ve tek tek her elmaya duyduğu sevgiyi nasıl yutacağını ve o sevginin geri kalanını da elma resmine sonsuza dek nasıl koyacağını öğrendi. Bunun neye benzediğini hayal edebiliyor musun, hele bunu onun aracılığıyla yaşamanın neye benzediğini hayal edebiliyor musun? [...]

Paris VIe, 29, rue Cassette
22 Ekim 1907

... Salon bugün kapanıyor. Zaten ben de, oradan ayrılıp eve giderken, son kez gidip çok daha iyi, daha unutulmaz bir şekilde görmem gerektiğine inandığım bir mor, bir yeşil, ya da bazı mavi tonlarına bakmak istiyorum. Zaten, kırmızı koltuktaki kadının o büyük renk yelpazesi, önünde böylesine ısrarlı bir ilgiyle durduğum halde, daha şimdiden belleğimde çok basamaklı bir sayı gibi hatırlanamaz bir hale geldi. Yine de onu rakam rakam ezberledim. Hislerimde, onların varlığının bilinci uykumda bile hissedebildiğim bir şekilde çoğaldı; kanım onu içimde betimliyor ama onu adlandırmak dışarıda bir yerde kalıyor ve olmuyor. Onun hakkında bir şeyler yazmış mıydım sana? – Kırmızı, alçak bir kaplama koltuk, toprak yeşili bir duvarın önüne yerleştirilmiş, duvarda kobalt mavisi bir desen (orta kısmı boş bir haç) düzgün bir kilde tekrarlanmış. Sol kolçak ve ondan sarkan kıpkırmızı püskülün arkasında artık duvar yok, onun yerine, alt kısma yakın yerde, geniş bir yeşilimsi mavi şeridi var, onunla güçlü bir tezat oluşturuyor. Bu kırmızı koltukta, başlı başına bir kişilik olan bir kadın var; elleri, gevşek bir şekilde dağıtılmış küçük yeşil sarı ve sarı yeşil lekelerle çok hafifçe belirginleştirilmiş geniş dikey şeritli bir elbisenin kucağında duruyor; bu şeritler mavimsi gri bir hırkanın eteklerine kadar uzanıyor, hırka da ön tarafta yeşilimsi, mavi ışıltılar saçan bir ipek fiyonkla kapanıyor. Yüzün parlaklığında, bütün bu renklerin birbirine yakınlığı basit bir biçim ve özellik modellemesi için kullanıl-

mış: şakakların üzerinde toplanıp yuvarlak biçimde tokalanmış saçın kahverengisi ve gözlerdeki düz kahverenginin bile kendisini çevresine karşı ifade etmesi gerekiyor. *Sanki her yer bütün diğer yerlerin farkında* – o kadar katılıyor bütüne; o kadar uyum ve uyumsuzluk oluyor içinde; her boya izi dengesini koruyup üretmekte böyle bir rol oynuyor: tıpkı bütün resmin sonunda gerçekliği dengede tutması gibi. Çünkü biri eğer bunun kırmızı bir koltuk olduğunu söylerse (ve gelmiş geçmiş resmedilmiş ilk ve başlıca kırmızı koltuk bu): bu söylediği sadece kendi içinde örtük bir şekilde, ne olursa olsun, bu kırmızıyı onaylayıp dayatan bir deneyimlenmiş renk toplamını içeriyor. İfadesinin doruk noktasına ulaşmak için, hafif insan figürünün çevresine de çok güçlü bir şekilde sürülmüş, böylece bir tür balmumumsu bir yüzey çıkmış ortaya; ve yine de renk nesneye baskın gelmiyor, nesne resim eşdeğerine öyle mükemmel bir şekilde çevrilmiş görünüyor ki, bir nesne olarak tam şekilde elde edilmiş ve verilmiş olduğu gibi, aynı zamanda onun burjuva gerçekliği de bütün o ağırlığından son ve kesin bir resim-varoluşuna kavuşmak üzere kurtuluyor. Her şey, yazdığım gibi, renklerin kendileri arasında çözülen bir olay haline geliyor: bir renk, bir diğerine karşılık olarak kendisine gelecek ya da kendisini dayatacak, kendisini toplayacak. Tıpkı bir köpeğin ağzında çeşitli salgıların beklenti durumunda toplanması gibi – besinleri çıkartmak üzere özümseyici, zehirleri nötralize etmek üzereyse düzeltici salgılar: Aynı şekilde, her rengin özünde çeşitli yoğunlaşmalar ve arınmalar gerçekleşir, onun diğerleriyle temasta canlı kalmasını sağlar. Renklerin yoğunluğu içindeki bu salgı etkinliğine ek olarak, yansımalar (bunların doğadaki varlığı beni hep öylesine şaşırtır ki: Nenuphar'ın yüzeyi kaplayan yapraklarının kaba yeşilinin içinde kalıcı bir renklendirme olan suyun akşam ışıltısını birdenbire keşfetmek) en önemli rolü oynar: güçsüz yerel renkler kendilerini tümden bırakır, hakim olanı yansıtmakla yetinirler. Bu karşılıklı ve çok katlı etkinin gidip gelişinde, resmin iç kısmı titreşir, yükselir ve kendisine düşer, her yeri kıpır kıpır oynar. Bugünlük bu kadar. ... Görüyorsun, insan olgulara yaklaşmaya çalıştıkça iş ne kadar zorlaşıyor ...

8 Maurice Denis (1870-1943) "Cézanne"

Fransız ressam-kuramcı Denis'in, Cézanne'ın modern ününü ortaya çıkarmak konusunda Bernard'ınkine benzer bir rolü vardı. Bu denemede Cézanne'ın eserini modern resmin özsel biçimi olarak tanıtıyor: naif ve ampirik olanla klasik ve rasyonel olanın gayretli bir şekilde karıştırılması. İlk olarak Cézanne'ın öldüğü yıl *L'Occident*'te (Paris, Eylül 1907) yayımlandı. İngilizceye Roger Fry'ın yaptığı çeviri *Burlington Magazine*, XVI, Londra, Ocak-Subat 1910, s. 207-19 ve 275-80'de yayımlandı. Fry'ın giriş notu, Cézanne'ın sanatının destansı bir yeni hareketin merkezinde yer aldığı yolundaki avangard görüşü dile getiriyor. (Denis'e ait başka metinler için bkz. aş. IA9 ve *Art in Theory 1815-1900* VC10.)

Giriş Notu

Modern Fransız sanatını gözleme fırsatı bulmuş olan herhangi biri, son birkaç yılda ortaya çıkan eğilimler karşısında ister istemez şaşırır. Yavaş yavaş yeni bir heves, resmin amacına ve yöntemine ilişkin yeni bir kavrayış ortaya çıkıyor; uzun

zamandır müzik ve şiire bırakılmış olan hayalî bilinç hallerinin doğrudan ifadesini resmetme çabası, yeni bir cesaret kazanıyor. Bu yeni sanat kavrayışı, süsleme öğelerinin temsil öğelerini geride bırakarak hakim olduğu bu kavrayış, herhangi bir bilinçli arkaik çabanın, bizdeki Raffaello-öncesi hareketinin sergilediği ve belki de kaçınılmaz bir şekilde yarım kalan çabası gibi bir girişimin ürünü değil. Bu yüzden içinde daha geniş ve daha tam bir yaşam vaadini taşıyor. Kanımca, Empresyonist hareketin doğrudan bir sonucu bu. İlk kez Empresyonistler arasında yükseldi ama yine de, Empresyonist sanat kavrayışının doğrudan tersi olan bir kavrayışı içeriyor.

Genel olarak, bu hareketi başlatan kişinin, modern zamanların en umut veren ve verimli, büyük ve özgün dehasının –son zamanlarda ortaya konan eleştiri onu deha olarak ilan etme cesaretini gösterdi– Cézanne olduğu kabul edilmektedir. [...]

Roger E. Fry

I

Cézanne'ın ününde paradoksal bir yön var; ve bunu açıklamak Cézanne'ın kendisini açıklamaya göre garip bir şekilde daha kolay. Cézanne sorunu, resmi sevenleri ve resmin yerine edebiyatı ve ona eşlik eden başka ilgileri yeğleyenleri bölünmez bir şekilde iki kampa ayırır. Aslında resimden hoşlanmanın moda olduğunu biliyorum. Bu konudaki tartışmalar artık ciddi ve heyecan verici değil. Çok fazla hayranlık kuşkuya yol açıyor. "Snobluk" ve spekülasyon kamuoyunu ressamların tartışmalarının içine sürükledi ve kamuoyu modaya ve ilgiye göre taraf tutuyor. Bu yüzden, doğal olarak düşman ama eleştirmenler ve simsarlar tarafından hoşnut edilen bir kamuoyu, onu en fazla sevenler için bile her şeye rağmen zor bir usta olarak kalan büyük bir sanatçının ilahlaştırılması konusunda anlaşmış durumda.

***

Öldüğü sırada, basında yer alan yazılar iki noktada fikir birliği içindeydi ve onun kaynakları her ne olursa olsun, ortalama görüşü makul bir şekilde yansıttıkları söylenebilir. O zamanki ölüm ilanları öncelikle Cézanne'ın genç sanatçıların büyük kısmını etkilediğini kabul ediyordu; ve ikincisi, onun üslup konusunda çaba harcadığını kabul ediyorlardı. Öyleyse, Cézanne'ın bir tür klasik olduğunu ve genç kuşakların onu klasisizmin bir temsilcisi saydığını çıkarabiliriz.

Ne yazık ki klasisizmin ne olduğunu bulanıklığa düşmeden söylemek zor. Kırda uzun bir gezintinin ardından o kasvetli taşra müzelerinden birine, çürümeye bırakılmış, içinde sessizliğin ve küflü bir kokunun zamanın akıp geçişini hatırlattığı o mezarlıklardan birine girdiğimizi varsayalım; hemen orada sergilenen eserleri iki gruba ayırırız: Bir grupta amatörlerin eski koleksiyonlarının kalıntıları yer alır, diğerinde de Devlet tarafından verilen komisyonlar sayesinde, stüdyo entrikaları ya da bakanlık beğenisinin kararlarına göre yıllık salonlardan satın alınmış acınası yeniliklerin bir araya yığıldığı yerler olan modern galeriler. İnsan tam da böyle durumlarda antik ve modern sanat arasındaki tezat karşısında gerçekten ve açıkça hassas bir hal alır; ve Bolognalı birine ait ya da Lebrun'un atölyesinden çıkmış, aynı anda hem ateşli hem sentetik tasarıma sahip bir eski tuval, bizim altın madalya sahiplerimizin zayıf renkli fotoğrafları ve kuru analizlerinden daha üstün olduğunu ortaya koyar!

Oldukça varsayımsal bir şekilde, orada bir Cézanne olduğunu hayal edin. Böylece onu daha iyi anlarız. Öncelikle, onu modern galerilere yerleştiremeyeceğimizi biliriz, anekdotlar ve aptallıklar arasında fazlasıyla yersiz durur. Sırf mecburiyetten onu eski ustaların arasına koyarız, üslubunun soyluluğuyla onlara yakın olduğu bir bakışta anlaşılır. Gauguin, Cézanne'ı düşünerek şöyle derdi: "Hiçbir şey gerçek bir şaheser kadar benzemez bir *croûte*'e [sıvamaya]." *Croûte* ya da şaheser, insan onu sadece modern resmin ortalama oluşuna karşıtlık içinde anlayabilir. Ve zaten klasiğin bazı karakteristiklerinden birini ele geçirmiş durumdayız, yani *üslubu*, yani sentetik düzeni. Modern resimlerin tersine, bir Cézanne resmi, kendisiyle, kompozisyon ve renk birliği nitelikleriyle, kısacası resmedilişiyle esin verir. Bizim hayalî müzemizin duvarlarında sıralanan gerçekler, popüler roman ya da tarihsel roman çizimleri, ilgimizi sadece temsil edilen konu aracılığıyla çeker. Diğerleri belki de yaratıcılarının ustalığını ortaya koyar. İyi ya da kötü, Cézanne'ın tuvali gerçekten bir *resimdir*.

Bir başka, bu kez diğerinden daha yalın bir deney için, aynı aileden üç eseri, biri Manet, biri Gauguin, biri de Cézanne tarafından yapılmış üç *natures-mortes*i yan yana koyduğumuzu varsayın. Hemen Manet'nin nesnelliğini ayırt ederiz; onun doğayı "sanki kendi mizacı aracılığıyla göründüğü şekilde" taklit ettiğini, sanatsal bir duyumu çevirdiğini görürüz. Gauguin daha özneldir. Onunki süslemeci, hatta papazlara has bir doğa yorumudur. Cézanne'dan önce resmi sadece düşünürüz; ne temsil edilen nesne ne de sanatçının kişiliği ilgimizi çeker. Bunun doğanın bir taklidi mi bir yorumu mu olduğuna hemen karar veremeyiz. Böyle bir sanatın Manet ve Gauguin'den çok Chardin'e yakın olduğunu hissederiz. Ve eğer bir anda şöyle dersek: bu bir resim ve bir klasik resim, o zaman sözcük kesin bir anlam kazanmaya başlar, yani nesnelle öznelin bir dengesi, bir yeniden uzlaşması anlamı kazanır.

Sözgelimi Berlin Müzesi'nde, Cézanne'ın yarattığı etki önemlidir. İnsan Manet'nin *La Serre* veya Renoir'ın *Enfants Bérard* tablosunu ya da Monet ve Sisley'in beğeni uyandıran manzaralarını ne kadar beğenirse beğensin, Cézanne'ın varlığı, onları (doğrusu haksız bir şekilde ama tezat yüzünden) modern üretimlerin yaygınlığına sokmamıza yol açar: Tersine Cézanne'ın resimleri başka bir dönemin eserleri gibidir, daha incelikli değil ama Empresyonistlerin en ateşli çabalarından çok daha dinç bir dönemin.

Böylece Cézanne'ı modern resme ve Empresyonizme tepki veren bir ressam olarak değerlendirmeye başlarız.

***

Empresyonizm –ve bununla bir Monet ya da Renoir'nın özel sanatını değil, son yirmi yıl içinde modern resmin özelliklerini değiştirmiş olan çok daha genel bir hareketi kastediyorum– eğilimlerinde sentetikti, çünkü hedefi, bir duyumu çevirmek, bir ruh halini gerçekleştirmekti; ama yöntemleri analitikti, çünkü bu akıma göre, renk bir kontrastlar sonsuzluğundan kaynaklanıyordu. Empresyonistler ışığı prizmanın ayrıştırılması aracılığıyla yeniden oluşturdular, rengi böldüler ve yansıma ışıklarını ve derecelerini çoğalttılar; aslında, çeşitli grilerin yerine olabildiğince çok farklı pozitif renkler koydular. Empresyonizmin temel hatası da burada yatar. Manet'nin dört tonla yapılmış *Fifre*'si en lezzetli Renoir'dan kaçınılmaz bir şekilde daha sente-

tiktir, Renoir'da günışığıyla gölgenin oyunu çeşitli yarım-tonlardan oluşan geniş bir yelpaze yaratır. Buna karşılık, iyi bir Cézanne resminde, Manet'deki kadar yalınlık, sertlik ve ihtişam vardır ve renk dereceleri Renoir'nın tuvallerine çiçek gibi parlaklık veren cilayı ve tazeliği yakalar. Ölmeden birkaç ay önce Cézanne şöyle demişti: "Yapmak istediğim şey Empresyonizmi sağlam ve kalıcı bir şey, müzelerin sanatı gibi bir şey kılmaktı." Ayrıca erken dönem Pissarro'larını, ve erken dönem Monet'lerini çok beğenmesinin nedeni de buydu. Aslında, Monet büyük hayranlık gösterdiği tek çağdaşıydı.

Böylece, önce Latin içgüdüsünün ve doğal eğiliminin rehberliğinde, daha sonra da kendi amacı ve kendi doğası konusunda tam bilinçle, Empresyonizmden belli bir klasik kavrayış çıkarmaya koyuldu.

Zamanının sanatına sürekli tepki içinde olan güçlü bireyselliği, bu sanattan yine de üslup araştırmalarındaki malzemeyi ve bahaneyi aldı; ondan eserinin destekleyici öğelerini aldı. Herkesin sanatçı duyarlılığının bir sanat eserinin tek dürtüsü sayıldığı, emprovizasyonun –"duyuların coşturulmasıyla kışkırtılan ruhsal heyecan"– akademilerin köklü geleneklerini ve yöntem zorunluluğunu bir hamlede yok etmeye yöneldiği bir dönemde, Cézanne'ın sanatı, duyarlılığın özsel *rôle*'ünü feda etmeden, ampirisizmin yerine içdüşünümü getirmenin yolunu gösterdi. Böylece, sözgelimi görünümlerin kronometrik notasyonu yerine, hesaplı ve kasıtlı bir çabayla, doğaya yönelik incelemelerini neredeyse aşırıya kaçarak geliştirirken bile, o anın coşkusunu bastırmayı bildi. *Natures-mortes*'unu, çizgileri ve kütleleri kasıtlı olarak çeşitlendirip döşemelerini daha önceden düşünülmüş ritimlere göre yerleştirerek, şans kazalarından kaçınarak, plastik güzelliği arayarak hazırladı; ve bütün bunları özsel motifi –temel yönleriyle onun eskiz ve suluboya resimlerinde gerçekleşmiş olan o ilk motifi– hiç kaybetmeden yaptı. Kastettiğim şey, yan yana gelen renk derecelerinin yarattığı o zarif senfoni, onun gözünün hemen keşfettiği ama aynı anda aklının kendiliğinden bir şekilde kompozisyonun, plan ve mimarinin mantıksal desteğini talep ettiği o senfoni.

Şunu da belirtelim, üslup ve duyarlılığın adil bir bileşimine yönelik bu çabadan daha yapay bir şey yoktu. Başkalarının eski ustaları taklit ederken aradığı ve bazen de bulduğu, kendisine ait daha önceki eserleri yaparken zamanının ya da geçmişin büyük sanatçılarında aradığı o disiplini, sonunda kendisinde bulmuştu. Ve bu Cézanne'ın temel karakteristiğidir. Onun ruhsal yapısı, onun dehası, eski ustalardan doğruca kâr elde etmesine izin vermedi: kendisini onlar karşısında kendisinin çağdaşları karşısındaki konumuna benzer bir durumda buldu. Onun özgünlüğü, taklit ettiği ya da etkilendiği kişilerle temas içinde artar; onun ısrarlı *gaucherie*si, mutlu *naïveté*si oradan gelir, ayrıca içtenliğinin onu zorladığı inanılmaz hantallığı da oradan gelir. Ona göre sonuçta bu, Puvis de Chavannes'in yaptığı gibi, bir incelemeye üslup dayatma sorunu değildir. O çok doğal bir şekilde ressam, çok kendiliğinden bir klasiktir. Eğer bir başka sanatla karşılaştırmaya kalkışsaydım, Cézanne ve Veronese arasındaki ilişkinin *Herodiade*'nin Mallarmé'siyle *Berenice*'in Racine'i arasındaki ilişkiyle aynı olduğunu söylerdim. Aynı öğelerle –yeni ya da her koşulda tazelenmiş öğelerle, geçmişten, zorunlu biçimler dışında bir şey ödünç almadan (bir yandan İskenderiye'nin

ve trajedinin toprağı, diğer yandan geleneksel kompozisyon sahibi resim kavrayışı)– hem şair hem de ressam, Ustaların dilini bulurlar. İkisi de sanatlarının zorunluluklarını aynı titiz uyumla gözler; ikisi de onun sınırlarını aşmayı reddeder. Tıpkı yazarın şiirinin bütün ifadesini, düşünce ve konu dışında, edebiyatın saf alanında olan şeye –sözcüklerin ses yüksekliği, deyişin ritmi, sözdiziminin esnekliği– borçlu olmaya kararlı olması gibi, ressam da her şeyden önce bir ressam olmuştur. Resmetmek icatla taklit arasında salınır sürekli; bazen kopyalar, bazen de hayal eder. Bunlar onun çeşitlemeleridir. Ama ister nesnel doğayı çoğaltsın ister daha özgül bir şekilde sanatçının duygusunu çevirsin, somut güzellik sanatı olmaya mecburdur ve bizim duygularımız sanat eserinin kendisinde –temsil edilen konunun soyutlamasında– doğrudan bir tatmin, saf estetik bir haz keşfetmelidir. Cézanne'ın resmi tam anlamıyla özsel sanattır, tanımı eleştiriye direnen, gerçekleştirmesi olanaksız görünen sanat. Nesneleri herhangi bir tamlığa ulaşmadan ve duygu ya da düşünceye herhangi bir fazladan ilgi göstermeden taklit eder. Bir eskiz hayal ettiğinde, edebî bir meşguliyete girmeden renkleri ve biçimleri düzenler; İncil'den ya da Shakespeare'den bir sahneyi, renkli uyuma sokar; ama dramatik ya da lirik bir yönelimle sokarken, amaçladığı şey bir Delacroix'dan çok İranlı bir halı dokumacısınınkine yakındır. Olumsuz bir çaba, deyin isterseniz ama resmetmeye yönelik duyulmamış bir içgüdüyü ilan eden bir çaba.

O resim yapar. Renoir bir gün bana şöyle demişti: "Nasıl yapıyor bunu? Bir tuvale birkaç fırça renk koysa bile bu tam bir başarı oluyor."

Bu renk denemesinin bahanesi hiç önemli değil: Var olmayan bir manzarada tuhaf şekilde toplanmış çıplaklar, bir masada sıradan bir malzemenin üstüne yamuk yumuk yerleştirilmiş elmalar – hep güzel bir çizgi, güzel bir denge, yankılanan uyumların görkemli bir dizilimi vardır. Keşiflerinin tazeliği, kendiliğindenliği ve yeniliği, onun en hafif eskizlerini daha da ilginç hale getirir.

"O halis bir ressam," diyor Sérusier. "Üslubu saf bir üslup; şiiri bir ressamın şiiri. Hatta temsil edilen nesnenin kavramı bile, onun renkli biçimlerinin çekiciliği karşısında kayboluyor. Sıradan bir ressamın yaptığı bir elma için şöyle deriz: Olsa da yesem. Cézanne'ın yaptığı bir elma için şöyle der insan: Ne kadar güzel! İnsan onu soymaya kıyamaz; onu kopyalamak ister. Cézanne'ın ruhsal gücü işte burada yatıyor. Kasten idealizm demiyorum, çünkü ideal elma en çok salgıya yol açan elma olmalıydı, Cézanne'ın elması göz aracılığıyla ruha hitap eder."

"Bir şeyi daha belirtmek gerek," diye devam ediyor Sérusier: "konunun olmaması. Onun ilk tarzında konu bazen çocuksuydu: evrimini yaşadıktan sonra konu kayboldu, sadece *motive* var!" (Bu Cézanne'ın kullanmaya alışık olduğu sözcüktü.)

Bu kesinlikle önemli bir ders. Sanatın bütün yöntemlerini birbirine karıştırmadık mı – müziği, edebiyatı, resmi birbirine karıştırmadık mı? Burada da, Cézanne tepki halindedir. Basit bir zanaatkârdır, sanatının kaynaklarına dönen, onun ilk koyutlarına ve zorunluluklarına saygı gösteren, kendisini onun özsel öğeleriyle, asıl olarak resim sanatını oluşturan şeyle sınırlayan bir ilkeldir. Başka her şeyi, hem esnek düzeltmeleri hem de yanıltıcı yöntemleri göz ardı etmeye karar verir. *Motive* karşısında onu resim yapmaktan alıkoyacak her şeyi reddeder, onun, gençliğindeki estetik felsefesinin diliyle söylediği şekilde, *petite sensation*una gölge düşürecek şeyleri reddeder: Yanıltıcı temsilden ve edebiyattan hemen kaçınır.

II

Bu düşünceler, Cézanne'ın, Simgecilikle nasıl bir ilişkisi olduğunu açıklamamızı sağlar. Şiirle temasa geçince Simgecilik olan Sentetizm, kökeninde mistik ya da idealist bir hareket değildi. Manzara ressamları tarafından, natürmort ressamları tarafından yaratılmıştı, ruhun ressamları tarafından değil. Yine de dışsal biçimlerle öznel haller arasında bir karşılıklılık olduğu inancını içeriyordu. Bizde temsil edilen konu aracılığıyla ruh halleri uyandırmak yerine, sanatın kendisinin işi, ilk duyumu aktarmak ve onun duygularını sürdürmekti. Her sanat eseri bir aktarımdır, bir duygusal eşdeğerdir, alınan duyumun bir karikatürüdür, ya da daha genel söylenirse, psikolojik bir olgudur.

"Ben doğayı kopyalamak istedim," diyordu Cézanne, "yapamadım. Ama sözgelimi güneşin, çoğaltılamayacağını ama başka bir şeyle... renkle temsil edilmesi gerektiğini keşfettiğim zaman rahatladım." İşte 1890'larda anladığımız şekliyle simgecilik tarifi. O zamanın eski sanatçıları, öncelikle de Gauguin, Cézanne'a karşı sınırsız bir hayranlık besliyordu. Aynı zamanda Odilon Redon'a da büyük hayranlık duyduklarını söylemem gerek. Odilon Redon da doğanın ve duyumun kendi duygu ve düşlerinin plastik eşdeğerleri için çoğaltılmasının dışında arayışlara girmişti. O da bir ressam olarak, imgeleminin ışıltısını ve kasvetini çevirirken özellikle bir ressam olarak kalmaya çalışmıştı. [...]

Cézanne'ın bir tuvalinin sunduğu şey etkileyici bir manzaradır; genellikle tamamlanmamış, bir palet bıçağıyla kazınmış, terebentinde pentimenti ile çizilmiş, birçok kez yeniden resmedilmiş, hem de tam bir rahatlamaya doğru yaklaşan bir *impasto*yla çizilmiş. Bütün bu emeğe bakan kişi üslup mücadelesi ve doğa tutkusu içinde sanatçıyı görüyor; onun klasik formülleri kabullenmesini ve özgün bir duyarlılıkla inyan etmesini; deneyimsizlikle uyuşmayan aklı görüyor, özgün ifade ateşiyle çatışan uyum arayışını görüyor. Çabalarını teknik yollara boyun eğdirmiyor; "çünkü etin arzuları," der Aziz Pavlus, "ruhunkilere terstir, ruhunkiler de etin arzularına terstir, birbirlerine öyle zeki bir şekilde ters düşerler ki olmayacak şey olur." Azizi ve dehayı yaratan şey duyarlılıkla aklın o ebedî mücadelesidir.

Bunun bazen, Cézanne sözkonusu olduğunda, kaotik sonuçlara yol açtığını itiraf edelim. Onun duyumlarında klasik bir kendiliğindenlik ortaya çıkardık ama bunun gerçekleşmesi de gecikmelerle olur. Zaten rahatsız edici basitleştirmelere uyum sağlama sentezine olan ihtiyacıyla sınırlanırken, tasarımını, ifade zorunluluğuyla ve kendi titiz içtenliğiyle daha da biçimsizleştirir. Cézanne'ın genellikle kınanmasına yol açan o *gaucherie* motiflerini burada buluruz, onun müritlerinde ve taklitçilerinde ortak olan o kabalık ve *naïveté* uygulamasının açıklaması burada yatar. [...]

Cézanne'ın yapıtında bizi en çok şaşırtan şey kesinlikle onun biçim arayışı, ya da daha açık söylersek, biçimsizleştirme arayışıdır. İnsan sanatçı acısından en büyük duraksamayı, en çok *pentimenti*yi orada keşfeder. Aix'daki stüdyoda yarım bırakılmış olan büyük *Bagneuses* resmi, bu bakış açısından tipiktir. Yıllarca tekrar tekrar ele alınmış ama genel görünüm ve renk açısından çok az değişmiştir, hatta fırça darbelerinin yerleşimi bile neredeyse kalıcı olmuştur. Diğer yandan figürlerin boyutları genellikle yeniden düzenlenmiştir; bazen yaşamdaki boyutlarındadırlar, bazen yarıya düşürülmüşlerdir; kollar, gövdeler, bacaklar akla gelmeyecek oranlarda genişletilmiş

ve küçültülmüştür. Onun yapıtındaki değişken öğe burada yatar; onun biçim duygusu ne silüete ne de sabit oranlara izin verir. [...]

Jas de Bouffan'ın artık resimlerle kaplı olan duvarlarında, doğaçlamalarını, esin geldikçe yaptığı ve bir oturuşta yapılmış gibi görünen çalışmaları bıraktı. Hassas resim niteliklerine rağmen, insanın aklına Zola'nın "L'Œuvre"undaki Claude'un palavralarını ve onun "mizaç" üzerine nutuklarını akla getiriyorlar. Bu dönemde seçtiği modeller, onyedinci yüzyıl İspanyol ve İtalyan sanatçılarından esinlenen gravürlerdir. Ona bu sabırlı fırça-darbeler tekniğinin uygulanmasının önemini sorduğumda, şu yanıtı verdi: "Duyduklarımı bir anda aktaramıyorum; bu yüzden renk koyuyorum, elimden geldiğince koyuyorum. Ama başladığım zaman hep Manet gibi tam *impasto* resmetmeye, *fırçayla biçim vermeye çalışıyorum.*"

"Çizgi diye bir şey yok," dedi, "modelleme diye bir şey yok, sadece kontrastlar var. Renk zenginliğini elde edince, biçim bolluğuna ulaşıyor."

Bu yüzden, onun aslında somut olan nesne algısında, biçim renkten ayrı değildir; birbirlerini koşullarlar, ayrılmaz bir şekilde birleşiktirler. Ve sonuçta yaptığı şeyde onları gördüğü şekilde gerçekleştirmek ister, tek bir fırça darbesiyle. [...] Bütün o soyutlama yeteneği –ve burada ressamın kuramcıya ne kadar hakim olduğunu görürüz– bütün o soyutlama yeteneği onun sadece "küre, koni ve silindir" gibi dikkat çekici biçimler arasında ayrım yapmasına izin verir. Bütün biçimler sadece onun düşünebildiği biçimlere gönderme yapar. Onun renk şemalarının çokluğu onları sonsuzca değiştirir. Ama yine de hiçbir zaman daire, üçgen, paralelkenar kavrayışına ulaşamaz; bunlar onun gözünün ve beyninin kabul etmeyi reddettiği soyutlamalardır. *Biçimler* ona göre *hacimdir.*

Bu yüzden bütün nesnelerin onun rölyeflerine göre bir şeyler anlatması ve resmin varsayılan derinliği içinde izleyiciden farklı mesafelerdeki düzlemlere göre yerleşmiş olması gerekiyor. Bu, yeni bir antinomidir, "Belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerle kaplı o düzlem yüzeyini" fazlasıyla tesadüfi kılmakla tehdit eder. Her şeyden önce bir renkçi olduğundan, Cézanne bu antinomiyi kromatizmle çözer – yani siyah ve beyaz değerlerinin renk değerlerine aktarılmasıyla.

"Benim istediğim," demişti bana, kapalı yumruğundaki ışıktan gölgeye geçişin izini sürerek, "benim istediğim, onların kurşun kalemle siyah ve beyaz olarak yaptıkları şeyi renkle yapmak." Işığın yerine rengi koyuyor. Bu gölge bir renk, bu ışıksa bu yarım ton renk. Bu masa örtüsünün beyazı bir mavi, bir yeşil, bir gül rengi; gölgelerde çevrelerindeki yerel açık renklerle karışıyorlar; ama ışıktaki hamlık uyumlu bir şekilde uyumsuz mavi, yeşil ve gül rengiyle çevrilebilir. Yani, açık renk kontrastlarının yerine ton kontrastları geçiriyor. Böylece "duyumların karışıklığı" dediği şeyi serbest bırakıyor. Burada dağınık bir şekilde aktardığım sohbette, bir kez olsun değer sözcüğünü ağzına almadı. Onun sistemi kesin bir şekilde okullarda kabul edilen anlamıyla değer ilişkilerini dışlıyor.

Öyleyse, hacim Cézanne'daki ifadesini bir açık renk gamı, bir dokunuşlar dizisinde bulur; bu dokunuşlar birbirini kontrastla ya da analojiyle, biçimin bozulmasına ya da sürekli olmasına göre izler. Bu onun modelleme yerine modülleme demekten hoşlandığı şeydi. Bu sistemin sonucu biliyoruz, aynı anda hem ürpertici hem etkili; onun resimlerinin uyum zenginliğini ve ışık neşesini betimlemeye kalkışmayacağım. [...]

***

O aynı anda hem klasik geleneğin doruğu, hem de modern sanatı başlatan özgürlük ve aydınlık krizinin sonucu. O Empresyonizmin Poussin'idir. Bir Parislinin ince algısına sahip ve bir İtalyan dekoratör gibi olağanüstü ve canlı. Bir Fransız kadar düzenli ve bir İspanyol kadar ateşli. Dekadansın Chardin'i ve bazen Chardin'i de geçiyor. Onda El Greco'ya has bir şeyler ve genellikle de Veronese sağlıklılığı var. Ama olduğu haliyle öyle doğal ki iradesinin bütün tereddütleri, bütün çalışkanlığı onun bu doğal hünerlerine yardımcı olup onları artırıyor.

[...] Poussin'in dediği gibi, iki işlem, *Görünüş* ve *Görünüm*, artık Cézanne'dan ayrılmaz. İnsanın duyumlarını örgütlemek onyedinci yüzyılın bir disipliniydi; sanatçının çabuk kavrayışının önceden belirlenen sınırlılığıydı. Ama gerçek sanatçı gerçek *alim* gibidir; "çocuksu ve ciddi bir doğaya sahip". Bu mucizeyi gerçekleştirir – bütün çabalarının ve endişelerinin ortasında tazeliğini ve naifliğini koruma mucizesini.

9 Maurice Denis (1870-1943) "Gauguin'den van Gogh'a Neo-Klasisizm"

Bu yazıda Denis 1890'ların simgeci hareketinin önemini yeniden öne sürmeyi ve onun kendine özgü halefi olan canlanmış bir klasisizm kurmayı hedefliyor. Bu yüzden bu deneme, Simgeciliğin doğalcılık karşıtı eğilimleriyle savaş sonrası yolların "düzene çağrısı" arasında bir köprü oluşturuyor. İlk olarak *L' Occident*, Paris, Mayıs 1909'da yayımlanmıştır; Denis, *Théories 1890-1910*, Paris, 1912'de yeniden yayımlanmıştır ve buradaki çevirinin kaynağı o versiyondur.

1890'larda Fransız sanatını yenileyen o büyük fırtına bir boya tüccarı olan Père Tanguy'un rue Clauzel'deki dükkanında ve Pont-Aven'deki Gloanec Hanı'nda ortaya çıktı. Gauguin, Pont-Aven'de bir dizi müridini bir araya toplamıştı: Chamaillard, Séguin, Filiger, Sérusier, Hollandalı de Hahn. Bu da "büyük elma şarabı sürahilerinin ortasında, ciddi temeller okulunu" oluşturdu. Tanguy'un yerinde –o eski bir Komün üyesiydi, kibar bir anarşist hayalperestti– van Gogh, Gauguin, Emile Bernard ve onların taklitçilerinin devrimci ürünleri, gençlerin eğitimi için sergileniyordu. Rakipsiz usta, yeni hareketin başlatıcısı Paul Cézanne'ın tuvallerinin yanında dağınık bir şekilde asılı duruyorlardı.

Bernard, van Gogh, Anquetin ve Toulouse-Lautrec, Corman stüdyosunun asileriydi: biz kendi halimizdeydik. Bonnard, Ibels, Ranson, Denis gibi Sérusier'nin çevresinde olanlar, Julien stüdyosunun asileriydi. Yeni ve yıkıcı görünen her şeye yakınlık duyuyorduk, hem akademik eğitimin hem de bilimsel ve demokratik bir çağda ciddiye alınmaya değer tek kuram olduğu herkesçe öne sürülen romantik ya da fotoğraf doğalcılığının öğretilerini silip atan şeylerden etkileniyorduk. [...]

1890 hareketine tanık olanlar artık hiçbir şey karşısında şaşırmaz; artık kendilerine "Fauves" denenlerin en gülünç ve anlaşılmaz çabaları bizim kuşağımızın aşırılık hatıralarını canlandırabilir ancak. Heyecanın ne olduğunu, beklenmediğin yarattığı baş dönmesini öğrenmek için, 1889 Sergisi sırasında Volpini kafesini gör-

mek gerekirdi. Büyük Fuar'dan uzak, resmî sanattan ve retrospektif için yerleştirilmiş şaheserlerden çok uzak bir yere toplanmış olan Gauguin, Bernard, Anquetin ve diğerlerinin eserleri, oldukça dokunaklı bir şekilde asıldıklarında, ilk kez bir araya gelmişlerdi. [...]

Bu dönemde, eleştirmenler bize çocuklar gibi gevezelik ettiğimizi söylüyorlardı. Aslında, çocukluğumuza dönmüştük, aptalı oynuyorduk ve bu kuşkusuz yapılacak en akıllıca şeydi. Sanatımız bir vahşiler, ilkeller sanatıydı. 1890 hareketi aynı zamanda aşırı bir dekadans halinden ve yenilenme ateşinden çıktı. Dalgıcın dibe dokunup yüzeye geri döndüğü andı o.

Kuşkusuz, 1890 fırtınası uzun zamandır hazırlanıyordu. Ortaya çıkışları skandala yol açan bu sanatçılar, kendi zaman ve yerlerinin ürünüydü; onları büyükleri olan Empresyonistlerden ayırmak haksızlık olacaktı; özellikle de, onlar üzerinde Camille Pissarro'nun etkisi büyüktü. Dahası, dolaysız öncülerini yanlış anlamakla da kınanamazlardı; daha en baştan onları yola sokan kişilere büyük saygı gösteriyorlardı; sadece Camille Pissarro ve Cézanne, Degas ve Odilon Redon değil, aynı zamanda resmî onayı onların genç dikbaşlılıklarını huzursuz edebilecek olan Puvis de Chavannes'a da saygı gösteriyorlardı.

Bu yüzden bu, büyük Empresyonist hareketin zorunlu bir doruğu – birlikte etki ve tepki doruğuydu. Bu konuyla ilgili her şey söylendi: herhangi bir kuralın olmaması, akademik eğitimin yararsızlığı, doğalcılığın zaferi, Japonya'nın etkisi, hepsi de görünüşte bütün engellerden kurtulmuş bir sanatın neşeyle serpilmesini sağladı. Yeni motifler, güneş, yapay aydınlatma ve modern yaşamın bütün canlılığı sanat alanına alındı. Edebiyat simgeciliğin seçkin dokunuşlarına bir son vermek üzere Gerçekçiliğin kabalıklarıyla karıştı; "yaşam dilimi" hiç süslenmeden servis edildi; aynı zamanda seçkin dilin, ruhun yetişkinliğe varmamış halinin ve şiirdeki bulanıklığın aristokratik sevgisi, genç yazarların lirizmini kışkırttı. Bizim Cézanne, Gauguin ve van Gogh'tan talep ettiklerimizi, onlar Verlaine, Mallarmé ve Laforgue'un eserlerinde buldular: *Revue Encyclopédique*'deki manifesto gibi bir makalede Albert Aurier şöyle yazdı: "dört bir yanda düş görme hakkı isteniyor, masmavi tarlalar hakkı, mutlak doğrunun yıldızlarına uçma hakkı. Toplumdan miyop bir şekilde anekdotlar kopyalamak, doğanın kusurlarının aptal taklidi, boğucu gözlem, *trompe-l'oleil*, doğru, banal bir şekilde kesin olmanın fotoğraf gibi görkemi, artık adına layık hiçbir ressamı, heykeltıraşı tatmin etmiyor." Ressamlar kadar nihilist olmayan ama onlar gibi daha fazla bireysel özgürlük ve daha fazla dışavurum isteyen müzisyenler de, bir anda Wagner romantizminin, Rus pitoreskliğinin ve onaltıncı yüzyıldan César Franck, Bach ve kontrpuancıların onlara sunduğu saf müziğin etkisine kapıldılar.

Ortalık alev alevdi. Ama sonunda plastik sanatlarda, başlangıçta sadece kopyalama düşüncesiyle sınırlı olan sanat düşüncesi, hem mizaç hem de bireysel duyumdaki Doğalcı önyargıdan başka bir şeye dayanmıyordu. Eleştirmenler şeyleri böyle gördüklerini söylüyordu. Geleneklere yönelik tiksintinin çıtasını yükselttik, onları yok etmekten başka bir hedefimiz yoktu: herhangi bir şeyi yapma hakkı sınır tanımıyordu. Bu yoğun anarşi sistemli olanın arayışına ve kuram zevkine karşı bir tepki olarak gelişmişti. [...]

Van Gogh ve Gauguin bu karışıklık ve Rönesans çağını dinç bir şekilde sürdürdüler. Seurat'nın bilimsel empresyonizminin yanında, barbarlığı, devrimi ve ateşi – ve son olarak da uysallığı temsil ediyorlardı. Çabaları başlangıçta herhangi bir sınıflamaya girmiyordu: ve kuramlarını eski Empresyonizmden ayırt etmek güçtü. Onlara göre –onların öncülleri için de olduğu gibi– sanat, duyumun aktarılmasıydı, bireysel duyarlılığın yüceltilmesiydi. Empresyonizmden türetilen bütün o aşırılık ve düzensizlik öğeleri başlangıçta onları deliye çevirdi; ancak yavaş yavaş yaratıcı rollerinin farkına vardılar ve sentetizmlerinin ya da simgeciliklerinin kesinlikle Empresyonizmin karşı tezi olduğunu kavradılar.

Eserleri acımasız ve paradoksal doğasıyla etki sahasını fethetti. Bunun kanıtını kuzey ülkelerinde, Rusya, İskandinavya, Finlandiya'da görüyoruz, etkilerinin Cézanne'ınkini aştığı –ve hazırladığı– yerlerde Gauguin ve van Gogh'un yıkıcı ve çelişkili anarşizmi olmasa, Cézanne'ın örneği, gelenek, ölçü ve düzenden getirdiği o her şeyle birlikte, anlaşılamazdı. Eserlerinin devrimci öğeleri yapıcı öğeler için bir araçtı. Fakat dikkatli bir gözlemci için, 1890'lardan bu yana, eserlerin aşırılığında ve kuramların paradokslarında, klasik bir tepki ayırt etmek mümkün.

Bu uzak zamandan bu yana "Neo-Gelenekselciler" unvanını talep ettiğimizi hatırlamak yeter. Ama bu, o zamandan bu yana olanlara kıyasla önemsiz bir şey. Asıl önemli olan şey, o zamandan bu yana düzene doğru bir evrim yaşanmış olması, üstelik bunun 1890 hareketine katılanlar ya da ona bağlı olduklarını öne sürenler arasında bile olması. [...] yaşlıların ortasında, gençlik kararlı bir şekilde klasik oldu. Yeni kuşağın onyedinci yüzyıla, İtalya'ya, Ingres'e duyduğu sevdayı biliyoruz: Versailles modaya, Poussin çıplaklara yöneldi; Bach dinleyicisiz kalmıyor; Romantizm alaya alınıyor. Edebiyatta, politikada, gençler düzene tutku duyuyor. Geleneğe ve disipline dönmek, bizim kuşağımızdaki benlik kültü ve isyan ruhu kadar yaygın. Bunu desteklemek üzere, avangard eleştirmenlerin sözlüğünde, "klasik" sözcüğünün en yüksek kompliman olduğunu ve bu yüzden de en "gelişmiş" eğilimleri belirttiğini hatırlatırım. Bundan böyle Empresyonizm "daha soylu, daha ölçülü, daha düzenli, daha gelişmiş bir sanata" (Braque'ın eserini düşünün) karşı duran bir "cahillik ve delilik" çağı olarak anılacak.

Gerçekten de, Barres'nin dediği gibi, gelenekselcilikle entelektüel bakış açısı arasında bir seçim yapmanın zorunlu olduğu vakit geldi. Sendikacılar ya da Action Française'in monarşistleri, liberal ya da özgürlükçü bulutlarından indi ve olguların mantığında kalmaya, gerçeklikle yüzleşmeye çabalıyor; ama monarşist kuram, total milliyetçilik başka üstünlüklerin yanı sıra, geçmişin başarılı deneyimlerini canlı tutmak gibi bir üstünlüğe de sahip. Bizler, diğer ressamlar, klasisizme yöneldik çünkü bizler sanatın ikiz estetiğini ve psikolojik sorununu ortaya koymanın keyfini yaşadık. "Mizaç aracılığıyla görülen doğa" [Zola] düşüncesi yerine, simge ya da eşdeğerler kuramını getirdik. Bir manzaranın uyandırdığı duygu ya da ruh hallerinin, sanatsal imgelemde bu duyguları ya da ruh hallerini baştaki manzaranın bir kopyasını yaratmaya gerek bırakmadan çoğaltabilecek işaretler ya da plastik eşdeğerler yarattığını kabul ediyoruz; duyarlılığımızın her halinin böylece çevrilmeye yetenekli nesnel bir uyuma karşılık gelmesi gerektiğini kabul ediyoruz.

Sanat artık kaydettiğimiz saf bir görsel duyum, doğanın olabildiğince gelişmiş bir fotoğrafı değil. Tersine doğanın kışkırttığı ruhumuzun bir yaratımı. Gauguin'in dediği gibi, "Görüntüden yola çıkmak yerine, düşüncenin gizemli merkezini arıyoruz". İmgelem bir kez daha, Baudelaire'deki gibi, yeteneklerin kraliçesi haline geldi. Bu yüzden, duyarlılığımızı özgür bırakıyoruz. Sanat, bir *kopya* değil, doğanın *öznel dönüşümü* oluyor.

Nesnel olarak söylenirse, Empresyonistlerin, doğaçlama zevklerine ters düştüğü için hiç ele almadıkları süslemeci, estetik ve akılcı kompozisyon, eşdeğerler kuramının kontrpuanı, zorunlu panzehiri oldu. Dışavurumculuk hedefinde, bu bütün aktarmalara, hatta karikatürlere, herhangi bir özellik abartısına izin verdi: nesnel dönüşüm her sanatçıyı her şeyi güzelliğe aktarmaya zorladı. Özetle, dışavurumcu sentez, bir duyumun simgesi onun zarif bir transkripsiyonu ve aynı zamanda da görsel haz için yaratılmış bir nesne oldu.

Cézanne'da derin bir şekilde birbirine bağlanan bu iki eğilim, van Gogh, Gauguin, Bernard ve eski Sentezcilerin hepsinde farklı ölçülerde gelişti. Onların düşüncelerini, kuramlarının özsel öğesini temelde, iki tür biçimsel değişimden oluşmuş olarak özetlemek mümkün. Gauguin daha çok biçimin süslemeci değişiklikleriyle ilgilenirken, van Gogh'un resmine karakterini ve lirizmini veren şey, biçimdeki öznel değişiklikler. Gauguin sözkonusu olduğunda, rustik ya da egzotik yüzeylerin altında, bir parça İtalyan retoriğinden miras alındığı söylenebilecek olan, katı bir kompozisyon mantığı ve hileleriyle karşılaşırız. Van Gogh'sa, tersine, Rembrandt'ın topraklarından gelen deli bir Romantiktir. Pitoresk ve patetik olan, onu plastik güzellik ve düzenlemeden daha çok etkiler. Böylece ikili bir hareketin, hem Klasik hem romantik olan sıra dışı bir momentini oluştururlar. Bizim gençliğimizden gelen bu iki ressama bu soyut ve belki de bulanık tezi sergileyecek bazı somut imgeler bulmak üzere bakalım. Van Gogh'un cesur ve kaba üslubunda, onun parıltı arayışında ve ton şiddetinde, genç *Tachistes*'i çeken her şeyi ve onların neden saf renk lekeleri ya da darbeleriyle yetindiklerini görebiliyorum. Onun doğa karşısındaki saldırgan tutumunu, anormal, aşırı ama gerçekten lirik vizyonunu; hissettiği her şeyi söyleme hevesini; duyarlılığının en kaprisli hareketlerini sert bir darbe kullanarak, boyanın kalınlaşmasıyla oluşan cesur rölyefi –hem de ne gelişmemiş yöntemlerle!– öne sürmekteki ısrarını beğenirler. Onun eserlerinde tuvale tuhaf bir saldırma yöntemi vardır, son Romantiklerin deha belirtisi saydığı bir yöntem; Zola'nın da *l'Œuvre*'da bu tür resme ne kadar çok vurgu yaptığını hatırlayın. Doğalcılığın patetik ve geçici etkisi bu mistik, seçkin insan ve şairde bile etki bırakmıştı; bu yeni kuşakta bunun sürdüğünü görüyorum. Mizaç sözcüğü, bütün o hayvansı çağrışımlarıyla birlikte, prestijini korudu. Sonunda van Gogh genç kuşakta Romantizme dönüş yaşanmasını sağladı.

***

[...] Kendi yaşamında büyük düzensizlik ve kargaşaya yol açan Gauguin, resminde bu tür hiçbir şeye izin vermezdi. Bir zeka belirtisi olan berraklığı severdi. Cézanne'ın Empresyonizmin malzemesiyle başladığı o sanatın yeniden yapılanması, Gauguin tarafından daha az duyarlık ve enginlikle ama daha büyük kuramsal cesaretle yürütüldü. Cézanne'ın düşüncelerini daha açık seçik hale getirdi. Onları sanatın

kaynaklarına yeniden sokarken, *güzel olanın ebedî yasaları* dediği temel ilkeleri ararken, onlara daha büyük bir kuvvet kazandırdı. "Barbarlık," diye yazıyordu, "benim için gençliğe dönmek demek. ... O kadar uzağa, Parthenon'un atlarından da uzağa çekildim ... çocukluğumun oyuncak atına, sevgili tahta atına." Barbarlara, 1890'ların ilkellerine, özsel doğruların bir kısmını aydınlatmış oldukları için borçluyuz. Artık doğayı az çok doğaçlama bir *trompe-l'oeil* ile *çoğaltamayız*, tersine, duygu ve düşlerimizi onları *temsil ederek*, biçimleri ve uyumlu renkleri kullanarak çoğaltmak zorundayız. Bunun da, –en azından bizim çağımız için– sanatın doğası sorunu açısından yeni bir konum olduğunu ısrarla vurguluyorum. Bu kavram bereketli bir kavram. Tekrar ediyorum, bu kavram bütün çağların sanatının temel kavramı; Simgeci olmayan gerçek bir sanat olamaz. [...]

***

Eğer günümüz gençliği, sanatı ve estetiğin –ve aynı zamanda, Fransız toplumu ve zekasının– düzenini bozan olumsuz sistemleri reddetmeyi başarırsa, klasik bir restorasyonun gerçekten çağdaş öğelerini bizim Sentezci ya da Simgeci görüşlerimizde, Cézanne ve Gauguin'in akılcı yorumunda bulacaktır. 1890'ın kuramları, ebedî doğrulara paradoksal bir anlam katmaktan daha fazlasını yapacaktır. Bu kavramlar anarşiden yeni bir düzenin çıkmasına yol açacaktır. Bizim basit yöntemlerimizin en azından kendilerini Empresyonizmin ortaya attığı yeni öğelere uyarlama, ve sonra da onları kullanma gibi bir üstünlüğü vardı. Bir dekadans tutumundan doğduklarından, bize uzak geçmişten karşı konulmaz bir düşünce getirmiyorlar, modern sanatın taze kaynaklarını, *bizim gerçekliklerimizi*, bizim ustaların örneğiyle duyarlılığımızın taleplerini uzlaştırmamızı sağlayacak biçimde düzene sokuyorlar.

Sanat tarihi kesintisiz bir başlangıçtan başka bir şey değil. Bir Gauguin ya da bir van Gogh'un zenginliğini sağlayan renk ilkelerinin aynısı Tintoretto ve Titian tarafından da kullanılıyordu. Bir Degas ya da bir Puvis de Chavannes'in eğrilerinin güzelliği, çizgilerinin üslubu Yunan vazolarının ve ilkel fresklerin kenarında bulunabilir.

Bizler sadece çok az sayıda pozitif doğrunun farkındayız; en azından geçmişte bizim kendi dizginsiz deneyimimizin elde ettiği yasaların, kesinliklerin görünüp kaybolmasını doğrulayabiliyoruz. Böylece başlangıçta şekilsiz ve kaba saba olan gelenek düşüncesi, gelişmiş ve kendini zenginleştirmiştir.

***

İnsanın dili, düşüncelerin simgesi olan sanat sadece idealist olabilir. Bu noktadaki herhangi bir karışıklık, neyse ki, kesinlikle ortadan kaldırıldı. Bir kez daha, sanatçının çalışmasında zekaya hak ettiği yeri verdik ve en yüksek yeri de imgeleme verdik. Bir eserin doğaya karşı itilimi ne olursa olsun, sanatın insan ruhunun en soylu ve en gizemli özelliklerine karşılık gelmediği sürece üstün bir değeri olmadığını unutmamalıyız. Aynı zamanda büyük bir şair olmayan büyük bir ressam örneği yok, konusu saf resimsel olmayan büyük bir eser de yok. Ressamların en ressam olanı, Rembrandt, Rubens ya da Corot, hiçbir zaman harika teknisyenler olmakla yetinmediler: onları ölümsüzleştiren eserler, doğru bir şekilde söylenirse, görünür içerikleri ne olursa olsun, dinseldir.

Modern sanatın üretimleri, küçük bir ilkler çevresinden öteye uzanmaz; bunlar ondan yarar sağlayan küçük çevrelerdir. Her duyarlık türü, her sanatçı, tamamlanmamış da olsa, bir hayranlar kümesi, bir kamuoyu oluşturur. Ama sanat eserinin bütün insanlara ulaşması ve hepsini etkilemesi gerekir. Klasik şaheserlerin bir evrensellik, mutlaklık özelliği vardır, ya bütün bir uygarlığı dile getirip özetledikleri için, ya da yeni bir kültüre yol açtıkları için. Bu şaheserler evrenin bir düzenini, tanrısal bir düzeni tasvir eder ve insan zekası da bunu, çeşitli bireysel çeşitlemelerle de olsa, temelde aynı şekilde dışavurabilir. Bu formülasyonlar sadece bu düzeni daha büyük zarafet ve berraklıkla dile getirdikleri ölçüde klasik olabilir. [...]

Bu denemede deha denen bilmeceyi açıklamaya çalışmadık. Bu mucizenin çevresinden dolanmamızın nedeni, sadece çeşitli yaklaşım ve farklı özellikleri tanımlamak. Açıklamaya ve aydınlatmaya çalıştığımız o Simgecilikten Klasisizme olan evrim, sanatsal kendiliğindenliği ortadan kaldırmaz. Eğer sanatsal özgürlüğün kesin sınırlara sahip olmasını ve onun duyarlığının kendisini aklın yargısına teslim etmesini umarsak, aynı zamanda bu sınırların erdemlerini artıracağını, ve kendine özgü kurallarla sınırlanan dehanın daha büyük yoğunlaşma, derinlik ve kuvvet elde edeceğini de umabiliriz. Bireyci ruhtan, geleneği, öğrenimi ve disiplini reddeden, sanatçıyı kaprisleri kural demek olan bir tür yarı tanrı sayan ruhtan bezdiğimiz doğru. Bu yanlışın, başlangıçta bize ait olan bu yanlışın, bizim için katlanılmaz hale geldiği doğru. Fakat yine de, kendi simgeci bakış açımızdan, sanat eserinin bireysel duyguların genel bir çevirisi olduğunu savunuyoruz. 1890 yılının deneyim ve kuramlarından doğan, anarşinin kendisinden doğan o belirlediğimiz yeni düzen, yeteneklerin birbirine boyun eğmesine dayanmaktadır. En alt seviyede insan hep duyumu bulur; duyum özel duyarlılıktan genel akla ilerler. Bireysel algı, bir ilişkinin, belli ruh halleri ve onların mecburen çevirdikleri bazı plastik işaretler arasındaki bir eşdeğerliğin kendiliğinden algısı olmasa, kimse bir sanat eserinde konuyu nasıl arayacağını bilemez. Burada yeni olan şey, bu tür simgeciliğin, klasik yöntemle uyuşmaz olmadığını, klasik yöntemin etkinliğini tazeleyebileceğini ve ondan hayranlık verici gelişmeler elde edebileceğini düşünmektir. Bizim sistemimizin en önemli üstünlüğü çok nesnel bir sanatın, çok genel ve plastik bir dilin, hatta klasik bir sanatın temelinin, insan ruhunun en öznel ve en hassas özelliği, bizim iç yaşamımızın en gizemli tini olmasıdır.

10 Julius Meier-Graefe (1867-1935)
"Sanatın Medyumları, Geçmiş ve Şimdi"

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nda doğan Meier-Graefe Almanya, Fransa ve İsviçre'de okudu. 1895 yılında Paris'e taşındı, orada Art Nouveau'ya yakınlık duydu. 1904 yılında Berlin'e döndü. Buradaki metin, ilk kez Almanca olarak 1904 yılında, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* adıyla yayımlanan kitabın "Modern Sanat: Yeni Estetik Sistemine Bir Katkı" başlıklı giriş bölümünden alınmıştır. Meier-Graefe kültürün gelişimindeki toplumsal ve maddi etkenlerden özellikle sanatsal bir öğe çıkarmayı hedefliyordu. Onun çalışması modern sanatın tarihsel gelişiminin ondan sonra gelen yazarlar tarafından nasıl kavrandığına ilişkin bir referans noktası oldu. Bu metin İngilizceye F. Simmonds ve G. Chrystal tarafından çevrildi (Londra ve New York, 1908).

I

Kolektif sanat kültürümüz, kolektif sanat güçleri özel bir sahada, yani resim ve heykel sahasında yoğunlaşmaya başlayınca zarar görmek zorunda kaldı. Bu gelişmenin, modern kültürün en parlak aşamalarında başlamış olan görkemli bir tarihin eseri olması, bu gerçeği önemsizleştirmiyor. İnsanlığın en gösterişli çağlarının büyük sonuçlarına resimlerinin her şeyi yapma gücü olmadan ulaşmış olduğu da reddedilemez. [...]

***

Bugünlerde, saf sanat eseri, günlük yaşamla dolayımsız temasa sokulmuş durumda; onu tümüyle dönüştürmek, onu evdeki estetik heveslerin bir medyumu kılmak için bir girişimde bulunuldu ama bu işlev aslında evin kendisine ve içindeki kullanım nesnelerine aittir. Sanatın en yüksek ifadesini, sadece en yüce amaçlara uygulandığı zaman anlamlı olan bir şeyi, yani belli bir ağırbaşlılık olmadan haz almanın imkansız olduğu, ya da en azından, ancak özel içe kapanma anlarında haz alınabilecek olan bir şeyi popülerleştirmeye çalıştık. Tek yapabildiğimiz onu vulgarlaştırmak oldu.

Sanatsal kültürümüzü sakatlayan büyük hatanın kaynağı budur. Soyut sanat eserinin çevresinde kısır döngüler çiziyoruz.

Resmedilen ya da yontulan bir imge, doğası gereği hareket ettirilemez. Sadece başlangıçta belli bir uzam için hazırlanması nedeniyle değil, ait olduğu duygu dünyasının tümüyle ayrı bir yerde durması nedeniyle de. Bu o kadar güçlü olabilir ki, onun günlük yaşamın şeyleriyle olan ilişkisi ya birine ya ötekine ciddi zarar vermeden yürütülemez.

Sanat eserlerinin dinsel ibadetle ilişkilendirilmesi bu yüzden olası en doğal ilişkilendirmedir. Göksel bir aydınlanma, tanrısallığın bütün niteliklerine sahip bir aydınlanma olan sanat, ruhun mistik olana yönelmesine, onun günlük yaşamın acılarından kaçmasına yardımcı oldu ve ilkel insanın dinden talep ettiği şey olan o tanrısal düşüncenin maddeleşmesi için mümkün olan en iyi medyumu sundu. Doğal, tümüyle hassas kavrayışlara sahip eski Yunan ibadeti, sanatçı için en mutlu temeldi, çünkü Yunanistan'da din ve sanat tek bir şeydi: güzellik. Tanrı güzellik idealiydi.

Tapınak bir kilise halini alınca, sanat başlangıçtaki saflığını kaybetti ve hiyerarşinin uşağı oldu. Ama din, inananların ruhlarında öyle yer etmişti ki, hem veren hem de alan için hizmet hiçbir zaman mistik atmosferini, ortak bağı kaybetmedi ve düşmanca bir çekişmeden uzak duruldu. İmgeyi tapınaktan çıkartan ve ibadete bir biçim veren, herhangi bir duyusal hazzı dışlayan bir ağırbaşlılık veren, ilk olarak reformasyon oldu.

Estetiğin karışıklığına yol açan birçok etkenden biri buydu. Sanat dinle öyle yakın bağlara sahipti ki, sanki birini sarsan aydınlanmanın, öteki için de tehlikeli olması gerekti. Sanatın ve dinin mistisizmi daha önceden alışlarını karıştırmıştı. Aslında, sanat hiç de dinden daha bulanık değildi – şimdi bile, sanatın özünün ne olduğunu kim söyleyebilir? Ama sofu ve bazen de güzel din hikayesinin ortadan kalkması, yol açması gerekiyordu, Luther istediği için değil, radikal bir şekilde karşıtı olan bir

şey için, sanatın *raison d'être*'inin [varlık sebebinin] etkilenmeden kalmasını sağlayan bilim için. Aslında, bilim ruhun mistik özlemlerini tatmin edemediğinden, sanat alanı, olabildiğince, genişletildi ama artık geleneksel biçimlerle de sınırlı kalamazdı.

İnsanın kilisenin dogmalarından kurtarılması bir ilerlemeydi. Sanat alanında, konu açısından belirlenen geleneği yıktığı o alanda, yararlı da olabilirdi. Ama gerçekte, beraberinde bir gerileme getirdi. Resim tek başına duracak kadar güçlü değildi ya da belki zaten güçsüzleşmişti; artık nesnel engellerden kurtulmuş olduğu sırada, sadece kendi geleneğinden destek alarak, saf sanat zirvesine çıkmak yerine, ağır ağır vulgarlaştı ve sonunda kültürün ilk çağlarında uzak tutulduğu o şaşkınlıkların içine düştü.

Yeni çağın politik ve toplumsal çekişmelerine üç katlı bir parola esin kaynağı oldu: Özgürlük, Doğruluk, Eşitlik. Bize göre ilk ikisine sahibiz; ve bizim kuşağımız üçüncüsü konusunda bir karar çıkarmaya çabalıyor.

Sanat kendisini rekabete girmeye mecbur hissetti. Başka savaş alanlarında olduğu gibi, idealin üç kesiti aynı anda savunuldu ve yine bunlarda olduğu gibi, savaş ilk ikisi için çok sert ve çok kesin geçti.

Genel olarak söylenirse, üçleme, mutlak olarak bakıldığında, Ütopyacıdır, hatta anlamsızdır; ama toplumsal konularda, ideal kendisini akılcı bir tarzda düzenler. Bunun hiç sözkonusu olmadığı sanatta, önermenin sağduyusunun çok daha ötesinde olduğu bu alanda, çok yanlış bir şekilde iş gördü.

Sanat özgür olmalıydı – ama neden özgür? Bunu söyleyenler, özgürlüğün yalıtılmışlığı gerektirdiğini unuttular. Düşüncesiz ateşliliği içinde, sanat onu insan için vazgeçilmez kılan öğeleri bir yana attı. Sınırsız hedeflerin engin okyanusu önünde ne kadar engin açıldıysa, ona yuva olan *terra firma* [sağlam toprak] o kadar uzakta kaldı. Sanat doğduğu ülkeyi kaybetti.

***

Ancak o eski günlerde, mülkiyet haklarının sanatla ilişkili olmadığı günlerde, sıradan insan sanat açısından sosyalist ideale yakındı. Sanat herkes içindi, çünkü kimseye ait değildi. Bireysel hırsın ötesinde duruyordu, başka her açıdan aslında günümüzün sosyalizminden ötede olan, oldukça komünist bir simgeydi. Şimdi korkunç sınıf ayrımlarımızın ifadesi oldu. Sadece bir aristokrasiye, egemenliği eskisinden de kötü olan, çünkü artık sadece rütbe ve servete, yani yoğun sosyalist umutlara sahip insanların yeniden bölüşerek toplumsal eşitliği yeniden sağlamayı umut ettiği şeylere dayanmayan bir aristokrasiye açık. Onun kadar elde edilemez bir şey yok, çünkü ondan haz almak estetik algının anormal bir şekilde, dehanın kendisi kadar nadir olan bir şekilde arınmasını önvarsayıyor. Günümüzde, insanın sanat satın almak için sadece bol miktarda paraya sahip olması yeterli değil, ayrıca ondan haz alabilmek için özel yeteneklere sahip olan, sıra dışı bir yaratık olması da gerekiyor. Sanat sadece çok az kişi için var ve bunlar da insanlığın en hayranlık verici ya da en yararlı üyeleri değil; aslında, yozluğun bütün özelliklerini sergiliyorlar. Karakter ya da zeka yüceliği sanatın kavranması için temel değil. Çağımızın en büyük insanları onun hakkında hiçbir şey bilmemekle ünlü ve daha da ilginç olan şey, sanatçıların kendilerinin de onu en az anlayanlar olması. Sanatçılar sanat hakkında herkesten daha saçma şeyler

söylerler. Modern sanat kültürünü artık genel kültürün vazgeçilmez bir öğesi saymak güç, çünkü sanat genel organizma içinde bir rol oynamıyor artık.

***

II

Resim ve heykelin genel kamuoyu tarafından anlaşılamaması gösterişli bir sergi örtüsüyle örtülmüştür. Günümüzde sanat üzerine konuşulan ve yazılanlar bütün diğer çağların toplamını kat kat aşar. Servet artışı sayesinde toplumsallığın artması, üretici olmayan enerjilere uygun meslekler icat edilmesini zorunlu kıldı. Sanat hakkında gevezelik etmek bu tür eğlencelerin oldukça sevilen bir biçimi oldu; herhangi özel bir hazırlık, hiçbir çaba gerektirmiyor, havadan ve mevsimlerden bağımsız ve çizim odalarında bile yapılabiliyor! Sanat bir tür havyar oldu – herkes sahip olmak istiyor ona, sevse de sevmese de. Sanatın maddi olmayan öğeleri bu eğlenceye entelektüel bir hava katıyor, ki bu, havyar yeme eğlencesinde eksik olan bir şeydi; bu yüzden de aldırışsız bir şekilde bu tür maddi zevklere karşı kayıtsızdır sanat. [...]

Fakat sanat sevgisi, özellikle de platonik sınırların ötesine geçen sevgi, ona kapılanların sayısı her ülkede arttıkça nadir hale geliyor. Satın alma bu tür bağlılığın mihenktaşı oldu; evlilik gibi, o da duygunun pratik işareti ve sanatçı için bu kanıt genellikle ona yol açan dürtüden çok daha önemli oluyor.

Artık başka türlü olması çok zor. Sanat bir şey olacaksa, insanların bir şeyi "çok ilginç" diyerek kibarca kabul ettikleri zaman gösterdikleri türden düşük ilgiyle yetinemez. Katiplerin kalemlerine esin kaynağı olması ve başkalarını değil sadece kendisini geliştirmesi yeterli değil. Bugün sınırlı olduğu biçimle –yani resim ya da heykel olarak, pazarlanabilir bir mal olarak– sadece diğer pazarlanabilir olan şeylerin sahip olduğu amaca hizmet ederek bir etki yaratabilir: yani satın alınarak. Ama sanatın popülerleşmesi, kabul edilmiş sanat eserlerinin ve pek tanınmamış eserlerin getirdiği aşırı fiyatlar yüzünden, delice, saçma ve tatsız, baştan sona dürüstlükten uzak şekilde yürüyen trafik sayesinde imkansız hale getiriliyor. Satın alan amatör anlaşılması güç nedenlerle harekete geçiyor. Fiyatlardaki kesinlikle hesaplanması imkansız dalgalanmalar, her şeyden çok burada etkisini gösteren modanın etkisi, koleksiyonunu büyütmeye devam etme arzusu, yani onu dönemin moda olan seviyesine çekme arzusu, koleksiyoncuyu hep satmaya, aslında en arsız kişi olan mahcup bir simsar olmaya ve zaten kaos halinde olan bir ticareti daha da kaotik bir hale sokmaya zorluyor. Sonuçta, aslında alıcı diye bir şey yok ortada, sadece simsarlar var, üst üste resim yığan, sürekli ya da neredeyse sürekli birbirleriyle pazarlık eden ve gerçek kamuoyuyla hiçbir bağlantısı olmayan simsarlar. Dünyanın engin sanatsal servetinin ne kadar az kişinin elinde olduğunu gösteren istatistikler insana şaşkınlık verirdi. Londralı büyük bir simsar bir keresinde bana sadece üç müşterisi olduğunu söylemişti! Parisli Durand-Ruel birkaç kere bazı ünlü Empresyonist resimleri gitgide artan, bazen her seferinde yüzde 1000 artan fiyatlarla elde etmişti ve resimlerin alıcıları birkaç kez aynı kişiler olmuştu.

Bu tür koşullar bir eserin estetik yararlılığını minimuma indirir. Resimler evrak gibi kasaya kaldırılabilen hisse senetleri haline gelir. Sahibi olan kişi bile

ona sahip olmaktan keyif alamaz olur. En değerli Fransız resimlerinin onda dokuzu, yılın onda dokuzunda onları tozdan korumaya yönelik, muhteşem kasalarda saklanır. Satışlar borsadaki gibi yürütülür ve spekülasyon bu işlemlerde önemli bir rol oynar. Metalar, bazen satışta bile görünmez. Bunun tipik ama hiç de nadir olmayan bir örneği son Forbes koleksiyonunda vardı. Sayısını unuttuğum kadar çok, yüzlerce, binlerce resim vardı koleksiyonda. Onları saklayabilmek için, sahipleri Londra tren istasyonlarının en büyüklerinden birinin üst katını, geniş depoları kiralıyordu ama resimlerin duvara asılması da mümkün olmuyordu. Duvarlara yaslanmış yığınlar halinde, üst üste duruyorlardı: Israeller, Mauveler, Mariseler yüzlerceydi, 1830'ların Fransız ustaları düzinelerceydi; Millet, Corot, Daubigny, Courbet vb. ve Whistler'den seçkin örnekler vardı.

Resim yığınları kaslı uşaklar tarafından kaldırılıp gösterilse de, bu hazinelerin verdiği haz çok daha yorucu bir fiziksel süreçti. Resimler arasında gezinirken, sakin sakin tepelerinde gezinebildiğini düşünürdü insan! Küflü atmosferde geçen, olabildiğince çok görmek gibi budalaca bir dürtüyle ve herhangi bir şeyi tutmanın imkansız olduğunu bilerek geçen beş dakikanın ardından, bütün iyi duyguların yerini beğenme gücünü tümüyle iflas ettiren bir kayıtsızlık alırdı. İnsanın dönecek yer bulamadığı, makinelerin ıslık çalıp durduğu, aşağıdan trenler gelip geçerken yerlerin sallandığı bu yere aniden çöken sessizlik, insanın içinde bütün her şeyi yok etmeye yönelik tuhaf bir öfke, sessiz bir özlem yaratırdı.

Bu gerçekten yapılsa kaybeden kim olurdu? Eğer anarşizmi haklı çıkaracak bir şey varsa, o da büyük sanatçıların yoksulluk içinde çabaladıklarını ve birkaç simsarın onlar öldükten sonra zengin olacağını, birkaç fanatiğin de onların eserleri depolara yığmasını sağladıklarını bilmektir. En büyük ahlaksızlıklar bile bu istifleme manyaklığı kadar akıldışı değil ve bu manyaklık zararsız görünmesi nedeniyle hâlâ bir hastalık olarak tanımlanmış değil. Paris, Londra ve Amerika'nın en ünlü koleksiyoncuları az çok bu hastalığa kapılmış durumda. Onların evlerine büyük beklentilerle gireriz ve duvarları santim santim kaplayan resimlerden yarı soluksuz kalmış ve sadece kıskançlık hissiyle değil, aynı zamanda bütün hayatlarını bu şeyler arasında geçirme işkencesini yaşamaya gönüllü olmuş insanların var olduğu düşüncesiyle tümden bunalmış bir halde, bir rahatlama hissiyle çıkarız bu evlerden.

Bu anlattığımız koşullar daha zekice bir ekonomiyle düzelse bile, sanatın değerini ticari yollardan daha iyi bir şekilde takdir etmek mümkün olmayacak. Bu yüzden "popüler sanatla" ilgili bütün o hoş düşünceler hayal olarak kalmaya mahkum. Saf sanat eserlerini onları kitlelerin ulaşabileceği fiyatlarda üretmek maddi açıdan imkansız. [...]

***

III

Günümüzün barınma evi, çağıyla olan biçimsel ilişkisini kaybetti. Belli bir rahat ve uzamın en iyi şekilde kullanılmasında görünen toplumsal olmayan, uygulamaya dönük yönleri bir yana, yaşamlarımızla uyumdan yoksundur. Eski zamanların tersine, bizim eylem alanımız artık genellikle evin dışında sayılmaktadır. Alanı gibi eylemin kendisi de değişmiştir; zihinsel çaba fiziksel çabanın yerine geçiyor gitgide.

Bugünlerde en verimli şekilde çalışanlar, yani iradeleri üretime en çok etkide bulunanlar, kollarını ve kaslarını en az kullananlar oluyor. Entelektüel araçlar da boş vakitlerinde buna uygun özen ve bakım istiyor.

Barınak bir iyileşme yeri oldu ve bu da meşgul insanın konumuna karakterini veren şey oluyor.

İyileşme mekanları olan barınaklarımız, aslında, sanatsal öğelere ve hatta soyut sanat eserlerine daha uygun hale geldi. Şimdilik saf sanat eserinin genellikle evdeki tek sanatsal şey olması ve geri kalan şeylerle pek ilişkisinin olmaması gibi tatsız bir olguyu bir yana bırakabiliriz. Bu tür koşullar, insan dışarıdan gelen bütün daha yüce dürtüleri reddetmeyecekse, onu daha da önemli kılıyor. Ama eğer evdeki eserin, eski sanat araçlarınınkilerden çok farklı koşullarda herhangi bir etkisi olacaksa, bu yeni koşullara uyum göstermesi gerekiyor. Müzede olduğu gibi, bizi onu içeren yere çeken başlıca nesne o değil; ona kilisede olduğu gibi mistik bir kendinden geçişe susamış ruhun dindarlığıyla yaklaşmıyoruz. Bu modern tapınakta rahat temel bir şey ve bizim refah duygumuzu bozan bir resmin yeri kesinlikle ev değil.

Bu rahatlık duygusu da kesinlikle sadece sanatsal niteliklerle tatmin edilebilecek bir şey değildir. Bizde en derin etkiyi bırakan eserler, ev içi ortama en uygun olanlardır, çünkü tatmin sağlayabilecek olan duyusal değer, onlarda bizim dört duvarımıza ya da binbir derdimize uygun olmayacak biçimlerde mevcuttur. İnsanın hayranlık duyduğu şeyler ayrıdır, sahip olmayı istediği şeyler ayrı. Onlar arasında seçim yapmayı sağlayan şey de, bir tür hijyen değildir, bize belli duyumlarla yaşamayı öğreten birçok şey vardır, çünkü entelektüel çaba ve fedakârlık talep ederler.

Bu tür koşullarda sanat tanrısal olmaktan çıkar; artık insanlara önünde diz çöktüren büyücü kadın değildir o, sevecen duygularla çevremizde dolanan ve bütün bir gün çalışmış yorgun insanların aklını dağıtacak türden şeyler üreten, kibar, ufak tefek bir ev kadınıdır o.

Bu tür bir işlev sanatın yüceliğine uymaz. Sanat, eğer geçmişte olduğu şey olarak kalacaksa, bunu kabul edemez. Bu onun bütün her şeyini kucaklamaz; haklı olarak yararcı sanat alanında yer alır.

[...] Eğer sanatın kullanımları değişirse, sanatın kendisi de değişmelidir. Eğer talep ettiği yere sahip olamazsa, anlamsız olur. Eğer tek başına dururşa, kaybolur. Sanatsal taleplerimizi soyut resim ve heykelle sınırlamak, masaldaki o delinin, dokunduğu her şeyin altına dönüşmesini isteyen ihtiyarın deliliği türünden bir budalalıktır. Soyut sanat bir tatil heyecanıdır. Bizler haz arayanlar ırkından değiliz ve bunu söylemekten gurur duyuyoruz. Bizim en akılcı düşüncemiz serveti değil, işi bölmek, böylece tembellerin ortadan kalkacağı, herkesin kendisini ortak yarara adayacağı bir çağı görmektir. Bu tür bir devlette amatör de ortadan kalkar.

IV

Öyleyse, genellikle ölümlerinden sonra gerçekleşen bu tüketim düşünülürse, sanatçılar yukarıda belirtilen eser toplamını neden yaratırlar?

Bazısı elde edilemeyecek bir hedef için, ona doğru atılan her adımın gözyaşı ve kanla atıldığı bir hedef için, sadece metafizik denebilecek bir dille anlatılabilen

bir ideal için yaratır: dış şeylerle hiçbir bağlantısı olmayan bir vicdanın, bilinçli bir kararlılıkla belirlenmiş olmasıyla, elde edilemeyen amacına doğru tutarlı çabasıyla görkemli ve göz kamaştırıcı olan doğaüstü bir tutkunun, ancak büyük çabalarla elde edilebilecek gibi görünen sonuçlar ortaya çıkarmasını sağlayan bilinçdışıyla şaşırtıcı olan bir tutkunun tatmin edilmesi için yaratır. Yaratmak için yaratır.

Onlara destek olan şey uzakları gören bir idealizmdir, güzelliğe yeni bir biçim vermeyi başaracaklarına ilişkin umut destek olur onlara. Kör bir iyimserlik, en ihmal edildikleri anda bile, birileri tarafından beğenileceklerine, keşfettikleri yeni hazların birileri tarafından paylaşılacağına inanmaya sürükler onları. Ve bu tür umutların boşunalığı ispatlandığı zaman bile, eserlerinin aşıldığını, ya da daha kötüsü, güvendikleri yaratılarından en ufak haz almayan alıcıların eline geçtiğini gördükleri zaman bile, kendi içlerine kapanır ve en büyük eserlerini yaratırlar.

Bazen onlara kendi en büyük eserleri gibi görünen şey, sonunda aydınlanmışlar tarafından tanınır ve ebedî bir mülk, daha sonraki sanatçı kuşaklarına kalan kalıcı bir öğe haline gelir, eserleri o sanatçılarda bir başka biçimde yaşar, yeni başarılarla tamamlanır. Ulusun sanatsal mirası haline gelir ve sonunda ulusal kültürdeki rolünü oynar. Diğerleri başarısız olur; onların kendileri hakkında bildikleri yanlış olduğu için değil, yetenekleri ya da zekaları yetersiz kaldığı için. Sayıları öyle çoktur ki, çok az olanların üstünü örterler ve kamuoyunun resme olan sınırlı talebini daha çok onlar karşılar. Kanımca bir sınıftan her bin ressama karşılık, diğerlerinden bir taneden fazlası yoktur. Başka herhangi bir meslekte böyle bir oran olduğunu düşünün! Sanatçı kamuoyunu başka herhangi bir meslektekilere göre çok daha kolayca yanlış yönlendirebilir, çünkü sürünün yüzeysel olana duyduğu yakınlık bir yana, ressamı bir tür hale çevrelemiştir; tam anlamıyla *métier*'ye önem veren ortalama insanların çok sevdiği bazı kurumlarla öne çıkar ve usta biri bunu hızla paraya çevirir.

Bu kurumlar arasında en önde geleni sanat sergisidir, tümüyle burjuva doğaya sahip olan bir kurumdur bu, sanatsal girdinin anlamsız çokluğu ve yıl içinde yapılanların düzenli olarak gösterilmesinin sürekli aciliyeti sayesinde yaşar. Bu kurum çağımızın en önemli sanatsal medyumu sayılabilir. [...]

Sanatçılar sistemi kabullenir, çünkü eğer uzak dururlarsa, son ifade araçları ellerinden gidecektir. En azından eserlerinin görünmesini, onu başka binlercesi arasında, birkaç ay için, barbarca koşullar altında bile olsa görmek isterler. Sergiden sonra ona ne olacağına aldırmazlar. Resmin sergideki amacını yerine getirmesi, ilgi çekmesi, eleştirmenler tarafından tartışılması ve hatta –bu en büyük farklılıktır!– bir ödül alması yeterlidir.

Aynı amaca yönelmiş binlerce kişiyle rekabet ederek bu sonuçları elde etmek için, her şeyden önce bir resmin onu diğerlerinden ayıran bazı niteliklere sahip olması zorunludur. Eğer sanatçı yeterince cesursa, onu çok büyük yapar ya da kötü bir şekilde asılsa bile göz alacak şekilde yapar.

Bu koşullarda başka alanlarda rekabetle elde edilen amacın –en iyinin seçilmesini sağlama amacının– hiçbir zaman elde edilemeyeceği açıktır. Her zaman yüce bireyselliğe karşı sığ çoğunluğu öne çıkartan bu seviyesiz dürtülerin büyük kısmı, sonuçta rol oynar. Aslında, bir dehanın bu oluklardan geçip de günışığına ulaş-

ması çok nadir olur. Büyük sanatçılar bu alışverişlerden kaçınır ve bir amatör bile bunlara sıkça başvurmaz, çünkü nicelik tek aradığı şey değildir.

Çağımızda varlığını sürdüren sanatsal duyarlık kalıntıları bu sergiler tarafından sistemli bir şekilde ezilmeyi hak ediyor. Eğer onları ağırlayan saray barakaları daha sonraya kalırsa, bizim için diğer bütün kutsal emanetlerden daha zararlı olacaklar. Bu galerilere bizim yıkık kalelere girdiğimiz zamanki ruh haliyle giren kişiler olacak ve paslı resim askıları onlar için ürkütücü işkence araçları olacak.

Resimler bir zamanlar bu kancalara asılırdı...

Resim tarihinin sonu bu. En azından, daha aşağı inemeyeceğimizi bilmenin rahatlığı içindeyiz. Bir zamanlar en kutsalın simgesi olan, kilisede hürmet gören ve insanlığın üzerinde İlahlar gibi duran resim, boş vakit oyalama aracı haline geldi; kilise de artık panayırdaki bir tezgah; eskinin inananları ateşli bir şekilde gevezelik ediyor.

11 Giorgio de Chirico (1888-1978) "Gizem ve Yaratım"

İtalyan bir aileden gelse de, de Chirico Yunan olarak doğdu ve yetişti, bu yüzden klasik mirasla yakınlık içinde oldu. Münih'te öğrenim gördü, orada Boecklin ve Klinger'in resminden ve Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefesinden etkilendi. 1911 yılından savaşın patlamasına dek Paris'te "Metafizik resmini" geliştirdi: acıkca Freudcu yorum bicimlerini davet eden özbilinçli bir bilmecemsi resim tarzıydı bu. Buradaki metin bu dönemde ve 1915 yılında İtalya'ya dönmesinden önce yazıldı. İlk kez André Breton tarafından, ***Sürrealizm ve Resim*** (Paris, 1928) adlı derleme icinde yayınlandı (IVC5). İngilizceye cevirisi (İngiltere'deki Gerceküstücü hareketin bir yayını olan) London Bulletin tarafından yapıldı, sy. 6, Ekim 1938, s. 14. (Ayr. bkz. IIIA6.)

Gerçekten ölümsüz olmak için bir sanat eserinin bütün insani sınırları geçmesi gerekir; mantık ve sağduyu sadece engel olur. Ancak bu setler kırıldıktan sonra çocukluğun hayal ve düş bölgelerine girer.

Sanatçı varlığının en gizli kuytularından derin önermeler çıkarmalı; orada onun dikkatini dağıtacak mırıl mırıl akıntılar yok, kuş sesleri yok, yaprak hışırtısı yok.

İşittiklerim değersiz şeyler; sadece gördüğüm şey yaşıyor ve gözlerimi kapadığım zaman hayalim daha da güçleniyor.

Sanatı bugün tanınabilen malzeme olarak, bildik konular olarak, geleneksel düşünceler olarak içerdiği her şeyden kurtarmamız gerekiyor, bundan sonra bütün popüler simgeler yasaklanmalı. Daha da önemlisi, kendimize fazlasıyla imanımız olmalı: aldığımız vahyin, kendi içinde anlamı olmayan, öznesi olmayan, mantıksal bakış açısından kesinlikle hiçbir şey anlamına gelen belli bir şeyi kucaklayan bir imge kavrayışının, tekrar ediyorum, böyle bir vahiy ya da kavrayışın içimizde çok güçlü bir şekilde seslenmesi, bizi resim yapmaya zorlayacak, insanı bir parça ekmeği vahşi bir hayvan gibi parçalamaya sürükleyen o umutsuz açlıktan daha acil bir dürtüyle zorlayacak türden bir acı ya da neşe uyandırması önemlidir.

Versailles'da geçirdiğim canlı bir kış gününü hatırlıyorum. Sessizlik ve dinginlik hakimdi her yere. Her şey bana gizemli, soru dolu gözlerle bakıyordu. Sonra

sarayın her köşesinin, her sütunun, her pencerenin bir tini olduğunu, nüfuz edilmesi imkansız bir ruhu olduğunu anladım. Aydınlık havada, üzerimize sevgiden yoksun, kusursuz bir şarkı gibi dökülen kış güneşinin donuk ışınları altında, kıpırtısız duran mermer kahramanlara baktım. Bir pencerenin kafesinde bir kuş şakıyordu. O anda insanları tuhaf biçimler yaratmaya sürükleyen gizemin farkına vardım. Ve yaratım yaratıcılardan çok daha sıra dışı göründü.

Tarih öncesinin insanından bize gelen belki de en hayranlık verici duygu önsezidir. Bu duygu hep devam edecek. Onu evrenin akıldışılığının ebedî bir kanıtı sayabiliriz. İlk insan ürkütücü göstergelerle dolu bir dünyada dolanmış olmalı. Attığı her adımda titremiş olmalı.

IB. İFADE VE İLKEL

1 August Endell (1871-1925)
"Biçimin Güzelliği ve Süslemeci Sanat"

Endell, Jugendstil eğilimine yakın duran bir mimar ve tasarımcıydı. Münih'te yüzyıl dönümünde yayınlanan yazılarında, hem soyut hem ifadeci olacak yeni bir görsel sanat düşüncesini, müzige benzetme yaparak geliştirdi. Buradaki deneme ilk kez *Dekorative Kunst*, Münih, 1897-8, s. 75-7, 119-25'te yayınlandı; İngilizce çevirisi T. ve C. Benton ve D. Sharp'ın editörlüğünü yaptığı *Form and Function*, Londra, 1975'ten alındı.

Mimaride ve uygulamalı sanatta gitgide artan yeni bir üslup özleminde ve yeni, özgün ve bağımsız süsleme üslubunda, dikkatli kişilerin uyarıcı sesleri duyuluyor. Onlar başdöndürücü deneyim zirvelerinden bakıp öğrencilerinin budalaca işlerine sevecenlikle gülümsüyor ve hâlâ kamuoyuna tek doğruluğun yegâne yolunu göstermeye amade bekliyorlar. Bizlere, yeni bir biçim diye bir şey olamayacağını, bütün olasılıkların geçmişin üsluplarında tükenip gittiğini ve bütün sanatın eski biçimlerin bireysel olarak uyarlanmasında yattığını öğretiyorlar. Hatta bu, son on yılların dokunaklı eklektizminin yeni bir üslupmuş gibi ortaya atılmasına kadar uzanıyor.

Kavramayı bilenler için, bu umutsuzluğa gülüp geçmek mümkün. Çünkü onlar, sadece yeni bir üslup aşamasının başlangıcında olmakla kalmadığımızı, aynı zamanda tümüyle yeni bir Sanatın gelişiminin eşiğinde durduğumuzu açıkça görebiliyorlar. Hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir şeyi temsil etmeyen ve bize hiçbir şeyi hatırlatmayan, ruhlarımızı müziğin hep yapmayı başardığı gibi derin ve güçlü bir şekilde etkileyen biçimlere sahip bir Sanatın.

Barbarlar bizim müziğimizi zevksiz bulur; onu tam olarak beğenmek için kültür ve eğitim gerekir. Görsel biçimin beğenisi de elde edilmesi gereken bir şeydir. Onu görmeyi öğrenmeli ve kendimizi gerçekten biçime sokmalıyız. Gözlerimizi nasıl kullanacağımızı öğrenmeliyiz. İnsan uzun bir süre biçimden bilinçdışı bir şekilde zevk almış olabilir. Güzel sanatların tarihinde bu gelişme açıkça incelenebilir ama daha hiç unutulmayacak kadar kök saldığı bir noktaya varmadı. Ressamlar bize çok şey öğretti, ama onların başlıca hedefleri hep renk oldu ve biçimle ilgilendikleri zaman, daha çok nesnenin tam bir reprodüksiyonu aracılığıyla elde edilen kavramsal niteliği aradılar, doğanın çok nadiren ve şans eseri ressamın ihtiyaç duyduğu boyutlarda sunduğu o estetik niteliği aramadılar.

Eğer biçimsel güzelliği anlamak ve değerlendirmek istiyorsak, onu ayrıntılı bir şekilde görmeyi öğrenmeliyiz. Ayrıntılara, bir ağacın kökünün biçimine, bir yaprağın dalına nasıl bağlı olduğuna, ağaç kabuğunun yapısına, bir gölün kıyısında dalgaların bıraktığı çizgilere yoğunlaşmalıyız. Ayrıca biçime öylece özensiz bir şekilde bakmamalıyız. Gözümüz her an, her eğriyi, her büklümü, her kalınlaşmayı, her toplaşmayı izlemeli, kısacası biçimdeki her ayırtıyı deneyimlemeliyiz. Çünkü görme alanımızda tam olarak görebileceğimiz sadece tek bir nokta var ve açıkça görülebilen, bizim için anlam taşıyabilecek tek şey o. Eğer bu şekilde görürsek, karşımızda aşırı zengin, tümüyle yeni deneyimlerle dolu, yeni bir dünya açılır. İçimizde binbir duyum uyanır. Yeni hisler ve his gölgeleri, sürekli beklenmedik dönüşümler. Doğa canlı gibi görünür ve bizler gerçekten de üzülen ağaçların ve kötü niyetli hain dalların olduğunu, bakire otların ve korkunç, acı verici çiçeklerin bulunduğunu öğreniriz. Elbette, her şey bizi bu şekilde etkilemez, sıkıcı, anlamsız ve yararsız gelecek şeyler de vardır, ama dikkatli göz her yerde harika, ruhu sarsan muhteşemlik biçimlerini gözleyecektir.

Bu, biçimin zihin üzerindeki gücüdür, herhangi bir ara aşaması olmayan doğrudan, dolayımsız bir etki, hiçbir şekilde insanbiçimci bir sonuç olmayan, doğrudan yakınlık duymanın sonucu olan bir etkidir. Eğer yaslı bir ağaçtan bahsedersek, ağacı yas tutan canlı bir ağaç olarak düşünmeyiz, sadece onun içimizde bir yas duygusu uyandırdığını kastederiz. Ya da çam ağacının yukarı doğru yükseldiğini söylediğimiz zaman çam ağacını canlandırmış olmayız. Dinleyenin zihninde daha berrak bir dikeylik imgesi uyandıran şey o ifade, yükselme eyleminin ifadesidir. Yetersiz bir sözcük haznesi oluşturmak ve hızla canlı bir kavram oluşturabilmek için sözlü yardıma başvurmaktan başka bir şey yapmıyoruz.

"Biçimin uyandırdığı hisler nasıl açıklanabilir?" gibi bir soru onları hiç deneyimlememiş olanlar tarafından seslice dile getirilir. Burada buna yer olmadığını, insanın notaların bizi neden bu kadar etkilediğini bilme mecburiyetinde olmadan da müziğin tadını çıkarabileceğini söyleyerek yanıt verebilirdim. Ama kuşku duyan ve biçim dünyasına adım atanları sakinleştirmek üzere, biçim öğelerinin ve onları oluşturan parçaların duygusal etkisini betimlemeye çalışacağım, ayrıca en azından uzun bir tartışmaya girmeden mümkün olduğu kadarıyla, psikolojik bir açıklama getirmeye çalışacağım...

Düz çizgi sadece matematiksel olarak değil aynı zamanda estetik olarak da bütün diğer çizgilerden üstündür. Eğer düz bir çizgiyi, sözgelimi dikey çizgiyi gözlerimizle izlersek, çizgi görme alanımızda hep aynı yönü korur. Buna karşılık, eğri bir çizgi, örneğin tepesi yuvarlak bir geçit, sürekli olarak şeklini değiştirir: önce dikeydir, sonra yukarı bükülür, sonra yatay, sonra aşağı bükülür ve sonunda dikey olarak inişe geçer. Eğri çizgilerin gözlemi sırasında hep kavranacak yeni bir şey olurken, düz çizgi hep aynı görünür. Baktığımız sırada, algımız hızlanır ve bu, düz çizgi uzadıkça hızlanır, çünkü bakmanın sürdüğü her saniye algımıza yeni bir şey katmaz gibidir. Ama daha tanıdık şeyler daha kolayca yakalandığı, gözü devam etmeye kışkırttığı için, bir düz çizgiyi algıladığımız hız sürekli olarak artar.

Her hızlı devinim bize geçici olarak "hız hissi" diyebileceğimiz belli bir his verir. Düz çizgi bizde bu hissi uyandırır; hızlı görünür ve ne kadar uzunsa o kadar hızlı görünür. Fakat düz çizginin genişliği –burada matematiksel değil gerçek çizgilerden

bahsediyoruz– onu yavaşlatır. Çünkü geniş bir düz çizgi dar bir çizgiye göre daha çok değerlendirme zamanı alır, çünkü daha çok algı gerektirir. Bu yüzden düz çizgi dar ya da geniş olmasına göre daha hızlı ya da daha yavaş görünür.

Yön etkisi de tümüyle farklı bir doğaya sahiptir. Dikey olarak inen düz çizgi (yani yukarıdan aşağıya doğru izlediğimiz düz çizgi) hafif ve çaba gerektirmeyen bir etkiye sahiptir. Yatay olanın sessiz bir gücü vardır ve dikey olarak yükselen çizgi güçlü bir çaba etkisi verir. Eğimli konumlar, aşağı ya da yukarı eğilerek, ara nüanslar verir, böylece çok az çaba hissinden çok güçlü bir hisse doğru uzanan özelliklerin sürekli bir tablosuna sahip oluruz. Bu duygusal çağrı büyük olasılıkla gözü yukarı çevirmenin aşağı bakmaktan daha fazla çaba gerektirmesinden kaynaklanır. Bunun nedeni çok da açık değil. Gözün orta noktası eksen noktasının önündedir ve büyük olasılıkla yerçekimi merkezinin de önündedir. Bu aslında göz küresini yukarı çevirmenin çaba gerektirdiği ama indirmenin gerektirmediği anlamına gelir. Ayrıca, retina içindeki süreçlerle ilgili bazı varsayımlar bizim şu anda tartıştığımız duygusal etki için ikinci bir neden daha bulmamıza yol açıyor. Fakat bu ancak daha kapsamlı bir betimlemeyle ele alınabilir. [...]

Doğrudanlık, içtenlik, sıcaklık, ağırbaşlılık, derinlik ve yücelik, bunların hepsinde de ağır bir tempo vardır, buna karşın havailik, kibir, sertlik, şiddet ve vahşilik bize hız ve anilikle gelir. Fakat her iki durumda da, gerilimin, çabanın, kuvvetin, yoğunluğun ya da ne ad verdiysek onun derece derece artması sözkonusudur. Sadelik ve havailikte hep bir hafiflik ve çabasızlık öğesi vardır, buna karşın vahşi ya da esinlenmiş olan şey bizi aşırı çabaya sürükler. Ve bu aşırılarla olduğu gibi, her duygu için belli bir tempo ve buna karşılık gelen bir çaba ölçüsü vardır. Aşağıda yer alan tabloda duygunun temel nüanslarını yerleştirmeye çalıştık. Yatay sıralarda, soldan sağa çaba artar, buna karşın dikey çizgilerde aşağıdan yukarıya tempo artar. İç dikdörtgen sevinç hislerini içerir, dışındakiler de soğukluk hislerini. Çok güçsüz ya da çok güçlü, çok yavaş ya da katlanamayacağımız kadar hızlı olan her şeye karşı bizde soğukluk uyanır ...

Ve bütün duyumlar sadece tempo ve gerilimden ibaret olduğundan, biçim bizim içimizde her çeşit duyguyu uyandırabilir. Çünkü düz çizginin içimizde sadece bu iki tür duyumu uyandırmadığını, başka her çeşit duyumu da uyandırdığını gördük. [...]

Hızlı ↑ TEMPO ↓ Yavaş							
Kindar	Küçümseyici	Mağrur	Dokunaklı	Katı	Merhametsiz	Acımasız	Korkunc
Sakacı	Havai	Kışkırtıcı	Kibirli	Sert	Şiddetli	Vahşi	İğrenc
Koket	Sık	Coşkulu	Cesur	Dizginsiz	Görkemli	Ulu	Rezil
Yapmacık	İyi niyetli	İnce	Enerjik	Dinç	Sağlam	Acımasız	Vahşi
Tatlı	Zarif	Esnek	Ateşli	Güçlü	Haşin	Güçlü	Korkutucu
Sıkıcı	Narin	Sadık	Cömert	Seckin	Cesur	Canavarca	Çirkin
Amaçsız	Doğrudan	İçten	Sıcak	Ağırbaşlı	Derin	Yüce	Ürkütücü
Donuk	Güçsüz	Yorgun	Sıkıntılı	Özgün	Melankolik	Kasvetli	Umutsuz

Yavaş ← ÇABA → Ağır

[Elbette, Almanca sözcükleri kesin olarak çevirmek olanaksız: bu Tablo sadece Endell'in düşüncesinin özünü vermek üzere konmuştur.]

2 Albert Pinkham Ryder (1847-1917) "Bir Münzevinin Stüdyosundan Paragraflar"

Ryder Birleşik Devletler'in doğu sahilinde, New Bedford'daki balık ve balina avcılığıyla geçinen toplulukta büyümüştü. 1870'lerdeki kariyerinin başında, Barbizon ressamlarının ve Corot'nun doğalcılığından etkilenmişti. 1877 ve 1896 arasında Ryder Avrupa'ya dört gezi yaptı, ve 1880'lerde kır manzarasına olan eğilimi yeni ortaya çıkmış olan Simgecilik düşüncelerinden etkilendi. (bkz. *Art In Theory 1815-1900*, Bölüm VIC muhtelif yerlerde) Buna bağlı olarak resimlerinin biçimsel özelliklerini basitleştirdi, yüzey etkilerini yoğunlaştırdı. 1880'lerde Shakespeare, Edgar Allen Poe, Wagner ve başkalarından alınma edebî temalara dayalı resimler yaptı. Ama aralarında Jackson Pollock'ın da bulunduğu ardıllarında en büyük etki yaratan eserleri, 1880 ve 90'larda resmedilen kışkırtıcı ve üzerinde çalışılmış deniz manzaralarıydı. Bu eserlerin sıra dışı medyumları ve boya uygulamaları onları muhafaza etmeyi birçok kez güçleştirdi, çünkü renk dengesizliği ve yüzeyin catlaması sözkonusu oluyordu. Buradaki metinde, Doğayı "hiçbir zaman kandırmayan bir öğretmen" olarak gören Ryder, taklidi azaltıyor ve sanatçının bireysel vizyonunun önemini vurguluyor. Ryder yaşamının sonlarına doğru daha az resim yapmaya başlamış olsa da, artık önemli bir figürdü. 1913 tarihli Armory Show'da [Silah Deposu Gösterisi] bazı eserleri yer aldı ve bu eserler genellikle Amerikan kamuoyuna modern hareketi tanıtmış olan eserler sayılırlar. "Bir Münzevinin Stüdyosundan Paragraflar" ilk kez *Broadway Magazine*, XIV, New York, Eylül 1905, s. 10-13'te yayımlanmıştı. Buradaki metnin kaynağı: J. McCoubrey, *American Art 1700-1960*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, s. 186-8.

Sanatçı ayrıntının kölesi olmaktan korkmamalı. Düşüncesini, ama onun yüzeyini değil düşüncesini ifade etmeye çalışmalı. Eğer içinde fırtına yoksa biçimi ve rengi kesin olan bir fırtına bulutunun ne yararı var? Bir parça beyaz bile, eğer göklerden öfke dolu deli gibi yağmurlar yağarken genç bakirenin yoğun ürkekliğini hissediyorsak Miranda'ya elbise olmaya yeter.

Önemli olan şey ilk vizyondur. Sanatçının düşüne sadık kalması yeter, o düş onun eserini başka hiçbir insanın eserine benzemeyecek hale sokacaktır – çünkü iki vizyon asla aynı olmaz, ve doruklara ulaşanların hepsi de dik dağlara farklı yollardan tırmanmıştır. Her birinin karşısına farklı bir manzara çıkmıştır.

Taklit esin değildir, ve sadece esin bir sanat eserini ortaya çıkarabilir. İnsanın ilkten bulduğu şeyin en küçük parçası bile ödünç alınmış en iyi düşünceden iyidir. Saf teknik, renklendirme ve kompozisyon kusursuzluğuyla, zaten ulaşılmış olan sanat taklit edilebilir, ama aşılamaz. Modern sanatın eskiyi atıp çıkmalı ve Yirminci Yüzyıl empresyonizmi ve yorumunda yaşamaya yönelik bireysel hakkını ortaya koymalıdır. Yeni, gözleri eskiye tapınmaya sabitlenip kalmış olanlarda ortaya çıkmaz. Bugünün sanatçısının yüzünü şafağa dönüp çalışması, gün batmadan düşünün gerçek olacağına kesin olarak inanması gerekir.

On yıl önce başladığım tuvali belki bugün ya da yarın tamamlayacağım. Gelip geçen yılların güneşinde olgunlaşıyor. Üzerinde çalışılacak bir tuval değil bu. Kompozisyonunu yaparken "dur" demesi gerektiğini, o kompozisyonun kalbinde demlenmesi ve ibadet ve oruçla işlenmesi gerektiğini bilen kişi bilge bir sanatçıdır.

Sanat uzundur. Sanatçının sonsuz sabırla donanması gerekir. Kulakları ona adımlarını hızlandırmasını söyleyen dostlarının ısrarına sağır olmalıdır. Gözle-

ri ötelerdeki vizyondan başka bir şey görmemelidir. Meyve verme mevsimini telaş etmeden, dünyevi tutkulara kapılmadan, ruhunu güçendirmeden beklemelidir. Esin denen şey ekilip beslenmesi gereken bir tohumdan başka bir şey değildir. Yetişirken sanatçıyı da yetiştirir, ama eğer sanatçı bakar ve çabalayarak beklerse.

***

Doğa hiçbir zaman kandırmayan bir öğretmendir. Ben geçmişin tuvallerini taklit etmek gibi boş bir çabadan yorgun düşünce, tarlalara çıkar, sanata hizmet ettiğim gibi doğaya hizmet etmeye çabalardım. Kesin olma arzum yüzünden ayrıntı girdabında kayboldum. Ne kadar çabalarsam çabalayayım, renklerim doğanınkiler olmadı. Yapraklarım bir yaprağın standartlarına göre sonsuz ölçüde geriydi, en halis fırça darbelerim kaba ve kötüydü. Bir gün o eski sahne kendisini gözlerimin önüne iki ağaç arasında çerçevelenmiş bir gedik olarak sundu. Resmedilmiş bir tuval gibiydi – öğle vakti göğünün derin mavisi– tek başına bir ağaç, yaz başlangıcının yeşiliyle muhteşem görünen bir ağaç, zeminde kahverengi toprak ve topraktan çıkmış kökler. Gözü huzursuz edecek hiçbir ayrıntı yoktu. Biçim ve renkten oluşan üç katı kütle –gök, yapraklar ve toprak– hepsi altın ışıklar içindeki bir atmosferde yüzüyordu. Fırçalarımı bir kenara attım; eldeki iş için çok küçüktüler. İri iri saf, ıslak boya parçaları aldım, palet bıçağımı çıkardım, büyük geniş darbelerle mavi, yeşil, beyaz ve kahverengi boyamaya başladım. Çalışırken bunun iyi, temiz ve güçlü bir şey olduğunu gördüm. Benim ölü tuvalimin üzerinde doğanın filizlendiğini gördüm. Doğadan daha iyiydi, çünkü yeni bir yaratımın heyecanıyla titriyordu. Nefes nefese güneş ufukta batıncaya dek çalıştım, sonra serbest kalmış bir kısrak gibi koşturdum tarlalarda ve tam anlamıyla keyiften dört köşeydim.

3 André Derain (1880-1954) Vlaminck'e Mektuplar

Derain ve Vlaminck yirminci yüzyılın ilk on yılında Fransa'daki "Fauve" akımında yer alan iki ressamdı. 1905 ila 1909 yılları arasında yazılmış bu mektuplarda, Derain, doğalcı etkilere güçlü bir yanıt biçimi olarak düşünülen abartılı resimsel renge yönelik ilginin ortak zeminini ele alır. İlk kez A. Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955'te yayımlanmıştır ve İngilizce çeviri buradan yapılmıştır.

Estaque [tarihsiz, 1905]

[...] Daha iyi bir yere doğru ilerlediğimi hissediyorum, orada renklilik geçen yıl olduğundan daha az yer tutuyor, o yüzden resmetme konusuna daha çok zaman ayırabiliyorum.

Sorunun gerçekten çetin bir aşamasındayız. O kadar kendini kaybetmiş bir haldeyim ki bunu sana hangi sözlerle açıklayabileceğimi bilemiyorum ... Eğer süslemeci sanata yönelmezsek, tek yapabileceğimiz doğanın aktarımını daha da saflaştırmaktan başka bir şey değil. Bunu kasten, sırf renk adına yapmadık. Tasarım da buna koşut gidiyor. Bizim sanat düşüncemizde birçok şey eksik.

En önemlisi, kompozisyon dışında bir şeyde gelecek göremiyorum, çünkü doğadan çalışırken o kadar aptalca şeylerin kölesi oluyorum ki, duygularım doğanın

yankılarını hissediyor. Geleceği bizim akımlarımıza karşılık geliyormuş gibi göremiyorum; bir yandan kendimizi nesnel şeylerden koparmaya çalışıyoruz, diğer yandan onları hem ilk hem de son hedef olarak koruyoruz. Hayır, dürüstçe, eğer geri çekilip bakarsam, mantıklı olmak için ne yapmam gerektiğini hiç göremiyorum.

Görsel bir kompozisyon yapmak, kendimi Denis gibi resimler yaparak, yani insanın görebildiği şeylerin resmini yaparak eğlendirmek, sonuçta bir tiyatro dekorunun aktarılmasından başka bir şey değil. Bence sorun biçimleri ışıkta gruplandırmak ve onları aynı zamanda mevcut malzemeyle uyuma sokmak. [...]

Collioure, 28 Temmuz 1905

Sana anlatacak öyle çok şeyim var ki, hangisinden başlayacağımı bilemiyorum. Sana yazmak için yağmurdan yararlanıyorum, çünkü burada genellikle parlak bir güneş var, sentez etme konusunda yaşadığım güçlükleri artırarak ve ayrıca ışık konusunda kalkıştığım akrobatikleri –en azından deneylerim sözkonusu olduğu ölçüde– karmaşık hale sokarak beni yoruyor. Yolculuğum iki önemli açıdan yararlı oldu:

1 Yeni bir ışık kavramı, gölgenin olumsuzlanmasını içeren bir kavram. Burada, ışık çok güçlü, gölgeler çok belirgin. Gölgeler günışığına karşı bir aydınlık ve berraklık dünyası: insanın aklına yansımaları getiren bir dünya.

Şu anada dek bu ikisini de ihmal ettik ve gelecekte, kompozisyonun ekspresif boyutu geri gelecek.

2 Matisse'le birlikte, bütün ton ayrımlarını ortadan kaldırmayı öğrenmek. O devam ediyor; ama ben bundan tümüyle vazgeçtim ve artık pek kullanmıyorum. Işıklı ve uyumlu bir bezde mantıklı. Ama ifade güçlerini kasıtlı uyumsuzluklardan alan şeylere zarar veriyor.

Sonuçta bu mutlak noktasına itildiği zaman kendisini imha eden bir dünya bu. *Indépendants* için yaptığım esere geri dönüyorum şimdi, bu eser bana göre en mantıklısı ve benim ifade yöntemlerimle kusursuzca uyuşuyor.

Ayrıca sana *yağlıboyayla* yaptığım çalışmayı da özetlemek istiyorum, çünkü her gün olanlar, benim ilk düşüncelerime sağlam bir biçim vermemi sağlıyor sadece. [...]

1909

[...] Sana yararı olabilecek bir sürü notu topluyorum. Burada sadece sekiz gün kalabilecek olman çok üzücü. Bu manzara 'manzaraları' harika ve seni gerçekten hoşnut edecek. Atmosfere gelince, harika, harika ve de renkli!...

Yine de, biraz manzara yapacağım, ama neredeyse, istemediğim halde olacak bu. Manzaralara da, portrelere de, natürmortlara da ihtiyaç hissetmiyorum. Harika hisler yaşadım, onların ihtişamı ancak biçimlere tam sahip olarak karşılanabilir, biçimleri de ihtişamı yaratmak için aynı ölçüde kullanıyorum. Bir manzaraya sahip olmak çok zor.

Ama uyumlu bir şekil yaratmak, özünde kendi adını taşıyan, insanın fiziksel dünyada yaşadığı etkilenimler aracılığıyla o adı yaratan bir şekil yaratmak daha kolay.

Delacroix'nın söylediği doğru: "Doğa bir sözlük; insan ondan sözcükler çıkarıyor." Ama sözlükten daha da önemli olan şey yazma isteği, kendi düşüncemizin birliği; bu da kudretimizin, korkaklığımızın, hassaslığımızın ve zekamızın uzamsal biçime çevirisinden başka bir şey değil. Bütün bunlar, iç içe geçtiğinde, şekillenmiş bir biçimde gerçekleşen bu kişiliği oluşturur.

Yani, *Indépendants* için yaptığım resme gelince, olduğundan daha iyi olmalı mıydı? Hayır, niyetini daha kesin bir şekilde söylemiş olurdu, eğer nereye doğru gittiği konusunda bu kadar ketum olmasaydı.

Bizim sadece iyi bir yanımız varmış gibi yapmanın bir hata olduğuna inanıyorum; hatalarımızı ve yetersizliklerimizi göstermek komşumuza verdiğimiz mutlak değerin en iyi açıklaması olacaktır.

Bu yüzden, benim tuvalim olması gerektiği şey olmasa da, başkasının onun sadece bana ait olduğunun anlaması için yeterli. Bu da bir şey sayılır!

... Sen sadece süslemeci sanata yararsın! Peki, bu oldukça yerinde. Ama benim zekam ve yaratma iradem, onların bana verilmiş olan hünerleri aşmak istediklerini gösteriyor.

Kendim için bir mutlak yaratmasam bile, en azından ona her şeyimi, anladığım ve istediğim kadarını veriyorum.

Sana bunları yazmak daha çok vakit alırdı. Ama benim için fazlasıyla önemli. Benim ilgimi çeken şey hakkında, modern yaşam görüşü hakkında konuşmak istiyorum seninle. Bunu burada çok fazla düşünüyorum. Bence her şey mutluluk arayışına varıyor (ya da onunla çakışıyor?). Yani, insan mutlak bir şekilde aldırışsız olabilir, neşe ve mutsuzluğun üstünde ve ötesinde yaşayabilir; bu bazen büyük sanatsal duygulara yol açar. Ama yeryüzüne indiğinde, bunu daha da çok hissedersin. En fazla neşe en fazla mutsuzluğa karşılık gelir.

Resmi tek şey kurtarabilir, o da şaka. Şaka her şeyin ötesinden parıldar. Şaka her şeye kadirdir. Şakayla insan her şeyin içinden çıkabilir. Temelde insan çok sıkılır; ama insan, ruhuna ne maske takarsa o olur. Bu en harika şey. Ama sonra ... bir şeyle sırf hayal kırıklığından dolayı şakalaşmak ... sonra olan şey, insanın ruhun kendisi hakkında şaka yapmasıdır.

Başka bir bakış açısından, büyüklük, büyük ölçü aptalcadır. Büyük bir duruşa, duygusal soyluluğa, büyük coşkuya sahip bir şey nedir ki? Böyle olmak istiyorsa, bu da aptalca.

Çağımızdaki ilerleme düşüncelerinden emin olmadığımız için kesin bir karakter arzulayamıyoruz. Bilinçsizliğe boyun eğmek zorundayız. Sonuç olarak, kendi derslerimizden bir şey öğrenemiyoruz.

Aynı şekilde, bir tutum benimsemeyi istemek de gülünç; yaşamı nazikçe, çevremizi saran şeyden en çok hazzı alarak sürdürmek gerekir. "Haz" dediğimde, fiziksel mutluluğu kastetmiyorum. Her şeyin ötesinde, bu hazzın değerinin bilinmesini kastediyorum. [...]

4 Ernst Ludwig Kirchner (1880-1934) Brücke Programı

Brücke (Köprü) 1905 yılında Dresden'de kurulan bir avangard grubun ismiydi. Başlangıçta içinde yer alan sanatçılar, Kirchner, K. Schmidt-Rottluff, E. Heckel ve F. Bleyl oldu. Münih merkezli Der Blau Reiter (Mavi Atlı) ile birlikte, Brücke Alman sanatındaki Ekspresyonist akımı temsil etti. Program ilk kez 1906 yılında, gravür bir ilan olarak, Dresden, Selfert fabrikasındaki Brücke sergisinde dağıtıldı. Buradaki metin İngilizceye gravürden çevrilmiştir.

İlerlemeye ve yeni bir yaratıcılar ve izleyiciler kuşağına olan inançla bütün gençliğe çağrıda bulunuyoruz: Gençler olarak, geleceği biz taşıyoruz ve uzun zamandır mevcut olan eski kuvvetler karşısında kendimize yaşam ve hareket özgürlüğü yaratmak istiyoruz. Kendisini açıklık ve sahicilikle yaratmaya sürükleyen şeyi üreten herkese aramızda yer var.

5 Wilhelm Worringer (1881-1965) Soyutlama ve Yakınlık'tan

Worringer'in "Üslup Psikolojisine Bir Katkı" altbaşlığını taşıyan denemesi 1906 yılında doktora tezi olarak yazılmıştı. Münih'te Piper Verlag tarafından 1908 yılında, *Abstraktion und Einfühlung* adıyla yayımlanmıştı ve sonraki kırk yıl boyunca tekrar tekrar yayımlandı. Worringer'in "geleneksel tarih kavrayışımıza ve sanat değerlendirmemize özgü Avrupalı-klasik önyargı" adını verdiği şey karşısında etkili oldu. Aynı zamanda ilkel sanat denen şeye yönelik coşkuyla modern soyutlama biçimlerine olan ilgiyi kaynaştıran o yaygın Modernist akıma kuramsal destek de oldu. Buradaki metin giriş bölümünden, Michael Bullock'un yaptığı İngilizce çevirinin üçüncü (1910) edisyonundan (Londra ve New York, 1953, s. 3-5, 13-8, 23-25) alınmıştır.

[...] Araştırmalarımız sanat eserinin, özerk bir organizma olarak, doğanın yanında onunla eşit koşullarda durduğu ve en derin ve iç özüyle, şeylerin görünür yüzeyi olarak anlaşılan doğayla herhangi bir bağlantıdan yoksun olduğu gibi bir önvarsayımdan kaynaklanır. Doğal güzellik hiçbir şekilde sanat eserinin bir koşulu sayılmamalıdır, evrim sürecinde sanat eserindeki değerli bir öğe olmuş olmasına ve aslında belli ölçüde onunla pozitif özdeşlik taşımasına rağmen.

Bu önvarsayım, özgül sanat yasalarının, ilke olarak, doğal güzelliğin estetiğiyle ilişkisi olmaması sonucunu da içinde barındırır. Bu yüzden bu, sözgelimi, bir manzaranın hangi koşullar altında güzel göründüğünün çözümlemesi değil, bu manzaranın temsilinin hangi koşullar altında bir sanat eseri olduğunun çözümlenmesidir.

Estetik nesnelcilikten estetik öznelciliğe doğru kesin bir adım atmış olan, yani artık araştırmalarının başlangıç noktasını estetik saymayan, konu üzerine düşünen öznenin davranışından yola çıkan modern estetik, genel olarak yakınlık kuramı gibi bir adla nitelenebilecek bir öğretide zirveye ulaşır. Bu kuram Theodor Lipps'in yazdıklarında açıkça ve kapsamlı bir şekilde dile getirilmiştir. [...]

... bu denemenin temel amacı, yakınlık kavramından yola çıkan bu modern estetiğin, sanat tarihinin geniş sahalarına uygulanamaz olmasıdır. Onun Arşimet noktası insanın sanatsal hissinin sadece tek bir kutbunda yer almaktadır. Kapsamlı bir estetik sistem şeklini, ancak karşı kutuptan gelen çizgilerle birleştiği zaman alacaktır.

Bu karşı kutbu insanın yakınlık hevesinden değil, soyutlama hevesinden kaynaklanan bir estetik olarak görüyoruz. Estetik deneyimin bir ön varsayımı olan yakınlık hevesinin ödülünü organik olanın güzelliğinde bulması gibi, soyutlama hevesi de güzelliğini yaşamı reddeden organik olmayanda, kristalde, ya da genel ifadeyle, bütün soyut yasa ve zorunluluklarda bulur.

Yakınlık ve soyutlamanın karşıtlık ilişkisine, öncelikle yakınlık kavramını biraz genel bir şekilde tarif ederek ışık tutmaya çalışacağız.

Bu tür estetik deneyimi ifade eden en basit formül şöyledir: Estetik haz nesnelleşmiş öz-hazdır. Estetik açıdan haz almak benim dışımdaki bir duyusal nesnede kendimden haz almam, kendimi onunla yakınlığa sokmamdır. "Yakınlaştığım şey, çok genel olarak yaşam. Ve yaşam; enerji, iç çalışma, çabalamak ve başarmaktır. Kısacası, yaşam etkinliktir. Ama etkinlik enerji harcayarak deneyimlediğim şeydir. Doğası gereği, bu etkinlik iradenin etkinliğidir. Harekete geçmiş çaba ya da iradedir." [...]

Yakınlık eyleminin önvarsayımı genel algılama etkinliğidir. "Duyusal her nesne, benim için var olduğu ölçüde, hep iki bileşenin ürünüdür, duygusal olarak verilenin ve benim algılama etkinliğimin ürünüdür."

***

Sanat ihtiyacının –bizim modern duruşumuzla: üslup ihtiyacının– psikolojisi daha yazılmamıştır. Bu psikoloji dünya hakkındaki hislerin bir tarihi olacaktır, ve bu açıdan, eşiti olarak din tarihinin yanında yer alacaktır. Dünya hakkındaki his diyerek, herhangi bir zamanda, insanlığın kozmosla ilişkisi açısından, dış dünyanın fenomenleriyle ilişkisi açısından kendisini içinde bulduğu ruhsal hali kastediyorum. Bu ruhsal hal fiziksel ihtiyaçların niteliğinde yer alır, yani mutlak sanatsal iradenin yapılanmasında yer alır ve sanat eserinde, sanat eseri üslubunda kesin olunursa, basitçe ruhsal ihtiyaçların özgül doğası olan şeyin özgül doğasında, meyvesini verir. Böylece dünyayla ilgili hislerin çeşitli dereceleri sanatın üslup evriminden de, halkların teogonisinden de ölçülebilir.

Her üslup onu yaratan insanlık için azami mutluluk ihsanını temsil ederdi. Bu sanat tarihinin nesnel değerlendirilmesinin başlıca dogması olmalı. Bizim açımızdan büyük bir çarpıtma olarak görünen şey, zamanında, yaratıcısı açısından, onun sanatçı iradesinin en yüksek güzelliği ve tatmini olmuş olmalı. Böylece bizim açımızdan yapılan, modern estetiğimizin bakış açısından yapılan, özellikle Antik ya da Rönesans anlamında yargı veren bütün değerlendirmeler, daha yüksek bir bakış açısından saçmalık ve zırvadır. [...]

Yakınlık ihtiyacına, sanatçı iradesinin, sadece bu sanatçı iradesinin organik yaşamın doğrularına, yani daha yüksek anlamda doğalcılığa yöneldiği yerlerde önvarsayılması olarak bakılabilir. Organik açıdan güzel bir canlılığın, modern insanın güzellik saydığı şeyin reprodüksiyonunun bizde uyandırdığı mutluluk duyumu, öz-etkinleştirmeye yönelik o iç ihtiyacın Lipps'in yakınlık sürecinin önvarsayımı olarak gördüğü şekilde tatmin edilmesidir. Haz aldığımız sanat eserinin biçimlerinde. Bir çizginin, bir biçimin değeri bizim için taşıdığı yaşam değerinde yatar. Güzelliğini sadece, gizemli bir şekilde ona yansıttığımız kendi canlılık hissimiz aracılığıyla tutar.

Bir piramidin cansız biçiminin ya da –sözgelimi Bizans mozaiklerinde sergilenen– yaşamın bastırılmasının hatırlanması, bize hemen orada yakınlık duygusuna ihtiyaç olduğunu, belli birtakım nedenlerle hep organiğe yönelmiş olan bu ihtiyacın, herhalde sanatçı iradesini belirlemiş olamayacağını belirtir. Aslında, burada, doğrudan yakınlık dürtüsüne karşı gelen bir dürtüyle, tam da yakınlık ihtiyacının tatmine ulaşacağı şeyi bastırmaya çalışan bir dürtüyle karşılaştığımız düşüncesine kapılırız.

Yakınlık ihtiyacının bu karşı kutbu bize soyutlama hevesi gibi görünüyor. [...]

Soyutlama hevesinin sanatçı iradeyi ne ölçüde belirlediğini hakiki sanat eserlerinden görebiliriz... Ardından vahşi halkların sanatçı iradesinin, buna sahip oldukları ölçüde, ayrıca bütün ilkel sanat çağlarının sanatçı iradesinin ve son olarak, kültürel açıdan gelişmiş bazı Doğulu halkların sanatçı iradesinin, bu soyut eğilimi sergilediğini görürüz. Yani soyutlama hevesi her sanatın başlangıcında yer alır ve yüksek kültür düzeyindeki bazı halklar açısından bu hakim eğilim olarak kalır, buna karşın sözgelimi, Yunanlılarda ve diğer Garplı halklarda yavaş yavaş azalır, yerini yakınlık hevesine bırakır.

Peki soyutlama hevesinin ruhsal önvarsayımları nelerdir? Onları bu halkların dünya hakkında hissettiklerinde, onların kozmosa yönelik ruhsal tutumlarında aramalıyız. Yakınlık hevesinin önkoşulu, insanla dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu, panteist bir güven ilişkisiyken, soyutlama hevesi dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanır; dinsel açıdan bu, bütün fikirlerin güçlü bir şekilde aşkın renk kazanmasına karşılık gelir. Bu hali yoğun bir ruhsal uzam dehşeti hali olarak betimleyebiliriz. [...]

Açık mekanlardan duyulan fiziksel dehşetle, bazı insanların mahkum olduğu bu patolojik durumla karşılaştırmak, belki ruhsal uzam dehşeti derken ne kastettiğimizi açıklamaya yardımcı olabilir. Sıradan terimlerle, bu fiziksel açık mekan korkusu insanın normal gelişim aşamasının bir kalıntısı, insanın önünde uzanan uzamı tanımanın bir aracı olarak görsel izlenime tümüyle güvenemediği, hâlâ dokunma duyusundan elde ettiği güvene bağlı olduğu aşamanın bir kalıntısı sayılabilir. İnsan iki ayağının üzerinde durduktan, ve daha çok gözlerine bağımlı hale geldikten sonra, hafif bir güvensizlik duygusu kaçınılmaz olarak kaldı. Fakat evriminin daha sonraki ilerleyişinde, insan, yerleşme ve entelektüel düşünüm sayesinde kendisini bu ilkel geniş uzam korkusundan kurtardı.

Geniş, bağlantısız, ürkütücü fenomenler dünyasıyla bağlantılı ruhsal uzam dehşetinde de durum aynı. İnsanlığın akılcı gelişimi insanın evrende kaybolmuşluk duygusunun getirdiği bu içgüdüsel korkuyu bastırdı. Doğunun akılcı gelişmelere karşı koyan ve dünyada Maya'nın ışıl ışıl peçesinden başka bir şey görmeyen, daha derin dünya-sezgilerine sahip uygar halkları, bir tek onlar yaşam fenomenlerinin hepsinin sırrına erilmez iç içe geçmiş halinin bilincine vardılar ve dünya-resminin bütün o entelektüel ustalığı onları bu açıdan kandıramadı. Onların ruhsal uzam dehşeti, bütün var olanların göreceliğini sezmeleri, ilkel halklarda olduğu gibi, bilişin *önüne* geçmedi, bilişin *üstüne* çıktı.

Dış dünyanın fenomenlerinin iç ilişkilerinden ve akışından korkan bu tür halklara, yoğun bir dinginlik ihtiyacı egemen oldu. Sanattan bekledikleri mutluluk

kendilerini dış dünyanın şeylerine yansıtma olanağında, onların içinde kendilerinden haz almakta değildi, dış dünyada bireysel olanı keyfîliğinden ve görünüşteki sağlamlığından çıkarmak, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ebedîleştirmek ve bu şekilde, bir dinginlik ve görünümlerden kaçıp sığınma noktası bulma olanağındaydı. Deyim yerindeyse, onların en güçlü hevesi, dış dünyanın nesnesini doğal bağlamından, varlığın sonu gelmez akışından çıkarmak, onu yaşama olan bağımlılığından, yani keyfî olan her şeyinden arındırmak, onu zorunlu ve reddedilemez kılmak, onu onun *mutlak* değerine yaklaştırmaktı. Bunda başarılı oldukları zaman, organik-yaşamsal biçimin güzelliğinin *bize* sunduğu mutluluğu ve tatmini yaşadılar; aslında, başka bir güzellik tanımıyorlardı ve bu yüzden onu onların güzelliği olarak adlandırabiliriz. [...]

Eğer bu önermeyi kabul edersek ... şu olguyla karşı karşıya kalırız: Düzenliliğiyle kusursuz olan üslup, yüksek soyutlamanın üslubu, yaşamı en katı şekilde dışlayan üslup en ilkel kültürel düzeydeki halklara özgüdür. Bu yüzden ilkel kültürle en yüksek, en saf düzenli sanat-biçimi arasında nedensel bir bağlantı olmalı. Ve daha ileri bir önerme dile getirilmeli: İnsanlık dış dünyanın görünümüyle dostça güven ilişkisine girerken, ruhsal bilişi sayesinde ne kadar az şey başardıysa, bu en yüksek soyut güzelliğin peşinde çabalamaya götüren dinamik o kadar güçlü olmuştur.

İlkel insanın doğada düzenlilik arayışı daha telaşlı değildi, ya da doğadaki düzenliliği daha yoğun bir şekilde deneyimlemedi; tam tersine: dış dünyanın şeyleri arasında o kadar kayıp ve ruhen çaresiz bir şekilde durduğu için, dış dünyanın fenomenlerinin iç bağlantısı ve akışı içinde sadece bulanıklık ve kapris yaşadığı için, onun içinde dış dünyanın şeylerini kapris ve bulanıklıktan çıkarıp bir dünya-resmine sokmak ve onlara bir zorunluluk değeri, bir düzenlilik değeri atfetmek hevesi o kadar güçlü olmaktadır. Daha cesur bir karşılaştırma yaparsak: sanki "kendinde şey" içgüdüsü en güçlü haliyle ilkel insanda görülür. Dış dünya üzerindeki ruhsal egemenliği artırmak ve ona yerleşmek bu içgüdünün körelmesi ve soluklaşması anlamına gelir. Ancak insan ruhu, evriminin binlerce yılına karşılık gelen o bütün akılcı biliş sürecinden geçtikten sonra, "kendinde şey" hissi bilginin son feragati olarak içinde yeniden uyanır. Daha önceden içgüdü olan şey artık bilişin son ürünüdür. Bilgi gururundan soyunan insan, artık dünya-resminin karşısında ilkel insan kadar kayıp ve çaresizdir, çünkü "içinde olduğumuz bu görünür dünyanın Maya'nın eseri olduğunu, büyüyle getirildiğini, geçici ve kendi içinde tözsüz bir suret olduğunu, optik bir yanılsama ve düşe benzediğini, tıpkı onlar gibi onun da var olduğunu söylemenin de var olmadığını söylemenin de aynı ölçüde doğru ve yanlış olacağını" anlamıştır (Schopenhauer, *Kritik der Kantischen Philosophie*).

***

Soyutlama hevesinde kendini yabancılaştırma dürtüsünün yoğunluğu ... yakınlık ihtiyacında olduğu gibi, kendini bireysel varlıktan yabancılaştırmaya yönelik bir hevesle değil, bütün olarak insanlığın tesadüfiliğinden, genel olarak organik varlığın keyfiliğinden kurtulup zorunlu ve reddedilemez bir şeyin seyrine dalma hevesi olarak nitelenir. Tam anlamıyla yaşam estetik hazzın bir bozulması olarak hissedilir. [...] Popüler kullanımda bir sanat eserinin seyrinde "kendini kaybetmek" çarpıcı bir kesinlikle dile gelir. Bu yüzden, bu anlamda, bütün estetik hazzın –ve belki de insanın

mutluluk duyumunun her yönünün– hepsini onun en derin ve en son özü olan kendi kendine yabancılaşma dürtüsüne atfetmek aşırı cesurca bir hamle olmayabilir. [...]

6 Henri Matisse (1869-1954) "Bir Ressamın Notları"

Matisse'in bir ressam olarak sahip olduğu ilkelerin, Fransız resmindeki "Fauve" akımının lideri olarak kabul edildikten kısa süre sonra hazırlanmış, önemli bir açıklaması. Sanatçı bir Simgeci ressam ve Gülhaççı olan, kendi verdiği adla Sâr Péladan'dan gelen eleştiriye karşı kendisini savunma fırsatından yararlanmıştı (bkz. *Art in Theory 1815-1900* VIC17). "Notlar" sanatsal ifadenin modern kavramları için önemli bir kaynak oluşturuyor. İlk kez *La Grande Revue*, Paris, 25 Aralık 1908'de "Notes d'un peintre" adıyla yayınlandı. İlk İngilizce çevirisi Henri Matisse, New York (Modern Sanat Müzesi), 1931 içinde yer aldı. Buradaki metnin kaynağıysa J. D. Flam, *Motisse on Art*, Londra ve New York, 1973, s. 32-40'ta yer alan çeviridir. (Ayr. bkz. IVA8.)

Kamuoyuna sadece eserlerini sunmak için değil, resim sanatı üzerine bazı düşüncelerini açmak üzere seslenen bir ressam, kendisini birkaç tehlikeye atmış olur.

Birincisi, birçok insanın resim yapmayı edebiyatın bir uzantısı olarak düşünmekten hoşlandığını ve bu yüzden onun resimsel yöntemlere uygun genel düşünceleri dile getirmeyip özellikle edebî düşünceleri dile getirmesini istediklerini bildiğimden, edebiyatçının alanına girmeye kalkan bir ressama herkesin şaşkınlıkla bakmasından korkarım. Aslında, bir ressamın en iyi sözcüsünün eseri olduğunun farkındayım.

Fakat Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin ve Bernard gibi ressamların hepsi de bu tür konularda yazdılar ve çeşitli dergilerde beğeniyle karşılandılar. Kişisel olarak, sadece bir ressam olarak sahip olduğum duygu ve beklentileri, nasıl yazdığım konusunda kaygılanmadan dile getirmeye çalışacağım.

Ama şimdi, kendimle çelişir gibi olacağımı görüyorum. Kendi eski ve son eserlerim arasındaki bağı güçlü bir şekilde hissediyorum, ama tam olarak dün düşündüğüm gibi düşünmüyorum. Ya da daha doğrusu, benim temel düşüncem değişmedi, ama düşüncem evrildi ve ifade tarzlarım da düşüncelerimi izledi. Herhangi bir resmimi reddetmiyorum ama eğer yeniden yapmam gerekseydi, farklı bir şekilde yeniden yapmayacağım tek bir resim bile yok. Hedefim hep aynı, ama oraya gitmek için farklı bir yol izliyorum.

Son olarak, eğer şu ya da bu sanatçının adını anacak olursam, bu, tarzlarımızın nasıl farklı olduğunu belirtmek için olacak ve sanki onun eserini hafife alıyormuşum gibi de görünebilir. Bu yüzden amaç ve sonuçlarını çok iyi anladığım, ya da başarılarını çok takdir ettiğim ressamlara karşı haksızlık yapmakla suçlanacağım, ama onlar karşısındaki üstünlüğümü belirtmek değil, onları örnek olarak kullanmak, onların yaptıklarının ne olduğunu göstererek, benim ne yapmaya çalıştığımı daha açık bir şekilde göstermek olacak amacım. Her şeyin ötesinde, peşinde olduğum şey, ifade. Bazen benim belli bir teknik beceriye sahip olduğum ama heveslerimin sınırlı olduğu ve bir resme bakmakla elde edilebilecek türden saf görsel tatminden öteye gitmediği söylenir. Ama bir ressamın düşüncesinin onun resimsel yöntemlerinden

ayrı değerlendirilmemesi gerekir, çünkü düşünce yöntem aracılığıyla ifadeden daha değerli değildir, yöntem de ressamın düşüncesinden daha tam (ve tam derken karmaşık demek istemiyorum) olmalıdır. Yaşam hakkında hissettiklerimle onu ifade etme tarzım arasında bir ayrım yapamıyorum.

İfade, bana göre, bir insan çehresinde yanan tutkularda yer almaz ya da şiddetli bir hareketle dışavurulmaz. Benim resmimin bütün düzenlenişi ifadecidir: figürlerin aldığı yer, çevrelerindeki boş uzamlar, oranlar, her şeyin bir payı vardır. Kompozisyon, onun hislerini ifade etmek için ressamın emrinde olan çeşitli öğeleri süslemeci bir şekilde düzenleme sanatıdır. Bir resimde her parça görünür olacak ve kendisine belirlenen rolü oynayacaktır, ister birincil ister ikincil olsun. Resmin içinde bir yararı olmayan her şey, buna göre, zararlıdır. Bir sanat eseri bütünüyle uyumlu olmalıdır: Herhangi bir yüzeysel ayrıntı seyircinin zihninde başka bir önemli ayrıntının yerini alacaktır. Hedefi ifade olması gereken kompozisyon, kapsanan yüzeye göre değiştirilir. Eğer belli bir ölçüdeki bir kağıt parçasını alırsam, çizimim formatıyla zorunlu bir ilişki içinde olacaktır. Bu çizimi farklı oranlardaki, sözgelimi kare yerine dikdörtgen bir kağıt üzerinde tekrarlayamam. Çizimi aynı şekildeki, ama on kat daha büyük bir kağıda aktarmam gerekseydi, basit bir genişletmeyle yetinemezdim. Bir çizimin, çevresindeki şeylere hayat veren yayılmacı bir kuvveti olmalı. Bir kompozisyonu bir tuvalden daha büyük bir tuvale taşımak isteyen bir ressam, onun ifadesini korumak için onu yeniden kavramalıdır; onun karakterini değiştirmeli, daha büyük bir tuvale toparlamakla yetinmemelidir.

Renk uyumu da uyumsuzluğu da makul etkiler yaratabilir. Genellikle çalışmaya koyulduğum zaman ilk oturumda taze ve yüzeysel duyumları kaydederim. Birkaç yıl önce bazen sonuçtan tatmin oluyordum. Ama bugün bir şeyle tatmin olup da sonra daha ötesini görebileceğimi sanırsam, resmimde bir belirsizlik olur: Benim hissettiklerimi tümüyle tanımlamayan ve ertesi gün güçlükle tanıyacağım uçucu duyumları kaydetmiş olmam gerekiyor.

Bir resmi oluşturan o duyum yoğunlaşması haline ulaşmak istiyorum. Tek bir oturuşta yapılmış bir eserden tatmin olabilirim, ama çok geçmeden ondan bıkarım; o yüzden, daha sonra zihin halimin bir temsili olarak tanıyabileyim diye üzerinde yeniden çalışmayı yeğlerim. Bir zamanlar resimlerimi duvarda asılı bırakmıyordum, çünkü bana aşırı heyecan anlarımı hatırlatıyorlardı ve sakinleşince onları tekrar görmek istemiyordum. Şimdilerde resimlerime dinginlik koyınaya çalışıyorum ve başarılı olamadığım sürece üzerlerinde çalışıyorum.

Diyelim bir kadın bedeni resmetmek istiyorum: Öncelikle onu zarafet ve cazibeyle yüklerim, ama biraz daha fazla bir şey katmam gerektiğini bilirim. Bedeninin anlamını onun temel çizgilerini arayarak yoğunlaştırırım. Cazibe ilk bakışta daha az görünür, ama zamanla daha geniş bir anlamı olan, daha tam insan olan yeni imgeden çıkması gerekir. Cazibe o kadar çarpıcı olmayacaktır çünkü resmin tek niteliği olmayacaktır, ama figürün genel bir kavranışı içinde saklı olduğu için de daha az olmaz.

Cazibe, hafiflik, tazelik – bu tür uçucu duyumlar. Üzerindeki renklerin hâlâ taze durduğu bir tuvalim var ve tekrar üzerinde çalışacağım. Ton kuşkusuz daha koyulaşacak. İlk tonu daha büyük yoğunluğa sahip bir tanesiyle değiştireceğim, bir gelişme olacak, ama göz için eskisine göre daha az baştan çıkarıcı olacak.

Empresyonist ressamlar, özellikle de Monet ve Sisley, hassas duyumlara sahipti, birbirlerine oldukça yakındılar: sonuçta tuvallerinin hepsi birbirine benziyor. "İzlenimcilik" sözcüğü onların üsluplarını harika bir şekilde niteliyor, çünkü onlar uçuşan izlenimleri kayda geçiriyorlar. İlk izlenimden kaçınan ve onu neredeyse dürüst olmayan bir şey sayan bazı daha yakın tarihli ressamlar için uygun bir unvan değil bu. Bir manzaranın hızlı aktarılması onun varoluşunun [*durée*] sadece tek bir anını temsil eder. Ben, onun özsel niteliği üzerinde durup daha fazla denge elde etmek üzere cazibeyi kaybetme riskini almayı yeğliyorum.

Bu varlıkların ve şeylerin yüzeysel varoluşunu oluşturan ve onları sürekli değiştirip dönüştüren bu peşpeşe anların altında, daha doğru, daha özsel bir karakter, sanatçının gerçekliğe daha kalıcı bir yorum katmak üzere ele alacağı bir karakter aranabilir. Louvre'daki onyedinci ve onsekizinci yüzyıl heykel odalarına girdiğimiz ve sözgelimi, bir Puget'ye baktığımız zaman, ifadenin rahatsız edici olma noktasına dek zorlandığını ve abartıldığını görebiliriz. Lüksemburg'a gidersek durum çok başka türlü olur; heykeltıraşların modellerini yakaladıkları tutum hep, içinde organların gelişmesinin ve kasların geriliminin en belirgin şekilde gösterildiği bir tutumdur. Bu şekilde anlaşılan hareket de doğada hiçbir şeye karşılık gelmez: Onu beklenmedik bir anda şipşak fotoğrafla yakalarsak, ortaya çıkan imge bize gördüğümüz bir şeyi hatırlatmaz. Sürmekteyken yakalanan hareket bize sadece eğer onu mevcut duyumdan ya da ondan önce ya da sonra gelenden yalıtırsak anlamlı hale gelir.

Şeyleri ifade etmenin iki yolu var; biri onları kabaca göstermek, diğeri de onları sanat aracılığıyla hatırlatmak. İnsan kendisini hareketin birebir temsilinden uzaklaştırırsa, daha büyük güzellik ve ihtişama ulaşır. Bir Mısır heykeline bakın: Bize göre katı görünür, yine de onda harekete yetenekli olan ve katılığına rağmen, hareketli olan bir bedenin imgesini görürüz. Yunanlar da çok sakindir: Bir disk fırlatan adam gücünü topladığı anda yakalanır, ya da en azından, en gergin ve dikkatli bir konumda gösteriliyorsa, heykeltıraş o anı dengenin yeniden sağlanacağı şekilde özetleyip yoğunlaştıracaktır, böylece kalıcılık düşüncesini verir. Hareket kendi içinde dengesizdir ve heykel gibi kalıcı bir şeye uygun değildir, eğer sanatçı sadece bir anını temsil ettiği bütün eylemin farkında değilse.

Resmetmek istediğim nesne ya da bedenin özelliklerini kesin olarak tanımlamam gerekir. Bunu yapmak için yöntemimi çok yakından incelerim: Eğer bir beyaz kağıda kara bir nokta koyarsam, nokta kağıdı ne kadar uzakta tutarsam tutayım görünür olacaktır; bu açık bir işarettir. Ama bu noktanın yanına bir tane daha, sonra üçüncü bir tane daha eklerim ve hemen bir karışıklık başlar. İlk noktanın değerini koruyabilmesi için kağıda başka lekeler koyarken onu da genişletmem gerekir.

Eğer beyaz bir tuvalin üzerine bazı mavi, yeşil, kırmızı duyumları koyarsam, her yeni fırça darbesi öncekilerin önemini azaltır. Bir iç mekanı resmetmem gerektiğini varsayalım: önümde bir dolap var; bana canlı kırmızı duyumu veriyor ve beni tatmin eden bir kırmızı koyuyorum tuvale. Bu kırmızıyla tuvalin beyazı arasında bir ilişki kuruluyor. Kırmızının yanına bir yeşil koyayım ve yeri sarı yapayım; yine yeşil, sarı ve tuvalin beyazı arasında beni tatmin edecek ilişkiler olacaktır. Ama bu farklı tonlar karşılıklı olarak birbirlerini güçsüzleştirirler. Kullandığım çeşitli lekelerin birbirlerini yok etmeyecek şekilde dengelenmesi zorunludur. Bunu yapmak için

düşüncelerimi örgütlemeliyim; tonlar arasındaki ilişki, onları yok etmeyip destekleyecek bir ilişki olmalı. Yeni bir renk bileşimi ilkinin peşinden gelir ve benim temsilimin bütünlüğünü aktarır. Sonunda resmim tümüyle değişmiş görününceye dek, peşpeşe değişikliklerin ardından, kırmızı yeşilin ardından hakim renk oluncaya dek değişiklik yapmak zorunda kalırım. Doğayı köle gibi kopyalayamam; doğayı yorumlamak ve onu resmin ruhuna boyun eğdirmek zorundayım. Bütün tonlarda bulduğum ilişkiden canlı bir renk uyumu, bir müzik bestesindekine benzer bir uyum çıkmalı.

Bana göre her şey kavrayışta yatıyor. Bu yüzden daha en baştan bütünün açık bir hayaline sahip olmalıyım. Bize bazı hayranlık verici eserler vermiş olan büyük bir heykeltıraşı anabilirim burada; ama onun için bir kompozisyon sadece fragmanların toplanması demektir, bu da ifade karışıklığına yol açar. Onun yerine Cézanne'ın resimlerinden birine bakın: Her şey öyle iyi düzenlenmiştir ki ne kadar uzakta dursanız durun ya da size kaç figür sunulursa sunulsun her figürü açıkça ayırt edebilir ve hangi organın hangi bedene ait olduğunu bilebilirsiniz. Eğer resimde düzen ve berraklık varsa, daha en baştan bu aynı düzen ve berraklığın ressamın zihninde var olduğu ya da ressamın onların zorunluluklarının farkında olduğu anlamına gelir. Organlar çakışabilir ya da iç içe geçebilir, ama izleyicinin gözünde hep doğru bedene ait olarak kalır ve onu dile getirirler; bütün karışıklık ortadan kalkar.

Rengin başlıca işlevi olabildiğince çok ifadeye hizmet etmektir. Tonlarımı önceden bir plan yapmadan yerleştiriyorum. Eğer başta ve belki de hiç bilincinde olmadan, bir ton beni özellikle baştan çıkarmış ya da etkilemişse, genellikle resim bitince bu tona ayrıcalıklı davranmış, bu arada diğerlerini azar azar değiştirmiş ve dönüştürmüş olduğumu fark ederim. Renklerin ifadeci yönü kendisini bana tümüyle içgüdüsel bir şekilde dayatır. Bir sonbahar manzarası resmetmek için bu mevsime hangi renklerin uyduğunu hatırlamaya çalışmayacağım, sadece mevsimlerin bende uyandırdığı duyumlardan esin alacağım: Soğuk mavi göğün buz gibi saflığı mevsimi yapraklardaki nüanslar kadar ifade edebilir. Duyumun kendisi değişebilir, sonbahar bir yaz devamı gibi yumuşak ve ılık olabilir, ya da insana ürpertici bir izlenim verip kışı haber veren limon sarısı ağaçlar ve soğuk bir gökle fazlasıyla serin olabilir.

Benim renk seçimim herhangi bir bilimsel kurama dayanmıyor; gözleme, duyarlığa, yaşanmış deneyimlere dayanıyor. Delacroix'nın bazı yazdıklarından esinlenen Signac gibi bir sanatçı tamamlayıcı renklerle meşguldür ve onlara ilişkin kuramsal bilgi onu belli bir yerde belli bir tonu kullanmaya sürükleyebilir. Ama ben basitçe duyumumu aktaran renklere yer veririm. Beni bir figürün şeklini değiştirmeye ya da kompozisyonumu dönüştürmeye yöneltebilecek kadar zorlayıcı bir ton oranı var. Kompozisyonun her parçasında bu orana ulaşana dek onu ararım ve çalışmayı sürdürürüm. Sonra bütün parçaların kesin ilişkilerini bulduğu bir an gelir ve ondan sonra benim için onu tümüyle yeniden resmetmeden resmime bir fırça darbesi daha koymak imkansız olur.

Aslında, tamamlayıcı renkler kuramının mutlak olmadığını düşünüyorum. Renk bilgileri içgüdü ve hislere, ve duyumlarıyla sürekli bir analojiye dayanan sanatçıların resimlerini inceleyerek, belli renk yasaları tanımlayabilir ve şu anda tanımlanmış olan renk kuramının sınırlarını genişletebiliriz.

Benim en çok ilgimi çeken şey ne natürmort ne de manzara; insan figürü. Benim yaşama karşı beslediğim neredeyse dinsel hayranlığı ifade etmeme o izin veriyor. Yüzün bütün ayrıntılarında, onları tek tek anatomik kesinlikle yerleştirmekte ısrar etmiyorum. Eğer ilk bakışta saf hayvani varlıktan başka bir şey düşündürmeyen bir İtalyan modelim varsa, her şeye rağmen onun özsel niteliklerini keşfediyorum, her insan varlığında bulunan o derin cazibeyi düşündüren yüz hatlarının ötesine geçiyorum. Bir sanat eseri kendi içinde kendi tam önemini taşımalı ve seyirciye o daha konuyu tanımadan önce bunu dayatmalıdır. Padua'daki Giotto fresklerini gördüğüm zaman karşımda İsa'nın yaşamından hangi sahnenin durduğunu tanımaya çalışmam, hemen ondan yayılan duyguyu anlarım, çünkü bu duygu çizgilerde, kompozisyonda, renkte yer alır. Resmin adı sadece benim izlenimimi onaylamaya yarar.

Hayal ettiğim şey bir denge, saflık ve dinginlik sanatı, sıkıcı ya da bunaltıcı bir konudan yoksun bir sanat, her kafa emekçisi için, tüccar için, aynı zamanda edebiyatçı için zihin üzerinde sakinleştirici, teselli edici bir etki bırakacak bir sanat, fiziksel yorgunluktan sonra rahatlama sağlayan iyi bir koltuk gibi bir şey.

Sık sık farklı süreçlerin değeri ve onların farklı mizaçlarla olan ilişkisi konusunda bir tartışma yaşanır. Doğrudan doğadan çalışan ressamlarla tümüyle imgeleme dayanan ressamlar arasında bir ayrım yapılır. Kendi adıma, ben bir yöntemin diğerini dışladığını düşünmüyorum. Aynı kişi ikisini de yeri gelince kullanabilir, ya kendi yaratma yeteneğini canlandıracak duyumlar almak üzere nesnelerle temasa geçmek istediği için, ya da kendi duyumları zaten düzene girmiş olduğu için. Her iki durumda da bir resim oluşturan o bütünlüğe ulaşmayı başaracaktır. Her koşulda, izlenimleri doğanın gösterisinden doğrudan aldıktan sonra, kendi eserini farklı günlerde aynı zihin çerçevesiyle sürdürebilecek ve bu duyumları geliştirebilecek bir sanatçının canlılığını ve gücünü tartabileceğimizi düşünüyorum; bu güç onun kendisini bir disipline sokabilecek kadar kendine hakim olduğunu kanıtlar.

En basit yöntemler bir sanatçının kendisini ifade etmesini sağlayan yöntemlerdir. Eğer banal olmaktan korkarsa tuhaf görünmekten, ya da tuhaf çizimlere ve garip renklere yönelmekten kaçınamaz. İfade yöntemlerinin, mizacının gerektirdiklerinden türemesi gerekir. Chardin'in bunu dile getirme tarzını seviyorum: "Bir benzerlik oluncaya dek renklendiriyorum." Ya da Cézanne'ınki: "Bir benzerlik sağlamak istiyorum," ya da Rodin'inki: "Doğayı kopyala!" Leonardo şöyle demişti: "Kopyalayabilen kişi yaratabilir." Daha önceden belirlenmiş bir üslupla çalışan, kasten doğaya sırt çevirenler, doğruluğu kaçırır. Bir sanatçının, düşünürken resminin yapay bir şey olduğunu kabul etmesi gerekir; ama resim yaparken, doğayı kopyaladığını hissetmelidir. Doğadan ayrıldığı zaman bile, bunu sadece onu daha doğru şekilde yorumlamak için yaptığı inancıyla yapmalıdır.

Bir ressamdan resim üzerine başka görüşlerin beklendiğini ve benim sadece beylik sözlerle ortaya çıktığımı söyleyenler olabilir. Buna, yeni doğrular diye bir şey olmadığını söyleyerek yanıt vereceğim. Sanatçının rolü, tıpkı uzmanınki gibi, ona sıkça tekrarlanan, ama onun için yeni anlam kazanacak olan ve onların derin anlamını kavradığı zaman kendisinin kılacağı mevcut doğruları yakalamaktır. Eğer havacılar bize onların topraktan kurtulup göğe yükselmelerini sağlayan araştırmayı

açıklamaya kalkışsaydı, onlar kadar başarılı olamayan mucitlerin ihmal ettiği temel fizik kurallarını onaylamaktan başka bir şey yapmazlardı.

Bir sanatçı her zaman kendisiyle ilgili bilgilerden bir şey elde eder ve ben de zayıf noktamı öğrenmiş olmaktan hoşnutum. *Revue Hebdomadaire* dergisinde yazan M. Péladan, benim de aralarında yer aldığıma inandığım bir dizi ressamı, kendilerine "Fauve" adını vermeleri ve yine de herkes gibi giyinerek, bir mağazada gezinenlerden farklı görünmemeleri nedeniyle kınıyor. Deha bu kadar önemsiz miymiş? Eğer sadece benim yaptığım M. Péladan'ın zihnini rahatlatacak olsaydı, hemen yarın kendime "Sar" der ve bir büyücü gibi giyinirdim.

Aynı makalede bu muhteşem yazar benim dürüst bir şekilde resim yapmadığımı ve "Demek istediğim, idealler ve kurallar açısından dürüst" diyerek ne demek istediğini açmamış olsaydı öfkelenmekte haklı olacağımı öne sürüyor. Burada sorun onun bu kuralların nerede olduğunu söylememiş olması. Onların var olmalarını isterdim, eğer onları öğrenmek mümkün olsaydı ne de yüce sanatçılar olurdu aramızda bugün!

Kurallar bireylerin dışında var olmaz; yoksa iyi bir profesör, Racine kadar büyük bir deha olurdu. Aramızdan herkes iyi kuralları yinelemeyi başarabilir, ama çok azımız onların anlamına varır. Ben de Raffaello ya da Titian'ın eserlerini inceleyerek, Manet ya da Renoir'nın eserlerini inceleyerek elde edeceğimiz kurallardan daha tam bir kurallar kümesi elde edeceğimizi kabul etmeye hazırım, ama Manet ve Renoir'nın izlediği kurallar onların mizaçlarına uyan kurallardır ve ben onların en önemsiz resimlerini bile *Urbino Venüsü*'nü ya da *Saka Kuşu Meryemi*'ni taklit etmekle yetinenlerin bütün eserlerine yeğlerim. Bu sonuncuların hiç kimse için bir değeri yoktur, çünkü istesek de istemesek de, kendi zamanımıza aidiz ve onun görüşlerini, hislerini, hatta yanılgılarını paylaşıyoruz. Bütün sanatçılar zamanlarının damgasını taşır, ama büyük sanatçılar bunun çok derin bir şekilde göründüğü sanatçılardır. Sözgelimi çağımız Flandrin'den ziyade Courbet, Frémiet'den ziyade Rodin tarafından daha iyi temsil ediliyor. Sevsek de sevmesek de, ne kadar büyük ısrarla kendimizi sürgün saysak da, kendi dönemimizle kendimiz arasında kopmaz bir bağ kurulur ve M. Péladan'ın kendisi de bundan kaçamaz. Geleceğin estetikçileri eğer bizim çağımızda Leonardo da Vinci'nin sanatından kimsenin hiçbir şey anlamadığını kanıtlamayı kafaya takarlarsa belki onun kitaplarını kanıt olarak kullanabilirler.

7 Roger Fry (1866-1934) "Bir Estetik Denemesi"

Bu deneme, Fry'ın 1910 ve 1912 yıllarında Londra'da yapılan iki "Post-Empresyonist" sergi için bir kuramsal zemin biçimi oluşturan, Modernist estetik ilkelerin önemli bir açıklaması olan bir denemedir. Bu sergiler ve Fry'ın kendi yazdıkları Fransız modern sanatının İngiliz ve İngilizce yorumunda hakim olan kalıbı oluşturmak açısından önemli sayılır. Deneme ilk kez *New Quarterly*, Londra, 1909'da yayınlandı; Fry'ın denemeler derlemesinde yeniden yayımlandı (*Vision and Design*, Londra, 1920, s. 16-38) ve buradaki metin oradan alınmıştır.

Bir ressam, bugün üne kavuşmuş olan bir ressam, bir zamanlar uyguladığı sanatla ilgili küçük bir kitap yazmış ve kitapta çok veciz bir sanat tanımı vermişti. Bu tanımı bu denemenin bir başlangıç noktası olarak alıyorum.

"Resim sanatı," diyor bu otorite, "katı nesneleri düz bir yüzeyde boyalar aracılığıyla taklit etme sanatıdır." Şaşırtıcı bir şekilde basit bir tanım, ama hemen "Hepsi bu kadar mı?" gibi bir soruya yol açıyor. Ve, eğer öyleyse, neden bu konu böyle büyütülüyor. Yani, modern yazarımızın arkasında çok saygın bazı otoriteler olduğunu reddetmek boşuna. Aslında, Platon da konuyla ilgili benzer bir değerlendirme yapmış ve kendisi sormuştu, "Peki o zaman bir değeri var mı?" sorusunu. Ve, aşırı ve dizginsiz bir şekilde mantıklı olduğundan, bunun değerinin olmadığına karar vermiş ve ressamları ideal cumhuriyetine almamaya karar vermişti. Buna rağmen, dünya resmin değerli olduğunu düşünmeye devam etti ve aslında, grafik sanatların tam olarak ne işine yaradığına pek karar verememiş olsa da, onu onurlandırmayı ve ressamları övmeyi sürdürdü.

Grafik sanatları konusunda, onlar hakkında hissettiklerimizi açıklayacak, en azından onları diğer sanatlarla belli bir ilişkiye sokup bizi aşırı kafa karışıklığına sürüklemeyecek, herhangi bir basit taklit kuramından uzak çıkarımlara varamaz mıyız? Çünkü, kanımca, eğer taklit grafik sanatların tek amacıysa, bu tür sanatların tuhaflıklar, ya da hünerli oyuncaklardan başka bir şey olarak görülmesi, yetişkinler tarafından ciddiye alınması şaşırtıcı bir şey olacaktır. Dahası, onların müzik ya da mimari gibi, hakiki nesnelerin taklidinin önemsiz ölçüde yer aldığı diğer sanatlarla herhangi bir belirgin yakınlığa sahip olması da şaşırtıcı olacaktır.

Bu denemede kendi önüme koyduğum amaç bu tür çıkarımlar ortaya koymak. Sonuçlar kesin olmasa bile, sorgulama bizi hiç de verimsiz olmayacak bir grafik sanat görüşüne götürebilir.

Biraz temel psikoloji bilgisiyle, içgüdülerin doğasının değerlendirilmesiyle başlamam gerekiyor. Yeryüzündeki birçok nesne, duyularımıza sunulduğu zaman, en sonunda uygun bir içgüdüsel eyleme yol açan karmaşık bir sinir makinesini harekete geçirir. Bir tarlanın ortasında vahşi bir boğa görürüz; bilinçli bir müdahale gerçekleşmeden, bir sinir süreci harekete geçer ve biz ona zorla müdahale etmediğimiz sürece, kaçmak gibi uygun bir tepkiyle sonuçlanır. Kaçmakla sonuçlanan sinir mekanizması, bizim korku duygusu dediğimiz belli bir bilinç haline yol açar. Hayvan yaşamının tamamı ve insan yaşamının büyük kısmı, duyulur nesnelere verilen içgüdüsel tepkilere ve bunlara eşlik eden duygulara dayanır. Ama insan bu tür geçmiş deneyimlerin yankısını zihninde uyandırmak, onu "imgelemde" tekrar canlandırmak gibi özel bir yeteneğe sahiptir. Bu yüzden, bir ikiz yaşam olasılığına sahiptir; biri hakiki yaşamdır, diğeri imgesel yaşam. Bu iki yaşam arasında büyük bir ayrım vardır, hakiki yaşamda doğal seçilim süreçleri içgüdüsel tepkinin, sözgelimi tehlikeden kaçma içgüdüsel tepkisinin, bütün sürecin önemli bir parçası olmasına yol açmıştır ve insan bütün bilinçli çabasını buna doğru yöneltir. Ama imgesel yaşamda bu tür eylem zorunlu değildir ve bu yüzden bütün bilinç deneyimin algı ve duygu yönüne odaklanabilir. Bu şekilde, imgesel yaşamda, farklı bir değerler kümesine ve farklı türden bir algıya sahip oluruz.

***

Grafik sanatların hakiki yaşamın kopyası olmayıp imgesel yaşamın ifadesi olduğu gözlem yapan çocuklara bakarak anlaşılabilir. Çocuklar, kendi başlarına bırakıldıkları zaman, sanırım, hiçbir zaman gördükleri şeyi kopyalamazlar, hiçbir zaman, bizim deyişimizle, "doğaya bakarak çizmezler", heyecan verici bir özgürlük ve içtenlikle, kendi imgesel yaşamlarından çıkardıkları zihinsel imgeleri ifade ederler.

Öyleyse, sanat, hakiki yaşamdan tepkisel eylemin yokluğuyla ayrılan bu imgesel yaşamın ifadesi ve uyarıcısıdır. Bu tepkisel eylem hakiki yaşamda ahlaki sorumluluk gerektirir. Sanatta bu tür ahlaki sorumluluğumuz yoktur – sanat hakiki varoluşumuzun bağlayıcı zorunluluklarından kurtulmuş bir yaşam sunar.

Öyleyse bu yaşamda bütün insanların az çok dolu bir şekilde yaşadıkları bu imgelem yaşamını haklı çıkaran şey nedir? Etik değerlerden başka bir şey kabul etmeyen saf ahlakçı için, haklı çıkmasını sağlamak üzere, onun doğru eylemi sadece *engellememekle* kalmadığı, bilakis hakikaten öne çıkardığı gösterilmelidir, yoksa sanat sadece yararsız olmakla kalmaz, aynı zamanda enerjimizi de aldığından, kesinlikle zararlı olur. Buna karşı iki görüş öne sürülebilir, biri en dar haliyle Püriten bir görüştür, imgelemin yaşamını duyusal haz yaşamından daha iyi ya da daha kötü saymaz ve bu yüzden kınanmasını haklı bulur. Diğer görüş de imgesel yaşamın ahlaklılığa hizmet etmediğini öne sürmektir. Bu da kaçınılmaz olarak Ruskin gibi ahlakçıların benimsediği görüştür, ona göre imgesel yaşam yine de mutlak bir zorunluluktur. Bu bazılarını çok zor bazı özel isteklere, hatta kendi başına ahlaki açıdan istenmez bir şey olan kendi kendini kandırmaya yol açan bir görüştür.

Ama burada din sorunu ortaya çıkar, çünkü din de imgesel yaşama aittir ve davranış üzerinde doğrudan bir etkisi olduğunu öne sürse de, dindar bir insanın, eğer akıllıysa dini tümüyle ahlak üzerindeki etkisiyle meşrulaştıracağını zannetmem, çünkü tarihsel olarak bakılırsa, bunun hep aynı şekilde yararlı olduğu asla söylenemez. Büyük ihtimalle dinsel deneyimin, insan doğasının bazı ruhsal yeteneklerine karşılık gelen, uygulanması hakiki yaşam üzerindeki etkisinden ayrı olarak, kendisi için de iyi ve arzu edilir bir şey olduğunu söyleyecekti. Sanırım, sanatçı da eğer mistik bir tutum benimserse bunu söyleyebilir ve sürdürdüğü imgesel yaşamın tamlığının ve bütünlüğünün, bizlerin ölümlü yaşamda bildiği her şeyden daha gerçek ve daha önemli bir varoluşa karşılık gelebileceğini öne sürebilirdi.

Ve bunu söylerken, çağrısı birçok zihinde duygudaş bir yankı uyandırırdı, çünkü sanırım, birçok kimse sanattan alınan hazların tümüyle farklı bir karakterde olduğunu ve sadece duyusal hazlardan çok daha esaslı olduğunu, bizim tümüyle geçici ve maddi olmayabilecek hangi parçamız varsa ona ait olduğu hissedilen bazı yetenekleri çalıştırdığını söyleyecektir.

Hatta bu bakış açısından hakiki yaşamı onun imgesel yaşamla olan ilişkisiyle meşrulaştırmamız, doğayı sanata olan benzerliğiyle meşrulaştırmamız gerektiği söylenebilir. Bunu söylüyorum, çünkü imgesel yaşam zaman içinde az çok insanlığın kendi doğasının en tam ifadesi olarak hissettiği şeyi, içkin yeteneklerinin en serbest kullanımını temsil eder hale geldiğinden, hakiki yaşam da onun şurada burada, ne kadar kısmi ve yetersiz şekilde olsa da, o daha özgür ve tam yaşama yaklaşık bir karşılık olmasıyla açıklanıp haklı çıkarılabilir.

Sanatın savunulması sorununu bir yana bırakmadan önce, bunu bir başka şekilde dile getireyim. Bir halkın imgesel yaşamı farklı zamanlarda farklı düzeylerde olabilir ve bu düzeyler hakiki yaşamın genel ahlak düzeyine hep karşılık gelmeyebilir. Bu yüzden onüçüncü yüzyılda bizi bile sarsabilecek acımasızlık ve barbarlıklar okuruz; sanırım, ahlak düzeyimizin, genel insanlığımızın bugün kesinlikle daha yüksek olduğunu kabul ederiz, ama imgesel yaşam düzeyimiz onunla karşılaştırılamayacak ölçüde düşüktür; bu alanda onüçüncü yüzyılı derin bir şekilde sarsabilecek bir iticilik, halis barbarlık ve sefillikten tatmin alıyoruz. Ahlaki kazancımızı mutlulukla kabul edelim, ama aynı zamanda bir kayıp hissetmiyor muyuz; ortalama tüccarın, eğer imgesel yaşamı bu kadar sefil ve tutarsız olmasa çok daha beğenilir, saygıdeğer bir varlık olacağını hissetmiyor muyuz? Ve, eğer herhangi bir kayıp olduğunu kabul ediyorsak, o zaman insan doğasında saf etik olandan başka, uygulanmaya değer bir başka işlev daha var demektir.

İmgesel yaşamın hem ırk hem de bireyde kendi tarihi vardır. Bireysel yaşamda deneyimi uygun tepkisel eylem zorunluluğundan kurtarmanın ilk sonuçlarından biri, hiç düşünmeden kendi kendini zenginleştirme duygusuna kapılmaktır. Bir çocuğun gündüşleri, içinde hep kendisinin yenilmez kahraman olduğu ölçüsüz romanslarla doludur. Müzik –bütün sanatlar arasında imgesel yaşama en güçlü uyarıcıları sağlayan ve aynı zamanda onun yönünü denetleme konusunda en az güce sahip olan müzik– insanların yaşamlarının bazı aşamalarında, bu egoist kıvancı neredeyse saçma bir dereceye dek kışkırtmaktan başka bir etki yapmaz ... Ama deneyimin öğrettikleri ve karakter gelişimiyle imgesel yaşam diğer içgüdülere yanıt vermeye ve başka arzuları tatmin etmeye başlar, ve sonunda, insan doğasının sahip olabileceği en yüksek özlemleri ve en derin hoşnutsuzlukları yansıtır.

Düşlerde ve uyuşturucu etkisi altındayken imgesel yaşam bizim denetimimizden çıkar ve böyle durumlarda fazlasıyla istenmeyen deneyimler yaşanabilir, ama denetimimiz altında kaldığı zaman bütün olarak hep arzu edilir bir yaşam olması gerekir. Bununla hep hoşnutluk verici olacağını söylemiyoruz, çünkü insanlığın haz dışında birçok şey arzulayacak bir yapıya sahip olduğu çok açık bir şey ve büyük sanatçılar, yani imgesel yaşamın büyük yorumcuları arasında, sadece hoşnut olmayı arzu edilen şeyin bir parçası saymayan çok kimseyle karşılaşacağız. Ama imgesel yaşamın bu arzulanabilirliği onu hakiki yaşamdan çok kesin olarak ayırır ve bu da ilk temel ayrımın, onun zorunlu dış koşullardan özgür olmasının doğrudan sonucudur. Öyleyse sanat, eğer haklıysam, imgesel yaşamın başlıca organıdır; sanat sayesinde bizim içimizde harekete geçirilip denetlenir ve gördüğümüz üzere, imgesel yaşam algısının daha berrak olmasıyla, daha saf olmasıyla ve duygularının özgürlüğüyle ayırt edilir.

Öncelikle daha berrak algı konusu. Hakiki yaşamımızın ihtiyaçları o kadar dayatmacıdır ki, görme duyumuz onların hizmetinde aşırı uzmanlaşmış hale gelir. Hayranlık verici bir ekonomiyle ancak amaçlarımıza yetecek kadarını görmeyi öğreniriz; ama bu da aslında çok azdır, her nesne ya da kişiyi tanıyıp belirlemeye yetecek kadar; bu da yapılınca, her biri zihinsel kataloğumuzda yerini alır ve bir daha gerçekten görünmez. Hakiki yaşamda normal kişi gerçekte sadece etiketleri sanki çevresindeki nesnelermiş gibi okur ve daha fazla sıkıntıya sokmaz kendini. Herhangi bir şekilde

yararlı olan hemen her şey az çok bu görünmezlik şapkasını takar. Ancak bir nesne yaşamlarımızda görünmekten başka bir amacı olmadan yer alırsa ona gerçekten bakarız, sözgelimi bir Çin süslemesine ya da değerli bir nesneye baktığımızdaki gibi, ve bu tür şeyler karşısında en normal insan bile belli ölçüde zorunluluktan soyutlanmış sanatsal saf görme tutumunu benimser.

Görmenin bu uzmanlaşması o kadar ileri gitmiştir ki sıradan insanlar şeylerin gerçekten nasıl göründüğü konusunda hemen hiçbir fikre sahip değildir, o yüzden tuhaf bir şekilde resme de uygulanan popüler eleştirinin tek ölçütü, yani resmin doğaya benzeyip benzemediği ölçütü, birçok insanın, yaşamlarının genel akışı nedeniyle, tam olarak kullanamadıkları bir ölçüttür. Onların gerçekten *bakmış* oldukları tek şey diğer resimlerdir; doğaya bakmış olan bir sanatçı onlara kendisi tarafından kesinlikle görülmüş olan bir şeyin açık raporunu getirdiği zaman, onun doğaya sadık olmaması karşısında öfkeye kapılırlar. Bu bizim zamanımızda öyle sık oluyor ki onu kanıtlamaya gerek yok. Bir örnek yeterli olacaktır. Monet, başlıca ünlenme nedeni, doğanın belli özelliklerini şaşırtıcı bir sadakatle yeniden üretme gücünde yatan bir sanatçıdır, ama onun gerçekten naif masumluğu ve içtenliği halk tarafından çok küstah bir üçkağıt sayıldı ve Bastien-Lepage gibi, doğruluk ve şeylerin nasıl göründüğüne ilişkin kabul edilmiş gelenek arasında zekice uzlaşma sağlayan kişilerin, dünyayı yavaş yavaş, kırda tarafsız bir gözlemle yapılacak tek bir gezintinin bile bütün kuşkuları silip atacağı doğruları kabul etmeye zorlayacak kişilerin ortaya çıkması gerekti.

Ama imgesel yaşamda keşfettiğimiz bu berrak algı duyusu ilginç olsa, ve aslında başka her yerden çok grafik sanatlarda önemli bir rol oynasa da, belki de, ilginç, şaşırtıcı, etkileyici olsa da, imgesel yaşamın bu yönünün kendi başına sanatı insanlık için önemli kılmaya yeter olup olmadığı sorusu sorulabilir. Ama konu, bence, duygusal yön açısından farklıdır. İmgesel olanın duyumlarının genellikle hakiki yaşamınkilerden daha güçsüz olduğunu kabul ettik. Yavaş yavaş, canlı canlı derisi yüzülen bir azizin resmi isyan ettirici olsa da, modern bir insanın bu hakiki olaya katıldığı zaman hissedeceği fiziksel tiksinti duyumlarının aynısını üretmez; ama bilince sunmanın bunu telafi edici bir berraklığına sahiptirler. Hakiki yaşamın aşırı keskin duyguları, sanırım, bazı hayvanlardaki felç edici korku etkisine benzer bir hissizleştirici etki bırakıyor; fakat bu deneyim genellikle kabul edilmese bile, herkes içimizde telaşla koşturan ve bizim hissettiğimiz duygunun tam olarak ne olduğunu anlamamızı önleyen, o duyguyu diğer hallerle kusursuzca eşgüdüme sokmamızı önleyen o tepkisel eylem ihtiyacının varlığını kabul edecektir. Kısacası, hakikaten deneyimlediğimiz güdüler bize onları açıkça hissetmemize izin vermeyecek kadar yakındır. İmgesel yaşamdaysa, tersine, duyguyu hem seyredip hem de hissedebiliriz. Tiyatroda gerçekten heyecanlandığımız zaman aynı anda hem sahnede hem de salondayızdır.

İmgesel yaşamın duygularıyla ilgili bir şey daha: Tepkisel eylem gerektirmedikleri için onlara yeni bir değer verebiliriz. Gerçek yaşamda belli ölçüde yararlı eyleme yol açan o duyguları beslememiz ve duyguları sonuçtaki eyleme göre değerlendirmemiz gerekir. Bu yüzden, sözgelimi, rekabet ve özenme hisleri belki nadiren hak ettikleri bir şekilde cesaretlendirilir, buna karşın yüksek bir içsel değere sahipmiş gibi görünen bazı hisler hakiki yaşamda neredeyse hiç uyarılmazlar. Sözgelimi, biraz

tatsız bir şekilde [Henry Sidgwick'in deyişiyle] kozmik duygu adı verilmiş olan o hisler yaşamda hiç yer bulamaz, ama bizim doğamızın çok derin pınarlarına aitmiş gibi göründüklerinden, sanatta büyük önem kazanırlar.

Öyleyse, ahlaklılık duyguyu yol açtığı eylem ölçütüyle değerlendirir. Sanat duyguya kendinde ve kendi için değer verir.

Sanatta duyguların ifadesinin temel önem sahibi olduğu yolundaki bu görüş, Tolstoy'un harika bir şekilde özgün ve yine de sapkın ve bazen bezdirici olan kitabı, *Sanat Nedir?*'in temelini oluşturmaktadır ve itiraf edeyim, Tolstoy'un birçok çıkarımına katılmasam da, ona çok şey borçluyum.

Sanatı duyguları iletmenin bir yöntemi olarak adlandırırken ne kastettiğine ilişkin bir örnek veriyor. Bir çocuğu ormanda bir ayının kovaladığını varsayalım, diyor. Eğer çocuk köye döner ve sadece bir ayının onu kovaladığını, onun da kaçtığını anlatırsa, bu sıradan dildir, olgu ya da düşünceleri iletmenin bir aracıdır; ama eğer başlangıçtaki gaflet halini, sonra ayı belirince aniden telaşlanıp korkuya kapıldığını, kaçtığı zaman da ferahladığını anlatırsa, bunu dinleyenlerin onun duygularını paylaşacağı şekilde anlatırsa, o zaman onun betimlemesi bir sanat eseridir.

Çocuk bunu köylüleri kalkıp ayıyı öldürmeye teşvik etmek üzere yapıyor, ama sanatsal yöntemler kullanıyorsa, konuşması saf bir sanat eseri değildir; ama eğer bir kış akşamı çocuk deneyimini geriye bakıp da macerasının tadını çıkarmak için anlatıyorsa, ya da daha da iyisi, imgesel duygular adına bütün bu öyküyü uyduruyorsa, o zaman konuşması saf bir sanat eseri olur. Ama Tolstoy başka bir görüşü benimsiyor ve sanatın yol açtığı duyguları bütünüyle hakiki yaşama tepkileri açısından değerlendiriyor, bu görüşü de Michelangelo, Raffaello, Titian'ın her şeyini, Beethoven'in birçok şeyini, hatta kendisinin yazdığı hemen her şeyi kötü sanat olarak kınama noktasına kadar savunuyor.

Böyle bir görüş, kanımca, en cesur insanı bile tereddüde düşürür. O, insanlığın, değeri ne olursa olsun, neredeyse evrensel olan bir işlev konusunda bu kadar yanılmış olup olamayacağını düşünürdü. Ve aslında şimdi sanat dediğimiz şeyi adlandırmak için başka bir sözcük bulmak zorunda kalırdı. Tolstoy'un kuramı onun kendi kitabında bile baştan sona sağlam bir şekilde işlenmiyor, çünkü ahlaki açıdan arzulanır ve bu yüzden iyi olan sanatla ilgili örnekler verirken, bunların da, genellikle, düşük nitelikteki eserler arasında bulunduğunu itiraf etmek zorunda kalıyor. Yani, burada da başka bir ahlaklılık ölçütünün uygulanabileceği sessizce kabul edilmiş oluyor. Bu yüzden sanat eserini yaşama etkisiyle yargılamaktan vazgeçmeli ve onu kendi içlerinde amaç olarak görülen duyguların bir ifadesi olarak görmeliyiz. Bu da bizi zaten varmış olduğumuz düşünceye, sanatın imgesel yaşamın bir ifadesi olduğu düşüncesine geri götürür.

Eğer, herhangi bir nesne insan tarafından kullanım için, hakiki yaşama uyması için değil, bir sanat nesnesi, imgesel yaşama hizmet eden bir nesne olarak yaratılmışsa, hangi nitelikleri olmalıdır? Öncelikle, tepkisel eylemin bırakılmasının sonucunda ortaya çıktığını anladığımız o düşünümün çıkarsız yoğunluğuna uyum sağlamalıdır. Oradan kaynaklandığını anladığımız o yüksek algı gücüne uygun olmalıdır.

Ve duyumlarımızdan talep ettiğimiz ilk nitelik de, yokluğunda duyumlarımızın huzursuz ve şaşkın hale geleceği nitelik olan düzen olmalıdır, ve diğer nitelik de, yokluğunda duyguların tam olarak uyarılmayacağı çeşitlilik niteliği olmalıdır.

Doğada birçok şeyin, sözgelimi çiçeklerin, bu düzen ve çeşitlilik niteliklerine yüksek derecede sahip olduğu ve bu nesnelerin tartışmasız bir şekilde, estetik tutuma özgü olan o açık çıkarsız düşünümü uyardığı ve tatmin ettiği söylenerek karşı çıkılabilir. Ama bizim bir sanat eserine verdiğimiz tepkide daha fazla bir şeyler vardır – amaç bilinci, tam da deneyimlediğimiz duyumları uyandırmak için bu şeyi yapmış olan insana yönelik kendine has yakınlık bağının bilinci vardır. Ve daha yüksek sanat eserleriyle, duyumların bizde derin duygular uyandıracak şekilde düzenlendiği eserlerle karşılaştığımızda, onları ifade eden insanla olan özel bağ hissimiz çok güçlü hale gelir. Onun bizde hep örtük olan, ama hiç fark etmediğimiz bir şeyi ifade ettiğini, kendini sergilerken bize bizi sergilediğini hissederiz. Ve bu amacın kabul edilmesi, kanımca, tam olarak estetik yargının özsel bir parçasıdır.

Bir nesnede amaca yönelik düzen ve çeşitliliğin algılanması bize onun güzel olduğunu söyleyerek ifade ettiğimiz hissi verir, ama duyumlar aracılığıyla duygularımız canlandığında onlarda da amaçlı bir düzen ve çeşitlilik talep ederiz, ve bu sadece, yokluğunda gönüllü olarak görmezden geldiğimiz duyusal güzelliğin feda edilmesiyle sağlanır.

Bu yüzden, bir porselen kabın çirkin olmasının bahanesi yoktur, Rembrandt ve Degas'nın resimlerinin, saf duyusal bakış açısından, yüce ve muhteşem bir şekilde çirkin olmasının birçok nedeni vardır.

Sanırım bu, güzellik sözcüğünün iki ayrı kullanımı arasındaki belirgin çelişkiyi açıklar; bir yandan duyusal cazibesi olan şey için, diğer yandan bize genellikle aşırı çirkin nesneler sunan imgesel sanat eserlerinin estetik onayı için kullanılır. İlk anlamıyla güzellik imgesel yaşamın sadece algısal yönünün uygulandığı sanat eserlerine aittir, ikinci anlamıyla güzellik bir bakıma aşırı duyulur olur ve uyandırılan duyguların uygunluğu ve yoğunluğuyla ilgilidir. Duygular imgesel yaşamın ihtiyaçlarını tümüyle tatmin edecek şekilde uyandırıldığı zaman, o yüksek deneyimin hazzını almamızı sağlayan duyumları onaylar ve onlardan haz alırız, çünkü bu duygularla ilişkili olarak, amaca yönelik düzene ve çeşitliliğe sahiptirler.

Bir sanat eserindeki düzenin temel bir özelliği birliktir; bizim bütün olarak sanat eserini huzurla seyredebilmemiz için bir tür birlik gerekir, çünkü birlikten yoksunsa onu bütünüyle seyredemeyiz, onun dışında bulunan, onun birliğini tamamlamak için gerekli başka şeylere geçeriz.

Bir resimde bu birlik gözün çekim alanlarını resmin merkez hattıyla dengelemek sayesinde olur. Bu çekimler dengesinin sonucunda göz resmin sınırları içine gönüllü olarak yerleşir. [...]

***

Şimdi sanatçının sadece bizim duyusal düzen ve çeşitlilik talebimizi karşılama aşamasından duygularımızı canlandırdığı aşamaya nasıl geçtiğini görelim. Bunun sağlandığı çeşitli yöntemleri duygusal tasarım öğeleri olarak adlandıracağım.

İlk öğe biçimlerin taslaklarının çizildiği çizginin ritmidir.

Çizilen çizgi bir jestin kaydıdır ve bu jest sanatçının bize doğrudan iletilen hisleri tarafından değiştirilir.

İkinci öğe kütledir. Bir nesne bizim onun atalet içinde olduğunu anlamamızı sağlayacak şekilde sunulduğu zaman, onun direnme hareketinin gücünü, ya da kendi hareketini başka cisimlere ilettiğini hissederiz ve böyle bir imge karşısındaki imgesel tepkimiz hakiki yaşamdaki kütle deneyimimiz tarafından yönetilir.

Üçüncü öğe uzamdır. İki parça kağıt üzerindeki aynı ölçüye sahip karenin, iki üç santim yüksekliğindeki bir küpü, ya da yüzlerce metrelik bir küpü temsil ediyormuş gibi görünmesi çok basit yöntemlerle sağlanabilir, ve bizim ona tepkimiz buna oranla değişir.

Dördüncü öğe ışık ve gölgedir. Bizim aynı nesneye karşı hislerimiz, onu siyah bir zemin karşısında güçlü bir şekilde aydınlatılmış olarak ya da ışık karşısında siyah olarak görmemize bağlı olarak tümüyle değişir.

Beşinci öğe renktir. Bunun doğrudan duygusal etkisi olduğu, renkle ilgili neşeli, sıkıcı, üzücü gibi sözcüklerden bellidir.

Bir öğe daha olabileceğini öne süreceğim, ama bu belki de kütle ve uzamın bir bileşenidir: gözün bir düzleme, düzlem bize ister yaklaşıyor ister uzaklaşıyor olsun, eğilimi olması.

Şimdi, bütün bu duygusal tasarım öğelerinin hemen hepsinin fiziksel varlığımızın özsel koşullarıyla bağlantılı olduğunun farkındayım: Ritim kas etkinliğine eşlik eden bütün duyumlara seslenir; kütle, yapmaya zorunlu olduğumuz bütün o sonsuz yerçekimi uyumlarına; uzamsal yargı da yaşama uygulanması açısından aynı ölçüde derin ve evrenseldir; eğimli düzlemlerle ilgili hislerimiz de dünyanın kendi yapısıyla ilgili zorunlu yargılarımızla bağlantılıdır; ışık da, varlığımızın öyle zorunlu bir koşuludur ki onun yoğunluğundaki değişikliklere aşırı duyarlı hale geldik. Renkse yaşam için eleştirel ya da evrensel önemi olmayan tek öğedir ve onun duygusal etkisi diğerleri kadar derin ya da açıkça belirlenmiş değildir. Öyleyse, grafik sanatların bizdeki duyguları, temel fiziksel ihtiyaçlarımızdan bazılarının ürettiği notalar diyebileceğimiz bir şey üzerinde oynayarak canlandırdığı görülür. Aslında, şiire göre grafik sanatlar böyle bir üstünlüğe sahipler, bizim çıplak fiziksel varlığımızın duygusal eşliklerine daha doğrudan ve dolayımsız seslenebilirler.

Eğer bu çeşitli öğeleri basit diyagramlarla ele alırsak, duygular üzerindeki bu etkinin, çok zayıf olduğunu itiraf etmek gerekir. Sözgelimi, çizginin ritmi kas duyularının uyarılması açısından, müzikteki kulağa yönelik ritme göre fazlasıyla güçsüzdür, ve bu tür diyagramların yapabileceği en iyi şey farklı niteliklerdeki duyguların hayalet benzeri soluk yankılarını çıkarmak olabilir; ama bu duygusal öğeler doğal görünümlerin temsiliyle, öncelikle de insan bedeninin görünümüyle birleştiği zaman, bu etkinin belirsiz bir şekilde arttığını görürüz.

Sözgelimi, Michelangelo'nun "Yeremya"sına bakıp da onun hareketlerinin sahip olabileceği karşı konulmaz momentumu kavradığımız zaman, güçlü intikam ve huşu duyguları duyarız. Ya da Michelangelo'nun Uffizi'deki "Tondo"suna [Doni Tondo] bakıp da, düzlemlerin, hepsinin tepesindeki bir zirveye doğru yerin açıkça hissedilen toprak kabartılarının yükselişiyle genişlik ve saygınlık açısından kıyaslanabilir bir dizilime sahip olmaları sağlanacak şekilde düzenlenmiş bir grup figürle karşılaştığımız zaman, sayısız içgüdüsel tepkinin harekete geçtiğini görürüz.

Bu noktada (Leonardo da Vinci'nin dediği gibi) düşman sanki şöyle sert bir yanıt verir: "Doğal biçimlerden, kendinin de diyagram saflığıyla dile getirildiğinde çok güçsüz olduğunu kabul ettiğin bir dizi sözde duygusal öğeyi soyutladın; sonra onları, Michelangelo'nun yardımıyla, türetildikleri o doğal biçimlere geri koyuyorsun ve bir anda değer sahibi oluyorlar, böylece sonuçta doğal biçimlerin bu duygusal öğeleri bizim için zaten hazır olarak taşıdığı, sanatın yapması gereken tek şeyin de Doğayı taklit etmek olduğu anlaşılıyor."

Ama, heyhat! Doğa imgesel yaşamın ihtiyaçlarına acımasızca aldırışsızdır; Tanrı yağmurunu haklının da haksızın da üstüne yağdırır. Güneş muzaffer bir Napoleon'un ya da ölen bir Caesar'ın üzerine uygun bir sahne ışığı etkisini düşürmeyi ihmal eder. Kesinlikle doğada duygusal öğelerin imgesel yaşamın taleplerine uygun bir şekilde birleşeceği konusunda güvencemiz yoktur, ve kanımca, grafik sanatların başlıca işi, bize öncelikle duygusal düzlemde düzen ve çeşitlilik sunmak ve sonra da nesnelerin duygusal sunumunu, duygusal öğeler Doğanın kendisinin sağladığının ötesinde bir düzen ve uygunlukla öne çıkacak şekilde düzenlemektir.

Bir an için sanatın Doğayla ilişkisi hakkında söylediğim şeyi, yani belki de grafik sanatların anlaşılmasında en büyük engel olan şeyi özetleyeyim.

Doğada bir güzellik olduğunu kabul ettim, yani, belli nesnelerin sürekli ve belki herhangi bir nesnenin bazen, bizi onu imgesel yaşama ait olan, ve zorunluluk ve eylemin hakiki yaşamında imkansız olan o yoğun çıkarsız düşünümle görmeye zorladığını; ama estetik his uyandırmak üzere yaratılmış nesnelere yaratıcı açısından amaç bilinci eklediğimizi, onun eseri kullanılmak için değil bakılıp haz alınmak için yaptığını; ve bu hissin tam olarak estetik yargıya özgü olduğunu kabul ettim.

Sanatçı sağ duyumlardan duyumlar sayesinde canlanan duygulara geçtiği zaman, kendi içlerinde, bizim duygularımızı harekete geçirmesi düşünülen doğal biçimleri kullanır ve bunları biçimlerin kendileri bizde duygusal haller, fiziksel ve ruhsal doğamızın temel zorunluluklarına dayanan haller üretecek şekilde sunar. Bu yüzden, sanatçının doğal biçim karşısındaki tutumu, canlandırmak istediği duygulara göre sonsuz çeşitlilik sahibidir. Amacı için bir figürün en tam sunumuna ihtiyaç duyabilir, sunumu, doğal görünüme çok yakın olmasına rağmen, bizim için açıkça uygun duygusal öğeleri serbest bırakıyorsa, yoğun bir şekilde gerçekçi olabilir. Ya da bize doğal biçimlerin en ufak bir imasını verebilir ve neredeyse tümüyle, sunumunda yer alan duygusal öğelerin gücüne ve yoğunluğuna yaslanabilir.

Öyleyse, Doğaya benzerlik, bir sınama gibi doğruluk ya yanlışlık düşüncesinden tümden kurtulmalı ve sadece doğal biçimde içkin olan duygusal öğenin yeterince keşfedilip keşfedilmediğini düşünmeliyiz, eğer, aslında, duygusal düşünce herhangi bir noktada benzerlik, ya da temsilin tamlığına dayanmıyorsa.

8 Vasili Kandinski (1866-1944) Sanatta Ruhsallık Üzerine'den

Kandinski Moskova'da doğdu ve Münih'te eğitim aldı, orada Der Blaue Reiter grubunu kurdu. Önemli ilk kitapçığı 1911 sonlarında *Überdas Geistige in derKunst* (Piper Verlag, 1912 tarihini taşıyor) adıyla basıldı. Kuramları yüzyıl dönümünde modern sanat çevrelerinde görece yay-

gın olan bir dizi varsayıma dayanıyordu: insan deneyiminde niteliksel bir hiyerarsi olduğu (bu da Kandinski ve Mondrian'ın bağlı olduğu Teosofi öğretisinin merkezinde yer alan bir inançtı); sanat eserlerinin temel bir ifadeci ya da "ruhsal" değere sahip olmak açısından birleştiği; ve bu değerin doğalcı görünümler açısından sanatın özerkliğinin bir işlevi olduğu varsayımlarına. Bu metinde Kandinski sanatın "özsel" ruhsal işlevinin savunuyor ve bunu toplumsal ve ruhsal ilerlemenin bir göstergesi olarak düşünülen soyut resim için bir program halinde geliştiriyor. İngilizceye ilk çevirisi 1914 yılında yapıldı; burada kullanılan versiyon 1912 tarihli ikinci edisyonunun çevirisinden alınmıştır: K. C. Lindsay ve P. Vergo (ed. ve çev.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Londra, 1982, s. 127-61. (Ayr. bkz. IB9 ve IIIC12.)

A Genel

I Giriş

Her sanat eseri zamanının çocuğudur, genellikle de duygularımızın anasıdır.

Bu yüzden, her kültür dönemi kendi sanatını, hiçbir zaman yinelenemeyen bir sanatı üretir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırmaya yönelik herhangi bir çaba en fazlası ölü doğmuş bir çocuğa benzer. Sözgelimi, bizim iç yaşamlarımızın, hislerimizin, eski Yunanlarınkiler gibi olması imkansızdır. Bu yüzden, Yunan ilkelerini, örneğin heykele uygulama çabaları sadece Yunanlıların kullandığına benzer biçimler üretebilir, bu da ruhsuz bir çaba olarak kalır. Bu türden bir taklit, maymunun taklidine benzer. Bütün dış görünümleri açısından, maymunların hareketleri tam da insanlarınkine benzer. Maymun önünde bir kitapla oturur, yüzüne düşünceli bir ifade takınıp yaprakları çevirir, ama bu hareketlerin iç anlamı hiç yoktur.

Fakat sanatsal biçimlerin daha derin bir ihtiyaca kök salmış bir başka benzerliği daha vardır. Ruhsal-ahlaki atmosferin bütünü içindeki iç çabaların benzerliği – zaten peşinden koşulmuş hedeflerin peşinden koşmak, mantıksal olarak daha önceki bir dönemde aynı amaçlar için başarılı bir şekilde kullanılmış biçimlerin kullanımına yol açabilir. Bizim ilkellere olan yakınlığımız, anlayışımız, iç duygularımız kısmen bu şekilde doğmuştur. Tıpkı bizim gibi, o saf sanatçılar da eserlerinde şeylerin iç özünü yakalar, bu iç öz dışsalın, tesadüfinin reddedilmesine yol açmıştır.

Fakat bu önemli temas noktası, bütün önemine rağmen, konulardan sadece biridir. Maddeciliğin uzun hükümranlığının ardından ancak yeni yeni uyanmaya başlayan ruhlarımız, umutsuzluk, inançsızlık, amaçsızlık tohumlarını barındırıyor. Maddeci tutumun bütün kabusu, evrenin yaşamını bir kötülüğe, amaçsız bir oyuna çeviren kabus daha sona ermedi. Uyanan ruh hâlâ bu kabusun derin etkisi altında. Ancak zayıf bir ışık parıldıyor, devasa karanlığın ortasında küçük bir nokta gibi. Bu zayıf ışık da ruhun algılamaya zar zor cesaret bulduğu bir imadan başka bir şey değil, ruh bu ışığın da bir düş olacağından, karanlık çemberinin gerçek olacağından korkuyor. Bu kuşku, ve maddeci bir felsefenin yol açtığı hâlâ süren o eziyet bizim ruhlarımızla "ilkellerinkiler" arasında keskin bir ayrım yaratıyor. Bizim ruhlarımız, biri onlara dokunmayı başarırsa, boş bir tını verir, toprağın derinliklerinde keşfedilmiş bir vazo gibi. Bu nedenle ilkele yönelik hareket, şu anki ödünç biçimleriyle, ancak kısa sürebilir.

Modern sanat ve geçmiş dönemlerin biçimleri arasındaki bu iki benzerliğin, karşı uçlarda yer aldığı kolayca görülebilir. İlki dışsaldır ve bu yüzden bir geleceği

yoktur. İkincisi içseldir ve bu yüzden kendi içinde geleceğin tohumlarını barındırır. Ruhun karşı koyamadığı, ama yine de kötü bir heves olarak reddettiği görülen maddeci sınavlar döneminden sonra, ruh, mücadele ve eziyetle arınmış olarak ortaya çıkar. Dehşet, neşe, keder vb. gibi, bu sınav döneminde sanatın içeriği olarak hizmet etmiş olan daha kaba duygular, artık sanatçıyı çok çekmeyecektir. Sanatçı daha iyi bir doğanın isimsiz duygularını uyandırmaya çalışacaktır. Kendisini görece arınmış ve karmaşık bir varlığa yöneltecektir ve ürettiği eser kaçınılmaz olarak onlara gücü yeten izleyicilerde daha iyi duygular uyandıracaktır, bizim söze dökemediğimiz duygular.

***

II Hareket

Ruhsal yaşam, eşit olmayan parçalara bölünmüş, en keskin ve en küçük kısmı tepede olan, büyük keskin bir üçgen şekliyle tam olarak temsil edilebilir. İnsan ne kadar aşağı inerse, üçgenin bölümleri o kadar daha geniş, engin, daha kapsamlı ve derin olur.

Bütün üçgen ağır ağır, zar zor görünür bir şekilde ileri geri hareket eder, böylece en yüksek noktanın olduğu yer "bugün"dür; bir sonraki bölüm "yarın"dır, yani bugün sadece üçgenin en üst kesitinin anlayabildiği ve üçgenin geri kalanı için saçmalık olan şey, yarın ikinci kesitin yaşamının duyulur ve duygusal içeriği olur.

En üst bölümün zirvesinde bazen tek bir insan durur. Onun neşeli bakışı bir iç, ölçüsüz keder gibidir. Ona en yakın olanlar onu anlamaz ve öfkelenerek onu dengesiz diye adlandırırlar: bir sahtekâr ya da tımarhane adayı. [...]

Üçgenin her bölümünde, insan sanatçılar bulabilir. Kendi kesitinin sınırlarının ötesini görebilen her biri kendi ortamının peygamberidir ve insanlığın inatçı yığınının ileri hareketini sağlar. Ama eğer o zorunlu keskin göze sahip değilse, veya onu yanlış kullanır ya da onu değersiz güdülere veyahut değersiz amaçlara kapatırsa, o zaman kendi kesitindekiler tarafından tam olarak anlaşılır ve kutlanır. Bu kesit ne kadar büyük olursa (ve bu yüzden ne kadar aşağıda kalırsa), sanatçının dilini anlaşılılır bulan insan kitlesi o kadar artar. Her kesitin –bilerek ya da (genellikle de) hiç bilmeyerek– ona karşılık gelen ruhsal besinin açlığını çektiği bellidir. Bu besin sanatçılar tarafından verilir ve ertesi gün bir sonraki kesit aynı besine el uzatacaktır.

***

III Ruhsal Dönüm Noktası

Ruhsal üçgen ağır ağır ileri ve yukarı ilerler. Günümüzde, alt bölümlerin en büyüklerinden biri maddeci "düsturun" temel sloganlarından biri tarafından kapılmıştır. Din için, onun sakinleri çeşitli unvanlara sahiptir; kendilerine Yahudi, Katolik, Protestan vb. adlar takarlar. Aslında, onlar ateisttir, en cesur ya da en aptal birkaç tanesinin açıkça kabul edebileceği bir gerçektir bu. "Cennet" boştur. "Tanrı ölüdür." Politik açıdan, bu sakinler cumhuriyetçi ya da demokrat olur. Dün bu politik görüşler için hissettikleri korku, rahatsızlık ve nefret bugün anarşiye, hakkında ürkütücü adından başka bir şey bilmedikleri bu şeye yönelmiştir. Ekonomik açıdan, bu

insanlar sosyalisttir. Çok başlı kapitalist yılana ölümcül darbeyi indirmek ve kötülüğün kafasını koparmak için adalet kılıcını bilerler.

Üçgenin bu büyük bölümünün sakinleri kendi başlarına hiçbir sorunu çözemediklerinden ve hep insanlık arabasının içinde onların çok üstlerindeki kendini feda eden dostları tarafından sürüklenip götürülmüş oldukları için, ancak çok uzaktan gözledikleri çekme çabası hakkında hiçbir şey bilmezler. Bu nedenle, bu çabanın çok kolay olacağını hayal eder, evrensel uygulamanın yanılmaz tedavilerine ve reçetelerine inanırlar.

Bir sonraki ve alt bölüm bu şimdi tarif edilen tarafından kör gibi yukarı çekilir, ama eski konumuna da sıkıca tutunur, bilinmeyenden, kandırılmaktan korkarak mücadele eder.

Daha yüksek bölümler, dinsel açıdan söylenirse, sadece körlemesine ateist olmakla kalmaz, aynı zamanda tanrısızlıklarını başkalarının sözleriyle haklı çıkarırlar (örneğin, Virchow'un eğitimli bir insana yakışmayan sözü: "Bir sürü ceset diseksiyonu yaptım, ama hâlâ bir tek ruh bile bulamadım.") Politik açıdan genellikle cumhuriyetçi olurlar, çeşitli meclis çalışmalarıyla haşırneşirdirler ve gazetelerde politika konulu başmakaleleri okurlar. Ekonomik açıdan, çeşitli derecelerde sosyalisttirler, "inançlarını" bol bol alıntıyla (Schweitzer'in *Emma*'sından Lassalle'nin *Demir Kanun*'una, Marx'ın *Kapital*'ine dek her şeyden alıntılarla) desteklerler.

Bu yüksek bölümlerde, görünüşteki düzen, kesinlik ve yanılmaz ilkelere rağmen, saklı bir korku, bir kargaşa, bir salınım, bir belirsizlik vardır – denizin üzerinde kara bulutlar toplanır, toprak sisler arasında kaybolup gitmiş ve çılgın rüzgar dağ gibi kara sular sürüklemeye başlamışken büyük, sağlam bir okyanus gemisindeki yolcuların kafalarında beliren türden duygular. Ve bu eğitimleri sayesinde olur. Çünkü bugün entelektüel, devlet adamı, ya da sanatçı olarak saygı gösterilen kişinin dün bencil, şarlatan ya da beceriksiz, ciddi değerlendirmeye değmez olarak alaya alındığını bilirler.

Ve insan ruhsal üçgende yükseldikçe, bu keskin uçlu korku, bu güvensizlik daha belirgin olur. Birincisi, burada kendileri için bakabilen gözler olduğunu, ikiyle ikiyi toplayabilen kafalar olduğunu görür. Bu hünerlere sahip insanlar kendilerine sorarlar, "Eğer evvelsi günün bilgeliği dünün bilgeliğine yenik düştüyse, sonraki de bugüne yenik düştüyse, o zaman bugünün bilgeliği de yarınınki tarafından ekilmiş olamaz mı?" Ve en cesuru yanıtlar, "Bu ihtimal dahilinde."

İkincisi, modern bilimin "daha açıklamamış" olduğu şeyi görebilen gözleri görürüz. Bu tür insanlar kendilerine sorar: "Bilim şu ana dek izlediği yolda devam ederse bu soruna bir çözüm bulabilecek mi? Ve bir çözüme ulaşırsa, onun yanıtına güvenebilecek miyiz?"

Bu bölümlerde ayrıca akademilerin kabul ettiği sabit olguların, ilk önce aynı akademiler tarafından bulunmuş olduğunu hatırlayabilen profesyonel entelektüeller bulunur. Burada da sanat tarihçileri bulunabilir, dün anlamsız sayılan bir sanatla ilgili övgülerle ve derin duygularla dolu kitaplar yazarlar. Bu kitaplar sayesinde, sanatın uzun zaman önce üzerinden atladığı engelleri kaldırır ve yenilerini, bu kez sürekli ve sabit bir şekilde yerinde kalacağına inandıkları engelleri koyarlar.

Bununla uğraşırken, sanatın önüne değil arkasına set koyduklarını fark edemezler. Eğer bunu yarın fark ederlerse, o zaman hemen setleri bir aşama ileri taşımak için daha başka kitaplar yazmaya koyulurlar. Ve bu uğraş sanatın dış ilkelerinin sadece geçmiş yol için geçerliği olabileceği, gelecekteki yol için geçerli olmayacağı anlaşılıncaya dek sürecektir. Bu ilkelerden türetilmiş hiçbir kuram, maddi olmayanın alanında yer alan o ilerideki yolu değerlendiremez. Maddi biçimde daha var olmamış olanı kimse maddi biçimde şekillendiremez. Bizi yarının alanına götürecek olan ruh sadece hislerle tanınabilir (sanatçının yeteneği için yol odur). Kuram dünün ve öncesinin taşlaşmış biçimlerini aydınlatan fenerdir.

Ve daha da yükseğe tırmanırsak, daha büyük bir karışıklık görürüz, sanki her şeyin mimari ve matematiksel kurallara göre sağlamca inşa edildiği, aniden güçlü bir kuvvetle sarsılmış olan büyük bir şehirdeymiş gibi. Bu bölümde yaşayan insanlar aslında tam da böyle ruhsal bir şehirde yaşar, ruhlarında bu tür güçler işbaşındadır ve ruhsal mimar ve matematikçiler bunu hesaba katmamıştır. [...]

Ve daha da yukarıda artık korkunun olmadığını görürüz. Burada yapılan iş insanların diktiği dorukları cesurca sarsar. Burada da maddeyi tekrar tekrar inceleyen ve sonunda, dün her şeyin temeli olan ve bütün evrenin üzerine inşa edildiği maddeye kuşku düşüren profesyonel entelektüelleri buluruz. Elektron kuramı, yani tümüyle maddenin yerini alması düşünülen o hareket eden elektrik kuramı, son zamanlarda ateşli destekçiler buldu; bunlar arasıra dikkat sınırlarını aşıp bu yeni bilim kalesinin fethinde kendini kaybetmiş askerler gibi kayboluyor, kuşatılmış bazı hisarlara yapılan umutsuz hücumda kendilerini başkaları için feda ediyorlar. Ama "fethedilemeyecek kadar güçlü bir kale yoktur".

Diğer yandan, dünün biliminin her zamanki "düzenbazlık" sözcüyle karşıladığı bu tür olgular artıyor, ya da sadece genel olarak biliniyor. Genelde başarının ve avamın en uysal uşağı olan, işlerini "insanlara istediklerini vermeye" dayandıran gazeteler bile, birçok kez kendilerini en son "mucizelerle" ilgili makalelerindeki alaycı tonu sınırlamaya, hatta tümden bastırmaya mecbur bir halde bulurlar. Aralarında saf maddecilerin de olduğu çeşitli, eğitimli adamlar, bilimsel inceleme güçlerini artık reddedilemeyecek ya da susturulamayacak şaşırtıcı olgulara adarlar.

Diğer yandan, "maddi olmayanla" ya da bizim duyularımızın algılayamadığı maddeyle ilgili konularda maddeci bilim yöntemlerini kullanmayan insanların sayısı sonunda artıyor. Tıpkı sanatın ilkellerden yardım beklemesi gibi, bu insanlar da yarı unutulmuş zamanlara, yarı unutulmuş yöntemleriyle yönelirler. [...]

***

Din, bilim ve ahlak sarsıldığı zaman (sonuncusu Nietzsche'nin güçlü eliyle sarsıldı), dış destekler çökecek gibi olduğu zaman, insanın bakışı kendisine dıştan bakmaya başlar.

Edebiyat, müzik ve sanat bu ruhsal değişimin gerçek biçimde görünür olduğu ilk ve en hassas alanlardır. Bu alanlar bulanık şimdiyi hemen yansıtır; önce sadece birkaç kişinin, küçük bir nokta olarak gördüğü ve kitleler için hiç var olmayan o büyüklüğün bir imasını sunarlar.

Hiç uyarmadan ortaya çıkmış olan o büyük karanlığı yansıtırlar. Kendileri karanlık ve puslu olurlar. diğer yandan, modern yaşamın ruhsuz içeriğinden, aç ruhun maddi olmayan özlem ve arayışlarını serbest bırakacak madde ve ortamlara yönelirler.

***

IV Piramit

Ve böylece, ağır ağır farklı sanatlar en iyi söyleyebildikleri şeyi, her biri kendisine özgü olan yollar aracılığıyla, söyleme yoluna koyulur.

Ve bu farklılaşmaya rağmen, ya da onun sayesinde, sanatlar hiçbir zaman bu son ruhsal dönüşüm döneminde olduğu kadar birbirlerine yakın olmamıştı.

Yukarıda tartıştığımız bu her şeyin içinde doğalcı olmayana, soyuta, iç doğaya yönelik mücadelenin tohumları saklı duruyor. Bilerek ya da bilmeyerek, Sokrates'in sözlerine boyun eğiyorlar: "Kendini bil!" Bilerek ya da bilmeyerek, sanatçılar yavaş yavaş malzemelerine ilgi gösteriyor, onları ruhsal açıdan inceliyor, onların sanatını yaratmaya en uygun olan öğelerin iç değerini dengelemeye çalışıyor.

B Resim

V Renk Etkileri

İnsanın renklerle döşenmiş bir paletin üzerinde göz gezdirmesinin iki temel sonucu olur:

1 Saf fiziksel bir etki ortaya çıkar, yani gözün kendisi rengin güzelliği ve başka nitelikleriyle büyülenir. Seyirci bir tatmin, bir haz duygusu yaşar, tıpkı ağzına lezzetli bir lokma almış olan bir gurme gibi. Ya da göz gıdıklanır, insanın damağıun oldukça baharatlı bir yemek karşısında gıdıklanması gibi. Bunların hepsi fiziksel duyumlardır ve bu halleriyle kısa sürerler. Ayrıca yüzeyseldirler, eğer ruh kapalı tutulursa arkalarında kalıcı bir izlenim bırakmazlar. İnsan nasıl sadece buza dokunarak fiziksel bir soğuk hissi yaşayabilirse (bunu da parmakları yeniden ısınınca unutur), fiziksel renk etkisi de insanın gözleri kapanır kapanmaz unutulur. Ve buzun soğukluğunun fiziksel duyumu, daha da derinlere nüfuz eden o duyum, başka, daha derin duyumlara yol açabilir ve bir dizi ruhsal deneyimi harekete geçirebilir, böylece yüzeysel renk etkisi de [daha derin] bir deneyim biçimi haline gelebilir.

Ortalama duyarlığa sahip bir insan üzerinde sadece tanıdık nesneler tümüyle yüzeysel bir etki bırakacaktır. Fakat ilk kez karşılaştığımız nesneler bizim üzerimizde hemen ruhsal bir etki bırakır. Her nesneyi yeni olarak gören bir çocuk, dünyayı bu şekilde deneyimler: ışığı görür, ondan etkilenir, onu tutmak ister, bu süreçte parmağını yakar ve böylece aleve korku ve saygı duymayı öğrenir. Sonra da ışığın sadece dostça olmayan değil, dostça bir yanının da olduğunu öğrenir: karanlığı yok edip günü uzatmak, ısıtmak ve pişirmek, göze hoş görünmek. İnsan bu deneyimleri toplayarak ışıkla tanışır ve bu bilgiyi beyninde depolar. Güçlü, yoğun ışık ilgisi ortadan kaybolur ve onun göze hoş görünme özelliği kayıtsızlıkla karşılanır. Bu şekilde, ağır ağır, dünya büyüsünü kaybeder. İnsan ağaçların gölge verdiğini, atların

hızlı hızlı koştuğunu ve arabaların daha da hızlı gittiğini, köpeklerin ısırdığını, ayın uzaklarda olduğunu ve aynada gördüğümüz insanın gerçek olmadığını öğrenir.

Farklı nesnelerin ve varlıkların nitelikleri karşısındaki sürekli artan farkındalık sadece bireydeki yüksek bir gelişme düzeyi sayesinde mümkündür. Daha ileri gelişmeyle, bu nesne ve varlıklar bir iç değer, zamanla da iç ses kazanır. Renk konusunda da durum aynıdır, eğer insanın ruhsal duyarlığı düşük bir gelişme aşamasındaysa, sadece yüzeysel bir etki yaratabilir, uyarı yaratılınca ortadan kalkan bir etki. Yine de, bu aşamada, bu aşırı basit etki çeşitlilik gösterebilir. Göz daha güçlü bir şekilde parlak renklerin etkisine girer ve daha parlak ve sıcak renklerden daha da etkilenir: al rengi gözü, insanların hep kıskandığı şey olan alev gibi çeker ve hoşnut eder. Parlak limon sarısı gözü kısa süre sonra incitir, tıpkı trompetin yüksek bir notasının kulağı incitmesi gibi. Göz rahatsız olur, daha fazla katlanamaz ve mavi ya da yeşilde derinlik ve dinlenme bulmaya çalışır.

Fakat daha yüksek bir gelişme düzeyinde, bu temel izlenimden daha derin bir etki doğar, bu da derin bir duygusal tepkiye yol açar. Bu durumda şununla karşılaşırız:

2 Rengin seyredilmesinin ikinci temel sonucu, yani rengin psikolojik etkisi. Rengin psikolojik gücü, ruhta bir titreşime yol açarak görünür olur. Onun başlıca, temel fiziksel gücü sadece rengin ruha erişmesini sağlayan yol olur.

Bu son birkaç satırdan da anlaşılabileceği gibi, bu ikinci sonucun aslında doğrudan mı olduğu, yoksa çağrışım yoluyla mı elde edildiği, belki de tartışmalı kalacaktır. Genel olarak ruh bedenle yakından bağlantılı olduğundan, bir duygusal tepkinin bir başkasını, çağrışım yoluyla karşılık gelen bir duygu biçimini doğurması mümkündür. Sözgelimi, kırmızı rengi alev gibi ruhsal bir titreşim yaratabilir, çünkü kırmızı alevin rengidir. Sıcak bir kırmızının canlandırıcı etkisi vardır ve acı dolu bir duyuma yol açıncaya dek yoğunluğunu artırır, bu belki de akan kana benzemesinden kaynaklanır. Böylece bu renk bir başka anıyı, ruhta kaçınılmaz olarak acı verici bir etki bırakan fiziksel etmenin anısını çağırabilir.

Eğer durum bu olsaydı, rengin başka fiziksel etkileri için, yani onun sadece görüşümüz üzerindeki etkileri için değil, aynı zamanda başka duyular üzerindeki etkileri için de çağrışımsal bir açıklama bulmak kolay olacaktı. Sözgelimi parlak sarının limonlarla olan benzerliği sayesinde tatsız bir etki yarattığını varsayabilirdik.

Fakat bu tür bir açıklamayı sürdürmek pek mümkün değil. Tat veren renkler sözkonusu olursa, bu açıklamanın geçerli olmadığı birçok örnek vardır. Dresdenli bir doktor, "ruhsal açıdan aşırı gelişmiş" diye tarif ettiği bir hastasının "mavi" bir tadı olan bir sos bulduğunu anlatıyor, yani sos onu mavi rengi gibi etkiliyordu. Buna benzeyen ama farklı bir başka açıklamaya da gidebiliriz; bu tür aşırı gelişmiş insanlarda ruha giden yollar çok doğrudandır ve bu ruhun aldığı izlenimler hızla üretilir, tat medyumu aracılığıyla ruha dolayımsız olarak iletilen bir etki ruhtan diğer duyu organlarına (bu örnekte, göze) uzanan bununla ilgili yollar boyunca titreşimlere yol açar. Bu etki kendilerine dokunulmasa da kullanılan başka bir müzik aletine uyarak titreşen müzik aletlerinde olduğu gibi, bir tür yankı ya da titreşim gibi görünebilir. Bu tür aşırı duyarlı insanlar iyi, çok çalınan kemanlar gibidir, bu kemanların da her parçası ve lifi yayın her temasıyla titreşir.

Eğer bu açıklamayı kabul edersek, o zaman elbette, görmenin de sadece tatla ilişkili olmaması, diğer duyularla da ilişkili olması gerektiği kabul edilmelidir. Ve durum da budur. Birçok rengin engebeli, dikenli bir görünümü vardır, diğerleriyse kadife gibi düzdür, o yüzden insan onları okşamak ister (koyu lacivert, krom oksit yeşili, kızılkök). Soğuk ve sıcak tonlar arasındaki ayrım bile bu duyuma dayanır. Ayrıca yumuşak görünen renkler vardır (kızılkök), insanı katılıklarıyla hep etkileyenler vardır (kobalt yeşili, yeşil-mavi oksit), hatta tüpten daha yeni sıkılmış oldukları halde onları kurumuş sanabiliriz.

"Renklerin kokusu" ifadesi de yaygın olarak kullanılmaktadır.

Son olarak, renkleri duyuşumuz o kadar kesindir ki, belki de, kendisinin parlak sarı izlenimini bir piyanonun en alt ses genişliğiyle sunmaya çalışacak ya da koyu kızılkökü bir soprano sesi gibi tarif edecek birini bulmak olanaksız olacaktır.

Fakat bu açıklama (yani, çağrışım terimleriyle), bizim için özel bir öneme sahip olan birçok örnekte yetersiz kalmaktadır. Renk terapisi diye bir şey duymuş olan herkes renkli ışığın bütün beden üzerinde belli bir etkisi olabileceğini bilir. Rengin bu gücünden yararlanmaya ve onu farklı sinir bozukluklarına uygulamaya yönelik çeşitli girişimler, kırmızı ışığın kalp üzerinde canlandırıcı ve uyarıcı bir etkisi olduğunu, buna karşın mavinin, geçici felce yol açabileceğini ortaya çıkarmıştır. Eğer bu türden bir etki hayvanlarda ve hatta bitkilerde gözlenebiliyorsa, o zaman çağrışım açısından yapılacak bir açıklama tümüyle yetersiz kalır. Her durumda bu olgular rengin kendi içinde biraz zorlama ama büyük bir güç içerdiğini, bu gücün fiziksel bir organizma olan bütün insan bedenini etkileyebileceğini kanıtlar.

Eğer çağrışım bu durumda yeterli bir açıklama gibi görünmüyorsa, o zaman rengin ruha yaptığı etki açısından bizi tatmin edemez. Bu yüzden, genel olarak, renk, ruh üzerinde doğrudan bir etki bırakma aracıdır. Renk klavyedir. Göz de tuştur. Ruh piyanodur, birçok teli vardır.

Sanatçı şu ya da bu notayı titreştirerek ruhu amaçlı bir şekilde harekete geçiren eldir.

Bu yüzden renklerin uyumunun ancak insan ruhuna amaçlı bir şekilde dokunma ilkesine dayanabileceği açıktır.

İçsel zorunluluk ilkesi olarak adlandıracağımız temel öğreti budur.

9 Vasili Kandinski (1966-1944) Köln Konuşması

Kandinski burada kendi eserinin ve onun gelisiminin bir özet değerlendirmesini yapıyor. 1914 yılında kendi eseri hakkında konuşmak üzere Köln'deki bir serginin acılısına davet edilmis ve buna daktilo bir metin göndererek yanıt vermistir. Özgün elyazmasının bir transkripsiyonu J. Eichner, *Kandinsky und Gabriele Munter, Von Ursprüngen Moderner Kunst*, Münih, 1957 içinde yayımlandı. Buradaki metnin kaynağı Lindsay ve Vergo, *a.g.e.*, s. 394-400'de yer almaktadır. (Ayr. bkz. IB8 ve IIIC12.)

[...] Benim gelişmemin genel olarak üç dönemini ... şu şekilde ele alabilirim:

Ben ilk, ya da (benim deyişimle) *dilettante* dönemi iki farklı dürtünün eşzamanlı etkisi olarak hatırlıyorum. Bu iki farklı dürtüler, benim daha sonraki gelişmemin de göstereceği gibi, temelde farklıydı.

1 Doğa sevgisi.
2 Yaratma hevesinin sonsuz heyecanları.

Bu doğa sevgisi temelde renk öğesine duyulan coşkuyu ve saf neşeyi içeriyordu. Sık sık bir çalının gölgesinde güçlü kokular yayan, etkileyici bir mavi toprak parçasının etkisine kapılıp sırf bu toprak parçasını tesbit etmek üzere bütün bir manzara resmediyordum. Elbette, bu tür çalışmalar kötü sonuç veriyordu ve ben kendisini oluşturan her bir parça beni aynı ölçüde güçlü bir şekilde etkileyecek türden "motifler" aramaya çalışıyordum. Elbette, hiç bulamıyordum. Sonra tuvalin daha düşük etki üreten parçalarını daha etkili kılmaya çabalıyordum. Daha sonraki becerim işte bu alıştırmalardan gelişti...

Aynı zamanda, içimde anlaşılmaz heyecanlar, bir resim resmetmeye yönelik bir heves hissediyordum. Ve belli belirsiz bir şekilde bir resmin güzel bir manzaradan başka bir şey, ilginç ve pitoresk bir sahne ya da bir kişinin portresi olabileceğini hissediyordum. Renkleri her şeyden daha çok sevdiğim için, daha o zaman bile, karışık bir şekilde olsa da, renk kompozisyonunu düşünüyor ve renklerin [seçimini] haklı çıkarabilecek nesnel öğeyi arıyordum.

Bu da benim çalışma zamanıma ve arayışımın ikinci dönemine geçiş oldu.

... Çok geçmeden geçmiş çağların, artık gerçek bir varlıkları olmadığından, bana kendi içimde hissettiğim o renk kullanımı için daha özgür bahaneler sağlayabileceğini anladım. [...] "Çizim yasalarını" ele alışım da o kadar özgür değildir. Yani insanların başlarını az çok düz bir çizgide, onları sokakta gördüğümüz gibi tutmayı zorunlu sayıyordum. [...]

Bu önyargıdan çok yavaş bir şekilde kurtarabildim kendimi. *Kompozisyon 2*'de, perspektifin taleplerine aldırmadan rengin özgürce kullanıldığını görebiliriz. Fakat figürlerin fizyolojik yasaların sınırları içinde kalmasına izin vermeyi ve aynı zamanda da kompozisyon çarpıtmalarına kalkışmayı hep tatsız bir şey saymışımdır. Bir fiziksel alan resimsel zorunluluk adına bozuluyorsa, o zaman sanatçının diğer fiziksel alanları da olumsuzlamaya yönelik sanatçı hakkına ve sanatçı görevine sahip olduğunu düşünüyordum. Başkalarının resimlerindeki bedenin yapısıyla çelişen uzatmaları, ya da anatomik çarpıtmaları hoşnutsuzca seyrediyor ve temsil sorunu konusundaki çözümün benim için bu olmadığını ve olamayacağını biliyordum. Böylece, nesneler zaman içinde benim resimlerimde daha da dağılmaya başladı. Bu 1910 yılının hemen bütün resimlerinde görülebilir.

Yine de, nesneler resimlerimden tümüyle kaybolmak istemedi ve kaybolmadı da. Öncelikle, hiçbir zaman olgunluğa yapay bir şekilde ulaşmak mümkün değildir. Ve insanın biçimleri zorla aramasından daha zarar veren ve daha günahkâr bir şey yoktur. İnsanın iç dürtüsü, yani yaratıcı ruh, doğru vakit geldiğinde zorunlu bulduğu biçimi acımasızca yaratır. İnsan biçim hakkında felsefe yapabilir; biçim çözümlenebilir, hatta hesaplanabilir. Fakat sanat eserine kendi tarzıyla girmesi gerekir ve dahası, yaratıcı ruhun gelişimine karşılık gelen o tamlık düzeyinde girmesi gerekir. Bu yüzden, benim elimi soyut biçimi yaratmaya götürecek saati sabırla beklemeye mecburdum.

İkincisi (ve bu benim iç gelişimimle yakından bağlıdır), ben nesneleri tümüyle yasaklamak istemiyordum. Birçok yerde nesnelerin, kendi içlerinde, özel bir ruhsal sese sahip olduğunu, bu sesin bütün sanat alanları için malzeme olarak hizmet edebileceğini ve ettiğini uzun uzun anlattım. Ben bu ruhsal sese sahip olan saf resimsel biçimleri arama isteğine güçlü bir şekilde kapılmıştım. Bu yüzden, nesneleri daha büyük ya da daha öz ölçekte aynı resmin içinde dağıttım, böylece hemen tanınamayacak hale geldiler ve bu duygusal yankıların seyirci tarafından zaman içinde, peşpeşe deneyimlenmesi mümkün oldu. Orada burada, saf soyut biçimler kendi ahenklerine girdiler, bunun da yukarıda bahsedilen renklendirme olmaksızın saf resimsel bir etki üretmesi gerekti. Başka deyişle, ben saf soyut biçimi, aradaki boşluğu nesneler aracılığıyla doldurmadan deneyimlemeye yetecek kadar olgunlaşmış değildim. Eğer bu beceriye sahip olsaydım, daha o dönemde mutlak resimler yaratmış olurdum.

Fakat genel olarak, bu dönemde de mutlak resmi fethedeceğimi çok kesin bir şekilde biliyordum. Deneyim bana aşırı sabırlı olmayı öğretmişti. Tabii, yine de, bu sınırlarda kalmanın çok güç olduğu zamanlar da vardı.

[...] Bir süre bütün çabalarımı çizgisel öğe üzerinde yoğunlaştırdım, çünkü içten içe bu öğenin benim ilgimi istediğini biliyordum. Daha sonra kullandığım renkler, sanki bir ve aynı düzlemdeymiş, buna karşın iç ağırlıkları farklıymış gibi durur. Bu yüzden, farklı alanların işbirliği, resimlerime kendine göre girdi. Ayrıca bu şekilde resimde düzlük öğesinden de kaçındım, bu öğe kolayca ve zaten çok sık olarak süslemeci olmaya yönelir. İç düzlemler arasındaki bu fark resimlerime bir derinlik kattı, bu da eski, perspektif derinliğinin yerine geçti büyük ölçüde. Ağırlıklarımı hiçbir arkitektonik merkezi ortaya çıkarmayacakları şekilde dağıtıyordum. Genellikle, ağır olan tepede ve hafif olan dipte yer alıyordu. Genellikle, ortayı güçsüz bırakıyor ve köşeleri güçlendiriyordum. Az ağırlığı olan parçalar arasına ezici bir ağırlık koyuyordum. Soğuğun öne çıkmasına ve sıcağı zemine göndermesine izin veriyordum. Tek tek renk tonlarına aynı şekilde davranıyor, sıcak tonları serinletiyor, soğuk olanları ısıtıyordum, böylece tek bir renk bile kompozisyon düzeyine çıkartılmış oluyordu. Benim için amaca giden araç hizmeti gören bütün her şeyi saymak olanaksız ve bir bakıma da yararsız olacak. [...]

Almanya için alışılmadık bir şekilde sıcak olan 1911 yazı, fazlasıyla uzun sürdü. Her sabah, uyandığımda, pencereden parlak mavi göğü görüyordum. Sağanaklar geliyor, birkaç damla yağmur düşürüyor ve geçip gidiyordu. Aşırı hasta olup terletilmesi gereken, ama hiçbir tedavinin işe yaramadığı biri gibi hissediyordum kendimi: zar zor birkaç damla ter beliriyordu ve acı çeken beden baştan aşağı yanmaya devam ediyordu yine. Derimiz çatlıyordu. Nefesimiz kesiliyordu. Birdenbire, bütün doğa bana beyaz göründü; beyaz (olasılıklarla dolu - büyük sessizlik) kendisini her yerde gösteriyor ve görünür bir şekilde genişliyordu. Daha sonra, beyazın özel bir rol oynadığını ve resimlerimde özel bir ilgiyle ele alındığını gözlediğim zaman bu hissi hatırladım. O zamandan beri, bu ezeli rengin kendi içinde nasıl hayal edilmemiş olasılıklar sakladığını biliyorum. O zamana dek bu rengi nasıl yanlış bir şekilde kavradığını gördüm, çünkü onun büyük kütlelerdeki varlığını sadece çizgisel öğeyi vurgulamak için zorunlu bir şey saymıştım ve onun iç gücünün dizginsiz niteliğinden korkmuştum. Bu keşif benim için çok büyük önem taşıyordu. Daha önce hiç yaşamadığım bir

kesinlikle, başlıca tonun, bir rengin içkin, iç karakterinin *ad infinitum* onun farklı kullanımlarıyla yeniden tanımlanabileceğini hissettim, yani önemsiz denen şeyin en aşırı ifadeci sayılan şeyden çok daha ifadeci olabileceğini hissettim. Bu keşif bütün resmi altüst etti ve önünde daha önce inanamadığımız bir alanı açtı. Yani bir ve aynı niteliğin içteki, binlerce katlı, sınırsız değerleri ve sadece tek bir nitelikle bileşime giderek sonsuz diziler elde etme ve uygulama olasılığı, benim önümde mutlak sanat alanının kapılarını ardına dek açtı.

Bu deneyimin ruhsal-mantıksal bir sonucu da dışsal biçim öğesini daha da özlü kılması, içeriği çok daha sakin biçimlerle kuşatmasıdır. O sırada hâlâ tümüyle bilinçsiz olan benim düşünce tarzıma göre, en büyük trajedi kendisini en büyük sakinlikle kuşatmıştı, yani en büyük sakinliğin en büyük trajedi olduğunu gördüm. İçinde insan öğesinin sadece bir ses olduğu, odak noktası tanrısala yaklaşan bir alanın içine taşınmış tek bir sesten ibaret olduğu kozmik trajedi budur. Bu tür ifadeleri özenle kullanmak ve onlarla oynamamak gerekir. Fakat burada, onları bilerek kullanıyorum ve bunu yapmaya kendimi mecbur hissediyorum, çünkü bu noktada kendi resimlerimden değil, daha hiç kişiselleşmemiş ve soyut varlığıyla hâlâ cisimlenmeyi bekleyen bir sanat türünden bahsediyorum.

Şahsen benim açımdan, birçok resmi bu ruhla resmettim (*Zigzaglı Resim, Kompozisyon 5* ve *6* vb.). Fakat yeterince yaşayacak olursam, gözlerimin önünde açılan dünyaya gireceğimden emindim. Tıpkı dağın zirvesini aşağıdan gören biri gibi.

Aynı nedenle, beceri yoksunluğu beni daha çok çekmeye başladı. İfadeci öğeyi ifade yokluğuyla azalttım. Onu yerleştirdiğim dış konumla, kendi içinde ifadesiyle çok açık olmayan bir öğeyi vurguluyordum. Renklerimi ton berraklıklarından çıkardım, onları yüzeyde körelttim ve saflıklarının ve gerçek doğalarının, buzlu camın arkasından gelir gibi öne çıkmasına izin verdim. *Doğaçlama 22* ve *Kompozisyon 5* bu şekilde resmedildi, büyük ölçüde, *Kompozisyon 6* da öyle. [...] *Kompozisyon 2* de bir temadan yoksun olarak resmedildi ve belki de o dönemde bir temayı başlangıç noktası olarak almak beni kaygılandıracaktı. Diğer yandan, *Kompozisyon 5*'in teması olarak Diriliş'i ve *6*'nın teması olarak Tufan'ı kabul ederken kaygı duymadım. Saf resmin başlangıç noktası olarak böylesine yıpranmış temaları almak cesaret gerektiriyor. Bu benim için bir güç sınavıydı ve bana göre sınavdan başarıyla çıktım.

O zamandan bu yana yaptığım resimler herhangi bir temadan, ya da maddi kökeni olan herhangi bir biçimden yola çıkmıyor. Bu, zorlama olmadan, oldukça doğal bir şekilde ve kendi ahengiyle başladı. Daha sonraki yıllarda, kendi ahenkleriyle daha en baştan ortaya çıkan biçimler gitgide artan bir sağlamlık kazandı ve kendimi soyut öğelerin çok katlı değerine gitgide daha yoğun bir şekilde verdim. Bu şekilde, soyut biçimler üstün geldi ve temsilî kökene sahip o biçimler yumuşak ama kesin bir şekilde öne çıktı. Böylece, öngördüğüm yoldaki üç büyük tehlikeden kaçınmış ve onları geride bırakmış oldum. Bu tehlikeler şunlardı:

1 Üsluplaştırılmış biçim, ya ölü doğan ya da yaşayamayacak kadar güçsüz bir şekilde doğan biçim tehlikesi.

2 Süsleme biçimi, temelde dış güzelliğe, dışa dönük olarak ifadeci ve içe dönük olarak ifadesiz olabilen ve kural olarak böyle olan güzelliğe ait olan biçim tehlikesi.

3 Deney yoluyla, yani sezgiden tümüyle yoksun olarak, *her* biçim gibi, belli bir iç sese sahip olsa da, iç zorunluluğu yanıltıcı bir şekilde uyaran bir sese sahip olarak ortaya çıkan deneysel biçim tehlikesi.

Benim genel olarak sağlam bir şekilde yaslandığım, ama bana sayısız umutsuzluk anına mal olmuş olan o iç olgunluk, kendiliğinden [zorunlu] biçimsel öğeyi yarattı.

Sıkça söylendiği üzere, bir sanat eserinin hedefini sözcükler yardımıyla açık kılmak olanaksızdır. Bu sav belli bir yüzeysellikle dile getirilse ve özellikle aynı şekilde kullanılsa da, büyük ölçüde doğrudur ve dile ve malzemesine yönelik en büyük eğitime ve bilgiye sahip olduğumuz bir dönemde bile kalmaktadır. Ve bu sav –artık nesnel akıl yürütme alanını terk ediyorum– aynı zamanda doğrudur, çünkü sanatçının kendisi kendi hedefini hiçbir zaman tam olarak yakalayamaz ya da tanıyamaz.

Ve son olarak: duyarlılıkları embriyon aşamasında kalmış olanlara hiçbir söz yaramaz.

Bu yüzden, sonuç olarak, olumsuz bir yola sapıp neyi istemediğimi olabildiğince açık bir şekilde açıklayacağım. Günümüzdeki sanat eleştirisinin birçok savı süreç içinde çürütülmüştür, çünkü bu tür eleştiri, ne yazık ki, genellikle huysuz olmuş ve onu duymaya çalışan birçok kulağa yanlış şeyler bağırmıştır.

Müziği resmetmek istemiyorum.

Zihin hallerini [*Seelenzustände*] resmetmek istemiyorum. Renklere bağlı olarak ya da olmayarak resmetmek istemiyorum.

Geçmişin şaheserlerinin uyumundaki herhangi bir noktayı değiştirmek, onlarla yarışmak ya da alt etmek istemiyorum. Geleceğin doğru yolunu göstermek istemiyorum.

Bugüne dek nesnel, bilimsel bir bakış açısından bakıldığında birçok şeyi eksik bırakmış olan kuramsal eserlerimin dışında, sadece iyi, gerekli, yaşayan resimler, en azından birkaç izleyicinin gerektiği şekilde yaklaştığı resimler yapmak istiyorum.

***

10 Franz Marc (1880-1916)
"Almanya'nın 'Vahşiler'i" ve "İlki Resim"

Marc, Kandinski'yle birlikte *Der Blaue Reiter* yıllığının editörlüğünü yapıyordu. Burada yer alan iki metin ilk kez 1912 yılında bu yıllıkta yayımlanmıştı. Marc, kendi resimlerinde modern yaşamın kentsel ve teknik olana öncelik vermesini reddetmenin bir biçimi olarak, doğanın ve hayvanların dünyasına yönelik mistik bir yaklaşım benimsemişti. Bu alıntılarda Marc Almanya'daki Ekspresyonist avangardı oluşturan çeşitli grupları ele alıyor ve onların önemli bir tarihsel kopuş açısından görünür bir şekilde popüler olmayışlarını açıklıyor. Buradaki metinlerin kaynağı yıllığın İngilizce versiyonudur: K. Lankheit (ed.), *The Blaue Reiter Almanac*, Londra, 1974, s. 61, 64, 66-7, 68-9.

Almanya'nın "Vahşiler"i

Yeni bir sanat uğruna büyük mücadele verilen bu dönemde eski, kurulmuş bir iktidara karşı örgütsüz "vahşiler" gibi mücadele veriyoruz. Savaş dengesiz görünüyor, ama ruhsal konularda hiçbir zaman sayılarla karar verilmez, sadece düşüncelerin gücüyle karar verilir.

"Vahşiler"in korkunç silahları onların yeni düşünceleridir. Yeni düşünceler çelikten daha iyi öldürür ve yok edilmez sanılan şeyi yok eder.

Almanya'daki bu "vahşiler" kim?

Büyük ölçüde hem çok iyi tanınırlar hem de çok küçük görülürler: Dresden'deki Brücke, Berlin'deki Neue Sezession, Münih'teki Neue Vereinigung.

***

Bu "vahşiler"in yakın tarihli eserlerini biçimsel gelişme ve empresyonizmin yeni yorumu olarak açıklamak imkansız ... En güzel prizma renkleri ve ünlü kübizm artık bu "vahşiler" için anlamsız hedefler haline gelmiştir.

Onların düşüncesinin farklı bir hedefi var: kendi eserlerinden zamanlarının simgelerini, gelecekteki bir ruhani dinin sunaklarına ait simgeler, arkalarındaki teknik mirası göstermeyen simgeler yaratmak.

Almanya'nın içindeki ya da dışındaki hiçbir gerçek "vahşi" bu tür sanatı ve bu tür yüksek hedefleri düşlemez.

Bu da onlar için kötü bir şey. Kolay başarıların ardından bütün o kübist ve başka türlü programlarına rağmen, kendi yüzeysellikleri nedeniyle tükenecekler.

Ama inancımıza göre –en azından inanmakta haklı olduğumuzu umuyoruz– ön cephedeki bütün bu "vahşi" grupların dışında, Almanya'da aynı yüksek, uzak hedefler için mücadele eden birçok sessiz güç var ve düşünceler savaş habercilerinin bilmediği bir sessizlikle olgunlaşıyor.

Karanlıkta, onları tanımasak bile, onlara elimizi uzatıyoruz.

İki Resim

Ülkede yeni bir dinin yükseldiği, hâlâ bir peygamberi olmasa da, kimse tarafından kabul edilmemiş de olsa yükseldiği hissedilebilir. Dinler ağır ağır ölür.

Ama sanatsal üslup ondokuzuncu yüzyılın ortasında felaket bir şekilde çöken daha önceki bir çağın devredilmesi imkansız bir malıydı. O zamandan bu yana üslup diye bir şey olmadı. Dünyanın her yerinde sanki salgına kapılmış gibi yok oluyor. O zamandan beri, ciddi sanat, sanatları "üslup" diye bir şey tanımayan, çünkü kitlelerin üslup ya da ihtiyaçlarıyla hiçbir bağlantısı olmayan bireysel sanatçıların eseri oldu. Onların eserleri zamanlarına karşı koyarak ortaya çıktı. Onlar, yeni bir çağın, günden güne her yerde artan karakteristik, ateşli işaretleri. Bu kitap, tan ağarıp doğal ışığıyla bu eserlerden üzerlerindeki hayaletimsi görünümü alıp götürünceye dek onların odak noktası olacak. Bu gün hayalet gibi görünen şey yarın doğal olacak.

Bu tür işaretler ve eserler nerede? Sahici olanları nasıl tanırız?

Sahici olan her şey gibi, onun iç yaşamı da doğruluğunu güvenceye alır. Eserin geçici dış kısmına bakmadan doğruluk sahibi zihinler tarafından yaratılan bütün sanat eserleri tüm zamanlarda sahici kalır.

***

Nadir, sahici sanatçının mevcut yalnızlığı şu an için kaçınılmaz bir şeydir. [...]

Bunun nedenleri bize göre şöyledir: hiçbir şey tesadüfi ve organik nedenden yoksun olarak gerçekleşmez – ondokuzuncu yüzyılda sanatsal üslubun kaybolması bile. Bu olgu bizi bugün iki uzun çağın dönüm noktasında, dünyanın bin beş yüz yıl önce içinde bulunduğu hale, sanattan ve dinden yoksun bir geçiş dönemi yaşandığı zamana benzer bir noktada durduğumuz düşüncesine götürüyor – büyük ve geleneksel düşüncelerin ölüp yeni ve beklenmedik düşüncelerin onların yerini aldığı bir dönem bu. Doğa insanların dinini ve sanatını amaçsız olarak yok etmez istemez. Ayrıca zamanın ilk işaretlerini daha şimdiden ilan edebileceğimize de inanıyoruz.

Yeni bir çağın ilk eserlerini tanımlamak fazlasıyla zor. Onların hedeflerinin ne olduğunu ve ne geleceğini kim açıkça görebilir? Ama sadece onların var olmaları ve bugün birçok yerde, bazen birbirlerinden bağımsız olarak görünüyor olmaları ve bir iç doğruluğa sahip olmaları olgusu bile, bizi onların yeni bir çağın geldiğinin ilk işaretleri olduklarına inandırıyor – bunlar yol arayanlar için işaret ateşleri.

Benzersiz bir vakitteyiz. Zamanın küçük, eşsiz işaretlerine dikkat etmeye davet etmek çok cesur bir şey mi?

11 August Macke (1887-1914) "Maskeler"

Macke, Münih'te 1909-10 yıllarında Kandinski ve Marc'la yakınlık kurmuştu ve Der Blaue Reiter'in kurulusunda onlara katılmıştı. İlk kez *Der Blaue Reiter* yıllığında 1912'de yer alan bu metin, Modernizmin ilkelle iliskilendirilmesinin ve Almanya'da yirminci yüzyıl dönümünde gerceklesen sanata ve sanat tarihine yönelik ilgilerin çesitlenmesinin tipik bir örnegini sunuyor. İngilizce çeviri Lankheit, *a.g.e.*, s. 85, 87-9'da yer almaktadır.

[...] Yaşam yemekten ve beden de giysiden daha değerli değil mi?

Anlaşılmaz düşünceler kendilerini anlaşılır biçimlerde ifade ediyor. Duyularımız aracılığıyla yıldız, şimşek, çiçek olarak, biçim olarak anlaşılıyorlar.

Biçim bizim için bir sır çünkü o gizemli güçlerin ifadesi. Ancak onun aracılığıyla gizli güçleri, "görünmez Tanrı"yı duyuyoruz.

Duyular bizim anlaşılmazla anlaşılır arasındaki köprümüz.

Bitkileri ve hayvanları seyretmek, onların sırlarını algılamaktır.

Şimşeği duymak, onun sırrını algılamaktır. Biçimlerin dilini anlamak şu anlama gelir: Sırra, yaşamaya daha yakın olmak.

Biçim yaratmak şu demektir: Yaşamak. Çocuklar doğrudan duyumlarının sırrını çizmek konusunda, Yunan biçimlerinin taklitçisinden daha yaratıcı değil mi? Vahşiler şimşeğin biçimi gibi kendi güçlü biçimlerine sahip olan sanatçılar değil mi?

Şimşek, çiçek, herhangi bir kuvvet kendisini biçim olarak ifade eder. İnsan da öyle. O da, kavramlar için sözcükler bulmak üzere, bulanıklıkta berraklık, bilinçsizlikte bilinç bulmak üzere bir şeyin dürtüsü altındadır. Kendi yaşamının, yaratısının.

İnsan değişirken, biçimleri de değişir.

Sayısız biçimin birbiriyle olan ilişkisi bizim bireysel biçimi tanımamızı sağlıyor. Mavi önce kırmızının karşısında görünür oluyor, ağacın büyüklüğü kelebeğin küçüklüğü, çocuğun gençliği ihtiyarın yaşı karşısında. Bir artı iki üç eder. Biçimsiz, sonsuz, sıfır anlaşılmaz duruyor. Tanrı anlaşılmaz duruyor.

İnsan yaşamını biçimlerle ifade eder. Her sanat biçimi onun iç yaşamının bir ifadesidir. Sanatın biçiminin dışı onun içidir.

Her özgün sanat eseri insanın doğanın biçimlerinin, sanatın biçimlerinin gerçek tözüne canlı bir karşılık gelmesinden ortaya çıkar. Bir çiçeğin kokusu, bir köpeğin neşeyle sıçraması, bir dansçı, mücevher şıkırtısı, bir tapınak, bir resim, bir üslup, bir milletin hayatı, bir çağın hayatı.

Çiçek gündoğumunda açar. Avını gören panter yere siner ve onu görmenin sonucunda, gücü artar. Gücünün gerilimi sıçrayışının uzunluğunda görünür. Sanatın biçimi, onun üslubu, gerilimin bir sonucudur.

***

Yaşadığımız karmaşık ve karışık çağda mutlak olarak herkesi tıpkı ateş dansının Afrikalıyı büyülemesi ya da *fakir*lerin gizemli davullarının Hintliyi büyülemesi gibi büyüleyen biçimlere sahibiz. Bir asker olduğu zaman, bağımsız bilim adamı ile çiftçinin oğlu yan yana durur. Cephede ikisi de aynı şekilde ilerler, isteseler de istemeseler de. Sinemalarda profesör filmi hizmetçinin yanında hayranlıkla seyreder. Vodvil tiyatrolarında kelebek renkli dansçı aşık çiftlerin başını, Gotik bir katedraldeki ağırbaşlı bir org sesinin inananı ve inanmayanı aynı yoğunlukla etkilemesi gibi döndürür.

Biçimler güçlü yaşamın güçlü ifadeleridir. İfade farkları malzemeden, sözcük, renk, ses, taş, ahşap, metalden gelir. İnsanın her biçimi anlaması gerekmez. İnsanın her dili okuması da gerekmez.

Uzmanların ve sanatçıların bugüne dek ilkel kültürlerin bütün sanatsal biçimlerini etnoloji ya da uygulamalı sanat alanlarına hapsederek sergilediği küçük görme tavrı, en hafifiyle şaşırtıcıdır.

Duvara resim diye astığımız şey temelde bir Afrika kulübesindeki oyma ve resimli sütunlarla aynı şeydir. Afrikalı putunu anlaşılmaz bir düşüncenin anlaşılır biçimi, soyut bir kavramın kişileşmesi sayar. Bize göre resim ölmüş birinin, bir hayvanın, bir bitkinin, doğanın, ritmik olanın bütün büyüsünün bulanık, anlaşılmaz kavranışına karşılık gelen anlaşılır biçimdir. [...]

Her yerde, biçimler Avrupalı estetiğin dosdoğru yüzüne yüce bir dille konuşur. Çocukların oyunlarında, bir koketin şapkasında, güneşli bir günün neşesinde, görünmez düşünceler sessizce cisimlenir.

İnsanın, milletlerin neşeleri, kederleri yazıtların, resimlerin, tapınakların, katedrallerin ve maskelerin ötesinde, müzik eserlerinin, sahne gösterilerinin ve dansların ötesinde yatar. Eğer orada onlar yoksa, eğer biçim boş ve temelsiz hale gelirse, o zaman sanat diye bir şey olmaz.

12 Emil Nolde (1867-1956) "İlkel Sanat Üzerine"

Ressam Nolde 1906'dan 1908'e dek Brücke'nin bir üyesiydi. Eseri özellikle Alman bir Ekspresyonizm biçiminin tanımlanmasında merkez yeri tutar. Tanınmasını sağlayan resimlerinde, "ilkel" figür tipleri duygusal ve dinsel temaları canlandırmak üzere kullanılmıştır. Buradaki metin Nolde'nin özyaşamköyküsel *Jahre der Kämpfe [Mücadele Yılları] 1912-14* adlı eserinde (Berlin: Rembrandt, 1934, s. 172-8) yer almaktadır. Metinde bunun 1912 yılında, Nolde'nin o dönemde üzerinde çalıştığı, "ilkel halkların sanatsal ifadeleri üzerine" bir kitapta yer almak üzere yazıldığını belirten bir not yer alır. Buradaki kaynak 1934 edisyonudur.

1 "En kusursuz sanat Yunan sanatıydı. Raffaello resimde bütün ustaların en büyüğüdür." Yirmi otuz yıl önce her sanat öğretmeninin öğretileri böyleydi.

2 O zamandan bu yana, çok şey değişti. Raffaello'ya aldırmıyoruz ve Yunanistan'ın sözde altın çağının heykelleri hakkında eskisi gibi coşkulu değiliz. Bizim öncüllerimizin idealleri bize ait değil. Yüzyıllarca büyük isimlerin imzaladığı eserler bizi eskisi gibi çekmiyor. Kendi zamanlarının hayhuyunda, dünya zevklerine düşkün sanatçılar Papalar ve saraylar için eserler yarattılar. Onların atölyelerinde çalışan ve yaşamları hakkında çok az şey bilinen, isimleri bize kadar ulaşmamış olan, Naumburg, Magdeburg ve Bamberg katedrallerindeki yalın, büyük ölçekli oymalarında bugün sevip saygı duyduğumuz kişiler sıradan insanlardı.

3 Müzelerimiz genişleyip kalabalıklaşıyor ve hızla büyüyor. Bu yığınlar yüzünden ölen bu engin koleksiyonlara ağıt yakmıyorum. Bu tür aşırılıklara karşı bir tepki yakında kesinlikle gelecektir.

4 Bir süre önce birkaç sanat döneminin müzelere uygun olduğu düşünülüyordu. Sonra bunlara Kıpti ve erken dönem Hıristiyan sanatı, Yunan terakotaları ve vazoları, İran ve İslam sanatı sergileri katıldı. Ama neden Hint, Çin ve Java sanatı hâlâ etnoloji ya da antropoloji sınıfında yer alıyor? Ve ilkel halkların sanatı neden sanat sayılmıyor?

5 Bu ilkel ifade biçimlerinde biz sanatçıları öyle çok çeken şey nedir?

6 Bizim kendi zamanımızda, topraktan mamül her kap ya da mücevherat parçası, her mutfak eşyası ya da giysinin yapılmadan önce kağıt üzerinde tasarlanması gerekiyor. Fakat ilkel halklar eserlerini sanatçının elinde, parmakları arasında tuttuğu malzemeyle yaratıyorlardı. Onu yaratma aşkından ve biçimden aldıkları hazzı ifade etmeyi istiyorlardı. Mutlak orijinallik, gücün ve yaşamın çok basit biçimlerle yoğun ve genellikle grotesk ifadesi – bu yerli sanat eserlerini sevmemizin nedeni bu olabilir.

13 Oskar Kokoschka (1886-1980) "Vizyonların Doğası Üzerine"

Kokoschka'nın kısa metni Avusturya-Alman Ekspresyonist avangardına Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda hakim olan temaların büyük kısmını toparlamaktadır. Ekspresyonizmin savaşla birlikte yapacağı gibi politikanın etkisine daha girmemiş olan Kokoschka'nın ilgi alanı, Alman İdealizminin takıntısıdır: Ruh. Ruhun, özellikle de sanatçının ruhunun –özgür, engellenmemiş ve bir tür şiddetli masumiyet taşıyan ruhun– doğanın ve evrenin kuv-

vetleriyle doğrudan uyum içinde olduğu bir canlıcılık öne sürmektedir. Anlamlı bir şekilde, metaforları İncil'den alınma olmaya eğilim gösterir. İlk olarak Viyana'da, 26 Ocak 1912'de yapılan bir konuşma olan bu metnin ilk İngilizce çevirisi Heidi Medlinger ve John Thwaites'in çevirisiyle, Edith Hoffmann, *Kokoschka. Life and Work*, Londra, 1947, s. 285-7'de yer aldı. Buradaki metin bu kaynaktan alınmıştır.

Vizyonların farkında olma hali, içinde bizim hatırlıyor ya da algılıyor olduğumuz bir hal değildir. Daha çok, kendi içimizdeki görüleri deneyimlediğimiz bir bilinç düzeyidir.

Bu deneyim sabitlenemez; çünkü vizyon hareket halindedir, büyüyen ve görselleşen, zihne bir güç veren bir izlenimdir. Uyandırılabilir ama hiçbir zaman tanımlanamaz.

Yine de bu tür imgelemin farkındalığı, yaşamanın bir parçasıdır. İsteğe bağlı olarak, ona doğru akan ya da ondan kaçınan biçimleri seçen yaşamdır o.

Kendi gücünü kendi içinden alan bir yaşam bu tür imgelerin algısına odaklanacaktır. Ve yine de bu kendi içinde özgürce görselleştirme – ister tam olsun ister zar zor algılanır olsun, veya zaman ya da uzamda tanımlanmamış olsun – bunun baştan sona hep kendi gücü vardır. Sonuçta vizyonlar hakikaten insanın bilincine uyum sağlıyormuş gibi görünür, en azından kendi biçimlerinin onların kalıp ve önemi gibi sunduğu her şey açısından. Bu kendi içindeki değişim, vizyonun insanın ruhuna nüfuz etmesinin ardından gelen bu değişim, farkındalık, beklenti hali yaratır. Aynı zamanda bir bakıma, ruhun plastik cisimlenmesi olan imgeye his boşalması da sözkonusudur. Bu zihin ya da bilinç uyanıklığı hali, öyleyse, bekleyen, alıcı bir niteliğe sahiptir. Doğmamış bir çocuk gibidir, annesi tarafından daha hissedilmemiştir, dış dünyadan hiçbir şey geçip gelmez ona. Ve yine de, annesini etkileyen herhangi bir şey, onun derisindeki en küçük doğum izine dek onda iz bırakan her şey, çocuğun içine ekilir. Sanki çocuk annesinin gözlerini kullanıyormuş gibi, daha doğmadan kadının görsel izlenimlerini, kendisi daha görünmediği halde alır.

Bilincin yaşamı sınırsızdır. Dünyanın içine işler ve onun bütün imgelemine dokunmuştur. Bu yüzden insani varlığımızın gösterebileceği bütün o yaşama özelliklerini paylaşır. Kurak bir arazide canlı kalan tek bir ağaç tohumunda, köklerinden yeryüzünün bütün ormanlarının fışkırabileceği potansiyeli taşır. Bizde de aynı şey sözkonusudur; algılarımızı saklamadığımız zaman var olmaktan çıkarlar; kendi başlarına bir güçmüş gibi devam eder, bir başka bilincin ilgisini beklerler. Ölüm için başka yer yoktur; çünkü vizyon parçalanıp etrafa saçılsa bile, bunu sadece bir başka kipte yenilenmek için yapar. Bu yüzden kendi iç sesimize yakından kulak vermeliyiz. Sözcüklerin zarından geçip içerideki öze ulaşmalıyız. "Söz ete büründü ve aramızda göründü." Ve sonra iç öz kurtulur – bazen zayıf bazen şiddetli – içinde bir büyü gibi saklandığı sözlerden kurtulur. "Benim için her şey Söze göre oldu."

Eğer gerilimle dolu kapalı kişiliklerimizi bırakırsak, bu büyülü yaşam ilkesini kabul edebilecek bir konuma geliriz, ister düşüncede, sezgide olsun, ister ilişkilerimizde. Çünkü aslında her gün bir başkasına gömülmüş, yaşarken ya da bir şeyler öğretirken, hedefsiz ya da bir yönü olan varlıklar görürüz. Yani yaratılmış her şey böyledir, iletişim kurabildiğimiz her şey, yaşamın akışındaki her sabit; her birinin

onu şekillendiren kendi ilkesi vardır, onun içinde barındırır yaşamı ve onu bilincimizde sürdürür. Böylece o da, nadir bir tür gibi, yok olmaktan korunur. Onun ölçeğine ya da sonsuzluğuna yönelik tahminimize göre onu "ben" ya da "sen" diye özdeşleştirebiliriz. Çünkü daha geniş bir deneyimle kaynaşırken benliği ve kişisel varlığı bir yana bırakırız. bizden beklenen tek şey DENETİMİ BIRAKMAK. Bazı parçalarımız bizi birleşmeye sürükleyecek. Bu sorgulayıcı ruh aşamadan aşamaya geçer, sonunda Doğanın bütününü kaplar. Bütün yasalar geride kalır. İnsanın ruhu evrenin bir yankısıdır. O zaman da, bence, insanın algısı Söze uzanır, vizyonun farkında olmaya uzanır.

Başlangıçta dediğim gibi, bu vizyon bilinci hiçbir zaman tam olarak betimlenemez, tarihi hiçbir zaman sınırlarından çıkarılamaz, çünkü yaşamın kendisinin bir parçasıdır. Onun özü akan ve şekillenen bir biçimdir. O sevgidir, kendisini zihne yerleştirmeye can atan sevgi.

Kendimize bir şeyler eklemek – onu kabul edebilir ya da geçmesine izin verebiliriz; ama bizler hazır olur olmaz o bize bir dürtüyle gelir, yaşamımızın nefesinden gelir. Bizim için birdenbire bir imge şekillenecektir, ilk bakışta, annesinin rahminden çıkan yeni doğmuş bir çocuk gibi.

Bir yaşam neye yönelirse yönelsin, onun önemi onun vizyonu kavrama becerisine bağlı olacaktır. İmgenin maddi ya da gayrimaddi bir niteliğinin olması sadece ruhsal enerjinin akışının ne açıdan izlendiğine, cezirden mi medden mi bakıldığına bağlıdır.

Bilincin tümüyle, bu hareket eden imgelerle, büyüyüp görselleşen, zihne istediğimiz zaman canlandırabileceğimiz bir güç veren izlenimlerle tanımlanmadığı doğrudur. Çünkü bilince gelen biçimlerden bir kısmı seçilirken, diğerleri keyfî olarak dışlanır.

Ama tanımlamaya çalıştığım bu vizyon bilinci, yüksek bir yerden görülüyormuş gibi olan bütün yaşamın bakış açısıdır; denizlerde kaybolmuş olan ve havada kanatlı bir şey gibi tekrar beliren bir gemi gibidir.

Bilinç her şeyin ve her kavramın kaynağıdır. Vizyonlarla kuşatılmış bir denizdir.

Benim zihnim içine girdikleri gerçek Ahiret olmaktan çıkmış her şeyin mezarıdır. O yüzden sonunda hiçbir şey kalmaz geriye; onların önemli olan her şeyi benim kendi içimdeki imgeleridir. Yaşam onlardan çıkar ve tıpkı kandildeki yağın alevi besleyen fitilden çıkıp gitmesi gibi o imgeye gider.

Yani her şey, benimle iletişim kurdukça, tözünü kaybeder ve BENİM ZİHNİM OLAN AHİRETE geçer. Düşlerin aracılığı olmadan canlandırabildiğim imgesini birleştiririm. "Nerede benim adıma bir iki kişi toplandıysa, ben onların arasındayım" [Matta, 18:20]. Ve sanki insanlara ulaşabilirmiş gibi, benim vizyonum da, tıpkı kandilin yağıyla beslenmesi, sürdürülmesi gibi, onların yaşamlarının bereketiyle beslenir, sürdürülür. Eğer bütün bunları yalın ve doğal yapmam istenirse şeylerin kendisi bana yanıt vermeli, bir bakıma kendi tanıkları olmalı. Çünkü onları temsil ettim, onların yerini aldım ve vizyonlarım aracılığıyla onların suretine büründüm. Konuşan *psike*dir.

Araştırıyorum, sorguluyorum ve tahmin ediyorum. Ve ani bir hevesle fitil besinini arıyor, çünkü alev gözlerimin önünde sıçrayıp duruyor yağla beslendikçe. Elbette, yalımların arasında gördüğüm şey hep benim imgelemim. Ama ateşten bir şey

almış olsaydım ve siz de görmemiş olsaydınız, o zaman gözleri etkilenmemiş olanların sesini duymak isterdim. Yani bu benim vizyonum değil mi? Hiçbir kastım olmadan dış dünyadan şeylerin suretini alıyorum; ama bu şekilde kendim de dünyanın imgelerinin bir parçası oluyorum. Bu yüzden her şeyde imgelem doğal olan şeydir. İmgelem doğadır, vizyondur, yaşamdır.

14 Aleksandr Şevçenko (1888-1948) "Neo-İlkelcilik"

Ressam Sevçenko köylülerin sanat kültürüne yönelik bir ilgiyle Fransız kübizminin zengin bir özümsenişini birleştirmiş olan Rus avangardının birkaç üyesinden biriydi. Mart 1912'de yapılan "Eşek Kuyruğu" adlı grup sergisinde yer aldı ve yazdığı deneme, ertesi yıl, Moskova'da bir kitapçık olarak basıldı. Tam başlığı "Neo-İlkelcilik: Kuramı, Olanakları, Başarıları"dır. İngilizceye Anne Duruflé'nin Fransızca çevirisinden (T. Andersen, *Art et Poésies Russes 1900-1930. Textes choisis*, Paris: Centre Pompidou, 1979, s. 71-3, 75-7) çevrildi. (*Lubok* yerel bir Rus gravür biçimidir.)

Neo-primitivizmi sanatçının dini olarak kabul eden bizler, şöyle diyoruz:

Artık gerçek anlamıyla fiziksel doğa diye bir şey yoktur. O apartmanların, kaldırımların ve caddelerin asfaltı haline geldi. Fiziksel doğa bir anıdan başka bir şey değil, çok uzun zaman önce kaybolmuş olan muhteşem bir şey hakkındaki bir masal gibi bir şey artık o.

Her şeyin egemeni Fabrika-Kent.

Sürekli hareket, sonu gelmez geliş gidişler, şehrin kabusumsu ve karman çorman görüleri peşpeşe gelir. Evlerin belirsizleştirdiği günışığında, gecenin elektrikli güneşlerinin yarattığı ışıkta, yaşam bize tümüyle farklı görünür, başka yeni biçimlerle dolu görünür.

Dünya canavarca, fantastik, sürekli hareket eden bir makineye dönüştü; kocaman bir otomatik organizmaya, cansız, parçaların katı bir karşılıklılığına ve dengesiyle yapılanmış devasa bir bütüne dönüştü.

Bizler ve bütün dünya bütünün birer parçasıyız.

Robot gibi, yaşamaya alıştık – belirli zamanlarda kalkmak, yatmak, yemek ve çalışmak; ve bu ritim ve mekanik uyum duygusu bütün yaşamımıza yansıyor, ama düşünce tarzımıza, ruhsal yaşamımıza, sanata yansımıyor.

Doğanın basit, fiziksel bir kopyası bizi tatmin edemez artık.

Çevremizdeki doğanın değiştiğini, yaratıcı insanın elleriyle güzelleştirildiğini görmeye alıştık ve sanattan da ancak aynı şeyi isteyebiliriz.

İçinde yaşadığımız yüzyılın yaratılması böyledir.

Doğalcı resim bizim için yok, tıpkı temizlenmiş, kumlanmış ya da asfaltlanmış yolları olmayan, su boruları ve yapay ışık olmadan, telefon ya da tramvay olmadan bir doğanın olmaması gibi.

Sanatımız için yeni yollar bulmaya çabalıyoruz, ama eski biçimleri de tümden reddetmiyoruz ve bunlar arasından öncelikle ilkel sanatı, eski Şark'ın büyü masallarını kabul ediyoruz.

*Lubok*un basit ve masum güzelliği, ilkel sanatın sadeliği, üslupsal soyluluğu ve yapının mekanik kesinliği, usta sanatçının yaratıcı eliyle bir araya getirilmiş güzel renkler, işte bizim parolamız ve sloganımız bu.

Hareket olmadan yaşam hiçbir şeydir ve bu yüzden biz nesnelerin biçimini tek bir düzlemle sınırlamamaya çalışıyoruz, onların hareketlerini onların aracı biçimlerini temsil ederek iletiyoruz.

Güzellik sadece biçim ve renklerin basit bileşimlerinin uyumunda saklıdır. Sahte güzellik piyasanın yanıltıcı inceliğinin kıyısında durur, popüler zevkin yozlaşmasının bir ürünüdür.

İlkeller, ikonlar, *lubok*lar, tepsiler, tabelalar, Şark'ın kumaşları... bunlar gerçek değerin ve resimsel güzelliğin modelleridir.

"Sanat" (yani kurgu) ve "Doğa" (yani gerçeklik) sözcükleri, malzemesini çeşitli kaynaklardan toplayan "ressamın yaratıcı iradesi" olmak üzere kesişir. Bu yüzden resimlerimizde doğanın doğalcı bir benzerliğini hedeflemiyoruz.

Doğa, resmin planı içinde ortaya çıkardığımız şeyi yaptığımız anda ruhlarımızda şu ya da bu duyguyu harekete geçiren bir ham maddedir.

Ne sanatı ne yaşamı kopyalamak gerekir, onları gözlemek ve ikisini de durmaksızın incelemek gerekir. Sanatta, doğanın gözlemi ve incelenmesinin başlangıç noktası bir sanat konusunun kendisi olmalı. Bizler sanatımızın başlangıç noktasını *lubok*, ilkel sanat ve ikon sayıyoruz, çünkü orada yaşamın daha kesin, daha doğrudan bir algısını, dahası, saf resimsel olan bir algısını buluyoruz.

Tıpkı primitivistler ve Doğu'nun ressamları gibi, biz de en değerli ve verimli eseri, doğrudan algının rehberliğinde olan eser sayıyoruz. Bu, sanatçıya, kendi dünya kavrayışını sergilemesi için büyük olanaklar açar ve doğadan çalışmaya kalktığı zaman karşılaştığı gereksiz ayrıntılarla dağılmaz insanın dikkati.

***

Neo-primitivizm sözcüğünün kendisi hem resimsel ilişkileri, onların ilkel sanattaki kökenlerini belirten, hem de onların bizim çağımıza ait olduklarını gösteren bir sözcük.

Hiçbir şeyden çıkan bir fenomen yoktur ve olamaz.

Düşünceler doğmaz, yeniden doğar ve bu yüzden normal olan her şey peşpeşe gelir ve daha önceki biçimlerden gelişir.

İlkel sanatı kaynak olarak kabul eden bizim ekolümüz de çağdaş dönemde böyle gelişiyor.

Genellikle, sadece geçmiş sanatçıların basitliğini, hantallığını değil, aynı zamanda halk sanatını, *lubok* gibi kendine özgü bir ada sahip olan sanatı da ilkel olarak betimleme yoluna gidilir. İlkel sözcüğü doğrudan Şarklı bir köken ortaya koyar, çünkü günümüzde Şarklı sanatın bütün bir tayfını yansıtır – Japon, Çin, Endonezya, Kore, Hint-İran sanatı ...

Bizim ekolümüzde, bu fikir (konunun değil) resmin niteliğini, sergileme tavrını, Şark'ın resim geleneklerinin kullanılmasını sergiler.

Bu Şark yönelimi bir iç ve ruhsal yönelimdir. Ama genellikle "bu Şarklı üslupla yapılmış" derken kastedildiği gibi basit bir taklit değildir; sözgelimi, eserleri

hiçbir şekilde eski Rusya'yı, Bizans'ı, ikonları anlatmayan Stelletski bunu başaramaz. Onunki tarihselcilikten başka bir şey, bir *dilettante* tavrıyla yüce düşünceleri incelemekten, algıdan yoksun bir taklitten başka bir şey değildir, ikonlarsa tümüyle Şark ve Bizans tarafından doldurulmuştur ve aynı zamanda tümden özgün olarak kalırlar.

Neo-primitivizm baştan sona millî bir fenomendir.

Rusya ve Şark, Tatar işgallerinden beri ayrışmaz bir şekilde birbirine bağlanmıştır ve Tatarların ruhu, Şark'ın ruhu, bizim yaşamlarımıza öyle bir karışmıştır ki, milli karakter özelliklerinin nerede sona erip nerede Şark etkisinin başladığını ayırt etmek bazen güç olmaktadır.

Bütün insan kültürü genel olarak Asya'dan gelir, bazılarının öne sürdüğü gibi tersi yönden değil.

Bizim bütün Asyalı kültürümüz ve yabancı ustalarımız, mimarlarımız, dokumacılarımız, ressamlarımız ve Garp'tan içlerinde Avrupa uygarlığının bir kıvılcımıyla gelenlerin hepsi, bizim barbar ülkemizde hemen Tatar kültürünün, Şark'ın, bizim daha özgün, daha tutkulu kültürümüzün etkisine girdi ve Garp uygarlığı Şarklı kültürden çok daha önce küle dönüştü.

Bizim eski Rus resmini ele alın. Bizim yazı süslememizi Şark'ın duvar halılarıyla karşılaştırın, bizim "ruhsal ve ahlaki resmimizi" ve onun doğrudan uzantısını –popüler imgeleri ve *lubok*ları– Hint-İran resmiyle karşılaştırın, çok açık bir şekilde onların ortak kökenlerini, ruhsal yakınlıklarını keşfedin.

Başka ülkelerde, Şark'ın etkisi en az bu kadar belirgin, en az bu kadar görkemlidir; Garplı sanatın biçimleri kendilerini tümüyle Bizans biçimlerine, vaktinde daha da eski olan Gürcü ve Ermeni sanatlarından ödünç alınmış biçimlere sokmuştur.

Böylece tam bir çember çizmiş oluruz, sanatların bizden, Şark'tan, Kafkaslar'dan yola çıkıp Bizans'a ilerlemesiyle karşılaşırız; oradan İtalya'ya gider, yağlıboya ve şövale resim tekniklerini alırlar; sonra bize dönerler.

"Fransızlaşmış resim" gibi sıfatlar buradan gelir, eğer araştırmamızı bir adım daha ileri götürecek olursak, bir kez daha Barbarlığın ihtişamıyla, Şark'ın ilkel sanatıyla, basit, doğalcı, bazen oldukça saçma bir doğa taklidine sahip olan Garp'ınkinden daha büyük ihtişamıyla karşılaşırız.

Bütün bunlar bizim Şark'ın sanatına duyduğumuz coşkuyu yeterli bir ölçüde haklı çıkarabilir. Garp'ın daha önce Şark'tan aldığı ürünleri kullanmanın bir nedeni olmadığı apaçık hale geldi, üstelik bu ürünler uzun çevrimsel yolculukları sırasında bozulup çürümek için yeterince vakit bulmuşken.

Artık Asya'yla her gün, doğrudan temas kurabildiğimize göre bunun bir gereği yok.

Bize Barbar derler, Asyalı derler.

Evet, bizler Asya'yız ve bundan da gurur duyuyoruz, çünkü "Asya milletlerin beşiğidir", damarlarımızda bol bol Tatar kanı akıyor ve yaklaşan Şark'ı, başlıca köken olan, kültürün, bütün sanatların beşiği olan Şark'ı selamlıyoruz.

Köken olarak Şark'ı kabul eden neo-primitivizm tekrar değil, kaçınılmaz olarak bütün sanat biçimlerini banal kılan Şarklının popülerleştirmesi değil; hayır, o tümüyle özgündür. Şark neo-primitivizmde büyük ölçüde yer almaktadır, sözgelimi geleneklerin yorumunda; evet, ama bizim kendi milli sanatımız da büyük bir rol oy-

nuyor. (Tıpkı çocukların sanat yaratmasında olduğu gibi.) Tür açısından eşsiz olan bu ilkel sanat hep derinliklidir ve gerçektir, bizim Asyalı kökenimizin bütün enginliğiyle bulunduğu yerde yaratılmıştır.

Neo-primitivizm Garplı biçimlere de yabancı değildir ve burada açıkça ilan ediyoruz şunu:

Asya bize kültürünün, ilkel doğasının bütün derinliğini sundu ve Avrupa da buna kendi uygarlığının bazı özelliklerini ekledi.

Böylece Neo-primitivizm Şark'ın gelenekleriyle Garp'ın biçimlerinin kaynaşmasından doğmuştur. [...]

15 Benedetto Croce (1866-1952) "Sanat Nedir?"

İtalyan filozof Croce, sanatın herhangi bir fiziksel nesne ya da bir dizi nesneyle değil, sezgiyle özdeşleştirilmesi gerektiği görüşünün etkili bir savunucusuydu. Onun estetik kuramıyla Roger Fry (IB7) ve Clive Bell (IB16) gibi Modernist eleştirmenlerin eserleri arasında açık bağlantılar bulunmaktadır. Croce'nin Estetik Rehberi ilk olarak 1913 yılında, *Brevario di estetica* adıyla yayımlanmıştı. Buradaki alıntının kaynağı Patrick Romanell'in çevirisinin (Indianapolis, 1965) giriş bölümünden alınmıştır.

[...] Sanatın ne olduğu sorusunu doğrudan ve en basit şekilde yanıtlayayım: sanat vizyon ya da sezgidir. Sanatçı bir imge ya da resim üretir. Sanattan haz alan kişi gözlerini sanatçının ona gösterdiği yöne çevirir, önünde açılmış olan delikten bakar ve sanatçının imgesini kendi içinde yeniden üretir. "Sezgi", "görü", "tefekkür", "imgelem", "hayal", "icat", "temsil" vb. sözcükler sanat üzerine tartışmalarda neredeyse eşanlamlı olarak sürekli yeniden ortaya çıkan sözcüklerdir. Hepsi de zihinlerimizde aynı kavrama ya da aynı kavram kümesine yol açar – evrensel uzlaşmanın bir işaretine.

Ama benim verdiğim bu yanıt, yani sanatın sezgi olması, örtük bir şekilde reddettiği ve sanatın ayrı durduğu her şeyden güç aldığı kadar anlam da kazanır. Onun içerdiği olumsuzlamalar nelerdir? Ben başlıca olumsuzlamaları belirteceğim, ya da en azından kültürümüzün şu anında bizim için en önemli olanları belirteceğim.

Öncelikle, bu yanıt sanatın fiziksel bir olgu, sözgelimi belli bazı renk ya da renk bileşimleri, bedenin biçimleri, sesler ya da ses bileşimleri, ısı ya da elektrik fenomenleri olduğunu –kısacası, "fiziksel" adı altında yer alan herhangi bir şey olduğunu– reddeder. [...]

***

... konu edilen doğrunun tuhaf ve katı sesini aşmak ya da onunla yakınlık kurmak için, fiziksel dünyanın gerçek olmayışının kanıtının, sadece (ahmak maddeciler olmayan, ya da maddeciliğin sinir bozucu çelişkilerine düşmemiş olan) bütün filozoflar tarafından çürütülemez bir şekilde ortaya konup kabul edilmekle kalmadığını, kanıtın kendisinin, fiziksel fenomenleri atomlar ya da *esir* olarak, ya da Bilinemeyenin bir dışavurumu olarak, ya da deneyimin ötesine geçen ilkelerin dışavurumları olarak kabul ettikleri zaman bizzat fizikçiler tarafından da tanınmış olduğunu dikkate almamız gerekir. Ayrıca, maddecilerin Madde dediği şey maddeüstü bir ilkedir. Bu

yüzden, fiziksel olgular, iç mantıkları ve ortak kabulleri aracılığıyla, kendilerini sahiden gerçek olan bir şey olarak değil, *zekamızın bilim amacıyla yapılanması* olarak bildirirler. Buna bağlı olarak, sanatın fiziksel bir olgu olup olmadığı sorunu rasyonel bir şekilde bir başka anlam kazanmalıdır, yani sanatın, *fiziksel olarak yapılanıp yapılanamayacağı* sorununa dönüşmelidir.

Bu kesinlikle olasıdır ve aslında, dikkatimizi bir şiirin anlamından uzaklaştırıp, ya da ondan haz almaktan vazgeçip, sözgelimi, şiiri oluşturan sözcükleri saymaya başlayıp onları hece ve harflere bölmeye başladığımızda tam olarak bunu yaparız. Ya da, dikkatimizi bir heykelin estetik etkisinden uzaklaştırıp onu ölçüp tartmaya başladığımız zaman. Bunu yapmak, kuşkusuz, heykel paketleyenler için çok yararlıdır, tıpkı sözcükleri saymanın şiir dolu sayfaların "mizanpajını yapmak" zorunda olan matbaacılar için yararlı olması gibi! Ama kendine özgü nesnesinden "dikkatini uzaklaştırmak" ne yararlı ne de makul olan seyirci ya da sanat öğrencisi için bu tümüyle yararsızdır. Bu yüzden, sanat bu ikinci anlamıyla bile fiziksel bir olgu değildir, çünkü onun doğasına ve işleyiş tarzına nüfuz etmeye kalkıştığımızda, ondan fiziksel bir şey yapmak bir şeye yaramaz.

Sanatın sezgi olarak tanımlanmasındaki bir başka olumsuzluk da, eğer sanat sezgiyse ve eğer sezgi tefekkürün özgün anlamıyla *kuramı* belirtiyorsa, o zaman sanat yararcı bir eylem olamaz. Çünkü yararcı bir eylemin hep bir hazza varmayı ve böylece, bir acıyı ortadan kaldırmayı hedeflemesi nedeniyle, sanatın kendi doğası açısından, *yararlıyla* ya da tam anlamıyla *haz* ve *acıyla* ilişkili olmadığı düşünülür.

Sonuçta, çok fazla karşı çıkmadan, haz olarak hazzın, herhangi bir hazzın, kendi başına sanatsal olmadığı kabul edilecektir. Susuzluğumuzu dindiren bir bardak sudan aldığımız haz sanatsal değildir. Kaslarımızı açan ve kan dolaşımını hızlandıran bir yürüyüş de, gündelik yaşamımıza güvence katan bir mevkinin elde edilmesi de sanatsal değildir. Bizimle sanat eserleri arasında gelişen ilişkilerde bile, hazla sanat arasındaki fark kendiliğinden bellidir. Çünkü resmedilen bir konu bizim için önemli olup en keyifli hatıraları canlandırabilir, ama yine de resim çirkin olabilir. Diğer yandan, resim güzel olabilir, ama resmedilen konu ruhumuza ters düşer. Ya da güzel olarak kabul ettiğimiz resmin kendisi, daha sonra, bir düşmanın ya da hasmın eseri olması nedeniyle, ona belli üstünlükler ve tazelenmiş bir dinçlik getirecek olması nedeniyle öfke ve kıskançlık uyandırabilir. Bizim pratik ilgilerimiz de, kendilerine karşılık gelen haz ve acılarla birlikte, karışır, arasıra şaşkınlığa düşer ve estetik ilgimizi huzursuz eder, ama hiçbir zaman onunla birleşmez.

En fazlası, sanatın haz verici bir şey olarak tanımlanmasını daha sağlam bir zeminde savunmak üzere, genel olarak sanatın değil, onun özel bir biçiminin haz verici olduğunu öne sürebiliriz. Fakat bu sınırlama artık bir savunma değil bu tezin terk edilmesi olur. Çünkü sanatın haz verici olanın özel bir biçimi olduğunu varsaymak, beraberinde onun ayırt edici karakterinin tam anlamıyla haz verici olan tarafından sağlanmamasını, sanatsal olanı haz verici olanın başka biçimlerinden ayırt eden şey tarafından sağlanmasını getirir. Ve soruşturmayı yöneltmenin uygun olacağı yer, haz verici olandan ayrı, ya da ondan farklı olan o ayırt edici öğe olmalıdır. [...]

Sezgi olarak sanat kuramının yardımıyla elde edilen üçüncü bir olumsuzluk da, bir *ahlaki eylem* olan sanatın reddedilmesidir. Başka deyişle, bu kuram sana-

tın, yararlıyla ve haz ve acıyla kaçınılmaz olarak ilişkili olmasına rağmen doğrudan yararcı ve hazcı olmayan, bir bakıma daha yüksek bir ruhsal düzlemde işleyen bir pratik etkinlik biçimi olduğunu reddeder. Böyle bile olsa, kuramsal etkinlik olarak, sezgi uygulayımsal her şeyin karşısındadır. Aslında, çok eski zamanlardan bu yana gözlendiği üzere, sanat bir irade eyleminden kaynaklanmaz. Dürüst insanın özelliği olan iyi niyet sanatçı için geçerli değildir. Dahası, sanat bir irade eyleminden doğmadığı için, aynı şekilde herhangi bir ahlaki değerlendirmenin konusu da değildir, ona bir dokunulmazlık ayrıcalığı atandığı için değil, sadece ona ahlaki ayrımları uygulamanın bir yolu olmadığı için. Sanatsal bir imge ahlaki açıdan övgüye değer ya da suçlamaya değer bir eylemi tasvir edebilir. Ama imgenin kendisi, tam anlamıyla, ahlaki açıdan övgüye değer ya da suçlamaya değer değildir. Bir imgeyi hapse ya da ölüme gönderebilecek herhangi bir ceza kanunu olmadığı gibi, aklı başında birinin dile getirdiği hiçbir yargı da kendisini kendi nesnesi olarak ele alamaz. Yoksa, Dante'nin Francesca'sını ahlaksız ya da Shakespeare'in Cordelia'sını ahlaklı saymak (bunlar sadece sanatsal bir işlevi yerine getirirler, Dante'nin ve Shakespeare'nin ruhlarındaki müzik notaları gibidirler) bir kareyi ahlaklı ya da bir üçgeni ahlaksız saymak kadar anlamlı olacaktır.

Dahası, ahlakçı sanat kuramı da estetik öğretiler tarihinde yer almaktadır ve bugün bile tümden ölmüş değildir, ama mevcut görüşler arasında büyük ölçüde gözden düşmüştür. Fakat sadece iç yetersizliğinden dolayı gözden düşmemiştir, ona ek olarak, belli ölçüde, psikolojik jargon sayesinde, sadece mantıksal zeminde yapılması gereken –ve bizim burada yaptığımız gibi– çürütmeyi kolaylaştıran bazı mevcut eğilimlerin ahlaki yetersizlikleri açısından da gözden düşmüştür. Sanatın önceden belirlenen o iyilik rehberi olma, kötülükten tiksinilmesini sağlama, tavırları ve ahlakları düzeltip geliştirme hedefi de ahlakçı öğretiden türetilmiştir. Sanatçıların alt sınıfların kamusal eğitimine, bir halkın milli ya da savaşçı ruhunun güçlendirilmesine, mütevazı ve çalışkan yaşam ideallerinin yayılmasına vb. katkıda bulunması talebi de aynı kaynaktan gelir.

Bunların hepsi de sanatın yapamayacağı şeylerdir, geometri de yapamaz bunları ve buna rağmen bu nedenle saygınlığını hiçbir şekilde kaybetmez; ve bu düşünüldüğünde, sanatın da saygınlığını neden kaybedeceği anlaşılamaz. [...]

[...] Ahlakçı öğretinin doğru yanı da vardır. Çünkü sanat ahlak kurallarının ötesinde olsa bile, sanatçı değildir, çünkü onun ne o yanında ne bu yanındadır, onun egemenliği altındadır. Bir insan olduğundan, sanatçı insanın görevlerine omuz silkip –ahlak kuralı olmayan ve hiçbir zaman olmayacak olan– sanatın kendisini, bir rahiplik gibi uygulamaya geçirilecek olan bir misyon olarak göremez.

Dahası (ve bu benim burada anmayı uygun bulduğum son, belki de en önemli genel olumsuzluktur), sanatın sezgi olarak tanımlamasıyla birlikte onun *kavramsal bilgi* karakterine sahip olduğunun reddedilmesi gelir. Saf biçimiyle (felsefenin biçimiyle) kavramsal bilgi hep gerçekliğe yöneliktir ve gerçeği gerçek olmayandan ayrı bir şey olarak kurmaya çalışır, ya da gerçek olmamanın konumunu, onu kendisine bağımlı bir parça olarak gerçekliğin içine katarak düşürmeye çalışır. Buna karşılık, sezgi tam da gerçeklikle gerçeklik olmama arasındaki ayrım yokluğuna –imgenin kendisine– onun sadece imge olma gibi ideal olan konumuyla birlikte gönderme yapar.

Burada sezgisel ya da duyusal ve kavramsal ya da entelektüel bilgi arasında, estetik ve noetik arasında kurulan karşıtlık, bu daha basit ve temel bilgi biçiminin, uyanık hal olarak görülen felsefenin karşısında kuramsal yaşamın düşü (kesinlikle uykusu değil, düşü) olarak görülen bilgi biçiminin özerkliğini yeniden temin etmeye yöneliktir. Buna bağlı olarak, bir sanat eserinin önünde sanatçının metafizik ya da tarihsel olarak doğruyu mu yanlışı mı ifade ettiğini soran kişi anlamsız bir soru sormakta ve hayalin uçucu imgelerini ahlak mahkemesine çıkarmak isteyen kişinin hatasına düşmektedir.

Soru anlamsızdır çünkü doğru ve yanlış ayrımı her zaman gerçeklikle ilgili bir önermeyi içerir, yani bir yargıyı içerir ve bu yüzden bir imgenin ya da sadece bir öznenin temsili için kullanılamaz –bu özne de bir önermedeki özne değildir, yüklem ya da sıfattan yoksundur. İmgenin bireysel karakterinin evrensele gönderme yapmadığı sürece anlam taşımadığı, o imgenin evrenselin bireyselleşmesi olduğu gibi bir itirazda bulunmak yararsızdır. Çünkü burada kesinlikle evrenselin, tıpkı Tanrının ruhu gibi, her yerde olduğunu ve kendi içinde her şeye canlılık verdiğini reddetmiyoruz. Ama evrenselin mantıksal olarak tam anlamıyla sezginin içinde açık seçik ya da düşünülmüş olduğunu reddediyoruz. Ve aynı şekilde, ruhun birliği ilkesine başvurmak da yararsızdır, bu ilke bizim hayalle düşünce arasında yaptığımız kesin ayrım nedeniyle güçsüzleşmemiş güçlenmiştir, çünkü sadece ayrımdan karşıtlık doğar ve somut birlik de karşıtlıktan doğar.

İdeallik (sezgiyi kavramdan, sanatı felsefeden ve tarihten, evrenselin öne sürülmesinden ve olayların algısından ya da anlatısından ayıran niteliğin bir adı da budur) sanatın özüdür. Düşünüm ya da yargı o ideallik halinden serpildiği zaman, sanat ortadan kaybolup ölür. Sanatçı olmaktan çıkıp kendi eleştirmeni haline gelen sanatçıda ölür; mest olmuş bir sanat mütefekkiri olmaktan çıkıp düşünceli bir yaşam gözlemcisi haline gelen seyirci ya da dinleyicide ölür.

***

Aslında, sezgi bir imgenin ürünüdür. Ama eski imgelerin yeniden düzene sokulmasıyla, onların istedikleri gibi birbirlerini izlemesine izin verilmesiyle, ya da onların yine keyfî bir şekilde, bir çocuk oyununda olduğu gibi, bir atın boynunu insan başına ekler gibi birleştirilmesiyle elde edilen tutarsız bir imge yığılmasının ürünü değildir. Sezgiyle fantezi arasındaki bu ayrımı dile getirmek üzere, eski poetika, özellikle de *birlik* kavramını kullanırdı ve üretilen her sanat eserinin *simplex et unum* [yalın ve bir] olmasını isterdi; ya da ortak bir kavram olan çeşitlilikte birlik kavramını kullanırdı, buna göre de birkaç imge bir odak noktasına girer ve karmaşık bir imge halinde kaynaşırlardı. Aynı amaca hizmet etmek üzere, ondokuzuncu yüzyıl estetiği de (kendine özgü sanatsal yeteneğe karşılık gelen) *hayal* ve (sanatsallık dışı yeteneğe karşılık gelen) *imgelem* arasındaki ayrımı ele alırdı. İmgeleri derlemek, seçmek, bölmek ve birleştirmek ruh içinde tek tek imgelerin kendilerinin üretiminin ve sahipliğinin olduğunu önvarsayar. Hayal bir üreticidir, imgelemse bir asalak, arızi durumlara uygundur ama örgütlenme ve yaşam elde etmeyi başaramaz. [...]

Sanatsal imge (dediklerine göre), kavranılır olanı duyulur olana bağladığı ve bir *idea*yı temsil ettiği zaman böyledir. "Kavranabilir" ve "idea", kavramdan baş-

ka bir anlama sahip olamaz (bu kuramı savunanlar için de başka bir anlamı yoktu), oysa o, somut kavram ya da ideadır, yani yüce felsefi spekülasyona özgüdür ve soyut kavramlardan ve bilimlerin temsilcisinden farklıdır. Ama her koşulda, kavram ya da idea, sadece sanatta değil, her durumda, kavranılır olanı duyulur olanla birleştirir. Çünkü Kant'la başlamış olan ve (deyim yerindeyse) bütün modern düşünceye içkin olan o yeni kavram tasavvuru, duyulur ve kavranır dünyalar arasındaki tartışmaya son vermiş, bunu yaparken kavramı yargı olarak, yargıyı *a priori* sentez olarak ve *a priori* sentezi de tarih olarak, ete bürünen söz olarak kabul etmiştir. Bu yüzden, niyetin tam tersine, bu sanat tanımı hayali mantığa ve sanatı da felsefeye indirger. En iyisinden, bilimin soyut kavranışına karşı etkili olur, ama sanat sorunu açısından gerçekten etkili olmaz. (Bu arada, Kant'ın –estetik ve teleolojik– *Yargının Eleştirisi*, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde soyut olarak kalmış olan ne varsa hepsini düzeltmek gibi tam da böyle tarihsel bir işleve sahip oldu.) Kavram için duyulur bir öğe, zaten içkin halde somut bir kavram olarak sahip olduğu öğenin dışında ve kendisini ifade ettiği sözcüklerin dışında bir öğe elde etmek, gereksiz bir şey olacaktı. Kesin olarak, eğer bu ihtiyaç konusunda ısrar edersek, sanatın felsefe ya da tarih olarak kavranmasından kaçınır, ama sanatın *alegori* olarak kavranmasına düşeriz.

Alegorinin aşılmaz güçlükleri çok iyi biliniyor; onun kısır ve sanatsal olmayan karakteri de biliniyor ve yaygın olarak hissediliyor. Alegori iki ruhsal olgunun – bir kavram ya da düşünce ve bir imgenin– dışsal birliği, ya da uzlaşımsal ve keyfî yan yana gelişidir, bu sayede *bu* imgenin şu kavramı temsil etmesi gerektiği varsayılır. Dahası, alegoriye başvurmak sanatsal imgenin bütünleşik karakterini açıklamakta yetersiz olmakla kalmaz, dahası, kasıtlı olarak bir ikilik de çıkarır. Çünkü düşünce ve imge yan yana geldiğinde, düşünce düşünce olarak kalır, imge de imge olarak; aralarında bir ilişki olmaz. Öyle olur ki, ne zaman imge üzerine düşünsek, hiçbir kayba uğramayız, hatta tersine, kazanç elde ederek kavramı unuturuz; ve ne zaman kavramı düşünsek, yine çıkarımıza olacak şekilde, yüzeysel ve rahatsız edici imgeyi elden çıkarırız.

Ortaçağ'da alegori, Alman ve Romalı öğeleri, barbarlıkla kültürü, cesur hayalle hassas düşünümü karıştırması nedeniyle büyük ilgi gördü. Fakat bu kuramsal bir önyargıdan kaynaklanıyordu, Ortaçağ sanatının hakiki gerçekliği değildi, Ortaçağ sanatı sanatın olduğu yerde, alegorizmi içinden atar ya da onu içinde çözer. Alegorik ikiciliği çözmeye yönelik bu ihtiyaç, aslında, sezgiyi ideanın alegorisi olarak gören kuramı diğer kuram, yani sezgiyi *simge* olarak gören kuram şeklinde düzeltmeye yol açar. Çünkü simgede idea artık kendi başına düşünülebilir, simgeleyici temsilden ayrılabilir değildir, simgeleyici temsil de kendi başına simgeleşmiş ideadan ayrı olarak temsil edilebilir değildir.

Estetikçi Vischer'in söylediği gibi (bu kadar şiirsel ve metafizik bir konuda bu kadar kuru bir karşılaştırma yapmak yüzünden biri suçlanacaksa, bu Vischer olmalıdır), idea temsilde bütünüyle çözülmüştür, tıpkı bir bardak suda dağılan bir kaşık şekerin suyun her molekülünde devam etmesi ve işlev görmesi, ama artık bir kaşık şeker olarak görünmemesi gibi. Ama, ortadan kaybolup temsil olan idea, artık idea olarak kavramanın (eğer onu şekerli sudan ayrılan şeker gibi ayırmıyorsak) mümkün

olmadığı idea, artık bir idea değildir. O, sadece, sanatsal imgenin birliğinin hâlâ keşfedilmesi beklenen işaretidir. Kesinlikle sanat simgedir, baştan sona simgedir, yani baştan sona anlamlıdır. Ama neyin simgesidir? Ne anlam taşır? Sezgi de sadece kendisini canlandıran ve onun tam birliğini oluşturan yaşamsal bir ilkeye sahip olduğu zaman, gerçekten sanatsaldır, gerçekten sezgidir ve kaotik bir imge yığını değildir.

[...]

16 Clive Bell (1881-1964) "Estetik Hipotez"

Bell 1912 yılındaki "Post-Empresyonist" sergilerinin ikincisinde Fry'a yardım etti ve iki elestirmen sonraki yirmi yıl boyunca İngiltere'deki modern sanat propagandasının öncüleri olarak tanındılar. Buradaki metin ilk kez Londra'da, 1914 yılında yayımlanan ve daha sonraki yirmi yıl boyunca sürekli yeniden yayımlanan *Sanat*'ın ilk bölümünden alınmıştır. Bell'in hırsla sarıldığı hedef, "görsel sanat için tam bir kuram" sunmaktı. Diğer yandan bu cabası modern Fransız resmine yönelik bir coşkunun kendine özgü etkileriyle de şekillenmişti. Ortaya çıkardığı şey yirminci yüzyıl başı Modernizminin engin estetik vaatleri için güçlü ve anlaşılır bir manifesto oldu.

Bütün estetik sistemlerinin başlangıç noktası özel bir duygunun kişisel deneyimi olmalı. Bu duyguyu kışkırtan nesnelere sanat eserleri diyoruz. Bütün duyarlı insanlar sanat eserlerinin kışkırttığı özel bir duygunun varlığını kabul ediyor. Elbette, bütün eserlerin aynı duyguyu kışkırttığını söylemiyorum. Tersine, her eser farklı bir duygu üretiyor. Ama bütün bu duygular görünür bir şekilde aynı türdendir; her koşulda, yaygın olarak böyle düşünülüyor. Görsel sanat eserlerinin kışkırttığı özel bir duygu türü olduğu ve bu duygunun görsel sanatın her türü tarafından, resimler, heykeller, binalar, kaseler, gravürler, kumaşlar vb. tarafından kışkırtıldığı, bunu hissedebilecek durumda olan herkesçe kabul edilmektedir. Bu duyguya estetik duygu denir; ve eğer onu kışkırtan bütün nesnelere özgü ve ortak olan belli bir nitelik keşfedebilirsek, benim estetiğin merkez sorunu olarak saydığım şeyi çözmüş olacağız. Bir sanat eserindeki özsel niteliği, sanat eserini bütün diğer nesne sınıflarından ayırt eden niteliği keşfetmiş olacağız.

Çünkü ya bütün görsel sanat eserleri belli ortak niteliklere sahiptir, ya da "sanat eseri" dediğimiz zaman saçmalamaktayız. Herkes "sanat"tan bahseder, "sanat eserleri" sınıfını bütün diğer sınıflardan ayırmasını sağlayan zihinsel bir sınıflandırmaya başvurur. Bu sınıflandırmayı haklı çıkaran şey nedir? Bu sınıfın bütün üyelerine özgü ve ortak olan nitelik nedir? Ne olursa olsun, kuşkusuz genellikle diğer niteliklerle birlikte bulunmaktadır; ama onlar tesadüfidir – buysa özseldir. Bir sanat eserinin o olmasa var olamayacağı bir nitelik olmalı; ona azıcık sahip olan bir eserin değersiz olmaktan çıktığı bir nitelik. Nedir bu nitelik? Bizim estetik duygularımızı kışkırtan bütün nesnelerin paylaştığı nitelik nedir? Ayasofya'ya, Chartres'in pencerelerine, Meksika heykeline, İran kasesine, Çin halılarına, Giotto'nun Padua'daki fresklerine ve Poussin'in, Piero della Francesca ve Cézanne'ın şaheserlerine ortak olan nitelik nedir? Bunun tek bir yanıtı varmış gibi görünüyor – anlamlı biçim. Her birinde, çizgi ve renkler özel bir şekilde, belli biçimler ve biçim ilişkileriyle birleşmiştir, bizim

estetik duygularımızı harekete geçirirler. Bu çizgi ve renk bileşimlerini ve ilişkilerini, bu estetik açıdan harekete geçiren biçimleri ben "Anlamlı Biçim" diye adlandırıyorum; ve "Anlamlı Biçim" bütün görsel sanat eserlerine ortak olan tek niteliktir.

***

Anlamlı biçimin bir sanat eserindeki özsel nitelik olduğu hipotezinin çok daha ünlü ve çarpıcı olan hipotezlere göre en azından bir üstünlüğü vardır – bir şeyleri açıklamaya yarar. Hepimiz ilgimizi çekip bizde hayranlık uyandıran, ama sanat eseri saymadığımız resimler biliyoruz. Benim "Betimleyici Resim" dediğim şeyler bu sınıfta yer alıyor – yani, içinde biçimlerin duygu nesneleri olarak değil, duygu ima etme ya da bilgi aktarma aracı olarak kullanıldığı resimler. Psikolojik ve tarihsel değeri olan portreler, topografik eserler, hikaye anlatan ve durum belirten resimler, her türden illüstrasyonlar bu sınıfta yer alır. Hepimizin bu ayrımı tanıyor olduğu ortada, çünkü şöyle ve şöyle bir çizimin illüstrasyon olarak muhteşem olduğunu, ama sanat eseri olarak değersiz olduğunu birçok kimse söylemektedir. Elbette birçok betimleyici resim, başka niteliklerle birlikte, biçimsel anlam taşır ve bu yüzden de sanat eseridir; ama birçoğu taşımaz. Bizim ilgimizi çekerler; bizi yüzlerce farklı şekilde etkileyebilirler, ama bizi estetik açıdan etkilemezler. Benim hipotezime göre onlar sanat eseri değildir. Bizim estetik duygularımıza dokunmazlar çünkü bizi etkileyen biçimleri değil, biçimleri aracılığıyla ima edilen ya da aktarılan düşünceler ya da bilgi olur. [...]

Sanata büyük ilgi gösteren birçok insan onları etkileyen sanat eserleri arasında, en büyük yeri uzmanların "İlkel" adını verdiği kısmın oluşturduğunu görmektedir. Elbette kötü ilkeller de var. [...] Ama bu tür istisnalar nadirdir. Kural olarak ilkel sanat iyidir –ve hipotezim burada yine yararlı oluyor– çünkü kural olarak, aynı zamanda betimleyici niteliklerden kurtulmuştur. İlkel sanatta kesin bir temsille karşılaşmazsınız; sadece anlamlı biçimle karşılaşırsınız. Yine de başka hiçbir sanat bizi böyle derinden etkilemez. İster Sümer heykellerini ya da hanedanlık öncesi Mısır sanatını düşünelim, ister arkaik Yunanı, ya da Wei ve Tang şaheserlerini, ya da 1910 yılında Shepherd's Bush Sergisi'nde birkaç harika örneğini görme mutluluğuna eriştiğim o erken dönem Japon eserlerini ele alalım, ya da memlekete daha da yaklaşarak, altıncı yüzyılın ilkel Bizans sanatını ve onun Batılı barbarlar arasındaki ilkel gelişmelerini ele alalım, ya da biraz daha uzaklaşıp Orta ve Güney Amerika'da, beyazlar gelmeden önce ortaya çıkan o gizemli ve ihtişamlı sanatı düşünelim, her koşulda üç ortak nitelikle karşılaşırız – temsilin yokluğu, teknik caka yokluğu, aşırı etkileyici biçim. Bu üçü arasındaki bağlantıyı keşfetmek de güç değil. Biçimsel anlam kesin temsil ve gösterişli kurnazlıkla uğraşmaya başladığı zaman kendini kaybeder.

Doğal olarak, ilkel sanatta az temsil ve daha az *saltimbanco*, yani şarlatanlık olmasının nedeninin, ilkellerin bir benzerlik yakalamayı beceremememesi ya da entelektüel oyunlara başvuramaması olduğu söylenir. Bu tartışma konu dışı sayılır. Kuşkusuz bunda bir doğruluk payı var, ama, eğer ben ünü kamuoyunu biliyormuş gibi yaparak etkileme gücüne dayalı bir eleştirmen olsaydım, bu konuda bu tür insanların genellikle olduğundan daha dikkatli olurdum. Çünkü Bizanslı ustaların beceri istediğini ya da isteseler bile bir yanılsama yaratamayacak olduklarını varsaymak, o çağın ünlü kötü eserlerinin şaşırtıcı bir şekilde hünerli gerçekçiliğini görmezden

gelmek olacaktır. Korkarım, genellikle, ilkellerin temsil etmekten uzak durması eleştirmenlerin "bilerek çarpıtma" dediği şey olarak görülmelidir. ne olursa olsun, asıl konu, ister beceriksizlikten ya da isteksizlikten olsun, ilkellerin yanılsama yaratmıyor, abartılı başarı gösterileri yapmıyor, bunun yerine enerjilerini gerekli tek şeye yoğunlaştırıyor olmasıdır – biçim yaratmaya. Elimizde bulunan en iyi sanat eserlerini böyle yarattılar.

Kimse temsilin kendisinin kötü olduğunu düşünmesin; gerçekçi bir biçim, tasarımın bir parçası olarak, bir soyut biçim kadar önemli olabilir. Ama eğer bir temsil biçiminin değeri varsa, biçim olarak vardır, temsil olarak değil. Bir sanat eserinde temsil niteliğindeki öğe zararlı olabilir de, olmayabilir de; bu hep önemsizdir. Çünkü, bir sanat eserinin değerini belirlemek için yaşamdan bir şey katmamız gerekmez, onun düşüncelerini ve ilişkilerini bilmek, duygularıyla yakınlık kurmak gerekmez. Sanat bizi insanın etkinlikler dünyasından alıp bir estetik yücelme dünyasına götürür. Bir an için insani ilgilerden uzaklaşırız; beklentilerimiz ve anılarımız geride kalır; yaşam akışının ötesine çıkarız. [...]

Bir sanat eserini değerlendirmek için beraberimizde biçim ve renk duygusundan ve üç boyutlu uzam bilgisinden başka bir şey getirmemiz gerekmez. Bu kadar bilginin birçok büyük eseri değerlendirmek için yeterli olduğunu itiraf edeyim, çünkü en etkileyici biçimlerin birçoğu üç boyutludur. Bir küp ya da eşkenar dörtgeni düz bir kalıp olarak görmek onun önemini düşürmektir ve birçok mimari biçimin tam değerlendirilmesi için bir üç boyutlu uzam anlayışı şarttır. Düz kalıplar olarak görsek önemsiz bulacağımız resimler derin bir şekilde etkileyici olur, çünkü, aslında, onları birbiriyle bağlantılı düzlemler olarak görürüz. Eğer üç boyutlu uzamın temsiline "temsil" denecekse, o zaman yersiz olmayan bir temsil türünün var olduğunu kabul edeceğim. Ayrıca, eğer her tür biçimden olabildiğince çok şey almak istiyorsak, bizim renk ve çizgi hissimizin yanına uzam bilgimizi de katmamız gerektiğini kabul ediyorum. Yine de, bu bilginin zorunlu olmadığı muhteşem tasarımlar da değerlendirilebilir; öyleyse, bazı sanat eserlerinin değerlendirilmesi için gereksiz olmasa da, hepsinin değerlendirilmesi için temel sayılmaz. Üç boyutlu uzamın temsilinin bütün sanat için ne yersiz ne de özsel olduğunu ve başka her tür temsilin yersiz olduğunu söylemek gerekiyor.

Birçok sanat eserinde yersiz bir temsil ya da betimleme öğesinin olması hiç şaşırtıcı değil. ... Temsil mecburen zararlı değil, aşırı gerçekçi biçimler de aşırı önemli olabilir. Fakat genellikle, temsil sanatçı için bir zayıflık göstergesidir. Biraz estetik duygu kışkırtmaktan öteye gidemeyen biçimler yaratamayacak bir ressam, o birazı da yaşam duygularını ima ederek elde etmeye çalışacaktır. Yaşam duygularını canlandırmak için temsile başvurması gerekir. Bu yüzden de idam sahnesi resmedilir ve bu önemli biçim kurşununu boşa harcamaktan korkacak, ikincisiyle korku ya da acıma duygusu uyandırmaya çalışacaktır. Ama sanatçıdaki yaşam duygularıyla oynama eğilimi genellikle gelip giden bir esinin göstergesi oluyorsa, seyircide görülen o, biçimin de ötesinde, yaşam duyguları arama eğilimi her zaman için kusurlu bir duyarlılığın göstergesidir. Onun estetik duygularının zayıf olduğunu, ya da her açıdan, kusurlu olduğunu gösterir. Saf biçim karşısında az duygulanan ya da hiç duygu göstermeyen insanlar bir sanat eseri karşısında çaresiz kalırlar. Konserdeki sağır-

lardır onlar. Büyük bir şeyin huzurunda olduklarını bilirler, ama ona değer biçme gücünden yoksundurlar. Onun için şiddetli bir duygu duymaları gerektiğini bilirler, ama onun yaratabildiği duygu onların hemen hemen hiç hissetmedikleri ya da çok zor hissettikleri türden bir duygu olur. Bu yüzden de eserin biçimlerinde kendilerinde bir duygu uyandıran olgu ve ideaları bulur, onlar için duyabildikleri duyguları duyarlar – yaşamın sıradan duygularını. Bir resimle karşı karşıya gelince, içgüdüsel olarak onun biçimlerine, geldikleri dünyadan bir karşılık bulurlar. Yaratılmış biçime sanki o bir taklit biçimmiş gibi, bir resme sanki fotoğrafmış gibi davranırlar. Sanatın akışına kapılıp yeni bir estetik deneyim dünyasına girmek yerine, keskin bir dönüş yapar ve doğruca insani çıkarlar dünyasına dönerler. Onlar için bir sanat eserinin önemi ona ne kattıklarına bağlıdır; yaşamlarına yeni bir şey katılmaz, sadece eski malzeme kımıldanır. İyi bir görsel sanat eseri onu değerlendirebilmeyi bilen bir insanı yaşamdan alıp coşkuya götürür: Sanatı yaşamın duyguları için bir araç olarak kullanmak gazete okumak için teleskop kullanmak gibidir. Saf estetik duygular hissedemeyen insanların resimleri konularıyla hatırladığını fark edersiniz; buna karşın, bu duyguları hissedebilenlerin, genellikle, bir resmin konusunun ne olduğu hakkında hiç fikri olmaz. Temsil öğesini hiç fark etmezler ve bu yüzden resimleri tartışırken biçimlerin şekillerinden ve renklerin ilişki ve niteliklerinden bahsederler. Genellikle tek bir çizginin niteliğine bakarak bir insanın iyi bir sanatçı olup olmadığını söyleyebilirler. Sadece çizgi ve renklerle, onların ilişkileri, nitelikleri, nicelikleriyle ilgilenirler; ama bunlardan da olgu ve idealarn betimlenmesiyle verilebilecek olandan çok daha derin ve yüce bir duygu elde ederler. [...]

Anlamlı biçim onu hissedebilecek olan herkeste estetik duygu kışkırtma gücüyle dolu olarak durur. İnsanların düşünceleri karışır ve boğazlarında düğümlenir; insanlar gelenek ve alışkanlıkları palto değiştirir gibi değiştirir; bir çağın entelektüel zaferleri bir başkasının budalalıklarıdır; sadece büyük sanat sağlam ve aydınlık kalır. Büyük sanat sağlam ve aydınlık kalır çünkü canlandırdığı duygular zaman ve yerden bağımsızdır, çünkü onun krallığı bu dünyada değildir. Biçimin önemini anlayanlar için, onları etkileyen biçimlerin Paris'te bir önceki gün mü, yoksa Babil'de beş bin yıl önce mi yaratıldığı fark etmez. Sanatın biçimleri tükenmez; hepsi de estetik duygunun yolundan geçip estetik coşkunun dünyasına uzanır.

17 Carl Einstein (1885-1940) "Zenci Heykel Sanatı"

Einstein Berlin Üniversitesi'nde felsefe, tarih, sanat tarihi ve klasik bilimler öğrendi. 1907 yılında Picasso, Braque ve Gris'le tanıştı ve başlangıç aşamasındaki Kübizme ilgi duydu. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Wieland Herzfelde'nin Malik Verlag'ında yer aldı (bkz. IVC7) ve 1928 yılında Paris'e göç edip Gerceküstücü harekete katıldı. Denemesi ilk kez Negerplastik, Leipzig: Verlag der weissen Bücher, 1915'teki geniş bir levha derlemesinin girişi olarak yayımlanmıştı. Hem Einstein'ın Berlin'de birlikte çalıştığı Heinrich Wölfflin'in (bkz. *Art in Theory 1815-1900* VA8) hem de daha özel olarak Adolf Hildebrand'ın *Görsel Sanatlarda Biçim Sorunu* adlı denemesinin (bkz. *Art in Theory 1815-1900* VA6) mirasını ele almaktadır. Einstein görüyü etkin, sanatı ise kendi başına değerlendirilmesi gereken ayrı bir bilissel pratik olarak ele alarak, Hildebrand'ı izliyor. Fakat Hildebrand'ın bir tür katı ve tarihsellikten çıkmış bir

neo-Klasisizm önerdiği yerde, Einstein Zenci heykel sanatını eleştirel bir "biçim gerçekçiliği" olarak, doğalcı görünümlere olan mesafesi önemli bir deneyim ve algı farklılığına dayanan bir gerçekçilik olarak görüyordu. Sanatın teknik hermetizmini onun toplumsaldan yalıtılmasının bir güvencesi olarak değil, onun potansiyel bozulma ölçütü olarak görüyordu. Buradaki metne kaynaklık eden Nicholas Walker çevirisi ikinci basımdan alınmıştır, Münih: Kurt Wolff, 1920, s. v-xvi, xix-xx.

Yöntem Üzerine Değerlendirmeler

Büyük olasılıkla, Avrupalının en büyük kuşkuyla yaklaştığı sanat Afrika sanatıdır. [...] Zenci [...] daha en baştan, acımasızca daha iyi bir şey haline getirilmesi gereken ve ortaya koyacağı şey de yine daha en baştan eksik sayılan, düşük bir insanlık parçası olarak görülür. Onun için bütünüyle bulanık evrimci hipotezler uydurulur. Bazılarına göre zenci yanıltıcı bir ilkel insan kavramı olarak devreye sokulmuştur, diğerleriyse bu zavallı araştırma nesnesini tarihin derinliklerinden gelen bir halkla ilgili ispat edilmesi imkansız sahte ifadelerle taçlandırırlar. Bazıları zencide bir tür köken bulmayı, başlangıçlarından hiç kaçamayacak bir yaşam koşulu bulmayı umut etti. Afrikalı insanla ilgili belirtilen görüşlerin birçoğu büyük ölçüde bu tür önyargılara, sonuçta şu ya da bu kurama uydurulmak üzere geliştirilmiş görüşlere dayanır. Zenci üzerine yüzeysel bir yargıda bulunurken Avrupalı bir varsayıma sahiptir: kendi tarafında temelsiz ve neredeyse fantastik bir üstünlük.

Aslında zenciye saygı duyulmaması sadece onun ve onu adaletsizce ezen hakkındaki cehaleti dile getirmektedir.

[...]

Fakat modern sanatla bağlantılı olarak ortaya çıkan bazı sorunlar, Afrikalı halkların sanatının yüzeysellikten biraz daha uzak araştırmalarının yapılmasına yol açmıştır. Burada da, sıkça olduğu gibi, sanat dünyasındaki güncel gelişmelerin buna karşılık gelen bir tarih yapılanmasına, Afrika halklarının sanatının merkezî bir yer aldığı bir tarihin yapılanmasına yol açtığını görüyoruz. Daha önce çok anlamsız gelen şeyler artık görsel sanatlardaki yakın tarihli bazı girişimlerin ışığında özel öneme sahip görünmektedir. Birdenbire uzamla ilgili bazı sorunların ve tam anlamıyla sanatsal yaratımın belli bir biçiminin, bazen zenci sanatında olduğu kadar saflıkla ifade edildiğini anlamaya başladık. Bunun sonucunda zenci ve onun sanatıyla ilgili eski yargılarımızın, ele alınan konudan çok yargıyı veren hakkında bir şeyler söylediğini kavradık. Bu yeni perspektife çok geçmeden yeni bir coşku eşlik etmeye başladı. Zenci sanatı artık kesinlikle sanat olarak toplanıyordu, üstelik tutkuyla: İnsanlar etkin ve haklı bir şekilde eski malzemeden taze yorumlara sahip bir konu üretmeye başladılar.

[...] Genel olarak Afrika sanatıyla ilgili bildiklerimiz yetersiz ve çok bulanıktır. [...] Yine de olgu yerine geçirilen yüzeysel şeyler yerine olgudan yola çıkmamız gerekir. Ve bence etnografik ya da başka türden bir bilginin yerine kendini dayatan daha güvenilir bir gerçek vardır, o da Afrika heykellerinin kendisidir. Onların "nesnel" karakterini göz ardı etmeliyiz, yani onların belli bir ortamla ilişkili nesneler olduğunu göz ardı edip onları tam olarak yaratılmış biçimler [*Gebilden*] olarak çözümlemeliyiz. Bu heykellerin biçimsel niteliğinin çözümlemesinin bizi, genel olarak sanatın

farklı biçimlerinde bulunan toplam bir biçim kavrayışıyla ortak bir noktaya götürüp götürmeyeceğini görmeliyiz. Burada bir şey kesin olarak gözlenecektir, bir şeyden de kaçınmak gerekir: Algı [*Anschauung*] alanında kalmalı ve onun özgül ilkeleri çerçevesinde ilerlemeliyiz. Kendi düşüncelerimizin yapısını algı alanına ya da burada araştırmaya çalıştığımız özgül yaratıcılık alanına hiçbir zaman dayatmamalıyız. Rahatlatıcı evrimsel eğilimler gibi hipotezler ortaya atmaktan ya da entelektüel düşünce süreçlerini sanatın yaratıcı başarılarıyla özdeşleştirmekten kaçınmalıyız. Psikolojik süreçlerin kendilerini basitçe tersine çevrilmiş göstergeler altında dışavurabileceği, sanat üzerine düşünmenin basitçe sanatın etkin yaratımına karşılık geldiği gibi bir önyargıyı reddetmeliyiz. Çünkü bu tür bir düşünme genellikle ayrı bir süreçtir, kendine özgü bir şekilde biçimin ve biçim dünyasının ötesine, sanat eserini genel olarak süreç [*Geschehen*] alanında saptamak üzere geçer.

Bir heykeli yaratılmış biçimler [*Gebilde*] açısından betimlemek, onu "nesnelci" açıdan ele almaktan çok daha verimli olur. Çünkü herhangi bir "nesnel" yönelimli betimleme kaçınılmaz olarak eldeki yaratılmış biçimin ötesine gider, yaratılmış biçimin kendisine yoğunlaşmayıp, onu tümüyle farklı bir düzeydeki bir uygulamaya işaret eden bir şey olarak ele alır. Diğer yandan, biçimlerin uygun çözümlemesi, dolayımsız olarak olduğu gibi verilen şeye bağlı kalır. Burada varsaymamız gereken tek şey sözkonusu özgül biçimlerdir. Yine de bu biçimler bizim gerçeklik kavrayışımızı, tek tek şeylerin yapabileceğinden çok daha iyi bir şekilde harekete geçirir, çünkü, biçimler olarak, aynı zamanda görme yapıları ve algı ilkeleri hakkında da bir şeyler söyler, böylece kaçınılmaz olarak bizi tam da verilinin sahasında kalan türden bir bilgiye yönlendirirler.

Eğer uzamın ve görünün doğasının dile getirilmesiyle ilgili bazı özgül ve birleşik özellikleri toparlamaya ve tanımlamaya yetenekli bir biçimsel çözümleme sunmak mümkünse, bu sözkonusu yaratılmış biçimlerin gerçekten sanat olduğunu zaten örtük bir şekilde belirtir. Burada bu çıkarımın zaten gizlice, sahip olduğumuz bir genelleme hevesi ve önceden belirlenmiş bir niyet tarafından dayatıldığını söyleyerek karşı çıkılabilir. Bu çok yanlıştır. Çünkü bireysel biçim [*Einzelform*] zaten kendi içinde uzamsal algının gerekli öğelerini taşır, aslında bu öğeleri açık seçik sunar çünkü ancak biçim sayesinde bunlar temsil edilebilir. Diğer yandan, saf bireysel örnek [*Einzelfall*], sözkonusu kavramın özgül karakterini yakalamayı başaramaz. Çünkü bireysel örnek ve genel kavram birbirlerine saf ikici bir şekilde bağlıdır. Ama sanat eserini tanımlayan şey, algının evrensel karakteriyle onun özgül gerçekleşmesi arasındaki özsel uyuşmadır. Sanatsal yaratımın sadece bizim o kaçınılmaz yorumlama ve özgül algı biçimlerini yasalar ve ilkeler çerçevesinde birbirine bağlama hevesimiz kadar "kendiliğinden" olduğunu unutmamak gerekir. Çünkü her iki durumda da başarılı bir şekilde kendi deneyimimizi örgütlemeye çalışmış oluruz.

Ressama Has Öğe

Afrika sanatına yönelik tipik Avrupalı anlayışsızlığı doğrudan onun üslup gücüyle ilgilidir. Çünkü bu sanat aslında heykel vizyonunun örnek bir durumunu temsil eder.

Bizim kıtamızdaki heykelin, vekil olan ve ressamlara has etkilerden derin şekilde etkilendiği öne sürülebilir. Hildebrand'ın *Biçim Sorunu* bize ressama has olanla heykele has olanın ideal bir uzlaşmasını sunuyor. Ama Fransız heykelinin, Rodin'e kadar uzanan ve onu da içeren en çarpıcı örnekleri bile, tam anlamıyla heykele ait olanın çözülmesine doğru mücadele eder gibi görünüyor. Genellikle küp boyutunun [*des Kubischen*] sert ve "ilkel" bir berraklaşması olarak kabul edilen cephesellik özelliği bile, doğru bir şekilde heykele ait olanın ressam gibi kavranması olarak yorumlanmalıdır. Çünkü heykelin üç boyutluluk özelliği burada, sonuçta toplamdaki küp özelliğini bastıran birkaç düzlem açısından özetlenmelidir. Seyirciye en yakın olan parçalar vurgulanır ve düzlemler halinde örgütlenir, bu arada daha uzak olan parçalar cephesel düzlemin arızi değişiklikleri gibi sunulur ve bu da cephesel düzlemin kendi dinamik karakterinin zayıflamasına yol açar.

***

Seyirci heykelin içine çekilirdi; o da onun (sözgelimi perspektif heykelinde olduğu gibi) ayrılmaz bir işlevi olurdu; kendisini, eğer yaratıcıyla açıkça çelişmeye ya da onu beğenmemeye zorunlu hissetmiyorsa, büyük ölçüde psikolojik bir empati çabasıyla, yaratıcının kişiliğiyle ilişkiye sokardı. Böylece heykel iki ruh arasındaki maddi olarak cisimlenmiş bir konuşma halini aldı. Bu şekilde çalışan bir heykeltıraş kaçınılmaz olarak, etkiyi ve seyirciyi daha en baştan göz önünde bulundurmaya çalışırdı. Düşünülen etkiyi beklemek ve sınamak üzere, doğal olarak kendisini seyirciye dönüştürmeye çalışırdı (Fütürist heykelde olduğu gibi). Bunun sonucunda ortaya çıkan heykellerin de ortaya çıkardıkları sonuçlar açısından değerlendirilmesi gerekirdi. Böylece psikolojik ve zamansal yön tümüyle nesnenin belirli uzamsal ifadesinin gölgesinde kalırdı. Seyirciyle yapan arasındaki bu özdeşlik tam olarak, genellikle de bilinçsizce, yaratıcı çabanın sonucu ve hedefi olan şeyi harekete geçirmek üzere ortaya atılırdı. Çünkü eser için sınırsız bir sanatsal etki sağlamanın tek yolu buydu.

Seyirci üzerindeki etkinin genellikle, karakter olarak o kadar yoğun olmasa da, yaratıcı sürecin doğrudan bir ters dönüşü olarak yorumlanmış olması oldukça semptomatiktir. Heykeltıraş böylece kendisini en uygun psikolojik süreçlere bırakır ve kendisini seyircinin konumuna taşırdı. Her zaman eserine gelecekteki seyircinin mesafesine karşılık gelen bir mesafeden bakar ve arzulanan etkiyi buna göre modellerdi. Vurguyu seyircinin görsel etkinliğine yerleştirir ve sonuçta nesnenin otantik biçimini üretecek olan kişinin sadece seyirci olmasını sağlayacak bazı modelleme "dokunmaları" eklerdi. Uzamın yapısal düzenlenişi maddi hareketin saf ikincil, aslında özünde yabancı olan araçlarına kurban edilmiş olurdu. Bütün heykel sanatının önvarsayımı olan o küp uzamı unutulurdu.

Birkaç yıl önce, Fransa'da, bütün perspektifimizi yeniden tanımlayan bir sanat krizi yaşadık. Büyük entelektüel çabanın bir sonucu olarak, sonunda hakim sanatsal yordamların oldukça yersiz ve sorgulamaya açık olduğunu kabul ettik. Bazı ressamlar mekanik bir şekilde debelenen bir zanaate yüz çevirme cesaretini gösterdiler. Hakim yöntemleri reddederek, uzamsal algıda yer [*Raumanschauung*] alan temel öğeleri sorguladılar, uzamsal algıyı üreten ve karakterini belirleyen öğeleri. Bu önemli çabanın sonuçları artık yeterince biliniyor. Tam da bu sırada zenci heykelini

keşfetmemiz ve onun tek başına çoktan özünde saf heykel biçimlerini geliştirmeyi öğrenmiş olduğunu kabul etmemiz kaçınılmazdı.

Bu ressamların çabaları genellikle "soyutlama" olarak betimlenir, ve gerçekten dolayımsız bir uzam anlayışına sadece onu kavramsallaştırmaya yönelik yanıltıcı ve tümüyle betimleyici çabaların kapsamlı bir eleştirisi temelinde yaklaşılabileceği inkâr edilemez. Bu temel bir görevdir, ama bu bağlantıda zenci heykel sanatını, onun esin kaynağı olduğu ve kendi kimliğini bilinçli bir şekilde onunla bağlantılı olarak geliştirmiş olan sanattan ayırmamız gerekir. Burada kendini soyutlama olarak sunan şey, orada dolayımsız bir şekilde mevcut doğa olarak sunar kendini. Çünkü göreceğimiz gibi, zenci heykeli, biçimsel bir anlamda, aynı zamanda gerçekçiliğin en güçlü türüdür.

Günümüzün sanatçısı sadece saf biçim amacıyla çalışmıyor, çünkü hâlâ onu kendi eski tarihine göre belli bir karşıtlıkla ele alıyor ve çabaları fazlasıyla gerici bir tutuma dolanmış durumda. Bu eleştirel ve zorunlu durum sanata yönelik çözümleyici yaklaşımı vurguluyor.

Din ve Afrika Sanatı

Zenci sanatı her şeyden önce dinle belirlenir ve tanımlanır. Elle yapılan imgeler tapınma nesneleridir, tıpkı başka eski halklarda olduğu gibi. Yapan kişi eserini bir tanrısallığın cisimlenmesi ve korunması olarak üretir ve daha en başından, bir tanrı olan ya da tanrının süregiden varlığını gösteren eserle arasında belli bir mesafeyi korur. Yapan kişinin emeği kendi başına bir tür mesafeli hayranlıktır ve yaptığı eser *a priori* bir şeydir, yapan kişiden bağımsızdır ve daha güçlüdür (özellikle de varlığının her yönünü eserine yoğunlaştırdığı ve bu ilişkideki güçsüz taraf olduğundan, kendisini tümüyle ona bıraktığı için). Onun emeği dinsel adanma olarak betimlenmelidir. Eserin kendisi de, tanrısallık olarak, onu bağlayabilecek olan herhangi bir şeyden bağımsız olan özgür bir şeydir. Yapan ve tapan ölçüsüz bir mesafeyle ondan ayrı durur. Eserdeki tanrı, insan alanına müdahale etmez, müdahale etse bile bunu daha güçlü biri olarak yapacaktır ve bu yüzden bir kez daha özünde mesafeli ve uzak olan kişi olur. Eserin aşkın gücü dinsel boyutu önvarsayar ve tümüyle oraya temellenmiştir. Eser tanrı karşısında bir hayranlık haliyle, korkulu bir huşu haliyle yaratılmıştır ve eser de benzer bir etki uyandırır. Yapan kişinin ve tapınanın ruhu daha baştan hazırlanır, yani temelde özdeş bir şekilde yapılanır. Ortaya çıkan sonuç sanat eserinde değil, eserin sahip olduğu varsayılan çürütülmez bir şekilde tanrısal karakterde yatar. Sanatçının kendisi hiçbir zaman tanrının ürettiği etkiyi, kaçınılmaz olarak uygulanan ve karakteri zaten tanımlanmış olan etkiyi canlandırmaya ya da onunla rekabet etmeye kalkışmaz. Sanat eserinin belli bir etki yaratmak üzere hesaplanmış olması fikri bu bağlamda tümüyle anlamsızdır, özellikle de putlara aslında genellikle karanlıkta tapınıldığını düşünürsek.

Burada sanatçı özünde bağımsız, aşkın ve ayrı bir eser üzerinde çalışır. Eserin bu aşkın karakteri seyircinin herhangi bir işlevsel rolünü dışlayan bir uzam algısına karşılık gelir. Sözkonusu uzam kesinlikle total, kapsamlı ve parçalanmamış bir şekilde sunulmalıdır. Uzamsal kapsam burada bir soyutlama konusu değil, dolayımsız duyusal deneyimdir. Bu kapsam sadece uzamın küp karakteri, başka hiçbir

şey eklemenin mümkün olmadığı bu karakter tümüyle gerçekleştiği ve kabul edildiği zaman sağlanır. Seyircinin etkinliği bunun içine karışmaz. [...]

Zenci heykeli tipik olarak eserin parçaları konusunda cesur bir bağımsızlık sergiler. Bu da onların dinsel karakterinden kaynaklanır. Parçalar kendileri açısından tanımlanmıştır, seyirci açısından değil. Onlar da nesnenin yoğun kütlesiyle ilişkili olarak, mesafeyle küçülmeden deneyimlenir. Bu da parçaların kendilerinin ve onları tanımlayan konturların vurgulanmasını sağlar.

Ayrıca bu eserlerin bir başka özelliği daha vardır: Birçoğu bir kaideden, ya da ona benzer bir yükseltiden yoksundur. Bu şaşırtıcı görünebilir, çünkü heykeller bizim gözümüze fazlasıyla süslemeci görünür. Ama tanrı hiçbir zaman, kendisi herhangi bir dış desteğe ihtiyaç duymayan bağımsız bir varlıktan başka bir şey olarak temsil edilmez. Ona tapınanların töreninde yer aldığı zaman sadık ve hayranlık dolu ellerden yoksun kalmayacaktır.

Bu tür sanat metafizik boyutu nadiren açıkça nesnelleştirir, çünkü bu boyut süreç içinde zaten hep önvarsayılmaktadır. Bu boyut kaçınılmaz olarak kendisini tümüyle eserin total biçiminde, şaşırtıcı bir yoğunlukla yoğunlaştığı o biçimde sunar. Yani biçim açıkça, çok keskin bir şekilde tanımlanmış bütünsellik olarak dile getirilir. Bu da biçimsel anlamda güçlü bir gerçekçiliği sergiler. Ve sırf bu bile soyut ya da geriye dönük olarak tartışmacı bir tarzda biçim elde etmesi gerekmeyen dürtüleri harekete geçirebilir, çünkü onlar dolayımsız olarak biçimin kendisiyle özdeştir. (Çağdaş sanatçıların eserlerindeki metafizik boyut, onların resimsel olana yönelik eski eleştirilerini çürütmeyi sürdürür ve temel bir biçimsel ve nesnel ilke olarak temsili ele geçirmiştir: Hem sanat hem dinin koşulsuz karakteri, onların katı bir şekilde sınırları çizilmiş ama karşılıklı ilişkileri, bu yüzden akıl karıştırıcı ve yıkıcı bir şekilde bir olmaya dönmüştür.) Mimetik doğalcılık olarak anlaşılmaması gereken biçimsel gerçekçilik, aşkınlık momentini içerir. Çünkü bütün o taklit ya da benzerlik düşünceleri burada dışlanmıştır: Hangi insani varlık tanrıya benzeyebilir, bir tanrı hangi insani varlığa boyun eğdirebilir? Bu yüzden sonuç aşkın biçimin tutarlı gerçekçiliğidir. Sanat eseri sanatçının kasıtlı ya da yapay yaratımı olarak görülmez, içinde güç ve iktidarın bütün doğal gerçekliği aştığı mitsel bir gerçeklik olarak görülür. Eser kapalı biçimi sayesinde kesinlikle gerçektir. Aslen bağımsız ve kendi başına fazlasıyla güçlü olduğundan, sözkonusu olan mesafe ve uzaklık duygusu kaçınılmaz olarak sanata engin bir yoğunluk katıyor.

Biz Avrupalılar arasında sanat eseri genellikle duygusal ve hatta biçimsel yoruma tabi tutulur, o yüzden seyirci de açıkça etkin optik katılıma davet edilir. Buna karşılık, zenci sanat eserinin karakteri, tartışmasız bir şekilde tanımlanmıştır ve bu da daha çok saf biçimsel nedenlerle, yani dinsel nedenlerle yapılmıştır. Eser herhangi bir şeyi göstermez ya da simgelemez. Eser basitçe tanrıdır, bu yolla kendi kendini kapsayan mitsel gerçekliğini koruyan tanrıdır, tapınanları kendisine çeken, onları da aynı şekilde mitsel bir şeye dönüştürüp onların insani varoluşlarının sınırlarını iptal eden tanrıdır.

Kapsam ve kendi kendini kapsamanın biçimsel ve dinsel karakteri birbirlerine karşılık gelir. bu da hem biçimsel hem dinsel gerçekçiliktir. Avrupalı sanat eseri basitçe seyirciyi istediği kadar özgürce yanıt vermeye cesaretlendiren etkinin bir

metaforu olmuştur. Zenci dinsel sanat eseri kategoriktir ve bütün sınırlamayı önleyen bir yoğunlaşmış varlık türüne sahiptir.

Sanat eseri için açıkça hatları çizilmiş ve kendi kendini kapsayan bir varlık sağlamak için, zamansal bütün işlevlerin askıya alınması gerekir. Başka deyişle, ağır ağır hareket edip esere dokunmak gibi bir şey sözkonusu olamaz. Tanrı, arkasında koşullandırıcı bir tarih öncesine sahip değildir, çünkü bu onun kesinlikle bağlayıcı varoluşuyla çelişirdi. Bu katı malzemeye; herhangi bir modellemeye (*modélé*), kişisel, hürmetsiz ve müdahaleci bir ele ihanet edecek bir şeye başvurmadan doğrudan sunulmalıdır. Böyle bir sanat eserinde cisimlenmiş uzam kavrayışı küp uzamı bütünüyle içine almalı ve onu katı bir şekilde birleşmiş tarzda ifade etmelidir. Burada herhangi bir perspektif ya da alışılmış cephesellik iması engellenmiştir ve bunları kullanmak hürmetsizlik olacaktır. Sanat eserinin, uzamı yekpare bir bütünsellik olarak sunması gerekir. Çünkü eğer hareket fikriyle temellenmiş herhangi bir zamansal yaklaşımı dışlarsa, sadece zamansız bir şey olarak görünebilir. Sanat eseri normalde hareket olarak deneyimlediğimiz şeyi biçimiyle bütünleştirerek içine alır.

Uzamın Küp Algısı

***

Eğer küp uzamı biçim olarak kavrarsak –ve heykel sanatı tam olarak maddi kütleyle değil bununla ilgilenmektedir– o zaman önce küp uzamının gerçekten ne olduğunu tanımlamamız gerekir. Küp uzam ilk bakışta hemen algılanamayan parçalardan yapılmıştır. Bunlar algı açısından, seyirciden tek bir eylem bekleyen ve sabit bir üç boyutlu uzamsal alana karşılık gelen tek bir bütünsel biçime yoğunlaşmış olmalıdır. Başka açılardan akıldışı olan küp uzam ancak bu şekilde kendisini algılanabilir bir düzenleme olarak sunabilir. Batı sanatına özgü optik doğalcılık aslında dış doğanın taklidi değildir. Burada edilgen olarak taklit edilen doğa seyircinin perspektifine dayanmaktadır. Bizim sanatımızın büyük ölçüde göreceli ve soysal karakteri için geçerlidir bu. Bizim sanat eserlerimiz seyircinin perspektifine uyarlanır (cephesellik, imge karşısında uzak odak düşüncesi) ve en son optik etkinin sorumluluğu seyircinin daha çok etkin katılımına bırakılmıştır.

Biçim de, düşünce ve imgelem süreçleri gibi, bir tür eşdeğerlik [*Gleichung*] sunar. Bu eşdeğerlik koşulsuz olarak ve dışsal herhangi bir şeye başvurulmadan anlaşıldığı zaman estetik bir karaktere sahiptir. Çünkü biçim, uzamsal algıyla bireysel gerçekleşme arasındaki, yapısal olarak örtüştükleri ve bireysel örneğe kavram olarak bağlı olmadıkları zaman olan bütünsel özdeşliktir. Bu yüzden sanatın koşulsuz bir yoğunluğun özel bir örneği olduğu ve sözkonusu olan niteliğin onun içinde bitmeyen bir güçle yaratılması gerektiği açıktır.

Heykel sanatının hedefi, doğal olarak tanımlanmış hareket ve kütle duyumlarını içine alacak, ve onların zamansal farklarını biçimsel bir yapıya dönüştürecek bir eşdeğerlik yaratmaktır. Sanat eserinde sağlanacak olan bu eşdeğerlik, eğer diğer insani etkinliklerle üretilenden farklı bir şekilde deneyimlenecekse, eğer koşulsuz, kendi kendini kapsayan ve özünde bağımsız bir şey olarak deneyimlenecekse, bütünsel bir eşdeğerlik olmalıdır.

18 Hermann Bahr (1863-1934) *Ekspresyonizm*'den

Münih'te yayımlanmış bir Ekspresyonizm değerlendirmesinden beklenecegi gibi, Bahr terimin gönderme alanını genisletmis olsa da, kitabı hem Worringer'in düşüncelerinin (bkz. IB5) hem de Der Blaue Reiter'le birlikte anılan sanatın ruhsal islevlerine yönelik ilginin etkisini gösterir. Sonraki otuz yıl boyunca modern sanat kuramı ve elestirisinde örtük bir şekilde yer edecek, 1940'ların New York'unda açık bir biçimde yüzeye cıkacak olan tema ve eğilimlerin canlı bir deposu gibidir: kapsamlı antropolojik genellemeye başvurmak; Doğu'nun üstün felsefi bilgeligine olan inanç; bir temsil biçimi olarak sözde edilgenligi nedeniyle Empresyonist resmin kötülenmesi; modernligin insanlıktan cıkmayla iliskilendirilmesi; ve buna bagli olarak elestirel erdem ve otantikligin yeniden kazanılmasının ön koşulunun "toplum öncesi" halin bir biçiminin yeniden kazanılması oldugu gibi (neo-romantik) bir inanç. 1914 yılında yazılan ve 1916'da Münih'te *Expressionismus* adıyla yayımlanan bu metnin ilk İngilizce çevirisi R. T. Gribble tarafından yapıldı (Londra, 1920). Buradaki alıntılanın kaynağı bu metnin 35-7, 39-43, 45-6 ve 83-8. sayfalandır.

Öncüsüz

Ekspresyonizmin çeşitli açıklama ve bildirileri bize Ekpresyonistin aradığı şeyin geçmişte bir benzeri olmadığını gösteriyor. Yeni bir Sanat biçimi doğuyor. Ve Matisse ya da Picasso'ya, Pechstein ya da Kokoschka'ya, Kandinski ya da Marc'a, veya İtalyan ya da Bohemya Fütüristlerine ait bir resmi elinde tutan kişi şunu kabul edecektir; onların öncülü yoktur. En yeni resim ekolü birbirlerine hakaret eden küçük hizip ve gruplardan oluşuyor, ama hepsinde ortak olan bir şey var. Sadece bu noktada, yani hepsinin Empresyonizme yüz çevirdikleri, ona karşı oldukları noktasında uzlaşırlar: Bu yüzden ben hepsini Ekspresyonistler adı altında sınıflandırıyorum, ama bu da genellikle tek bir hizip tarafından benimsenen bir isim, diğerleri aynı kategoriye alınmaya karşı çıkıyorlar. Empresyonizm gerçekliği canlandırmaya, yanılsama yaratmaya çalıştığında, hepsi de bu yordamı küçümsemek konusunda birleşirler. Bir resmi resim kabul etmeden yapılan bütün talepleri tutkulu bir şekilde reddetmek konusunda da ortaktırlar. Onların tek bir resmini dahi anlamasak bile, tek bir şeyden emin olabiliriz, hepsi de duyulur dünyayı zorlamaktadır. Her şeye yönelttikleri öfkelerinin asıl nedeni budur; daha önce, resim başladığından beri resmin hedefi olan her şey, artık reddediliyor ve daha önce hiç denenmemiş bir şey aranıyor. En azından seyirci böyle düşünecektir ve Ekpresyonist de onun bu düşüncelerine destek olacaktır. Ama seyirci doğanın izin vermediği, tersine kasten doğaya ters düşen şeyin hiçbir zaman gerçek Sanat olamayacağına inanırken, Ekspresyonist sadece bunun Sanat *olduğunu*, *onun* Sanatı olduğunu savunur. Ve eğer seyirci ateşli bir şekilde, ressamın gördüğünden başka bir şey ifade etmemesi gerektiğini savunursa, Ekpresyonistler onu onların da sadece gördüklerini resmettiğine inandıracaktır. Ve bu noktada sürekli bir yanlış anlama sözkonusu olur. Her ikisi de "görmekten" bahsederken tümüyle farklı bir şey kasteder. "Görmek"le kastedilen şey nedir?

Görmek

Resim tarihi görünün ya da görmenin tarihinden başka bir şey değildir. Teknik sadece görme kipi değiştiği zaman değişir; sadece görme yöntemi değiştiği için değişir. Görüde yaşanan değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Ve göz görme yöntemini insanın dünya karşısında benimsediği ilişkiye göre değiştirir. Bir insan dünyayı ona yönelik tutumuna göre görür. [...]

***

İki etki, dışarıdan gelen ve içimizden gelen iki etki birbirini etkiler; ikisi de temelde bizim açımızdan bilinmeyen şeylerdir. Her ikisi de yetmez. Deneyim onların işbirliğinden doğar. Her bir birey için onun payının daha güçlü ya da daha zayıf olmasına göre, gözünün daha çok ya da az bağımsız olmasına göre; dikkatinin derecesine, deneyiminin boyutuna, düşüncesinin gücüne, bilginin erimine göre farklılık taşırlar. Bu koşullardan biri değiştiği zaman, kaçınılmaz olarak her görünüm de onunla birlikte değişir. İnsan genellikle bu çeşitli koşulların farkında değildir. Ama bazen onları güçlü bir şekilde hisseder ve bazen de onları değiştirmek isteyebilir. Görmesinin hep dış bir etkinin, ayrıca kendi iç etkisinin sonucu olduğunu fark ettiği zaman, ya dış dünyaya ya da kendisine daha çok güvenir. Her insan ilişkisi sonuçta buna dayanır: Kendisiyle dünyanın geri kalan kısmı arasında ayrım yapabildiği aşamaya vardığı zaman, ben ve "sen" diyebildiği zaman, dışı içten ayırabildiği zaman, dünyadan kendi içine ya da kendi içinden dünyaya kaçmaktan başka bir seçeneği kalmaz – ya da üçüncü bir seçenek olasıdır, ikisi arasındaki sınır çizgisinde durma seçeneği. Bunlar insanın görünüm fenomenlerine karşı benimseyebileceği üç tutumdur.

Zamanın şafağında insan ilk kez uyandığı zaman, dünya karşısında şaşkına döndü. Kendine "gelmek" için kendisini doğadan koparması gerekti; daha sonraki anılarında bu olay yankılandı ve doğadan kopma dürtüsü olarak tekrarlandı. İnsan doğadan nefret eder; ondan korkar; doğa ondan daha güçlüdür; o sadece kaçarak kurtarabilir kendini ondan, yoksa onu tekrar yakalayacak ve yiyecektir. İnsan doğadan kendine kaçar. Onu kendisinden ayırma ve ona meydan okuma cesaretini bulması, ona kendi içinde gizli bir güç olması gerektiğini gösterir ve kendisini bu güce teslim eder. Bu gücün derinliklerinden kendi Tanrısını çıkarır ve onu doğaya karşı koyar. Kendisinden daha güçlü bir güce ihtiyacı vardır, ama dünyadan da daha güçlü; onun üzerinde ve doğanın üzerinde taç giymiş tanrı onu yok edebilir, ama aynı şekilde doğadan da koruyabilir. Onun teklifi ilgi görürse, Tanrısı doğanın korkularını ortadan kaldıracaktır. Böylece ilkel insan kendi çevresine büyülü bir ibadet çemberi çizer ve onu Tanrının işaretleriyle süsler: Sanat başlar, bu, insanın kendi "derinliklerinin" de görünmesini sağlamaya çalışarak görünümün pençesinden kurtulma çabasıdır; dış dünyada, kendisine ait olan ve ona boyun eğen bir başka dünya yaratmıştır. Eğer ilki onu delice bir kaçışa zorlarsa, bütün duyularını –gözünü, kulağını, tutan elini, hareket eden ayağını– telaşlandırır ve karıştırırsa, diğeri onu dinginliğiyle, katı, gerçekdışı ve kesintisiz biçim tekrarının ritmi ve tesellisiyle sakinleştirir ve cesaretlendirir. İlkel süslemede değişime dinginlik hakim olur, göze görünen şeye zihindeki resim, içteki insana dış dünya hakim olur ve doğanın gerçekliği, insan bir türlü onun derinliklerine erişemediği için, doğa hep insanın erişiminden uzağa kaçtığı için insanın aklını karıştırıp onu rahatsız ederse, bu yüzden en uç sınırın ötesinde olan bir şeye uzanırsa ve bunun da ötesinde daha da büyük bir enginlik tehdidi varsa – Sanat derinliklerden görünümü çekip çıkararak ve düz bir yüzeye yerleştirerek onu özgürleştirir. İlkel insan çizgileri, daireleri, kareleri görür ve onların hepsini düz görür, ve bunu da doğanın tehdidini kendisinden uzaklaştırmaya olan iç ihtiyacı sayesinde yapar. Vizyonu sürekli yenilme tehdidi altındadır ve bu yüzden hep savunmadadır, direnmeye çalışır, karşı saldırıya hazırdır. Bütün taze dış uyaranlar, zaten hep tetikte ve hazır olan,

doğaya girmeyi hiç kabul etmeyen, ama deneyimin akışıyla onu parça parça eden iç algıyı telaşlandırır –onun derinlerden yüzeye çıkmasını yasaklar– onu gerçekdışı ve insan kılar, sonunda doğanın kaosu insanın düzenine yenilir.

Yaşanan her uyarandan uzak durmaya yönelik bu kararlı tepkiyi gösteren sadece ilkel insan değildir. Bu tutumu insani gelişiminin en yüksek aşamalarından birinde, Doğu'da da görürüz. Orada da artık olgunlaşmış ve uygarlaşmış olan insan, doğayı yenmiştir. Görünümün ötesi görünmüş ve görünüm yanılsama olarak kabul edilmiştir, yanıltıcı göz insanı bu kandırmacaya sokmaya kalkarsa, ona bilgi yoluyla karşı konulur. Doğu'da her seyir anlayışlı bir acıma öğesiyle sakinleştirilir, ve bilge adam nereye bakarsa, sadece bildiği şeyi görür: Göz dış uyaranı içe alır, ama sadece onu geçici olarak maskelemek için. Ona göre, görmenin tamamı doğadan uzağa bakmaktır. Bizler, gözlerimizle, bu hali hayal bile edemeyiz, çünkü hâlâ her şeyi, uygarlığımızın halkası ulaştığı ölçüde, Yunan gözleriyle görürüz.

Yunanlar insanı altüst ettiler: İnsan doğaya karşı çıktı, onlar insanı doğaya yönelttiler. İnsan doğadan saklandı, onlar insana kendini doğaya bırakmasını, onun tarafından kabul edilmesini, onunla bir olmasını öğrettiler. Bu büyük bir an olmuş olmalı. [...]

***

Aslında, Empresyonist klasik gelişmenin mükemmelleşmesidir. Empresyonist, görselleştirirken, dış uyaranın bütün iç tepkilerinden olabildiğince şey çıkarmaya çalışır. Empresyonizm insana retinasından başka bir şey bırakmama çabasıdır. Empresyonistler için onların bir resim "çıkarmadığını" söylemek uygun olabilir; onların görselleştirme "çıkarmadıklarını" söylemek daha da iyi olabilir. Empresyonist görünüme insanın katılımını engeller, onu bozacağından korkar. [...]

Ekspresyonizm

İnsanın tekrar karşısına çıkacak olan yaşamsal nokta bu. Schiller soruyor: "İnsan, ne amaçla olursa olsun, kendini kaybetmeye yazgılı olabilir mi?" Çağımız insanı insanca olmayan bir şekilde kendi doğasına ters düşecek bu kayba zorluyor. Onu basit bir araca dönüştüreceğiz; kendi eserinin aleti haline geldi ve makineye hizmet ettiği için, hiçbir anlamı yok artık. Bu onu ruhundan yoksun kıldı. Ve şimdi ruh dönmek istiyor. Bu hayati nokta. Yaşadığımız her şey, insanı ele geçirmek isteyen makineyle ruh arasındaki büyük mücadeleden ibaret. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; artık özgürlüğümüz yok, kendi adımıza karar veremeyiz, bittik, insan ruhsuzlaştı, doğa insansızlaştı. Bir süre önce onun efendisi olmakla övünüyorduk ve şimdi o geniş çenesini açıp bizi yuttu. Bir mucize olmazsa eğer! Bu da hayati nokta – bir mucize bu ruhsuz, çökmüş, mahvolmuş insanlığı kurtarabilir mi. Hiçbir dönem dehşetle, ölüm korkusuyla böylesine sarsılmamıştı. Hiçbir zaman dünya böyle sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. Hiçbir zaman insan bu kadar önemsiz olmamıştı. Hiçbir zaman bu kadar gergin olmamıştı. Hiçbir zaman mutluluk böyle ulaşılmaz ve özgürlük böyle perişan olmamıştı. Huzursuzluk bas bas bağırıyor; insan ruhu için haykırıyor; bu her şeye gebe dönem büyük bir acı çığlığı. Sanat da buna katılıyor, o da büyük karanlıklara yardım için sesleniyor, o da ruha sesleniyor: bu Ekspresyonizm.

Hiçbir dönem empresyonist Sanattaki burjuva egemenliği döneminden daha berrak, daha güçlü bir kendini ifade biçimiyle karşılaşmadı. Bu burjuva yönetimi özgün müzik ya da şiir üretmekten acizdi; çağının bütün müzik ya da şiiri kesin olarak ya geçmişin bir yankısıdır, ya da geleceğin sezgisidir; ama Empresyonist resimde kendisine doğanın, onun düzensizliğinin öyle kusursuz bir simgesini yarattı ki, belki de bir gün insanlık bütün engellerinden kurtulur ve tarihsel seyrin huzurlu perspektifine ulaşırsa, bu sırf bu parlak nişanlar nedeniyle hoşgörülebilir. Empresyonizm insanın ruhtan kopmasıdır. Empresyonizm dış dünyanın gramafonu konumuna indirgenmiş insandır. Empresyonistler kendi resimlerini "yürürlüğe koymama" işini üstlendiler; kendi "görmelerini" bile yürürlüğe koymuyorlar, çünkü burjuva döneminin insanı hiçbir zaman yaşamı tamamlamaz, "yürürlüğe koymaz". Durur, görme sürecinin yarısında bırakır, insanın yaşama katılımının başladığı noktada yaşam sürecinin yarısında bırakır. Görmenin yarı yolunda durur Empresyonistler, tam da gözün, teşvik edilince, kendi yanıtını vereceği noktada: "Kulak dilsiz, ağız sağır," der Goethe; "ama göz hem algılar hem konuşur." Empresyonistin gözü bakar öylece, konuşmaz; soruyu duyar, ama yanıt vermez. Empresyonistlerin göz yerine başka bir çift kulağı vardır, ama ağzı yoktur, çünkü burjuva döneminin insanı kulaktan başka bir şey değildir, dünyayı dinler, ama ona seslenmez. Ağzı yoktur, kendini ifade etmekten acizdir, dünya hakkında yargı belirtmekten acizdir, ruhun yasasını dile getirmekten acizdir. Ekspresyonistse, tersine, insanlığın ağzını yırtıp açar; onun sessizliğinin zamanı, onun dinlemesinin zamanı sona ermiştir – bir kez daha ruhun yanıtını vermeye çabalar.

Ekspresyonizm de hâlâ bir jest. Konu şunun ya da bunun Ekspresyonist olması ya da onun belli bir eserinin öyle olması değil. Nietzsche şöyle der: "Sanatın öncelikli görevi yaşamı güzelleştirmek olmalı ... Böylece bütün çirkinliği gizlemeli ya da değiştirmeli – ve ancak bu büyük görev tamamlandıktan sonra Sanatın Sanatı denen o özel üretime, bir katkıdan başka şey olmayan o şeye geçebilir. Bu güzelleştirici ve gizleyip değiştirici güçlerin yüzeyselliğine sahip olduğunun farkında olan bir insan, sonunda kendisini Sanat eserlerindeki bu bolluktan kurtarmaya çalışacaktır; aynı özel koşullar bütün bir ulus için geçerlidir. Ama şu anda biz genellikle Sanatın yanlış ucundan yola çıkıyoruz, onun kuyruğuna tutunup Sanat eserlerinin Sanatın bütününü içerdiği etiketini takıyoruz yeniden, bunlarla yaşamı onarıp dönüştürebileceğimizi söylüyoruz – ne kadar budalayız!" Bu burjuva yönetimi altında bütün insanlık bir katkı haline geldi. Empresyonizm enfes bir kuyruk! Fakat Ekspresyonist bir züppelik yapmıyor, tek üretime dikmiyor gözünü, insanın haklı konumunu geri getirmeye çabalıyor; Sadece biz Nietzsche'yi aştık – ya da daha doğrusu, adımlarımızı geriye doğru izledik ve onun ötesine geçip Goethe'ye vardık: Sanat artık sadece yaşamı bizim için "güzelleştirmek" ve "çirkinliği gizleyip değiştirmek" değil, Sanat Yaşamı getirmeli, yaşamı içeriden üretmeli, insanın en kendine özgü görevi ve eylemi olan Yaşam işlevini yerine getirmeli. Goethe şöyle diyor: "Resim bizim önümüze bir insanın görebileceği ve görmesi gereken, genellikle de görmediği şeyi koyar." Eğer şu anda Ekspresyonizm hantal, asi bir tavır içindeyse, bunun bahanesi bulduğu hakim koşullarda yatar. Bunlar gerçekten neredeyse kaba ve ilkel insanlık koşullarıdır. İnsanlar bu resimlere bakıp da vahşilerin bile bunları yapabileceğini söyledikleri zaman doğruya çok yaklaşmış olduklarının farkında değil. Burjuva yönetimi bizi vahşilere çevirdi. Rodbertus'un korktuğundan başka barbarlar tehdit ediyor bizi; insanlığın ge-

leceğini şimdiki insanlıktan kurtarmak üzere bizler barbar olduk. İlkel insan, doğa korkusuna kapılmış, kendi içine sığınmış insan olarak, bizler de ruhlarımızı yutmaya kalkışan bir "uygarlıktan" kaçmaya çalışıyoruz. Vahşi kendisinde doğa tehdidinden daha büyük olma cesaretini buldu ve içindeki bu gizemli kurtarıcı gücün, bütün o fırtına kaygı ve korkularına, bilinmeyen tehlikelere ve yırtıcı vahşi hayvanlara rağmen onu hiç terk etmeyen, hiç onu yalnız bırakmayan bu gücün onuruna, kendisinin çevresine koruyucu işaretlerle, doğa tehdidine karşı meydan okuma işaretleriyle, sahip olduklarını doğanın müdahalesine karşı korumaya ve ruhuna olan inancını sürdürmeye yönelik inatçı sınır işaretleriyle dolu bir çember çizdi. Böylece, "uygarlık" tarafından yok olmanın kıyısına getirilmiş olan bizler, kendi içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üzerimizde ölüm korkusuyla, bunları toplayıp "uygarlığa" karşı büyü olarak kullanıyoruz. Ekspresyonizm bizim içimizdeki bilinmeyenin simgesi, ona güveniyor, bizi kurtaracağına inanıyoruz. Ekspresyonizm zindandan çıkmaya çabalayan tutsak ruhun işareti – dehşete kapılmış ruhların hepsinin çaldığı tehlike çanı. İşte bu Ekspresyonizm.

19 Hans Prinzhorn (1886-1933) *Akıl Hastasının Sanatçılığı*'ndan

Birinci Dünya Savası'nın sonu ve 1920'lerin bası arasında, Prinzhorn, Heildelberg Psikiyatri Kliniği'nin yöneticisi olan Karl Willmans'ın asistanı olarak çalıstı. Baslangıçta Viyana'da sanat tarihi ve felsefe eğitimi almıs, ardından önce müzik ve yirmili yaslarının sonunda tıp eğitimi almıstı. Savasta ordu cerrahı olarak hizmet ettikten sonra Heildelberg kliniğinde psikiyatriyle ilgilenmeye basladı. Willmans akıl hastalığı yasayan kisiler tarafından yapılmış resimlerin koleksiyonunu yapıyordu. Prinzhorn sadece Almanya değil, Avusturya, İsviçre, Hollanda ve İtalya'da da birçok psikiyatri kurumunu gezdi, sonunda, hepsi de akıl hastalığıyla ilgilenen kurumlardaki hastalar tarafından yapılmış, fakat herhangi bir "sanat terapisinin" ürünü olmayan 5000'den fazla örnek topladı. Prinzhorn topladığı resim ve nesneleri modern uygarlığın etkisiyle bastırılan biçimsel ve simgesel ifadeye yönelik doğal bir hevesin kanıtı olarak görüyordu. Dahası, akıl hastası olan insanların kendiliğinden ürettiği görsel imgelerle çağdaş ekspresyonist avangard sanatın kendine özgü biçimsel nitelikleri arasında benzerlikler saptadı. Vardığı sonuç, muhafazakârların dediği gibi modern sanatçıların deli olduğu değildi, ama şizofrenin kendi hastalığına verdiği tepkiyle sanatçının döneminin sıkıntılı doğasına verdiği tepki arasında bir benzerlik vardı. Akıl hastalarının sanatı bu yüzden çocukların sanatına ve yerli halkların sanatına katılıyor ve "Primitivizm"in çekirdeğinde yer alan bir üçlü oluşturuyordu: yani ifadenin doğruluğu, kendiliğindenliği ve otantikliği fikirlerine, akademik sanatın kanonlarına karşı gelen avangard ideoloji. Aşağıda yer alan alıntılarda, Prinzhorn akıl hastalarının sanat eserleriyle "ciddi sanat" dediği şey arasındaki ilişkiyi açık bir şekilde ele alıyor. Bu alıntılar kitabın son kısımlarından alınmıştır, kitapta örneklerin kendileri de kapsamlı bir sekilde çözümleniyor. *Bildnerei der Geisteskranken* ilk kez Springer Verlag tarafından 1922 yılında yayınlandı. Almanya'da hemen başarıya ulaşmış olsa da, 1972'ye dek İngilizce çevirisi yapılmadı. Alıntılar bu çevirinin 1995'teki yeniden basımından yapıldı: *Artistry of the Mentally Ill*, çeviren Eric von Brockdorff, Springer Verlag New York, s. 268-72. (Almanca *Gestalt* kavramı için çevirmen "konfigürasyon" sözcüğünü kullanmış. *Gestalt* "biçim" ve "sekil" fikirlerini merkeze alan, sözkonusu olan cismin sadece dış hatlarına değil ona içkin olan bir şeye de gönderme yapan karmaşık bir kavramdır. Almancada, *Gehalt/Gestalt* aynını İngilizcedeki *content* ve *form* [Türkçedeki *içerik* ve *biçim*] ayrımını kısmen aktarır.)

IV. Şizofrenik Konfigürasyon ve Sanat

Buraya dek sanatı pek tartışmadık. Artık şu sorudan kaçamayız: Şizofreninin ciddi sanatla ne ilgisi var? [...]

Gelenek ve eğitim profesyonel sanatta önemli bir rol oynar. Bu önermenin doğruluğu, birçok bireyin sanatının çok kısa bir zaman sonra bile, ırklar ve ülkelerle birbirinden ayrıldıkları halde, bir kuşağın ortak çabası gibi görünmesi gibi bir olgudan görülebilir. Sanat tarihi buna bağlı olarak ekollerden ve belli dönemlerin üsluplarından bahseder, ve sanatçı kitleleri arasından sadece kişisel üsluplarının bireyselliğini aşarak öncü haline gelen o kişiliklere öncelik verir. Fakat bütün sanat tarihinde, bütün dünyadan ayrılmış ve tümüyle kendi başına olan, eğitimsiz bir insanın, bir gün aniden kaleme uzanıp resimler ürettiği bir örnek bulamayız. Bir gümrük memuru olan Rousseau'nun gelişimi eşsizdir.

Eskiden resimsel konfigürasyonun [*Gestaltung*] kökenlerine yönelik bütün soruşturmalar, doğal olarak bir ilkel sayılan varsayımsal bir acemiyle başlardı. Bu kuramsal bireyi düşünerek, en eski sanatsal yapay eserlere bakarak, sanatın kökenlerini anlamaya çalıştık. Soruna kronolojik olarak yaklaşıldığı zaman çözümün imkansız olduğunu belirtmiştik. Bazı bireyler dogmatik bir şekilde bütün bu hassas süreci bir ya da birkaç ilkenin açıkladığını öne sürer. Bu ilkeler resimsel konfigürasyonun çocuklardaki başlangıcı ve gelişimi ve sayısız ilkeller arasında gözlenen bir çizim yöntemine ilişkin ortak gözlemlere dayanmaktadır. Ama yaratıcı süreç hiçbir zaman tarafsız ve saf psikolojik olarak araştırılmamıştır.

Bizim resimlerimizi üreten kişiler, alışılmış sanat eserlerinin büyük kısmına atfedilen gelenek ve eğitim yolundan geçmeden az çok bağımsız bir şekilde çalışmış olmalarıyla öne çıkar. Hastalarımız elbette geleneksel kavrayışlardan bağımsız değildir, ama kendiliğinden bir şekilde yaratmaya başlarken, konfigürasyon hakkında öğrenilebilecek her şeyle, bütün bilgi ve becerilerle aralarında öyle bir uçurum yaratırlar ki, günümüzde bunun bir benzeri bulunamaz (dünyanın başka kesimleri dışında). İçgüdüsel ve amaçtan yoksun olan konfigürasyon süreci, bu insanlarda herhangi bir ispatlanabilir dış uyaran ya da yön olmaksızın patlak verir – ne yaptıklarını bilmezler. Bu anlayışın değerini sınırlamak için ne söylenirse söylensin, her insanda bilinçaltında, gelişmemiş bir halde var olan konfigürasyon sürecinin bileşenlerini buradan başka hiçbir yerde bulamayacağımız kesindir.

Eğer birçok açıdan profesyonel sanat niteliğine yaklaşmış olan resimlerin başlangıçta bilinçaltına ait olan bu bileşenlerden çıktığını malzememiz aracılığıyla kanıtlayabildiysek, şu sonuçlara varmamız gerekir: gelenek ve eğitim konfigürasyon sürecini ancak dışarıdan, teşvik ederek, övgü ve kınama, kurallar ve sistemler aracılığıyla etkileyebilir. Fakat bir tür içsel süreç de vardır; onun gelişiminin ön koşulları her insanda mevcuttur. Bu önerme sayısız deneyimle desteklenir. Artık birçok çocuğun uygun bir ortamda özgürce gelişen, ama eğitimin rasyonalizmi içgüdüsel, oyuncu bir yaratığı bilen ve amaçlı bir yaratık haline getirmesiyle hemen ortadan kaybolan, özgün bir konfigürasyon hevesine sahip olduğunu biliyoruz. İlkellerle yaşanan deneyimler ve birçok düş deneyimi bunu gösterir. Konfigürasyon bir etkinlik olduğundan ve kendisinin görüler ve fanteziyle pek ilişkisi olmadığından, düşlerde ve hipnotik

sanrılarda nesnel resimler deneyimleme becerisi de özgür bir konfigürasyon gücünü belirtir. Özellikle psikoterapide, birçok kez, doğru koşullar altında hemen her insanın çelişkilerini aşırı doğurgan bir simgesel kılık altında yaşamaya yetenekli olduğunu gözleriz. Bu yüzden bütün insanlara içkin olan özgün bir konfigürasyon içgüdüsünün uygarlığın gelişmesiyle boğulmuş olduğu sonucuna varabiliriz. [...]

V. Şizofrenik Bakış ve Çağımız

[...] Şizofrenik konfigürasyonun özünü yüzeysel özelliklere dayanarak tanımlamayı reddederken, çağdaş sanat ve resimlerimiz arasında, onların dış özelliklerini karşılaştırarak koşutluk çizmeyi de reddediyoruz. Sadece sıradan insanların değil saygın psikiyatrların da yaptığı bu tür karşılaştırmalar, basında sıkça yer alan, kaba ve duygusal karşılaştırmalardır. Bildirilen koşutluklar kanıtlanabilse bile cahillere yeni basmakalıplar sunmaktan başka bir işe yaramayacaktır ve bu tür karşılaştırmalar büyük bir psikolojik ve mantıksal hataya dayanır: dışsal benzerliklere dayanarak altta yatan ruhsal koşulların eşit olduğu sonucuna varmak yüzeysel ve yanlış bir şeydir. Bir ressamın belli bir akıl hastası gibi resim yapması nedeniyle akıl hastası olduğu sonucuna varmak, ne zekice ne de ikna edicidir; buna göre, Pechstein ve Heckel'in Kamerunlu Afrikalılar olduğu söylenebilir çünkü Kamerunlu Afrikalılar gibi ahşap figürler yapmaktadırlar. Böyle basit sonuçlara varmaya eğilim gösterenler ciddiye alınmayı hak etmez. Bizim şizofrenlerimizin sadece ilkel sanatı değil aynı zamanda büyük kültürlerin eserlerini de andırdığını göstermek üzere bazı örnekler kullandık. Eserlerden bazıları öyle sanatsal ki birçok ortalama "sağlıklı" eser onların yanına yaklaşamıyor. Bu yüzden dışsal niteliklerin reddedilemez ve derin ilişkilere ışık tutmadığı söylenebilir. İlgimizi yakın tarihli ciddi sanatın sergilediği genel duygusal tutumdaki bununla bağlantılı özelliklere çevirmek daha yararlı olabilir. Orada dış dünyanın yaygın olarak anlaşıldığı şeklinin reddedilmesiyle, ayrıca daha önceki bütün Batı sanatının yöneldiği o yüzey parıltısının mantıksal olarak değersizleştirilmesiyle ve son olarak kesin bir şekilde benliğe, içe yönelme gibi temel bir özellikle karşılaşırız. Şizofrenlerin bakış açısını betimlemeye yönelik çabalarımızda da tam bu ifadeleri kullanmıştık.

Şizofren bakış açısıyla yeni sanatın sergilediği bakış açısının aynı sözlerle tarif edilebilmesi gibi şaşırtıcı bir olgu, bizi hemen ayrımları da belirtmeye mecbur ediyor. Bu da çok zor değil. Şizofren bakış açısı için önemli bir deneyim sözkonusu. Görünümler dünyasından yabancılaşmak ona acı verici, kaçınılmaz bir yük gibi dayatılır ve o, bir süre bununla mücadele eder, sonra boyun eğer ve ağır ağır, hayalleriyle zenginleşen o otistik dünyasını ev gibi benimsemeye başlar. Çağdaş sanatçının bir zamanlar yakın ve sevgili olan gerçekliğe yabancılaşması da ezici bir deneyimden kaynaklanır, ama en azından bilinçli ve rasyonel kararlar içerir. Acı verici bir benlik çözümlemesi ve toplumla olan aşılmış ilişkiler itici olduğu için ortaya çıkar ve bu yüzden de genellikle kuşkularla, kötü bir vicdanla ve hınçlarla karışmıştır. Diğer yandan, en azından kuramsal olarak, açık bir amacı vardır. Doğası gereği dışsal görünümlerin zorlamasından özgürleşme, bütün konfigürasyonun sadece saf ruhsal niteliklerle uğraşmasını sağlayacak şekilde tam olmalıdır. Kaynağı da, bütün dünyayla mistik bir birleşmeye girme hevesinde olan tümüyle özerk bir kişilik olmalıdır.

Bu aşırı, görkemli, genellikle zorlayıcı çarpık tutuma yol açan geleneksel bakış açısının çöküşünü burada ele almak zor. Her koşulda, dargörüşlü insanların bugün bile sandığı gibi, basit bir ekspresyonizm konusu değil. Tersine, ekspresyonizm çöküşün bir semptomu ve onu en iyi şekilde kullanmaya yönelik bir çaba. Eğer sanatsal programların karışıklığını göz ardı eder ve daha büyük coşkular yaratan devindirici fikri kavramaya çalışırsak, ilkellerde olduğu bildirilen ve kültürün en büyük dönemlerinden bilinen esin dolu yaratıcılığa yönelik aynı özlemi buluruz. Bu da bizi zamanımızın zayıflıklarından birine, onun trajedi ve kasvetine getirir. Eksik gibi görünen şey sadece bütün bilgiden önce gelen ve tek başına coşkulu sanatı yaratan o ilk deneyimdir. Onun yerine, cömertçe arzuladıktan sonra, eski hatalara karşı kazanılan bütün o kararlı zaferlerden sonra, sonunda onun entelektüel ikameleriyle baş başa kalırız.

Eğer haklıysak, o zaman duyarlı sanatçıların resimlerimize verdiği tutkulu tepkiler tümüyle anlaşılır olur. Bu eserler gerçekten de isimsiz bir gücün misyonunu yürüten, dışsal gerçeklikten bağımsız olan, kimseye borcu olmayan, sadece kendilerine yeten bağımsız kişilikler tarafından yapıldı. Doğuştan gelen ilkel konfigürasyon süreci dış dünyadan yürüyüp geldi, plan değil zorunluluk sayesinde, bütün doğal süreçler gibi geldi. Tolstoy gibi insanlar, bizim uygarlığımız için kaygılanan en saygın insanlar, sanatsal yaratımı anarşist bir şekilde kavrıyorlar çünkü mistik eğilimleri var, ilkel konfigürasyonun nitelikleri onları kolayca etkiliyor. En yakın tarihli sanatsal üslupları ün sahibi olmaya hevesli birkaç kişinin özel projesi diyerek, yani zararsız ve kolay ama hâlâ yaygın olan bir görüşü öne sürerek bir kenara itemeyeceğimizi kavramamız gerekiyor. Kültürel değerler ve gelişmeler onları yaşamamış olanlara öğretilemez. Günümüzde kültürel güçler büyük bir hızla tarih oluyor ve dargörüşlü insan daha dün rahatça birkaç meraklının hayal dünyası diye bir kenara ittiği şeyi tarihsel olgu diye kabul etmek zorunda kalıyor. Eğer günümüz sanatlarını özenle gözlersek, hepsinde, hem güzel sanatlarda hem edebiyatın her dalında etkin olan bazı eğilimler buluruz ve bu eğilimleri ancak gerçek bir şifozren layıkıyla anlayabilir. Tekrar edelim, bu sanatlarda akıl hastalıklarının semptomlarının bulunduğunu kanıtlamaya çalışmıyoruz, sadece, şizofreniden tanıdığımız bazı özelliklerle olan içgüdüsel bir yakınlık gördüğümüzü söylüyoruz. Bu yakınlık bizim resimlerimizin modern sanatla olan benzerliğini ve onların çekiciliğini açıklıyor. Yaratıcı sanatçılar arasında geleneksel bakış açısının çöküşüyle ilgili söylediklerimiz, bütün meslekler için geçerlidir. Mistik bir kendi kendini tanrılaştırma ve metafiziğe yönelik, büyü güçlerinin tekrar işbaşına geçtiği felsefi metafizikten tarikatçı ve teosofik metafiziğe dek uzanan ilgiyle birleşmiş bir şekilde doğrudan sezgisel deneyim özlemi de yaygındır. Hatta şifozrenik konfigürasyonun toplam tutumu için yaptığımız formülasyonu dile getirebilir ve bu çağda gergin bir şey, kararları doğrudan aşan ikircikli bir kararsızlık görebiliriz. Fakat şizofren bir bakış açısına yönelik eğilimler, temelde, geçmiş kuşakların ezici rasyonalizminden kurtuluşu yirmi yıl önce ifadeci tarzlarda ve çocuklarla ilkellerin bakış açısında aramış olan eğilimlerdir. O ezici rasyonalizmden boğulduklarına inanan insanlar yenilmediler.

II. Bölüm

Modern Dünya Düşüncesi

II. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ilk on yılı ondokuzuncu yüzyıl kaynaklarından gelen bir dizi öğeyi yeni bir sanat halinde senteze ulaştırma çabasına tanıklık etti: hem yeni yüzyılın sanatı olan hem de klasik gelenek kadar başarılı olabilen bir sanat. Bu yeni sanatın temel desteklerinden biri "ifade" kavramı oldu. İfade birçok kılığa büründü, ama ihtiyaç duyduğu şeylerden biri de sanatçının bir "benliği" olduğu ve bunun ifade edilebileceği fikriydi. Bu Benliğin de otantiklik niteliklerine sahip olması gerekiyordu. Bunlar karakteristik bir şekilde daha önce marjinalleştirilmiş ve ihmal edilmiş yerlerde arandı – avangard sanatçıların bir tür "doğal" kuvvet aldıkları yerlerden. Yeni sanatın otantikliğini uzak bir Doğadan almaya çalışması temel bir paradoks olarak duruyor, ama bu sıkça görülen Doğa büyülenmesi kent koşullarında yapılıyordu. Doğa kültleri, köylü dekorasyonları, ilkel fetişler vb. şehirlerde yaşayan insanlara etkilerini gösteriyordu. Doğrudan ifadeci ya da otantik olan, tarihötesi biçim ve kültürötesi duyarlılıklara ait, Evrensel olan ideolojilerin, görece küçük bir kentli seçkinler grubu üzerinde etki bırakmış olmasını abartmak mümkün değil. Avangard sanatçıları hem bu fikirleri hem de yaptıkları ve yaydıkları yapıntıları, kendilerinin sanayileşmiş, kentli toplumlarının değer ve önceliklerine olan eleştirel mesafelerini haklı çıkarmak üzere kullandılar. Fakat sanatın yeterliliği, kaçışçılıktan uzak durma tavrına dayanmaktadır. İfade araçlarının gerçek deneyimle örtüşmesi gerekiyordu. Ve yeni yüzyıla geçiş derinleştikçe, modern ortam da avangardı boğuyordu.

Modern ortamın etkisi Avrupa'nın her yerinde hissediliyordu. Bu yüzden avangard da dünya savaşı patlak verdiği sırada iyice uluslararası bir hal almıştı. Kuşkusuz Paris önde gelen bir yerdi ve Kübizmin gelişmesi bu durumun sürmesini sağladı. Görsel sanatlardaki bir avangard aynı zamanda Almanca konuşulan, Berlin, Münih, Dresden ve Viyana gibi merkezlerde de gelişti. Burada ifadeci ve öznel olana doğru, Alman felsefe ve kültür geleneği içindeki kaygılarla bağlantılı olan ve onu Fransız sanatında hep öne çıkmış olan daha akılcı ve klasikleştirme eğilimlerinden farklı kılan karakteristik bir eğilim görülüyordu. Üçüncü bir etki de, İtalya ve Rusya'daki, modernleşmeye görece geç gelen, sanatta daha önce geri kalmış olan o toplumlara giren modernin belirgin ritimlerini kucaklama çabasının izini taşıyan kent merkezlerinde bulunabilir. Öyleyse, şematik olarak, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki on yılda, Kübizm, Ekspresyonizm ve Fütürizmin, başlıca örneği Fransız olan mevcut sanat geleneğine Avrupalı bir avangardın moderni sokmasının farklı yüzlerini sergilediğini söyleyebiliriz. Mevcut sanat geleneğindeki –yüzeyle ilgilenme ve bu-

nun sonucunda tasvirde renk ve yapının zayıflaması gibi–teknik sınırlamalara karşı, kültürel açıdan göreceli olan deneyimin belirgin bir iz bırakması için imkan vardı. Bir anlamda, temel nokta budur: Modern hâlâ "bütünsel" değildi ve bu haliyle, olmadığı şey karşısında ölçülü olabilirdi ve anlamı belirlenmişti. Avrupa'nın her yerinde, keskin bir şekilde hissedilen modern deneyimi hâlâ bir gelenek duygusunun, toprağa ve mevsimlere bağlı olarak yaşanan bir yaşamın görece değişmeyen koşullarına kök salmış değerlerin yarattığı bir duygunun önünde belirmişti.

Geleneğe göre modernin dinamiğinde birbiriyle bağlantılı üç moment ayırt edilir: modernleşme, modernlik ve Modernizm. İlk terim, dünyanın kendisini daha önce yaptığından ayrı bir şekilde dışavurmasını sağlayan bilimsel ve teknolojik gelişme süreçlerini belirtir. Özel olarak modernleşme makinenin artan etkisine, özellikle de mühendislik ve kimya sanayilerindeki kullanımı açısından içten yanmalı motor devrine karşılık gelir. Yaşanan dönüşümün büyüklüğünü geriye bakarak yakalamak güç. Avrupa'nın gelişen toplumlarında yirminci yüzyıl dönümünde yeni eskinin yerini, daha önce hiç görülmemiş, tarihsel bir öncülden yoksun bir şekilde alıyordu. Modernlik bu nesnel değişimlerin toplumsal ve kültürel durumuna karşılık gelir: değişen durumlar altında yaşamın karakteri. Modernlik bir deneyim biçimi, değişmeye uyum ve değişmenin farkındalık demekti. Ama aynı zamanda kişi üzerindeki etkinin bir biçimiydi; bu değişim ve uyarlanmalar kişiye belli bir karakter veriyordu. Deyim yerindeyse, bu hem toplumsal hem bir iç deneyimdi. Modernlik durumu Modernizmle yer değiştiren, simbiyotik bir ilişki içinde var olur: daha yeni başlamış olan o yeninin deneyimi üzerine kasıtlı bir düşünüm ve onun bir damıtılması – kısacası, temsili. Bu kavramlar arasındaki sınırı çizmek kolay değil. Deneyim bir bakıma temsil edilmeden önce kavranamaz; ama en uç noktada modern durumu, temelinde deneyimi görmenin mümkün olduğu modern bir sanat olmazsa deneyimlenemez.

Modern duruma verilen tepki, birbiriyle bağlantılı ama görünüşte birbirine karşı olan iki kayıtta deneyimlenmiş gibi görünüyor. Bir yandan, nüfus artışı ve nüfusun büyük şehirlerde yoğunlaşması karşısındaki derin karamsarlık, insan yaşamının gitgide makinenin denetimine girmesiyle besleniyordu. Kazanılan her şeye karşılık, yaşamın derinliği, özgürlük boyutunu kaybettiği ve insani varlıkların Alman sosyolog Max Weber'in modernliğin "demir kafesi" olarak gördüğü şeye (bkz. IIA1-2) hapsolduğu hissi vardı. Modernleşme Avrupa çapında bir fenomendi ve değişim genellikle onun saçaklarında, değişimin başta geç kaldığı ama sonra yetişme ihtiyacıyla dramatik bir şekilde hızlandırıldığı yerde yaşanıyordu. Rus şair Aleksandr Blok'un "uzak gökgürültüsü"nü bu türden bir değişim olarak duymamız gerekiyor (IIA5).

Diğer yandan, bazılarında bir yabancılaşma ve kıyamet karışımına yol açan değişiklikler, başkalarında bunun tam tersi tepkiye yol açtı: neredeyse histerik bir canlılık. Buna en yakın tepki, öncelikle Avrupa saçağından yazan İtalyan şair Marinetti'den geldi. Blok gibi Marinetti de başarılı bir Simgeci şairdi. Fakat Blok'tan farklı bir şekilde, Marinetti çağa yeni bir yanıt vermek üzere Simgecilik mirasından kesin bir şekilde kopmuştu (IIA6). Onun temel Manifesto'sunda anlatılan hikayeye göre, o ve Simgeci arkadaşları atölyenin estetikleştirilmiş dekadansından çıkarak sokağa iner, orada otomobillere kumanda ederek gecenin içinde yol alırlar. Marinetti'nin arabası kaza yapar ve onu bir fabrikanın drenaj çukurundan işçiler kurtarır, ama on-

lar kurtarıncaya kadar çukurun kötü suları vaftiz gibi bir etki bırakmıştır üzerinde. Araba ve fabrika, hız ve makineler sayesinde Marinetti moderne ilişkin etkileyici bir vizyon elde etmiştir, ve sanatçının hedefi bu sırada çıplak bir halde görünmüştür. Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda Marinetti'nin peygamberce bir terim olan "Fütürizm" teriminde yakaladığı coşku bütün Avrupa kıtasında, Londra'dan Moskova'ya dek her yerde hissedilmişti (bkz. IIA7, 8, 9, 11 ve 12).

Marinetti modernin işaretleri olan dinamikliğe ve değişime odaklanmaya yönelik bu çabanın tek kaynağı değildi. Buhar motorunun icadından önce, kimse en hızlı atın koşabileceği hızdan daha hızlı yolculuk yapmamıştı. Artık insanlar kıtalar arasında motorlu arabaları yarıştırıyor ve göklere yükseliyordu. Bunlar çıplak olgular halinde herkesin önündeydi. Ama ayrıca insan bilincinin haritasını akış, değişim ve duyum terimleriyle çıkarmaya yönelik felsefi çabalar da vardı. Paradoksal bir hamleyle, teknoloji ve bilimin zaferleri onların önemi konusunda idealist bir tepkiye yol açtı. Bu tepkiyi başlıca seslendiren Henri Bergson oldu (IIA4). Onun düşüncelerinin günlük deneyime görünüşte uygun olması onun bir filozof olarak nadir görülen bir yazgıya sahip olmasına yol açtı: ünlü oldu ve sadece Fütürist Umberto Boccioni (IIA7) tarafından değil, çok kişi tarafından okundu.

Ne kadar farklı olmuş olurlarsa olsunlar, çeşitli depresyon ve neşe tepkileri aynı paranın iki farklı yüzü gibidir. Temelde ikisi de modernleşmenin etkilerine verilen tepkilerdir. Fakat bu ikisinin yanında yer alan üçüncü bir tepki daha var. Onun başlıca kaygısı da modern dünyanın varlığının *nedenini* olduğu gibi aramaktır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki bu dönemde onun sanatın gelişimine olan etkisi hafif olsa da, müteakip dönemde hakim bir motif oldu. Bu üçüncü konumdan bakıldığında, modernleşme, temelde, makinelerin ve mimarinin görünürlüğüne rağmen, teknolojik bir olgu değildir. Toplumsal bir olgudur ve sadece insanlar ve şeyler arasındaki ilişkilerin değil, insanlar arasında ve özellikle de insan sınıfları arasında yeni toplumsal ilişkilerin üretilmesiyle öne çıkar. Sonuçta kapitalist modernleşmeden bahsediyoruz. Bu açıdan depresyon ve neşe gibi çifte tepki, deyim yerindeyse, kültürün kendisini düşünürken kullandığı terimlerin çerçevesi içinde kalır. Yani, onlar modernleşme ideolojisinin bir parçasıdır: burjuva toplumuna verilen keskin ve çelişkili burjuva tepki biçimleri. Ama bu toplumsal düzenin toptan zorlanması burjuvazinin en çok korktuğu ve en çok ihtiyaç duyduğu sınıfın adında yer alıyordu: ortak bir millet, ırk ya da kültür ideolojileri aracılığıyla içine çekmeye çabaladığı, ama yine de kapitalist üretim tarzının yarattığı maddi (ve aslında ruhsal) servetten büyük ölçüde dışlanan sınıfın. Bu sınıf işçi sınıfıydı ve onun programı –ya da en azından onun adına getirilen program– sosyalizm, yani toplumculuktu.

Bir taraftan sanatın modernliği ifade etmesine yönelik bir dizi değişik talep gördüysek, sosyalist geleneğin içinde de sanatın o modernliği değiştirme mücadelesine bağlanmasına yönelik artan bir talep vardı. Marx'ın filozofların daha önce dünyayı entelektüel açıdan anlama çalışmış olduğu, ama önemli olanın onu uygulamada değiştirmek olduğu şeklindeki yorumundan destek alan Soldaki birçok ses, sanat için başlıca kuvveti politika alanında olan özgürlükçü bir toplumsal hareketin hizmetçisi rolünü uygun gördü. Yüzyıl süren bir çekişmenin tohumları böylece atıldı (IIA3).

Bu çekişme avangard sanatın savaştan önceki yıllarda yaşadığı dönüşün kendine özgü doğasıyla daha da arttı. Ekspresyonizm de Fütürizm de kentli modernlik koşullarına verilen tepki biçimleriydi: Kuşkusuz olumlu ve olumsuz tepkilerdi, ama modern dünya ve onun baskıları Kirchner ve Boccioni gibi çok farklı sanatçıların eserlerinde görülebilir. Fakat kübizmde durum farklıdır. Özellikle de onun "çözümleme" aşamasında, Kübizm hermetik bir sanattır. Natürmort ve tek kişilik portre figürü –karakteristik Kübist konusu– atölyenin dışında esip duran modernlik fırtınasına dair çok az ipucu verir. Bu açık görmezden gelme, bu konuların bile, kendilerini resmin başlıca ilgi nesnesi olarak öne çıkaran bir yer değiştiren düzlemler yüzeyinin altında kaybolmasıyla vurgulanır. Tuhaf bir ters dönmeyle, sanki modern resim, modern dünyayı oluşturan makineleri ve binaları tasvir etmek yerine, o şeyin kendisi olmuştur. Kesin olarak söylenirse, böyle olmamıştı; bir gösteren olarak kalıyordu. Ama onun anlamı, yeni resim dilinin türetildiği vaatleri kavramakta başarısız olanlar için büyük ölçüde anlaşılmaz olarak kalacaktı.

Bu güçlüğe rağmen, Kübizm hızla kendisini daha sonraki avangard sanatın paradigması olarak ortaya koydu. Kübizmin başarısı, onun beklenmedik teknik yaratıcılığı sayesinde, sanat biçimini modernlikle doldurmayı başarmış olmasıdır. Bunun ardından, bir sanatçının hangi tekil konuyu ele aldığının eskisi gibi önemi yoktu. Teknik önceliklere bu geçişteki potansiyelin bir kısmı birçok disiplinde izi sürülebilecek daha geniş bir dürtüyle olan tutarlılığı açısından ortaya çıkar. Bu modern dürtünün karakteristik eğilimi, dünyanın temsil edilmesini sağlayan medyumun maddeselliği, matlığı üzerine yoğunlaşmak olmuş gibi görünüyor. Bu da çok önemli bir değişimi belirtiyor –çünkü temsil araçlarına yönelik bu vurgu bir kez elde edildikten sonra, bu araçlar değişen bir dünyada değişmeden kaldığı zaman, sanat da arkaik halde kalacaktır– ve bu haliyle de moderni temsil etme hedefinde, hangi konuyu tasvir etmeyi yeğlerse yeğlesin yetersiz kalacaktır.

Sanatçının temsili nasıl elde ettiğinin o temsilin neyi temsil ettiğine göre mantık açısından önce geldiği algısı, sanat araçlarının modernleşmenin kendisinin genel olarak dünyaya yaptığı değişikliklere koşut giden tarzda bir dönüşümü gerektirdiğini ima eder (bkz. IIB kısmı). Kübizmin teknik icatları hızla avangard sanatçılar tarafından benimsendi. Fakat Kübizmin ne anlama geldiği, nasıl düşünülmesi ve anlaşılması gerektiği konusu, bir çekişme noktası olarak kaldı. Bir yüzeyin özerk süslemesi; yüzey görünümün altına, "doğru" gerçekliğin sabitlerine nüfuz etme; Courbet'den türetilen bir geleneğin terimlerini dönüştüren, ama yine de eleştirel ilgiyi koruyan modern bir "kavrayış" Gerçekçiliği; resmin dilin yapamadığı şeyi başarabileceğine, yani *Ding an sich*i temsil edebileceğine inanan bir Kantçı aşkınsal idealizm; yeni bir güzelliğin Nietzscheci dayatması, kitleleri sanatçının kendi Doğru'suyla şekillendirmek; Bergsoncu bir akış epistemolojisi. Bunların her biri 1910'larda belirgin bir şekilde tanınan yeni bir üslubun ortaya çıkmasıyla tuvale geçirilmişti (bkz. IIB1-10)

Hiçbir değerlendirme kendisini kesin olarak ortaya koyamasa da, Kahnweiler'in Kantçı yaklaşımı (IIB10) gibi bazıları diğerlerinden çok daha işe yarar göründü. Bunun nedenleri karmaşık ve kuşkusuz avangardın içinde hem görece özerk bir uzmanlaşmış uygulama hem de bir tür lüks malı işlevini gördüğü daha geniş toplumsal koşullarla bağlantılıdır. Kesin nedenler ne olursa olsun, toplamdaki etkileri

Kübizmin iki özelliğini yükseltmek oldu; geriye bakıldığında bu özellikler onun eleştirel gücünün merkezinde yer alıyor gibi görünür: O özerk resim yüzeyine gönderme yapmayı ve onunla meşgul olmayı sürdürdü. Bu da sanatın daha geniş toplumsal biçimler açısından gerçekçilik kaygısıyla bir anlam pratiği olan kendi gerçekliği arasında bir yarık açılmasına yol açtı. Böylece uçurum açıldı ve yüzyıl ilerledikçe, daha güçlü ideolojik ve politik kuşatmaların etkisiyle genişledi, o zamandan beri de kapanmamış durumdadır.

Öyleyse burada bir gerilim var, sanatçıların bazen uzlaşmak zorunda kaldığı, başka sanatçılarınsa başka zamanlarda karşılıklı olarak birbirini dışlayıcı alternatifler haline getirdiği kutuplar arasındaki bir gerilim. Bir yandan ilk görevi modern dünyanın şifresini çözmek olan ve hatta belki de onu değiştirmeye katılmak olan bir sanat dürtüsü var. Diğer yandan modern duruma verdiği başlıca tepki sanatın kendisini dönüştürmesi gerektiği yolundaki çıkarım olan bir sanat var. "Özerk" bir sanatın daha geniş toplumsal değişimlerle olan ilişkisi sorunu modern dönemdeki bütün tutkulu sanatların merkezinde yer almıştır. Bu ikinci kısımda, Kübizmle ve modernliğin durumlarıyla ilgili tartışmaların hem bir önceki bölümde "modern yaşam" kuramcıları, Doğalcılık ve Simgecilik kuramcıları arasındaki diyalektiğin özelliklerini sürdürdüğü, hem de o zamandan bu yana önemli bir rol oynamış olan Modernizm ve Gerçekçilik çekişmesini haber verdiği görülebilir. Bu anlamda bu yıllar, özellikle Kübizm yılları olan bu yıllar bir dönüm noktasını, bir bakıma ondokuzuncu yüzyılın modern sanatıyla yirminci yüzyılda modern sanat durumu haline gelecek olan şey arasındaki bir menteşeyi belirler.

IIA. MODERNLİK

1 Georg Simmel (1858-1918) "Metropol ve Zihinsel Yaşam"

Modern sosyolojinin kurucularından biri olan Simmel, hayatının büyük kısmında Berlin Üniversitesi'nde çalıştı. Sosyolojinin yanı sıra felsefe, tarih ve psikoloji gibi değişik alanlarda yazdı. Burada özellikle modern şehrin kişiliksizliğinin ve disiplininin bireysel öznellik üzerindeki etkilerini ele almaktadır. İlk kez "Die Grossstädte und das Geistesleben" adıyla, *Die Grossstädte: Vorträge und Aufsätze zur Städteaustellung* içinde yayımlanmıştır (Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden 9, Kış 1902-3, s. 185-206.) Aşağıda yer alan alıntı Kurt H. Wolff (ed.), *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe, IL, 1950, s. 409-24'te yer alan İngilizce çevirisinden yapılmıştır.

Modern yaşamın en derin sorunları bireyin varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini ezici tarihsel güçlerden, tarihsel mirastan, dış kültürden ve yaşamın tekniğinden korumakta ısrar etmesinden kaynaklanır. İlkel insanın bedensel varoluşu için vermek zorunda kaldığı doğayla mücadele, bu modern biçimde en son dönüşümüne ulaşmıştır. Onsekizinci yüzyıl insanı kendisini devlet ve dinle, ahlak ve ekonomiyle olan bütün bağlarından kurtulmaya çağırdı. Başlangıçta iyi ve herkeste aynı olan insan doğası, serbestçe gelişmeliydi. Daha fazla özgürlüğe ek olarak, ondokuzuncu yüzyıl insanın ve işinin işlevsel özelleşmesini talep etti; bu özelleşme bir bireyin bir başkasıyla karşılaştırılamaz ve her birinin olabildiğince vazgeçilmez olmasını sağlıyor. Fakat bu özelleşme her insanı diğerlerinin tamamlayıcı etkinliklerine daha doğrudan bağımlı da kılıyor. Nietzsche bireyin tam gelişimini bireylerin en acımasız mücadelesiyle koşullanan bir şey olarak görür; sosyalizm tam da aynı nedenle bütün rekabetin bastırılması gerektiğine inanır. Nasıl olursa olsun, bütün bu tavırlarda hep aynı güdü işbaşındadır: Kişi toplumsal-teknolojik bir mekanizma tarafından alçaltılmaya ve yıpratılmaya karşı koyar. Özellikle modern yaşamın ve onun ürünlerinin iç anlamına yönelik, deyim yerindeyse kültürel bedenin ruhuna yönelik bir soruşturmanın, metropol gibi yapıların birey ve yaşamın süper-bireysel içerikleri arasında kurduğu denklemi çözmeye çalışması gerekir. Bu tür bir soruşturmanın kişiliğin kendisini dış güçlerin değişikliklerine nasıl uydurduğuna yanıt bulması gerekir.

Metropol tipi bireyselliğin psikolojik temeli sinir uyarımının yoğunlaşmasını içerir ve bu da dış ve iç uyaranlardaki hızlı ve kesintisiz değişimden kaynaklanır. İnsan farklılaşan bir yaratıktır. Zihni, anlık bir izlenimle ondan önce gelen bir izlenim arasındaki ayrımla harekete geçer. Kalıcı izlenimler, birbirleri arasında hafif ayrılıklar olan izlenimler, düzen ve alışkanlık rotasına girip düzenlilik ve alışkanlık karşıtlıkları sergileyen izlenimler – bütün bunlar, deyim yerindeyse, değişen imgelerin hızlı toplanmasından, tek bir bakışın yakaladığı keskin süreksizlik ve peşpeşe gelen beklenmedik izlenimlere göre daha az bilinç kullanır. Bunlar metropolün yarattığı psikolojik hallerdir. Caddede her karşıdan karşıya geçmede, ekonomik, mesleki ve toplumsal yaşamın temposu ve çokluğuyla, şehir, ruhsal yaşamın duyusal temelleri açısından kasaba ve kır yaşamıyla derin bir karşıtlık içindedir. Metropol, ayırt etme yeteneğine sahip bir yaratık olan insandan kır yaşamına göre daha farklı bir bilinç derecesi bekler. Burada yaşamın ve duyusal zihinsel imgelemin ritmi daha yavaş, daha alışkanlıkla ve daha düzenli bir şekilde akar. Metropole has ruhsal yaşamın seçkin karakteri tam da bu açıdan anlaşılabilir – buna karşılık kasaba yaşamı daha derinden hissedilen ve duygusal ilişkilere dayanır. [...]

[...] Küçük grubun ekonomik psikolojisi alanında, ilkel koşullarda üretimin iyi olanı sipariş eden müşteriye hizmet etmesi önemlidir, böylece üretici ve tüketici yakınlaşır. Fakat modern metropol neredeyse tümden piyasa için yapılan üretimle beslenir, yani kişisel olarak hiçbir zaman üreticinin hakiki görme alanına girmeyen bilinmeyen alıcılar için yapılan üretimle. Bu anonimlik sayesinde her tarafın çıkarları acımasız bir gerçekçilik kazanır; ve her iki tarafın entelektüel olarak hesap yapan ekonomik egoizmlerinin, kişisel ilişkilerinin beklenmedik sonuçları nedeniyle herhangi bir değişiklikten korkması gerekmez. [...]

Yaşamın yüzeyinde yer alan, görünüşte önemsiz bazı özelliklerde, aynı ruhsal eğilimler karakteristik bir şekilde birleşir. Modern zihin gitgide daha hesaplayıcı hale gelmiştir. Para ekonomisinin getirdiği pratik yaşamın hesap konusundaki kesinliği doğa biliminin idealine karşılık gelir: dünyayı bir aritmetik sorusuna dönüştürmek, dünyanın her parçasını matematik formüllerle düzeltmek. [...] Metropol yaşamının tekniği, bütün etkinliklerin ve karşılıklı ilişkilerin dengeli ve gayrışahsi bir zaman takvimiyle bütünleştirilmesi olmasa, hayal edilemez. Burada bütün bu düşünüm çabasının genel çıkarımları belirginleşir, yani, varoluşun yüzeyindeki her noktadan –bu nokta ne kadar sadece yüzeye bağlanmış olursa olsun– ruhun derinliklerine, yaşamın bütün o banal dışsallıklarının sonunda yaşamın anlam ve üslubuyla ilgili son kararlarla bağlantılı hale gelmesini sağlayacak bir yankı bırakabilir. Dakiklik, hesaplanabilirlik, kesinlik yaşama metropol yaşayışının karmaşıklığı ve enginliğiyle dayatılır ve bunlar onun para ekonomisi ve entelektüalist karakteriyle yakın bir bağlantı içinde olmakla kalmaz. Bu özelliklerin, dışarıdan genel ve kesinlikle şematik bir yaşam biçimini almak yerine, onu aynı zamanda renklendirmeleri de gerekir [...]

Yaşam biçiminin kesinlik ve dakikliğinde bu şekilde bir araya gelmiş olan aynı etkenler aşırı gayrışahsi olan bir yapıda bir araya gelmiştir; bir yandan, aşırı kişisel bir öznelliği de teşvik ederler. Kesin olarak en çok metropole has olan ruhsal bir

fenomen de *blasé* [bıkkın] tavırlardır. *Blasé* tavırlar öncelikle sinirlerin hızla değişen ve birbirine fazlasıyla yakın ve çelişkili uyarımlarından kaynaklanır. Aynı zamanda metropol entelektüelliğinin zenginleşmesi de bundan kaynaklanmış görünür. Bu yüzden, başlangıçta entelektüel açıdan canlı olmayan aptal kişiler tam olarak *blasé* değildir. Sınırsız bir haz arayışındaki bir yaşam kişiyi *blasé* kılar, çünkü sinirleri en güçlü tepkime haline o kadar uzun bir süre için kışkırtır ki sonunda sinirler tepki vermeyi keser. [...]

Metropoldeki *blasé* tavrın bu fizyolojik kaynağına, para ekonomisinden gelen bir başka kaynak daha eklenir. *Blasé* tavrın özünü, ayırt etmenin körelmesi oluşturur. Bu nesnelerin, yarım akıllılıkta olduğu gibi, algılanmadığı anlamına gelmez, şeylerin anlamlarının ve farklı değerlerinin, böylece de şeylerin kendilerinin, tözsüz olarak algılandığı anlamına gelir. Bunlar *blasé* kişiye tekdüze düz ve gri bir tonla görünür; hiçbir nesne bir başkasına yeğlenemez. Bu ruh hali tümüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin öznel yansımasıdır. [...]

Bu varoluş biçiminin öznesinin kendi içinde bununla yüzleşmesi gerekse de, onun büyük şehir karşısında kendini koruma çabası ondan en az bunun kadar negatif bir toplumsal doğaya sahip bir tavır bekler. Metropol sakinlerinin birbirlerine karşı bu zihinsel tavrını, biçimsel bir bakış açısından, tereddüt olarak adlandırabiliriz. Eğer çok sayıdaki iç tepki, tıpkı hemen herkesin birbirini tanıdığı ve herkesin hemen herkesle pozitif bir ilişkiye sahip olduğu küçük kasabadaki tepkiler gibi sayısız insanla sürekli dış temasa geçmeye verilen yanıtlar olursa, kişi içeriden tümüyle atomlaşır ve hayal edilemez bir ruh haline girer. Kısmen bu psikolojik olgu, kısmen de insanların metropol yaşamının gelip geçen öğeleri karşısında taşıdığı güvensizlik hakkı bizim çekingenliğimizi zorunlu kılar. Bu çekingenliğin sonucunda genellikle komşu olduklarımızı bile yıllarca görmemiş olabiliriz. Ve kasaba insanlarının gözünde bizi soğuk ve kalpsiz gösteren şey bu çekingenliktir. Aslında, eğer kendimi kandırmazsam, bu dış çekingenliğin iç yönü sadece kayıtsızlık değil, pek farkına varmasak da, hafif bir sevmeme, karşılıklı bir yabancılık ve tiksintidir, bu da bir nedene bağlı bile olsa, daha yakın bir temas anında nefrete ve kavgaya dönüşebilir. Bu kadar yaygın bir iletişim yaşamının bütün iç düzenlemesi yakınlıklar, aldırışsızlıklar ve kısa ya da kalıcı bir doğaya sahip olan sevgisizlikler gibi çok değişik bir hiyerarşiye dayanır. Bu hiyerarşide aldırışsızlık alanı yüzeyde göründüğü kadar geniş değildir. Ruhsal etkinliğimiz hâlâ, biraz ayrı bir duyguya sahip olan başka birinin hemen her izlenimine yanıt verir. Bu izlenimin bilinçdışı, akıcı ve değişken karakteri bir aldırışsızlık haline yol açmış gibi görünür.

Aslında bu aldırışsızlık, tıpkı ayrımsız karşılıklı kolay etkilenmenin yayılmasının katlanılmaz olması gibi, doğal olmamalıdır. Metropolün bu iki tipik tehlikesinden, aldırışsızlık ve kolay etkilenmeden, bizi antipati korur. Örtük bir antipati ve pratik antagonizmin ön aşaması, bu yaşam tarzının sürdürülmesini sağlayan uzak durma ve yön değiştirmeleri etkiler. Bu yaşam üslubunun boyutu ve karışımı, onun ortaya çıkıp kaybolmasının ritmi, onun tatmin edildiği biçimler – bütün bunlar, daha dar anlamdaki birleştirici güdülerle birlikte, metropoliten yaşam tarzının parçalanmaz bütününü oluşturur. Metropoliten yaşam tarzında ayrışma olarak görünen şey gerçekte onun temel toplumsallaşma biçimlerinden biridir.

Hakim tonu saklı bir beğenmeme olan bu çekingenlik, vakti gelince metropolün daha genel bir zihinsel fenomeni biçiminde ya da kılığında gelir; bireye bir tür ve belli ölçüde, başka koşullarda hiçbir benzeri olmayan bir kişisel özgürlük verir. [...]

[...] Günümüzde metropol insanı ruhsallaşmış ve seçkin bir anlamda, kasaba insanında barınan dargörüşlülük ve önyargıların tersine, "özgürdür". Çünkü geniş toplulukların karşılıklı çekingenlik ve aldırışsızlığı ve entelektüel yaşamları, birey tarafından en çok, büyük şehrin yoğun kalabalığındaki bağımsızlığı üzerindeki etkisiyle hissedilmektedir. Bunun nedeni bedensel yakınlığın ve uzam darlığının zihinsel mesafeyi daha da görünür kılmasıdır. İnsanın metropol kalabalığında kendini yalnız ve kayıp hissetmesi, belli koşullarda, bu özgürlüğün açıkça ters yüzüdür. Çünkü burada da başka yerlerde olduğu gibi insanın özgürlüğünün, duygusal yaşamına konfor olarak yansıması zorunlu değildir.

Çevrenin genişlemesi ile kişisel iç ve dış özgürlük arasındaki yaygın tarihsel karşılıklılık nedeniyle, metropolisi özgürlük sahası kılan şey alan ve kişi çokluğu değildir. Herhangi bir şehrin kozmopolitlik tahtına oturmasını sağlayan şey, bu görünür yayılmayı aşmak sayesinde olur. Şehrin ufku servetin gelişme tarzına benzer bir şekilde genişler; belli miktardaki mülk neredeyse otomatik bir şekilde gitgide hızlanan bir ilerlemeye girer. Belli bir sınır geçildikten sonra, yurttaşların ekonomik, kişisel ve entelektüel ilişkileri, şehrin hinterlandı üzerindeki entelektüel hakimiyet sahası, geometrik artışta olduğu gibi artar. Dinamik yayılmadaki her kazanç, eşit olmasa da, yeni ve daha büyük bir genişleme için bir adım olur. Şehirden yayılan her bağla birlikte, yeni bağlar kendi kendineymiş gibi büyür, bu arada şehrin içinde iletişimdeki basit artış sayesinde gerçekleşen arazi kirası artışı, arazi sahibine otomatik olarak artan kârlar getirir. Bu noktada, yaşamın niceliksel yönü doğrudan niteliksel karakter özelliklerine dönüşür. [...]

[...] Yayılmasının büyüklüğü açısından, şehir emek bölünmesinde gitgide daha kesin koşullar önerir. Büyüklüğü sayesinde çok geniş bir hizmet çeşitliliğini içine alabileceği bir ortam öne sürer. Aynı zamanda, bireylerin yoğunlaşması ve onların müşteri için mücadele etmesi, bireyi bir başkasıyla kolayca değiştiremeyeceği bir işlevde uzmanlaşmaya zorlar. Şehir yaşamının doğaya karşı verilen geçim mücadelesini insanlar arasındaki bir kazanç mücadelesine dönüştürdüğü kesindir ve burada kazanç doğadan değil başka insanlardan elde edilir. Çünkü uzmanlaşma sadece kazanç rekabetinden değil aynı zamanda temelde yatan bir olgudan, yani satıcının cezp edilen alıcının yeni ve farklılaşmış ihtiyaçlarını ortaya çıkarmaya çabalamasının zorunlu olması gibi bir olgudan kaynaklanır. Daha tükenmemiş olan bir gelir kaynağı bulmak ve kolayca yerinden edilemeyecek bir işlev bulabilmek için, insanın hizmetlerinde zenginlik yaratması zorunludur. Bu süreç farklılaşmayı, gelişmeyi ve kamunun ihtiyaçlarının zenginleşmesini sağlar, bu da elbette bu kamu içindeki kişisel farkların artmasına yol açmalıdır.

Bütün bunlar şehrin büyüklüğüne oranla sunduğu zihinsel ve ruhsal özelliklerin bireyselleşmesini biçimlendirir. [...]

Fakat metropolün –haklı ve başarılı olsun ya da olmasın– en bireysel kişisel varoluş dürtüsüne neden olmasının en temel nedeni, bana göre şu gibi görünüyor: Modern kültürün gelişimi "öznel ruhun" üzerinde "nesnel ruhun" üstünlük kazanma-

sı diyebileceğimiz bir niteliğe sahiptir. Yani, hukukta olduğu gibi dilde de, sanatta olduğu gibi üretim tekniğinde de, ev ortamına ait nesnelerde olduğu gibi bilimde de, bir ruh toplamı cisimlenmiştir. Birey entelektüel gelişimi içinde bu ruhun gelişimini fazlasıyla kusurlu ve gitgide artan bir mesafeyle izler. Sözgelimi, son yüz yılda şeylerde ve bilgide, kurumlarda ve konforlarda cisimlenen engin kültürü gözler, ve bütün bunları aynı dönemde bireyin –en azından yüksek mevki gruplarındaki bireylerin– yaşadığı kültürel ilerlemeyle karşılaştırırsak, ikisi arasındaki korkunç bir büyüme oransızlığı ortaya çıkar. Gerçekten de, belli noktalarda ruhsallığa, inceliğe ve idealizme göre bireyin kültüründe bir gerileme olduğunu görürüz. Bu çelişki özünde artan emek bölünmesinden kaynaklanır. Çünkü emek bölünmesi bireyden gitgide daha tek taraflı bir başarı ister ve tek taraflı bir çabadaki en büyük ilerleme de genellikle bireyin kişiliğinin eksilmesi anlamına gelir. Birey gözden çıkarılabilir bir niceliğe indirgenir, belki de bilincinden çok pratiğinde ve bu pratikten türetilen bulanık duygusal hallerinin toplamında indirgenir. Birey bütün bu ilerlemeyi, ruhsallığı ve değerleri onları öznel biçimlerinden çıkarıp saf nesnel bir yaşam biçimine dönüştürmek üzere elinden alan devasa bir şeyler ve güçler örgütlenmesi içindeki basit bir çark haline gelmiştir. Metropol yaşamının, kişisel yaşamın tamamını aşan bu kültürün gerçek sahası olduğunu belirtmek yeter. Burada binalarda ve eğitim kurumlarında, uzamı fetheden teknolojinin icat ve konforlarında, toplum yaşamının şekillenmesinde ve devletin görünür kurumlarında, öylesine baskın bir kristalleşmiş ve gayrışahsi ruh sunulur ki kişilik, deyim yerindeyse, bu ruhun baskısı altında kendini koruyamaz. Bir yandan, yaşam dört bir yandan gelen uyarım, ilgi, zaman ve bilinç kullanımlarıyla kişilik için sonsuz kolay bir şey haline getirilmiştir. Bunlar kişiyi bir nehir içindeymiş gibi taşırlar ve insanın kendi başına yüzmesine pek ihtiyaç olmaz. Fakat diğer yandan, yaşam gitgide daha fazla bir biçimde, kişisel gerçek renklerin ve benzemezliklerin yerini almaya çalışan bu gayrışahsi içerik ve önerilerden oluşmaya başlar. Bu da bireyin eşsizlik ve tikelleşme konusunda, kendi kişisel özünü korumak üzere, en aşırıya yönelmesine neden olur. Kendi kendini duyabilmek için bile bu kişisel öğeyi abartması gerekir. Nesnel kültürün aşırı büyümesi yüzünden bireysel kültürün körleşmesi en aşırı bireycilik vaizlerinin, öncelikle de Nietzsche'nin metropole karşı beslediği keskin nefretin bir nedenidir. Ama bu da, aslında, bu vaizlerin metropolde tutkulu bir şekilde sevilmelerinin ve metropol insanına onun tatmin edilmemiş özlemlerinin peygamberi ve kurtarıcısı olarak görünmelerinin bir nedenidir.

***

2 Max Weber (1864-1920) "Çilecilik ve Kapitalizmin Ruhu"

Protestan Etiği ve Kapitalizmin Ruhu'ndan. Weber'in öncü çalışması ekonomik bir düzenin (modern kapitalizmin) yapılanması üzerinde ideolojik bir oluşumun (Protestan dininin) etkilerini inceliyordu. Buradaki metin püritenlik mirasının modern kültür üzerindeki sınırlayıcı etkilerini, onun modernlik övgüsündeki derin karamsarlık taşıyan havaya dikkat çekerek ele alıyor. İlk kez *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, XX ve XXI, 1904-5, s. 155-83'te yayınlandı. Buradaki metnin kaynağı Amerikalı sosyolog Talcott Parsons'ın yaptığı İngilizce ilk çevirisidir (Londra ve New York, 1930, s. 180-2).

Modern kapitalizmin, ve sadece onun değil bütün modern kültürün ruhunun temel öğelerinden biri olan, görev aşkı düşüncesine dayanan akılcı tutum ... Hıristiyan çileciliğinin ruhundan doğmuştu. [...] Modern emeğin çileci bir karakteri olduğu düşüncesi elbette yeni değil. Uzmanlaşmış çalışmaya getirilen sınırlama, onun içerdiği insanın Faustçu evrenselliğinden de vazgeçilmesiyle birlikte, modern dünyada değer taşıyan herhangi bir çalışmanın koşuludur; bu yüzden görevler ve vazgeçme kaçınılmaz olarak birbirini koşullar. Orta sınıf yaşamının, yani bir yaşam tarzı olmaya çabalıyor, yaşamın hiç olmamasına çabalamıyorsa, bu yaşamın temelde çileci olan bu özelliği, Goethe'nin bilgeliğinin zirvesindeyken, *Wanderjahren*'de öğretmek istediği ve sonunda onun *Faust*'una hayat veren şeydi. Ona göre gerçekleşme bir vazgeçme demekti, dolu ve güzel bir insanlık çağından, bizim kültürel gelişmemizde tıpkı Atina'nın antik çağ kültürünün çiçeği gibi bir daha yinelenemeyecek olan o çağdan ayrılma demekti.

Püriten görev aşkıyla çalışmayı istiyordu; bizlerse böyle yapmaya mecburuz. Çünkü çilecilik manastır hücrelerinden çıkıp günlük yaşama yayıldığı ve dünyevi ahlaka hakim olmaya başladığı zaman, modern ekonomik düzenin dehşetli kozmosunu inşa etmedeki rolünü yerine getirdi. Bu düzen artık makine üretiminin teknik ve ekonomik koşullarına, günümüzde sadece ekonomik kazançla doğrudan ilgilenen kişilerin değil, bu mekanizmanın içine doğan bütün bireylerin yaşamlarını karşı konulmaz bir güçle belirleyen koşullara bağlıdır. Belki de son fosil kömür de yakılıncaya dek bu koşullar belirleyici olacak. Baxter'ın görüşüne göre, dünyevi metalara gösterilen özen, "azizin omzunda, her an bir kenara atılabilecek hafif bir pelerin gibi olmalıdır". Ama kader o pelerinin demir bir kafes olmasına karar verdi.

Çilecilik dünyayı yeniden biçimlendirmeye ve ideallerini dünyada gerçekleştirmeye yöneldiğinden, maddi metalar da insanların yaşamı üzerinde tarihte benzeri görülmemiş merhametsiz bir güç kazandı. Günümüzde dinsel çileciliğin ruhu –son kez olup olmadığını kim bilebilir?– kafesten kaçtı. Ama muzaffer kapitalizm, mekanik temeller üzerinde yükseldiğinden, artık onun desteğine ihtiyaç duymuyor. Onun gülen mirasçısının, Aydınlanmanın pembe kızarıklığı da durdurulmaz bir şekilde solmuş görünüyor ve insanın mesleğindeki görev fikri yaşamlarımızda ölü dinsel inançların hayaleti gibi dolaşıyor. Görev aşkının tatmin edilmesi doğrudan en yüce ruhsal ve kültürel değerlere bağlanmasa da, diğer yandan, basitçe ekonomik zorlama olarak hissedilmese de, birey genellikle onu haklı çıkarma çabasından vazgeçer. En yüksek gelişme noktasına ulaştığı yerde, Birleşik Devletler'de, dinsel ve etik anlamından soyunmuş refah arayışı, saf dünyevi tutkularla, ona aslında bir tür eğlence karakteri veren tutkularla birleştiriliyor.

Kimse gelecekte bu kafeste kimin yaşayacağını, veya bu korkunç gelişmenin sonunda tümüyle yeni peygamberlerin gelip gelmeyeceğini, ya da eski düşünce ve ideallerin büyük bir dirilişinin yaşanıp yaşanmayacağını, yoksa, hiçbiri olmasa, ikna edici bir özgüvenle kuşanmış mekanik mumyalaşmanın yaşanıp yaşanmayacağını bilmiyor. Çünkü bu kültürel gelişmenin son aşaması için, şunu söylemek doğru olur: "Ruhsuz uzmanlar, kalpsiz duyumcular; bu kofluğun daha önce ulaşılmamış bir uygarlık düzeyine ulaştığını hayal ediyor."

3 Vladimir İliç Lenin (1870-1924)
"Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı"

1905 Rus Devrimi'nin ardından değişen koşullarda Lenin sanat ve edebiyatın özerkliği konusunu ele aldı, onun modern yaşamda burjuvazi ve proletarya arasındaki sınıf mücadelesinde kullanılması üzerinde durdu (bkz. IIA9). Öncelikle sadece "parti" edebiyatından bahsediyor olsa da, düşman eleştirmenler buradaki savı sanatların bütüncül bir denetime alınmasının yolunu hazırlamak olarak görmüştür (bkz. IVB11 ve 15). Çokça yeniden yayınlanan bu deneme ilk kez *Novaya Jizn*, sy. 12, Moskova, 13 Kasım 1905'te yayınlanmıştı. Buradaki metnin kaynağı *Lenin on Literature and Art*, Moskova, 1967, s. 24-9'dur.

Rusya'da Ekim Devrimi'nden sonra ortaya çıkan yeni Sosyal-Demokrat çalışma koşulları parti edebiyatı konusunu öne çıkardı. Yasadışı ve yasal basın arasındaki ayrım, feodal çağın o melankolik mirası gözden kayboluyor. [...]

Yasal ve yasadışı basın arasında bir ayrım olduğu sürece, parti basını ve partisiz basın sorunu aşırı basit ve aşırı yanlış ve anormal bir şekilde çözülmüştü. Bütün yasadışı basın bir parti basınıydı, örgütler tarafından yayınlanıyor ve şu ya da bu şekilde bilfiil parti işçisi olan gruplarla bağlantılı olan gruplar tarafından yürütülüyordu. Yasal basının tamamı partisizdi –çünkü partiler yasaktı– ama şu ya da bu partiye "eğilim gösteriyordu". Doğal olmayan ittifaklar, tuhaf "yatak arkadaşlıkları" ve sahte göstermelik araçlar kaçınılmazdı. Parti görüşlerini dile getirmek isteyenlerin zorunlu çekingenliği, bu görüşleri benimsememiş ve sonuçta, partiden olmayanların gelişmemiş düşünceleri ya da zihinsel korkaklıklarıyla karışıyordu.

Berbat bir Ezop dili dönemi, edebî boyunduruk, kölece konuşma ve ideolojik serflik! Proletarya bu boğucu atmosfere son verip Rusya'da her şeyi canlı ve taze kıldı. Ama buraya dek proletarya sadece Rusya'nın yarısı için özgürlük kazandı.

Devrim daha tamamlanmış değil. Çarcılık *artık* devrimi yenecek kadar güçlü değil, ama devrim çarcılığı yenecek kadar güçlü değil *hâlâ*. Ve her yerde ve her şeyde bu doğal olmayan açık, dosdoğru, doğrudan ve tutarlı parti ruhuyla bir yer altı, örtülü, "diplomatik" ve köpeksi "yasallık" bileşiminin iş gördüğü bir zamanda yaşıyoruz. Bu doğal olmayan bileşim kendisini bizim gazetemizde bile belli ediyor ...

Ne olursa olsun, yarı yoldaki devrim hepimizi bir anda bütün her şeyi yeni çizgiler çerçevesinde örgütlemeye zorluyor. Bugün edebiyat, hatta "yasal" olarak yayınlanan edebiyat bile, onda dokuz parti edebiyatı olabilir. Parti edebiyatı olmalıdır. Burjuva geleneklerine, kâr yapmaya, ticari burjuva basınına, burjuva edebî kariyerciliğe ve bireyciliğe, "aristokratik anarşizme" ve kâr dürtüsüne karşı, toplumcu proletarya *parti edebiyatı* ilkesini öne sürmeli, bu ilkeyi geliştirmeli ve onu olabildiğince tam ve bütün olarak uygulamaya sokmalı.

Bu parti edebiyatı ilkesi nedir? Sadece, toplumcu proletarya için, edebiyatın bireyleri ya da grupları zenginleştirme yöntemi olamaması değildir; aslında, proletaryanın ortak davasından bağımsız, bireysel bir girişim de olamaz. Kahrolsun parti yandaşı olmayan yazarlar! Kahrolsun üstün edebî insanlar! Edebiyat proletaryanın ortak davasının *parçası* olmalı, politik bilinç kazanmış bütün işçi sınıfı cephesi tarafından harekete geçirilmiş o büyük Sosyal Demokrat mekanizmanın "çarkı ve vidası"

olmalı. Edebiyat Sosyal Demokrat Parti çalışmasının örgütlü, planlı ve bütünleşik bir bileşeni olmalı.

"Bütün benzetmeler topaldır" der bir Alman atasözü. Benim edebiyatı bir çarkla, bir mekanizmanın canlı bir hareketiyle karşılaştırmam da öyle. Ve böyle bir karşılaştırmaya, düşüncelerin, eleştiri özgürlüğünün, edebî yaratma özgürlüğünün vb. özgür mücadelesini küçülten, körelten, "bürokratikleştiren" böyle bir benzetmeye karşı feryat edecek histerik entelektüeller de olacaktır, eminim. Bu tür feryatlar, aslında, burjuva-entelektüel bireyciliğinin bir ifadesinden başka bir şey olmayacak. Mekanik düzenleme ya da yönlendirmeye, azınlık üzerinde çoğunluğun yönetimine en az edebiyatın tâbi olacağını tartışmaya gerek yok. Ayrıca, bu alanda kuşkusuz kişisel inisiyatif, bireysel eğilim, düşünce ve fantezi, biçim ve içeriğe daha geniş bir kapsam tanınması gerekmektedir. Bütün bunlar reddedilemez; ama bütün bunlar sadece proleter parti davasının edebî yanının diğer yönleriyle mekanik bir şekilde özdeşleştirilemeyeceğini gösterir. Fakat bu hiçbir şekilde, burjuvaziye ve burjuva demokrasisine yabancı ve aykırı olan bir önermeyi, edebiyatın her açıdan ve zorunlu olarak Sosyal Demokrat Parti çalışmasının bir öğesi, diğer öğelerden kopmaz bir öğesi olması gerektiği gibi bir önermeyi çürütmüyor. Gazeteler çeşitli parti örgütlerinin organları olmalı ve onların yazarları her şekilde bu örgütlerin üyesi olmalı. Yayın ve dağıtım merkezleri, kitapçılar ve okuma salonları, kütüphaneler ve bu tür tesisler – hepsi Parti denetiminde olmalı. Örgütlü toplumcu proletarya bütün bu çalışmaları gözlemeli, onu bütünüyle gözden geçirmeli ve baştan sona, istisnasız, onun içine canlı proleter davasının yaşam enerjisini katmalı, böylece o eski, yarı Oblomov, yarı tüccar Rus ilkesinin, yani "Yazar yazar, okur da okur" ilkesinin altındaki zemini almalı. Elbette, Asya sansürü ve Avrupa burjuvazisi tarafından köreltilmiş olan edebî çalışmanın bu dönüşümünün, bir anda başarılabileceğini sanmıyoruz. Herhangi bir standart sistem, ya da birkaç emirden ibaret bir çözüm savunmak bizden uzak olsun. Hazır şemalar burada hiç uygulanamaz. Gerekli olan şey bizim Partimizin ve bütün Rusya'nın bütün politik bilinç sahibi Sosyal Demokrat proletaryasının bu yeni sorunun farkına varması, onu açıkça belirleyip dört bir yanda çözmeye koyulmasıdır. Feodal sansürün tutsaklığından kurtulan bizlerin, burjuva-tüccar edebî ilişkilerin mahkumları olmaya arzumuz yok, öyle olmayacağız. Özgür bir basın, sadece polisten değil, aynı zamanda sermayeden, kariyerizmden ve dahası, burjuva-anarşist bireycilikten azade bir basın kurmak istiyoruz ve kuracağız.

Bu son sözler paradoksal gelebilir kulağa, ya da okura hakaret gibi gelebilir. Ne! diye bağırabilir bir entelektüel, ateşli bir özgürlük savunucusu. Ne, siz edebî eser gibi böylesine hassas, bireysel bir konuya kolektif denetim getirmek istiyorsunuz! İşçilerin bilim, felsefe ya da estetik konularında oy çokluğuyla karar vermesini istiyorsunuz! Mutlak olarak bireysel olan ideolojik çalışmanın mutlak özgürlüğünü reddediyorsunuz!

Sakin olun, arkadaşlar! Öncelikle, parti edebiyatından ve onun parti denetimine boyun eğmesinden bahsediyoruz. Herkes, hiçbir sınırlama olmadan, ne isterse onu yazıp söylemekte serbesttir. Ama bütün gönüllü birlikler (parti de dahil olmak üzere) parti karşıtı görüşleri savunmak üzere partinin adını kullanan üyelerini ihraç etmekte de serbesttir. Konuşma ve basın özgürlüğü tam olmalı. Ama birlik özgürlüğü

de tam olmalı. Ben, konuşma özgürlüğü adına, sizin tam bağırma, yalan söyleme ve kalbinizden geçeni yazma hakkınızı kabul etmeye mecburum. Ama siz de, örgütlenme özgürlüğü adına, şu ya da bu görüşü savunan insanlarla örgütlenmeye girme ya da çıkma hakkını bana vermeye mecbursunuz. Parti gönüllü bir örgüttür, eğer içinden parti karşıtı görüşleri savunanları temizlemezse, önce ideolojik ve sonra fiziksel olarak dağılması kaçınılmaz olur. Ve partiyle parti karşıtı arasındaki sınır çizgisini belirlemek için bir parti programı vardır, partinin taktik ve kurallarına ilişkin kararları vardır ve son olarak, uluslararası Sosyal Demokrasi'nin, proletaryanın gönüllü uluslararası birliklerinin deneyimi vardır; bu uluslararası birlikler bir yandan sürekli içlerine tümüyle tutarlı olmayan, tam olarak Marksist ve tümden doğru olmayan bireysel öğeleri ve eğilimleri almış, ve diğer yandan saflarında düzenli olarak "temizlik" yapmıştır. Yani bizim içimizde de, Parti içinde de olacaktır burjuva "eleştiri özgürlüğünün" destekçileri. Artık bir anda kitle partisi oluyoruz, hızla açık bir örgüt haline geliyoruz ve kaçınılmaz olarak (Marksist bakış açısından) tutarsız olan birçok kimse katılacak aramıza, belki de bazı Hıristiyan öğeler ve hatta bazı mistikler katılacak. Midemiz sağlam ve kaya gibi Marksistiz. Bu tutarsız öğeleri hazmedeceğiz. Parti içindeki düşünce özgürlüğü ve eleştiri özgürlüğü, hiçbir zaman bize insanları parti denen o gönüllü birlikler içinde örgütleme özgürlüğünü unutturmayacak.

İkincisi, siz burjuva bireycilere sizin mutlak özgürlük bahislerinizin halis ikiyüzlülük olduğunu söylememiz gerekiyor. Paranın iktidarına dayanan, işçi insan kitlelerinin yoksulluk içinde yaşadığı ve bir avuç zenginin asalak gibi yaşadığı bir toplumda gerçek ve etkin bir "özgürlük" olamaz. Bay Yazar, burjuva yayıncınızla olan ilişkinizde özgür müsünüz, sizden ona çerçeve ve resimlerde pornografi sunmanızı, "kutsal" manzara sanatınıza "ek" olarak fahişelik yapmanızı isteyen yayıncınızla olan ilişkide özgür müsünüz? Bu mutlak özgürlük ya burjuva ya anarşist bir ifadedir (çünkü, dünya görüşü olarak, anarşizm burjuva felsefesinin ters yüz edilmiş halidir). İnsan toplum içinde yaşayıp toplumdan özgür olamaz. Burjuva yazarının, sanatçı ya da aktrisinin özgürlüğü sadece maskeli (ya da ikiyüzlü bir şekilde maskeli) bir cüzdana, yozlaşmaya, fahişeliğe bağımlılıktır.

Ve biz sosyalistler bu ikiyüzlülüğü ortaya çıkarıyor ve sahte etiketleri yırtıp atıyoruz, sınıfsız bir edebiyat ve sanata varmak için değil (o sosyalist, sınıf üstü bir toplumda mümkün olacak), ikiyüzlü bir özgürlüğe sahip olan, aslında burjuvaziyle bağ kurmuş olan bu edebiyatın tersine, *açıkça* proletaryayla bağ kuracak gerçekten özgür bir edebiyata varmak için.

Bu özgür bir edebiyat olacak, çünkü onun saflarına her gün yeni güçler katacak olan şey gurur ya da kariyerizm değil, sosyalizm ve işçilere yakın olma düşüncesi olacak. Özgür bir edebiyat olacak, çünkü midesi dolu bir dişi kahramana, yağ içinde yozlaşmaya gömülmüş, bunalmış o "tepedeki on bin kişiye" değil, milyonlarca, on milyonlarca işçiye hizmet edecek – ülkenin çiçeğine, gücüne ve geleceğine hizmet edecek. Özgür bir edebiyat olacak, geçmişin deneyimleri (sosyalizmin ilkel, Ütopyacı biçimlerinden bugüne gelişiminin tamamlanması olan bilimsel sosyalizm) ile bugünün deneyimi (işçi yoldaşların bugünkü mücadelesi) arasında kalıcı bir etkileşime yol açarak, sosyalist proletaryanın deneyimi ve canlı çabası sayesinde insanlığın devrimci düşüncesinin söylediği son sözü zenginleştirecek.

Öyleyse işbaşına, yoldaşlar! Karşımızda yeni ve zorlu bir görev var. Ama bu soylu ve verimli bir görev – Sosyal-Demokrat işçi sınıfı hareketiyle kopmaz bağlara sahip geniş, çok biçimli ve çeşitli bir edebiyat örgütlemek. Bütün Sosyal-Demokrat edebiyat Parti edebiyatı olmalı. Her gazete, dergi, yayınevi vb. hemen çalışmasını yeniden örgütlemeli, şu ya da bu biçimde, şu ya da bu Parti örgütlenmesiyle bütünleşeceği bir hale gelmeli. Ancak o zaman "Sosyal-Demokrat" edebiyat adına layık olacak, ancak o zaman görevini yerine getirebilecek ve hatta burjuva toplumunun çerçevesinde olsa bile, burjuva köleliğinden kurtulup gerçekten ileri ve her yönüyle devrimci olan sınıfın hareketiyle kaynaşabilecek.

4 Henri Bergson (1859-1941) *Yaratıcı Evrim*'den

Bergson Fransa'da, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda, büyük bir entelektüel etki bıraktı. Özellikle bellek, *élan vital* ve gerçekliğin öznel yapılanması üzerine düşünceleri avangarda hakim oldu, Kübizm üzerinde ve daha açıkça Fütürizm üzerinde etki bıraktı. Bu kitabı ilk kez Paris'te 1907 yılında yayınlandı. Buradaki alıntının kaynağı olan İngilizce çevirisi Arthur Mitchell'e aittir (Londra, 1911, s. 171-3, 194-6 ve 296-9).

... imal etmek maddenin içinden bir nesnenin biçimini oyup çıkarmayı içerir. En önemli şey, elde edilecek biçimdir. Maddeye gelince, en uygun olanı seçeriz; ama, onu seçmek üzere, yani, gidip başka birçoğu arasından onu aramak üzere, en azından imgelemde, her tür maddeyi düşünülen nesnenin biçimiyle denemiş olmalıyız. Başka deyişle, imal etmeye yönelen bir zeka, şeylerin aktüel biçimiyle yetinmeyen ya da onu son olarak kabul etmeyen, tersine bütün maddeye sanki istenirse oyulabilecekmiş gibi bakan bir zekadır. Platon iyi bir diyalektikçiyi, hayvanın derisini kemiklerini kırmadan, doğanın belirttiği eklemleri izleyerek, yüzen usta bir aşçıya benzetiyor. Hep böyle ilerleyen bir zeka aslında spekülasyona yönelmiş bir zeka olacaktır. Ama eylem, ve özellikle de imal etme, tam tersi zihinsel eğilimi gerektirir: Bizi şeylerin her aktüel biçimini düşünmeye, hatta doğal şeylerin biçimini, yapay ve geçici olarak düşünmeye zorlar; düşüncemizin algılanan nesneden, o nesne örgütlü ve canlı olsa bile, onun iç yapısını dışarıdan işaret eden çizgileri silmesini sağlar; kısacası, onun maddesini biçiminden bağımsız olarak görmemizi sağlar. Maddenin tamamının düşüncemize, ne zaman istersek o zaman kesip dikebileceğimiz, engin bir kumaş parçası gibi görünmesini sağlar. Bu arada, bir *uzamın* var olduğunu, yani homojen ve boş olan, sonsuz ve sonsuzca bölünebilir olan, kendisini herhangi bir ayrıştırma tarzına kayıtsızca teslim eden bir medyumun var olduğunu söylediğimiz zaman onayladığımız şeyin bu güç olduğunu söyleyelim. Bu tür bir medyum hiçbir zaman algılanmaz; o sadece kavranır. Algılanan şey renkli, dirençli, gerçek bedenlerin ya da onların gerçek öğelerinin sınırlarını işaretleyen çizgilere göre bölünmüş uzantıdır. Ama bu madde üzerindeki gücümüzü düşündüğümüz zaman, yani, onu istediğimiz gibi ayrıştırma ve yeniden birleştirme yeteneğimizi düşündüğümüz zaman, gerçek uzantının arkasındaki bütün bu olası ayrıştırma ve yeniden birleştirmeleri homojen bir uzam, boş ve kayıtsız, onun altında yattığı varsayılan uzam olarak düşünürüz. Bu yüzden, bu uzam, öncelikle, bizim şeyler üzerindeki olası eylemlerimizin planıdır, ama aslında, şeylerin, daha sonra açıklayacağımız gibi, bu tür bir çerçeveye girmeye doğal bir eğilimi vardır.

Bu zihnin benimsediği bir görüştür. Hayvanın büyük olasılıkla bu konuda bir düşüncesi yoktur, uzantılı şeyleri, bizim gibi algıladığı zaman bile. Bu insan zihninin imal etme eğilimini simgeleyen bir düşüncedir. [...] *Zihnin, sınırsız bir herhangi bir yasaya göre ayrıştırma gücüyle ve herhangi bir sisteme göre yeniden birleştirme gücüyle donatıldığını* söylemekle yetinelim. [...]

İçgüdü yakınlıktır. Bu yakınlık eğer nesnesine uzanabilir ve aynı zamanda kendine dönebilirse, bize yaşamsal işlemlerin anahtarını verecektir – tıpkı zeka ve içgüdünün, gelişmiş ve disiplinli oldukları zaman bizi maddeye götürmeleri gibi. Çünkü –bunu sıkça söylemek gerekir– zeka ve içgüdü ters yönlere dönmüştür, ilki atıl maddeye, diğeri yaşama doğru. Zeka, onun işi olan bilim aracılığıyla, bize fiziksel işlemlerin sırrını gitgide daha tam olarak verecek; bize sunduğu ve dahası, bize ancak sunma iddiasında bulunduğu yaşamın sırrını, atalet açısından bir çeviriyi verecek. Yaşamın çevresini dolanır, dışarıdan onun olası en büyük görünümlerini alır, onun içine girmek yerine onu kendisine çeker. Ama sezginin bizi götürdüğü yer yaşamın içedönüklüğüdür – sezgi derken kayıtsız, özbilinçli, kendi nesnesi üzerine düşünmeye ve onu belirsizce genişletmeye yetenekli hale gelmiş içgüdüyü kastediyorum.

Bu türden bir çabanın olanaksız olmadığı, insanda normal algının yanı sıra estetik bir yeteneğin de varolmasıyla kanıtlanmaktadır. Gözümüz canlı varlığın özelliklerini, karşılıklı olarak örgütlenmiş şekliyle değil, sadece bir araya gelmiş olarak algılar. Yaşamın niyeti, çizgiler boyunca koşan, onları bir araya getirip bir anlam katan basit hareket, ondan kaçar. Bu niyet, sanatçının tekrar elde etmeye çalıştığı, kendisini bir tür yakınlıkla tekrar nesnesinin içine yerleştirerek, bir sezgi çabasıyla, uzamın onunla modeli arasına soktuğu engeli kırarak elde etmeye çalıştığı şeydir. Bu estetik sezginin, dışsal algı gibi, sadece bireyseli yakaladığı doğru. Ama sanatla aynı yöne çevrilmiş, tıpkı fizik bilimi gibi, genel olarak yaşamı nesnesi sayacak, dışsal algının gösterdiği yönde sonuna kadar giderek, bireysel olguları genel yasalara çevirecek bir soruşturma düşünebiliriz. Kuşkusuz bu felsefe kendi nesnesi hakkında, hiçbir zaman bilimin kendi nesnesiyle kıyaslanabilir bir bilgi elde edemeyecektir. Zeka, çevresinde içgüdünün, genişleyip sezgi halinde arınmış olsa bile, ancak belirsiz bir bulanıklık oluşturabildiği o ışıklı çekirdek olarak kalır. Ama, haklı olarak bilgi denen, saf zekaya ayrılmış şeyin yokluğunda, sezgi bizim zekanın bize vermekte başarısız kaldığı şeyi kavramamızı sağlayabilir ve onu tamamlama yollarını belirtebilir. Bir yandan, zekanın kendi mekanizmasını entelektüel kalıpların kesin olarak uygulanabilir olmaktan çıktığını göstermek üzere kullanacaktır; ve diğer yandan, kendi çabasıyla, bize, hiç değilse, entelektüel kalıpların yerini alması gereken şeye dair bulanık bir his verecektir. Böylece, sezgi zekanın, yaşamın birçok kategorisinde yer almadığını, ama bir kategorisinde de yer almadığını anlamasını sağlayabilir; ne mekanik nedenselliğin ne de sonluluğun yaşamsal süreçle ilgili yeterli bir yorum sunabileceğini anlamasını sağlayabilir. O zaman, bizimle diğer canlılar arasında kurduğu yakınlık iletişimi sayesinde, bilincimizde yarattığı genişleme sayesinde, bizi yaşamın kendi sahasına, yani karşılıklı iç içe geçmenin, sonsuzca sürdürülen yaratılışın sahasına sokar. Ama, bu arada zekayı aşsa bile, onun bu ulaştığı noktaya varmasını sağlayan itki zekadan

gelmiştir. Zeka olmasa, içgüdü halinde kalacak, pratik ilgisinin özel nesnesine takılmış ve onun aracılığıyla lokomosyon hareketlerine itilmiş olacaktır.

Bilgi kuramının bu iki yeteneği, zeka ve sezgiyi nasıl değerlendirmesi gerektiğini ve ayrıca, onlar arasında yeterince açık bir ayrım yapmanın gerekmesi yüzünden, nasıl çözümsüz güçlüklere düştüğünü, üzerine başka sorun hayaletlerinin üşüştüğü düşünce hayaletleri yarattığını, biraz sonra göstermeye çalışacağız. Bilgi sorununun, bu bakış açısından, metafizik sorunla bir olduğunu ve her ikisinin de deneyime dayandığını göreceğiz. Aslında, bir yandan, eğer zeka maddeyle ve yaşam içgüdüsüyle yüklüyse, onlardan çifte özü çıkarabilmek için ikisini de sıkmamız gerekir; bu yüzden metafizik, bilgi kuramına bağımlıdır. Ama, diğer yandan, eğer bilinç bu yüzden sezgi ve zeka diye ikiye ayrıldıysa, bunun nedeni aynı anda yaşam akışını izlemesi gerekirken, maddeyi de kendisine uygulamak zorunda kalmış olmasıdır. Öyleyse bilincin ikiz biçimi, gerçeğin ikiz biçimi yüzündendir ve bilgi kuramı metafiziğe bağlı olmalıdır. Aslında, bu iki düşünce çizgisi birbirlerine ulaşır; bir çember çizerler ve çemberin evrimin ampirik incelenmesinden başka bir merkezi olamaz. Ancak bilincin maddeden geçinesini, orada kendisini kaybetmesini ve kendisini yine orada bulmasını, bölünmesini ve kendini yeniden yapılandırmasını görerek, iki terimin birbirlerine karşıtlığına, ve belki de onların ortak kökenlerine ilişkin bir düşünce oluşturacağız. [...]

***

Madde ya da zihin, gerçeklik bize kesintisiz bir oluş olarak görünmüştür. Kendisini yapar ya da kendisini bozar, ama hiçbir zaman yapılmış bir şey değildir. Bilincimizle kendimiz arasına konulan perdeyi bir kenara çektiğimiz zaman aklımıza gelen sezgi budur. Bu, aynı zamanda, akıl ve duyularımızın kendilerinin, onunla ilgili doğrudan ve tarafsız bir düşünceye sahip olabilselerdi, bize madde olarak göstereceği şeydir. Ama, her şeyden önce eylemin zorunluluklarıyla meşgul olan zihin, duyular gibi, belli aralıklarda, anlık olan ve tam da bu nedenle madde olamayacak kadar hareketsiz olan görüşler benimsemekle sınırlıdır. Bilinç de zihin üzerinde biçimlendiğinden, iç yaşamda zaten yapılan şeyi açıkça görür ve sadece şaşkın bir halde yapmayı hisseder. Bu yüzden, sürenin içinden bizi ilgilendiren ve o süreçte topladığımız anları çıkartırız. Sadece onları koruruz. Ve sadece eylem sözkonusuysa bunu yapmaya hakkımız da vardır. Ama, gerçeğin *doğası* üzerine *spekülasyon yaparken*, onu pratik ilgilerimiz onu nasıl görmemizi gerektirirse öyle görmeyi sürdürürüz, gerçek evrimi, radikal oluşu algılayamayız. Oluştan sadece halleri, süreden sadece lahzaları algılarız ve süre ve oluştan bahsettiğimiz zaman, düşündüğümüz şey başka bir şeydir. İncelemek istediğimiz iki en çarpıcı yanılsama budur. Kalıcı olmayanı kalıcı olanla, hareket edeni hareketsiz olanla düşünebileceğimizi varsaymayı içerir.

Diğer yanılsama da ilkine akrabadır. Aynı kökene sahiptir, spekülasyona uygulama için yapılmış bir yordam kattığımız olgusuna dayanır. Her eylem istediğimizi hissettiğimiz bir şeyi elde etmeye, ya da daha var olmayan bir şeyi yaratmaya dayanır. Bu çok özel anlamıyla, bir boşluğu doldurur ve boştan doluya geçer, namevcudiyetten mevcudiyete, gerçekdışından gerçeğe geçer. Burada ele alınan gerçekdışılık ilgimizin hangi yöne yöneldiğine bağlıdır, çünkü onlardan çıkaramayacağımız

gerçekliklere gömülmüş durumdayız; ancak, eğer mevcut gerçeklik aradığımız değilse, nerede bir başkasının *mevcudiyetini* bulursak bu aranan gerçekliğin *namevcudiyetinden* bahsederiz. Böylece istediğimizin bir işlevi olarak elimizde ne varsa onu dile getiririz. Bu eylem sahasında oldukça yasaldır. Ama, şeylerin doğası üzerine bizim için sahip oldukları ilgilerden bağımsız olarak spekülasyon yapmaya başladığımız zaman, bu konuşma ve düşünme tarzını, istesek de istemesek de, sürdürürüz. Böylece iki yanılsamanın ikincisi ortaya çıkar. [...] Bu da, tıpkı öteki gibi, zihnimizin şeyler üzerindeki eylemimizi hazırlarken anlaşma yaptığı durağan alışkanlıklar yüzündendir. Tıpkı hareketsiz olandan hareketli olana geçtiğimiz gibi, dolu olanı düşünmek için boşluktan yararlanırız.

Bu yanılsamayla zaten temel bilgi sorununu ele alırken karşılaşmıştık. O zaman da, sorunun, şeylerde neden düzensizliğin değil de düzenin var olduğunu bilmek olduğunu söylemiştik. Ama bu sorunun ancak, eğer düzenin namevcudiyeti olarak anlaşılan düzensizliğin, olası, ya da hayal edilebilir, ya da anlaşılabilir olduğunu varsayarsak anlamı vardır. Yani, sadece düzen gerçektir; ama, düzen iki biçimi alabileceğinden, ve birinin mevcudiyeti olarak ötekinin namevcudiyetinde yer aldığı söylenebileceğinden, aramadığımız iki düzenden biri karşımıza geldiği zaman düzensizlikten bahsederiz. Öyleyse düzensizlik düşüncesi tümüyle pratiktir. Belli bir beklentinin hayalkırıklığına karşılık gelir ve her düzenin namevcudiyetini belirtmez, sadece bize edimsel bir ilgi sunmayan düzenin mevcudiyetini belirtir. Yani düzeni ne zaman tümüyle, mutlak olarak reddetmeye çabalarsak, bir düzenden ötekine belirsizce sıçradığımızı ve birinin ve ötekinin bastırıldığının varsayılmasının ikisinin mevcudiyetini içerdiğini anlarız. [...]

5 Aleksandr Blok (1880-1921) "Doğa ve Kültür"

Blok başlıca Rus Simgeci şairlerinden biriydi. "Uzaktaki gökgürültüsü" gibi mistik bir beklentiye sahip olması ve toprağın köhne dünyasıyla şehir ve teknolojinin modern dünyası arasında gördüğü çelişkide, Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin yaratacağı sarsıntıları öngörmesine yol açtı. "Doğa ve Kültür" Sicilya'daki Etna Dağı'nın püskürmesini bu toplumsal afetin bir metaforu olarak kullanıyor. Yazı St. Petersburg Din-Felsefe Derneği'nde 30 Aralık 1908 günü okunmuştu. Buradaki metne kaynaklık eden I. Freiman'a ait İngilizce çevirisi Alexander Blok, *The Spirit of Music*, Londra, 1946, s. 50-2 ve 55'te yer almaktadır. (Ayr. bkz. IIIB7.)

Telgraf bütün Avrupa'ya gidiyor, ama bir zamanlar Messina denen yerden zafer haberleri getirmiyor. Haber telgraflarının kaba sözleri kadim İtalyan vekayinamelerinin gücüne sahip; ama Etna'dan sarı duman sütunları saçılıyor. Sicilya sarsılmaya devam ediyor ve onun yaşadığı sarsıntıları dindirmemiz mümkün değil.

Olaylar karşısında gerçekten iyimser olmak gerekiyor mu? Kültürün bayrağının, yaklaşan bir fırtınanın uzak gökgürültüsü duyulur duyulmaz indirilmesi gerektiğini belirtmek için gerçekten karamsar ya da batılınançlı biri olmak mı gerekiyor?

Yeryüzü defalarca yer altı hareketlilikleriyle sarsıldı. Ve biz defalarca veba karşısında, açlık ve isyan karşısında, korkaklık karşısında yaşadığımız kararsızlığı

kutladık. Yüzyıllar boyu bizde nasıl bir kindarlık birikti böyle? İnsan doğası gitgide daha katı, mekanik oluyor, gitgide içinde elementlerin intikamının hazırlandığı devasa bir laboratuvar halini alıyor. Bilim yeryüzünü zaptetmek üzere gelişiyor; sanat –kanatlı bir gündüşü, gizemli bir tayyare gibi– yeryüzünden uçup gitmek üzere gelişiyor; sanayi insanlar yeryüzünden kopabilsin diye gelişiyor.

Bütün kültür girişimcileri birer iblis, yeryüzünü lanetliyor ve ondan uzaklaşmak için kanatlarını hazırlıyorlar. İlerlemeyi savunanın kalbi yeryüzüne yönelik, elementlere yönelik intikamla nefes alıyor; daha yeterince sertleşmemiş olan yeryüzünün kabuğuna; onun bütün zor zamanları ve sonsuz uzamları, paslı ağır neden-sonuç zinciri ve yaşamın ve ölümün adaletsizliği yüzünden duyulan hınçla. Kültür insanları, ilerleme savunucuları, seçkin entelektüeller, ağızları köpük içinde makineler inşa ediyor, gizli bir garezle bilimi ilerletiyorlar, toprağın altındaki ve üstündeki elementlerin gümbürtüsünü, artık dört bir yanda kıpır kıpır olan elementlerin gümbürtüsünü duyup görmemeye çalışıyorlar. Ancak arasıra uyanıp çevrelerine bakıyor ve aynı yeryüzünü –lanetli, ama huzurlu anları da olan yeryüzünü– görüyorlar ve ona sanki bir tiyatro oyunuymuş, saçma, çekici bir masalmış gibi bakıyorlar.

Yeryüzünü bir masal değil, harika ve kalıcı bir olgu sayan, elementleri ve kendilerinin onlardan çıkıp geldiğini bilen başkaları da var. Onlar "element insanları". Tıpkı yeryüzü gibi huzurlu onlar, ama bir süre için etkinlikleri yer altı sarsıntılarının ilk hafif gümbürtülerine benziyor. "Güneşin altında her şeyin bir mevsimi olduğunu ve her amacın bir vakti olduğunu: doğmanın ve ölmenin vakti olduğunu; bir şeyi dikmenin ve dikilen şeyi toplamanın vakti olduğunu; öldürmenin ve iyileştirmenin vakti olduğunu; bozmanın ve yapmanın bir vakti olduğunu" biliyorlar (*Eklesiastes / Vaiz*).

Pratik bazı meslekler sanayi ve kültürden daha uygun onlar için.

Ayrıca bir düş içinde yaşıyorlar. Ama onların düşü bizimkilere benzemiyor, tıpkı Rusya tarlalarının Neva Bulvarı'nın parlak telaşına benzememesi gibi. Biz düşlerimizde görüyoruz ve gerçeklikte düşlüyoruz, yeryüzünden nasıl bir tayyareye binip kaçabileceğimizi, nasıl, radyumun yardımıyla, yeryüzünün ve bedenimizin derinliklerini inceleyebileceğimizi, nasıl Kuzey Kutbu'na ulaşabileceğimizi ve aklımızın son sentetik enerjisiyle, evreni tek bir yüce yasaya nasıl boyun eğdirebileceğimizi.

Onlar, element insanlarıysa, düşlüyor ve yeryüzü hakkında efsaneler yaratıyorlar. Yeryüzünün üzerine yayılmış tapınaklar düşlüyorlar; tapınaklar düşlüyorlar, içinde mucizeler yaratan Nikolay'ın bir heykelinin, bir perdenin ardında, gözlerden uzakta durduğu tapınaklar; geceleyin çavdarları dalgalandıran rüzgarı düşlüyorlar – "çavdarlar arasında dans eden kadını"; derin bir gölün dibinden yüzeye yükselen kalasları – yabancı bir geminin kalıntısı olan kalasları, çünkü göl "Okyanusun bir vantilatörü". Dünya onlarla bir ve onlar dünyayla bir, ondan ayırt edilemez haldeler. Arasıra tepe canlı gibi görünüyor, ağaç canlı gibi, kilise canlı gibi, köylünün kendisi canlı gibi görünüyor. Ancak, bu vadideki her şey uyuyor hâlâ, ama ürperdiğinde yaslandığı her şey çökecek: köylüler gidecek, korular ve kiliseler gidecek, ete bürünmüş Tanrı Anneleri tepelerden uzaklaşacak ve göller taşacak ve nehirler ters yöne akacak, bütün yeryüzü gidecek.

***

Çileden çıkmış iki intikam ateşi arasında, iki kamp arasında yaşıyoruz. Bu yüzden bu kadar korkunç. "Kabuk bağlamış magmanın" altından günışığına çıkan ateş nasıl bir ateş? Calabria kadar harap olmuş mu, yoksa bu arındırıcı bir ateş mi?

Ne olursa olsun, korkunç bir krizden geçiyoruz. Hâlâ bilmiyoruz bizi hangi olayların beklediğini, ama, kalplerimizde, sismografın iğnesi çoktan titreşti. Daha şimdiden kendimizi yeryüzünden çok yükseklerde, hafif, çürük bir tayyarenin içinde, bir ışık zemininde görüyoruz; ama altımızda sarsılan ve alev tüküren bir dağ var ve onun çevresinde, kül bulutlarının ardında, akkordan magma nehirleri akıyor.

6 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) "Fütürizmin Temeli ve Manifestosu"

Marinetti, modern yaşamın eşzamanlılık, dinamizm ve hız gibi temel özellikleriyle ilgili yeni düşünceler uğruna Simgeciliği reddetmeden önce, seçkin bir Simgeci şairdi, *Poesia* (1905) adlı derginin kurucusu ve editörüydü. Bu temel özellikler Fütürist bir hareketin üslupla ilgili kaygıları haline geldi. Fütürizm aynı zamanda İtalyan sanatını Avrupa avangardının ön cephesine yerleştirmek gibi bilinçli bir çabayı da içeriyordu: Politik açıdan Marinetti'nin milliyetçiliği onu Mussolini'nin Faşizmiyle yaşam boyu sürecek bir ilişkiye soktu. "Temel Manifesto" ilk kez Paris'te, *Le Figaro* gazetesinde 2 Şubat 1909'da yayınlandı. İlk İngilizce çevirisi 1912 yılında, Londra, Sackville Galerisi'ndeki Fütürist sergiyle birlikte yapıldı. Buraya alınan metnin kaynağı olan İngilizce çeviri R. W. Flint'e aittir: *Marinetti's Selected Writings*, Londra, 1971, s. 39-44 (üç noktalar metinde yer almaktadır).

Dostlarım ve ben bütün gece, fligre pirinçten kubbeleri, ruhlarımız gibi ışıldayan kubbeleri olan cami lambalarının altında, elektrik kalplerin hapsedilmiş ışıltısıyla onlar gibi parıldayarak oturmuştuk. Saatlerce zengin Doğu halılarını atalardan kalma cansıkıntımızla çiğnemiş, mantığı sonuna kadar zorlayan tartışmalar yürütmüş ve delice bir şeyler karalayarak buruşturulmuş kağıt yığınları yapmıştık.

Engin bir gurur vardı üzerimize, çünkü kendimizi o sırada yalnız hissediyorduk, yalnız, uyanık ve ayakta, tıpkı bize göksel karargâhlarından aşağı bakan bir düşman yıldızlar ordusuna karşı gönderilmiş gururlu ışıklar ya da öncüler gibi gururluyduk. Büyük gemilerin cehennemî ateşlerini besleyen kömürcülerle yalnızdık, lokomotiflerin akkor midelerinin başında deli gibi çömelip kalkan kara hayaletlerle yalnızdık, şehir duvarları boyunca yaralı kuşlar gibi dönenen sarhoşlar gibi yalnızdık.

Ansızın dışarıdan gelen, huzur içindeyken birdenbire Po nehrinin taşmasıyla su altında kalıp şelalerden aşağı denize uzanan geçitlere sürüklenen köyler gibi, dışarıda gümbürdeyen, rengarenk ışıklarla kaplı, iki katlı otobüslerin ağır gürültüsüyle yerimizden sıçradık.

Sonra sessizlik derinleşti. Ama, zayıf dualarını mırıldanan eski kanalı ve hastalıklı sarayların, ıslak yeşil sakallarının üzerindeki kemiklerinin çatırtısını dinlerken, pencerelerin altından ansızın otomobillerin kükreyişini duyduk.

"Haydi gidelim!" dedim. "Arkadaşlar, koşun! Gidelim! Mitoloji ve Mistik İdeal yenildi sonunda. Centauros'un doğumunu görmek üzereyiz ve çok geçmeden, Meleklerin ilk uçuşunu göreceğiz! ... Yaşamın kapılarını sarsmalı, menteşe ve sürgü-

leri yoklamalıyız. Gidelim! Bakın oraya, yeryüzünde şafağın ilk anları! Güneşin kızıl kılıcının ihtişamıyla, bin yıllık kasvetimizi ilk kez yırtıp çıkan bu kılıçla boy ölçüşecek hiçbir şey yok!"

Burnundan soluyan üç hayvana yaklaştık, sevgi dolu ellerimizi onların kızgın göğüslerine koymak üzere. Arabama tabutundaki bir ceset gibi uzandım, ama direksiyona geçer geçmez canlandım, direksiyon midemi tehdit eden bir giyotin ağzı gibiydi.

Esip üfüren bir delilik hali bize kendimizi kaybettirdi ve nehir yatakları kadar derin ve kaba caddelerde sürdük arabayı. Orada burada, pencere çerçevelerinden sızan hastalıklı lamba ışığı bize sönen gözlerimizin düzenbaz matematiğine güvenmemeyi öğretiyordu.

"Koku, bir tek koku yeter hayvanlarımıza" diye bağırdım.

Ve genç aslanlar gibi Ölümün peşinden koştuk, onun karanlık postu canlı ve zonklayan göğün engin mor renginden kaçarken soluk renkli haçlarla lekelenmişti.

Ama bizim bulutlardan tanrısal biçimini gösteren ideal bir Hanımımız yoktu, bedenlerimizi sunacağımız, Bizans yüzükleri gibi kıvrılmış acımasız bir Kraliçemiz de yoktu! Bize ölümü istettirecek hiçbir şey yoktu, eğer sonunda cesaretin ağırlığından da kurtulmak istemiyorsak!

Ve yarış ettik, kapılara bekçi köpekleri gönderdik, onları yanan tekerleklerimizin altında ütü altındaki kürk yakalar gibi ezdik. Evcilleşen ölüm karşıladı beni her dönüşte, zarifçe pençesini uzattı, ya da arada bir özlemle bakarken, bana su birikintilerinden ipeksi sevecen bakışlar attı.

"Haydi bilgeliğin korkunç kabuğunu kıralım ve kendimizi gururla olgunlaşmış meyve gibi rüzgarın kocaman, çarpık ağzına atalım! Kendimizi tümüyle Bilinmeyene verelim, umutsuzlukla değil Saçmanın derin kuyularını tazelemek için yapalım bunu!"

Bu sözler daha yeni çıkmıştı ki ağzımdan arabamı kendi kuyruğunu ısırmaya çalışan bir köpek deliliğiyle döndürdüm, ve orada, ansızın, bana doğru gelen, yumruklarını sallayan, hem ikna edici hem de çelişen savlarla bana uluyan iki bisikletçi gördüm. Onların aptal ikilemi yolumu tıkıyordu – Lanet olsun! Ah! ... Ani bir fren yaptım ve nefretle tekerlekler havada bir hendeğin içine yuvarlandım.

Ey ana gibi hendek, ağzına kadar çamurlu su dolu olan hendek! Güzel fabrika lağımı! Senin besleyici çamurunda yutkundum; ve Sudanlı sütannemin kutsal kara göğsünü hatırladım. ... Ters dönmüş arabanın altından –üstü başı yırtılmış, pis, kokulu bir halde– çıktığım zaman, kalbimi akkor gibi bir neşe demiri yarıp geçmiş gibi hissettim!

Ellerinde oltalar olan bir balıkçı ve gutlu doğabilimciler kalabalığı çoktan mucizenin çevresine doluşmuştu. Bu insanlar sabırlı, sevecen bir özenle arabamı, karaya vurmuş bir köpekbalığı gibi çekmek üzere uzun bir vinç ve demir çengeller getirdiler. Araba hendekten ağır ağır, hendeğin ağır iyi duygular çatısını ve onun yumuşak rahatlatıcı kucağını, pul pul dipte bırakarak çıktı.

Benim güzel köpekbalığımın ölü olduğunu sandılar, ama benim biraz ilgi göstermem onu canlandırmaya yetti; ve işte yine canlıydı, güçlü yüzgeçleriyle koşturuyordu!

Böylece, güzel fabrika çamuruna bulanmış suratlarla –metal atıklarla kaplanmış, hissiz bir terle, göksel bir isle kaplanmış bir halde– biz, yara bere içinde, kollarımız askıya alınmış ama korkusuz bir halde, yeryüzünün bütün *canlılarına* en yüce niyetlerimizi açıkladık:

FÜTÜRİZM MANİFESTOSU

1 Tehlike sevgisini, enerji ve korkusuzluk alışkanlığını övmeye niyetliyiz.

2 Cesaret, atılganlık ve isyan, şiirimizin temel öğeleri olacak.

3 Bugüne dek edebiyat dalgın bir hımbıllığı, vecdi ve uykuyu yüceltti. Bizler saldırgan eylemi, ateşli bir uykusuzluğu, yarışçının uzun adımlarını, ölümcül sıçramayı, yumruğu ve tokadı yücelteceğiz.

4 Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle canlandığını onaylıyoruz: hız güzelliği. Üstü, ateşli nefes alan yılanlar gibi büyük borularla kaplı bir yarış arabası – güllenin üzerinde gider gibi kükreyerek giden bir araba, [Louvre'daki] Semendirek Zaferi'nden daha güzeldir.

5 Direksiyon başındaki insana, ruhunun neşterini Yeryüzüne, yörüngesi boyunca daldıran insana ilahi söylemek istiyoruz.

6 Şair ezelî elementlerin coşkulu ateşini söndürmek üzere kendisini şevkle, görkemle ve cömertçe harcamalı.

7 Mücadele dışında bir yerde güzellik yok artık. Saldırgan bir karakteri olmayan bir eser şaheser olamaz. Şiir bilinmeyen güçlere, onları insanın önünde diz çöktürüp hadım etmek üzere şiddetli bir saldırı olarak kavranmalı.

8 Yüzyılların son zirvesinde duruyoruz! ... Neden geri bakalım, tek istediğimiz Olanaksızın gizemli kapılarını devirmekken neden bakalım geri? Zaman ve Uzam dün öldü. Çoktan mutlak içinde yaşıyoruz, çünkü ebedî, her yerde mevcut hızı yarattık.

9 Savaşı övüyoruz –dünyanın tek hijyenini– militarizmi, yurtseverliği, özgürlük getirenlerin yıkıcı hareketini, ölmeye değer güzel düşünceleri ve kadını horgörmeyi.

10 Müzeleri, kütüphaneleri, bütün akademileri yıkacağız, ahlakçılıkla, feminizmle, fırsatçı ve yararcı korkaklıklarla mücadele edeceğiz.

11 İşle, hazla, isyanla heyecanlanmış büyük kalabalıkları öveceğiz; modern başkentlerin çok renkli, çok sesli devrim dalgalarını öveceğiz; cephaneliklerin titreşen gece ateşini ve şiddetli elektrik aylarıyla tutuşmuş tersaneleri öveceğiz; ise bulanmış yılanları yutan açgözlü demiryolu istasyonlarını; dumanlarının eğri büğrü çizgileriyle bulutlara asılı kalan fabrikaları; dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşan, güneş altında bıçak ışıltısıyla yanıp sönen köprüleri; boruların gem vurduğu devasa çelik atların toynakları gibi tekerlekleriyle rayları eşeleyen geniş göğüslü lokomotifleri koklayan maceracı vapurları; ve pervaneleri rüzgarda sancak gibi sarsılan ve coşkulu bir kalabalık gibi alkış tutmuş görünen tayyarelerin şık uçuşlarını öveceğiz.

Bu vahşice huzursuz eden kışkırtıcı manifestomuzu dünyaya İtalya'dan duyuruyoruz. Bu arada, bugün, *Fütürizmi* başlatıyoruz, çünkü bu ülkeyi kangren kokulu profesörlerinden, arkeologlarından, *ciceroni* ve antikacılarından kurtarmak istiyo-

ruz. İtalya çok uzun zamandır ikinci el elbise satıcılığı yapıyor. Onu üzerini mezarlık gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz.

Müzeler: mezarlıklar! ... Aynı şey kesinlikle, birbirini tanımayan bir sürü cesedin o tatsız yan yana yatışıyla. Müzeler: insanın sonsuza dek nefret ettiği ya da tanımadığı varlıkların yanında sonsuza dek yattığı yatakhaneler. Müzeler: birbirlerini renk ve çizgi darbeleriyle, mücadele ederek kazanılmış duvarlar boyunca acımasızca katleden ressam ve heykeltıraşların saçma bir mezbahası! İnsanın yılda bir kez hacılık yapacağı bir yer, tıpkı bayramlarda mezarlıklara gider gibi – bunu kabul ederim. İnsanın yılda bir kez Gioconda'ya çiçek götürmesini kabul ederim. ... Ama bizim acılarımızın, kırılgan cesaretimizin, hastalıklı huzursuzluğumuzun her gün müzelerde tur atmasını kabul edemem. Niye zehirleyelim kendimizi? Niye çürüyelim?

Üstelik eski bir resimde, düşlerini tümüyle ifade edebilmek arzusunu çarpıtan engellere kendisini savuran bir sanatçının yoğun çabalarından başka ne var? ... Eski bir resmi beğenmek, eylem ve yaratma kasılmaları geçirirken uzaklara fırlatmak yerine, duyarlığımızı ölü külleriyle dolu bir kaba dökmekle aynı şeydir.

Öyleyse, bütün gücünüzü bu ebedî ve boş geçmiş tapıncına, içinden ölümcül bir şekilde yorgun, ezik, yenik çıktığınız bu tapınca harcamak istiyor musunuz?

Aslında ben size müzelere, kütüphanelere ve akademilere (boş çaba mezarlıklarına, çarmıha gerilmiş düşler Golgota'sına, düşük başlangıçların sicil dairesine) yaptığınız günlük gezilerin, sanatçılar için, yetenekleriyle ve tutkulu arzularıyla sarhoş olmuş bazı delikanlıların ebeveynleri tarafından uzun süre bakılması kadar zararlı olduğunu söyleyeceğim. Gelecek onlara kapatılınca, can çekişenlerin, hastaların, mahpusların yaraları için belki hayranlık verici geçmiş bir merhem olabilir. ... Ama biz bunu istemiyoruz, genç ve güçlü *Fütüristleriz* biz!

Yani bırakın gelsinler, parmakları kömürleşmiş neşeli kundakçılar! İşte geldiler! İşte geldiler! ... Gelin! Kütüphane raflarını ateşe verin! Kanalları çevirin, müzeler su altında kalsın! ... Ah, görkemli eski tuvallerin o suların üzerinde, renklerini kaybedip mahvolarak yüzdüğünü görmek! ... Alın kazmalarınızı, baltalarınızı ve çekiçlerinizi ve yıkın, yıkın savunmasız şehirleri, acımasızca!

En yaşlımız otuzunda: yani işimizi bitirmek için en az bir on yılımız var. Kırka vardığımızda, daha genç ve güçlü erkekler bizi çöpe atacak yararsız elyazmaları gibi – böyle olsun istiyoruz!

Haleflerimiz bize karşı gelecek, uzaklardan gelecek, dört bir yandan, ilk şarkılarının kanatlı temposuyla dans ederek, yırtıcıların çengelli pençelerini esneterek, bizim çürüyen zihinlerimizin, kendilerine çoktan edebî yer altı mezarlıkları vaat edilmiş olan zihinlerimizin güçlü kokusunu akademi kapılarında köpek gibi koklayarak gelecekler.

Ama biz orada olmayacağız. ... sonunda bizi bulacaklar – bir kış gecesi– açık mekanda, tekdüze bir yağmurun dövdüğü üzücü bir çatının altında. Bizi titreyen tayyarelerimizin yanında, çömelmiş, imgelerimizin uçuşuyla tutuşan kitaplarımızın o zavallı alevinde ellerimizi ısıtmaya çalışırken bulacaklar.

Çevremizi saracaklar, horgörü ve tiksintiyle soluk soluğa olacaklar, ve hepsi, bizim gururlu cesaretimizle öfkeye dönerek, öldürmek üzere üzerimize atlayacak,

kalpleri bize yönelik sevgi ve hayranlıkla sarhoş oldukça gitgide artacak olan bir nefrete kapılarak.

Adaletsizlik, güçlü ve deli bir şekilde, gözlerinde parıl parıl yanacak.

Aslında sanat, şiddet, acımasızlık ve adaletsizlikten başka bir şey olamaz.

En yaşlımız otuzunda: daha şimdiden hazineler saçtık, binlerce güç, sevgi, cesaret, kurnazlık ve ham irade gücü hazinesi saçtık; onları sabırsızca attık, öfkeyle, özensizce, hiç duraksamadan, nefese nefese, huzursuzca. ... Bakın bize! Hâlâ yorgun değiliz! Kalplerimiz yorgunluk nedir bilmiyor çünkü ateşle, nefretle ve hızla besleniyorlar! ... Bu büyülüyor mu sizi? Öyle olmalı, çünkü hiç yaşadığınızı hatırlamıyorsunuz! Dünyanın zirvesinde dimdik, bir kez daha yıldızlara meydan okuyoruz!

İtirazınız mı var? – Yeter! Yeter! Biliyoruz onları. ... Anladık! ... Çok düzenbaz istihbaratımız bize atalarımızın canlanması ve uzantısı olduğumuzu söylüyor – Belki! ... Keşke öyle olsaydı! – Ama kim aldırır buna? Anlamak istemiyoruz! ... Yazık o talihsiz söyleri bize tekrar söyleyene!

Kaldırın kafanızı!

Dünyanın zirvesinde dimdik, bir kez daha yıldızlara meydan okuyoruz!

7 Umberto Boccioni (1882-1916) vd. "Fütürist Resim: Teknik Manifesto"

Marinetti'nin çevresinde toplanan genç sanatçılar grubunun lideri olan ressam/heykeltıraş Boccioni, Marinetti'nin örneğini görsel sanatlara uygulamaya yönelik bu çabanın başlıca sorumlusuydu. Bergson'un (bkz. IIA4) etkisini taşıyan manifesto, aynı zamanda Fütüristin Paris Kübizmiyle tanışmasından önce gelen bir Divizyonizm ilişkisini de sergiler. İlk kez Milano'da, 11 Nisan 1910'da *Poesia*'nın bir broşürü olarak yayınlanmış ve Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini tarafından imzalanmıştır. Buradaki metnin kaynağı 1912 Sackville Galerisi'nin kataloğu için yapılmış İngilizce çeviridir.

18 Mart 1910'da, Turin'in Chiarella Tiyatrosu'nun sahne ışıkları altında, sanatçılar, edebiyat insanları, öğrenciler ve başkalarından oluşan üç bin kişilik bir topluluğa ilk manifestomuzu duyurduk; bizim isyan duygumuzu, derin kökleri olan tiksintimizi, vulgarlık karşısında, akademik ve dar görüşlü vasatlık karşısında, eskimiş ve kurtların yediği her şeye duyulan fanatik tapınma karşısında duyduğumuz mağrur horgörüyü sergileyen şiddetli ve sinik bir çığlıktı bu.

Kendimizi orada ve sonrasında bir yıl önce F. T. Marinetti tarafından *Figaro*'nun sütunlarında başlatılmış olan Fütürist Şiir hareketine bağlamıştık.

Turin savaşı efsanevi bir savaş olarak kaldı. İtalyan Sanatının dehasını ölümden kurtarmak üzere, düşünce alışverişi olduğu kadar yumruk alışverişi de yaptık.

Ve şimdi bu korkunç mücadelenin içinde geçici bir duraksama sırasında resmin yenilenmesine yönelik programımızı, Milano'daki Fütürist Salonun başdöndürücü bir şekilde sergilediği programımızı teknik bir kesinlikle sergilemek üzere öne çıkıyoruz.

Doğruya olan artan ihtiyacımız artık bundan önce anlaşıldıkları şekliyle Biçim ve Renk tarafından tatmin edilmiyor.

Tuvalimizde çoğaltacağımız jest artık evrensel dinamizm içindeki sabit bir *an* olmayacak. Sadece *dinamik duyumun* kendisi olacak.

Aslında, her şey hareket eder, her şey koşar, her şey hızla değişir. Bir profil hiçbir zaman gözlerimizin önünde kıpırtısız durmaz, sürekli görünür ve kaybolur. Bir imgenin retina üzerindeki ısrarı açısından, hareket eden nesneler sürekli kendilerini çoğaltır; biçimleri hızlı titreşimler gibi, çılgın koşularıyla değişir. Yani koşan bir atın dört ayağı yoktur, yirmi ayağı vardır ve hareketleri üç köşelidir.

Sanatta her şey geçici. Resimde hiçbir şey mutlak değil. Dünün ressamları için doğru olan şey bugün bir yanlıştan ibaret. Sözgelimi, biz bir portrenin oturana benzememesi gerektiğini ve ressamın kendi içinde tuvaline yerleştireceği manzaraları taşıdığını ilan ediyoruz.

Bir insan figürü resmetmek için onu resmetmemeniz gerekir; onu çevreleyen bütün atmosferi aktarmanız gerekir.

Uzam yok artık: elektrik lambalarının ışıltısı altında yağmurla ıslanmış kaldırım, yoğun bir şekilde derinleşiyor ve yeryüzünün derinliklerine dalıyor. Bizi güneşten binlerce kilometre ayırıyor; yine de önümüzdeki ev güneş çemberine oturuyor.

Kim inanabilir bedenlerin matlığına, bizim keskin ve çoğaltılmış duyarlığımız çoktan medyumun bulanık dışavurumlarına nüfuz etmişken? Neden yaratımlarımızda görmemizin çifte gücünü, x-ışınlarına benzer sonuçlar verebilen o gücü unutalım?

Binlercesi arasından seçilmiş birkaç örnek vermek, savımızın doğruluğunu kanıtlamak üzere yeterli olacaktır.

Bir otobüste çevrenizde duran on altı kişi sırasıyla ve aynı anda bir, on, dört, üçtür; kıpırtısızdırlar ve yer değiştirirler; gelip giderler, caddeye inerler, birdenbire günışığı tarafından yutulur, sonra gelip önünüze otururlar, tıpkı evrensel titreşimin kalıcı simgeleri gibi.

Konuştuğumuz birinin yanağının üzerinde defalarca caddenin kıyısından geçen atı gördük.

Bedenlerimiz üzerine oturduğumuz koltuklara gömülüyor, koltuklar bedenlerimize gömülüyor. Otobüs yanından geçtiği evlere dalıyor ve buna karşılık evler kendilerini otobüse atıp onunla karışıyor.

Resimlerin yapılışı da bugüne dek aptalca geleneksel oldu. Ressamlar bize önümüze yerleştirilen nesneleri ve kişileri gösterdi. Bundan sonra izleyiciyi resmin merkezine koyacağız.

İnsan aklının her alanında olduğu gibi, açık görüşlü bireysel bir araştırma, dogmanın bütün değişmez bulanıklıklarını silip süpürdü, bu yüzden bilimin canlandırıcı akımı çok geçmeden resmi akademizmden çekip çıkaracak.

Bedeli ne olursa olsun yaşama yeniden girmeliyiz. Muzaffer bilim zamanımızın madde ihtiyaçlarına daha iyi hizmet edebilmek üzere geçmişini reddetti; kendi geçmişini reddeden sanatın, sonunda içimizdeki entelektüel ihtiyaçlara hizmet edebilmesini bekleriz.

Yenilenmiş bilincimiz bizim insana evrensel yaşamın merkezi olarak bakmamıza izin vermiyor. Bir insanın acı çekmesi bizi bir ampulün acı çekmesiyle, kasıla kasıla en yürek burucu renk ifadelerini haykıran bir ampulle aynı ölçüde ilgilendiriyor.

Modern elbisenin çizgilerindeki ve kıvrımlarındaki uyum bizim duyarlığımız üzerinde eski ustaların duyarlığı üzerinde nülerin bıraktığı duygusal ve simgesel etki kadar bir etki bırakıyor.

Fütürist bir resmin yepyeni güzelliklerini kavramak ve anlamak için, ruhun arınması gerekiyor; göz soyaçekimin ve kültürün peçesinden kurtulmalı, böylece bir ve tek ölçüt olarak müzeye değil sonunda Doğaya bakabilmeli.

Bu sonuç elde edildiği zaman, o kahverengi tonların hiçbir zaman derimizin altına girmediği kolayca kabul edilecek; etimizde sarının parladığı, kırmızının yayımlandığı ve yeşil, mavi ve morun onun üzerinde benzersiz büyülerle, şehvetli ve sevecen bir halde dans ettiği keşfedilecek.

Artık yaşamımız, uyurgezerlikle birlikte iki katına çıkıp da bizim renk ustası olarak algımızı çoğaltmışken, insan yüzünü pembe görmek olası mı hâlâ? İnsan yüzü sarı, kırmızı, yeşil, mavi, mor. Bir kuyumcunun vitrininden bakan bir kadının solgunluğu onu bir tarlakuşu gibi büyüleyen mücevherlerin prizmatik ateşlerinden çok daha yanardöner.

Bizim resimdeki duyumlarımızın fısıldanmasının vakti geçti. Onların gelecekte tuvallerimizde sağır edici ve mükemmel savrulmalarla şarkı söyleyip yeniden yankılanmalarını dileriz.

Yarı karanlığa alışan gözleriniz çok geçmeden ışığın çok daha parlak görülerine açılacak. Resmedeceğimiz gölgeler bizden öncekilerin parlak ışıklarından çok daha aydınlık olacak ve resimlerimiz, müzedekilerin yanında, en derin geceyle karşılaştırılan kör edici günışığı gibi parlayacak.

Resmin günümüzde Divizyonizm olmadan var olamayacağını anlıyoruz. Bu öğrenilebilecek ve istendiğinde uygulanacak bir süreç değil. Modern ressam için Divizyonizmin, özsel ve zorunlu olarak ilan ettiğimiz *doğuştan bir tamamlayıcılık* olmalı.

Bizim sanatımız büyük olasılıkla acı verici ve dekadan serebralizm (beyincilik) olmakla suçlanacak. Ama biz sadece, tersine, yeni duyarlılığın, yüzlerce kez çoğaltılmış duyarlığın ilkelleri olduğumuzu ve sanatımızın kendiliğindenlik ve iktidarla sarhoş olduğunu söyleyeceğiz.

İLAN EDİYORUZ:

1 Bütün taklit biçimleri hor görülmeli, bütün özgünlük biçimleri yüceltilmeli.

2 Çok esnek ifadeler oldukları için "uyum" ve "beğeni" terimlerinin tiranlığına karşı, Rembrandt, Goya ve Rodin'in eserlerini yıkmayı kolaylaştıran yollarla isyan etmek gerekir.

3 Sanat eleştirmenleri yararsız ya da zararlı.

4 Daha önce kullanılmış bütün konular çelikle, gururla, ateşle ve hızla girdaplanan yaşamımızı ifade etmek üzere bir yana itilmeli.

5 Bütün buluşçulara yapıştırılan "deli" etiketine onurlu bir unvan gibi bakılmalı.

6 Doğuştan tamamlanabilirlik resimde mutlak bir zorunluluktur, tıpkı şiirde serbest ölçü ya da müzikte çokseslilik gibi.

7 Resimde evrensel dinamizm dinamik bir duyum olarak aktarılmalı.

8 Doğayı aktarma tarzında en temel şey içtenlik ve saflıktır.

9 Hareket ve ışık bedenlerin maddeselliğini bozar.

MÜCADELE EDİYORUZ:

1 Modern resimlere zamanın pasını bulaştırmaya çabalayan zift gibi boyalarla.

2 Düz boyalara dayanan yüzeysel ve basit arkaizmle ve Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek, resmi hem çocuksu hem grotesk olan güçsüz bir senteze indirgeyen arkaizmle.

3 Ayrılıkçıların ve bağımsızların, daha öncekilerden hiç de geri kalmayan ve rutine bağlı yeni akademiler kurmuş olanların öne sürdüğü geleceğe ait olma gibi sahte iddialarla.

4 Edebiyatta zina kadar mide bulandırıcı ve usandırıcı olan resimdeki nü ile.

Bu son noktayı açıklamak istiyoruz. Bizim gözümüzde hiçbir şey *ahlakdışı* değil; biz nünün tekdüzeliğiyle mücadele ediyoruz. Bize konunun hiçbir şey olmadığı ve her şeyin onu ele alma tarzında yattığı söyleniyor. Buna kabul; bunu biz de kabul ediyoruz. Ama bu doğru, elli yıl önce suçsuz ve mutlak olan bu doğru, nü konusunda artık doğru değil, çünkü sevgililerinin bedenlerini sergileme arzusunu saplantı yapmış sanatçılar, Salonları ahlakdışı et sergileri haline getirdi!

On yıl boyunca, resimde nünün toptan kaldırılmasını talep ediyoruz.

8 Robert Delaunay (1885-1941) "Saf Resimde Gerçekliğin Yapılandırılması Üzerine"

Delaunay Kübistlerin (aralarında Léger, Gleizes ve Metzinger'in yer aldığı) "halka dönük" olan, modern yasamla bağlantılı temaları Braque ya da Picasso'dan daha açık bir sekilde ele alan grubuna yakındı. Görünüşte soyut, renge dayalı olan, onun kübizminden türetilmiş bir sanat geliştirmeyi sürdürdü. Bu yüzden eleştirmen Guillaume Apollinaire tarafından *sui generis* "Orpheusculuk" hareketini başlatmış olan kisi olarak anıldı. Delaunay'ın bu "estetik bildirisi" Apollinaire tarafından, kendi "Gerçeklik, Saf Resim" başlıklı makalesiyle birlikte, *Der Sturm*, Berlin, Aralık 1912'de tam olarak yayınlandı. Buradaki metne kaynaklık eden İngilizce çeviri Susan Suleiman'a aittir, Leroy C. Breunig (ed.), *Apollinaire on Art*, Londra, 1972, s. 262-5'ten alınmıştır.

Gerçekçilik sanatta ebedî niteliktir; o olmaksızın kalıcı bir güzellik olamaz, çünkü güzelliğin özüdür o.

Empresyonizmde –ve bu terimle ona karşı olarak bütün eğilimleri de kastediyorum: neo-empresyonizm, prekübizm, kübizm, neokübizm, başka deyişle, teknik ve bilimsel yordamı temsil eden her şeyi– kendimizi doğayla karşı karşıya, İtalyan, Gotik, Afrika ya da başka "üslupların" uygunluğundan çok uzak bir şekilde buluruz.

Bu bakış açısından, empresyonizm reddedilmez bir şekilde bir zaferdir, ama tamamlanmamış bir zaferdir. Doğanın karşısında dolup taşan ve hâlâ bu büyük gerçeklik yüzünden biraz sersemlemiş halde olan ruhların ilk kekelemesi. Onların coşkusu geleneksel resmin (teknik ressamlık, geometri, perspektif) sahte düşünceleri ve arkaik yordamlarıyla silinip gitti ve neoklasik, sözde-entelektüel ve can çekişen Akademiye ölümcül bir darbe indirdi.

Bu kurtuluş hareketi empresyonistlerle başladı. Onların da öncülleri vardı: El Greco, birkaç İngiliz ressam ve bizim devrimci Delacroix'mız. Bu, tek gerçekliğin aranmasındaki büyük hazırlık dönemiydi: sonunda bütün bu deney ve tepkileri empresyonizmde bir araya getiren "ışık".

Günümüzde modern resmin başlıca sorunlarından biri de bütün o güzellik işlevlerinin yaşamsal ifadeleri için ışığın zorunlu olmasıdır. Işıkta "tamamlayıcıların kontrastını" keşfeden kişi Seurat olmuştu.

Seurat ilk ışık kuramcısıydı. Kontrast bir ifade aracı haline geldi. Onun erken ölümü keşiflerinin sürekliliğini bozdu. Empresyonistler arasında, ifade araçlarında son aşamaya ulaşan kişi o sayılabilir.

Onun yaratıcılığı, tamamlayıcı renklerin kontrastının keşfedilmesini bıraktı geriye. (Seurat ve yardımcıları tarafından kullanılan, noktalar aracılığıyla optik uyum elde etme sadece bir teknikti; kontrastların saf ifadeye ulaşmak üzere bir yapılandırma aracı olarak kullanılmasının önemi yoktu daha onda.)

Doğanın özgül bir temsiline ulaşmak için bu ilk aracı kullandı. Resimleri uçuşan imgeler gibi.

Eşzamanlı kontrast daha keşfedilmemişti, yani, en cesur empresyonistler tarafından elde edilmemişti daha; yine de günümüzde saf ifadenin tek temeli odur.

Eşzamanlı kontrast, renklerin dinamizmini ve onların resimde yapılandırılmasını sağlar: gerçekliği ifade etmenin en güçlü aracıdır.

İfade araçları kişisel olmamalı; tersine, güzele ait her sezginin kavrayışı içinde olmalı ve bir sanatçının *métier*i [uğraşı] yaratıcı kavrayışıyla aynı doğadan olmalı.

Eşzamanlı kontrastlar ve renklerden yayılan bütün (düzensiz) nitelikler aracılığıyla, temsil edildikleri hareket içinde ifade edilme tarzlarına uygun olarak renklerin eşzamanlı olması – insanın resim aracılığıyla yapılandırabileceği tek gerçeklik budur.

Artık burada etkilerle (empresyonizm içindeki neo-empresyonizm) ya da nesnelerle (empresyonizm içindeki kübizm), ya da imgelerle (empresyonizm içindeki kübizmin fiziği) ilgilenmiyoruz.

Saf olarak ifadeci olan bir sanat, geçmişin (arkaik, geometrik) bütün üsluplarını dışlayan ve tek bir amaca sahip bir plastik sanat olmakta olan bir sanat elde ediyoruz: insan doğasını güzelliğe doğru cezp etmek. Işık bir yöntem değil, o bize doğru kayıyor, duyarlığımız aracılığıyla bize iletiyor. Işık algısı olmasa – hareket olamaz. Aslında, doğada algılanan duyumları ruhumuza aktaran şey gözlerimizdir. Gözlerimiz mevcudun ve dolayısıyla, duyarlığımızın zarfıdır. Duyarlığımız, yani, ışık olmasa hiçbir şey yapamayız. Buna bağlı olarak, ruhumuz uyumda en kusursuz yaşam duyumunu bulur ve bu uyum sadece ışığın niteliklerinin ve koşullarının gözlerin dolayımıyla ruha (yüce duyuya) ulaşmasını sağlayan eşzamanlılıktan kaynaklanır.

Ve ruh doğayı kendisiyle karşılaştırarak –saf bir eleştiriyle– doğanın imgesinin biçimlerine karar verir ve doğa yaratıcıyı yönetir. Yaratıcı evrende mevcudiyet, ardışıklık, imgelem ve eşzamanlılık aracılığıyla var olan her şeyi not eder.

Bu yüzden, doğa, resim bilimini tehlikeye düşürür.

İlk resimler basitçe, yeryüzünde güneşin bıraktığı bir insan gölgesinin çevresinin çizilmesinden ibaretti.

Ama elimizdeki çağdaş araçlarla, bu temsillerden ne kadar uzağız – uyum yaratmak üzere ışığa (açık renkler, koyu renkler, tamamlayıcıları, aralıkları ve eşzamanlılıkları) ve anlaktan çıkan bütün o renk niteliklerine sahip olan bizler.

Uyum, yaratıcının düzene soktuğu duyarlıktır, yaratıcı en büyük gerçekçi ifadeyi aktarmaya ya da konu denebilecek şeyi aktarmaya çalışmalıdır; konu uyumlu orandır ve bu oran tek bir eylem içindeki çeşitli eşzamanlı öğelerden oluşturulur. Konu sanat eserinde ebedîdir ve onun bütün düzeninde, biliminde görünür olmalıdır.

Konu olmazsa, olasılık yoktur. Fakat bu, edebî ve bu yüzden de anekdot niteliğindeki bir konu anlamına gelmez; resmin konusu büyük ölçüde plastiktir ve vizyondan kaynaklanır. İnsan doğasının saf ifadesi olması gerekir.

Ebedî konu doğanın kendisinde bulunur; en güzel ve güçlü sınırları keşfeden bilge insana özgü esin ve berrak görü. [...]

9 Georgi Valentinoviç Plehanov (1856-1918) *Sanat ve Toplumsal Yaşam*'dan

Plehanov 1870'lerin basında St. Petersburg'da eğitim görürken devrimci oldu. Başlangıçta, köylülüğe yönelik bir hareket olan *narodnik* [halkçı] hareketin ideallerine bağlanan Plehanov, daha sonra Marksizme yöneldi. Sosyalizme giden yolun köylülükten değil doğmakta olan kent proletaryasından geçtiğini kavraması ve 1880'lerde bu konumu dile getirmesi, onun "Rus Marksizminin babası" olarak görülmesine yol açtı. Neredeyse kırk yıl boyunca Plehanov'un çalışması sürgün çevrelerinde, büyük ölçüde İsviçre'de, aralarında Lenin'in de bulunduğu başka Rus devrimcileriyle birlikte yürütüldü. 1898 yılında Lenin'le birlikte Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi'ni kurmak üzere çalıştıktan sonra, 1903 yılındaki Menşevik ve Bolşevik hizipleri arasındaki bölünmeye katıldı, sonunda Menşeviklerin yanında yer aldı. Başka birçok devrimci sürgünle birlikte, Plehanov da derin kültür sahibi biriydi ve Marksist kuramı sanatları kapsayacak şekilde genişletmek istiyordu. Fakat sanatı tipik bir şekilde uygarlaştırıcı ve eğitici bir alet olarak görmesi onun avangardın deneylerini kötülemesine yol açtı. Ona göre, modern hareketin geniş ölçüde kabul edilebilir konular yerine biçimsel icatlara yoğunlaşması, ayrıca bireycilik ve öznellik vurgusu, onu kriz aşamasındaki burjuvaziye bağımlı kılıyor, ilerici politik güçlerin potansiyel bir müttefiği kılmıyordu. *Sanat ve Toplumsal Yaşam* ilk kez Liege ve Paris'te 1912 yılında yapılan konuşmaların elden geçirilmiş versiyonudur. Kasım ve Aralık 1912 ve Ocak 1913'te *Sovremennik* dergisinde kısım kısım yayınlandı. Metin büyük ölçüde edebiyatla ilgilidir. Ancak sonlara doğru Plehanov görsel sanatları ele alır, Kübizmi felsefi idealizmin ve burjuva dekadansının en aşırı ve en son dışavurumları olarak gösterir. Bunlar yirminci yüzyıl boyunca komünist hareketin kuramsal temsilcileri tarafından sıkça tekrarlanacak olan suçlamalardır. Buradaki metin A. Fineberg'e ait İngilizce çeviri olan *Art and Social Life*'tan alınmıştır (Londra: Lawrence ve Wishart, ts., s. 57-62 ve 67-8).

Resme dönelim.

Eserlerinin düşünce içeriğine yönelik tam bir kayıtsızlık empresyonistler tarafından sergilenmişti. İçlerinden biri şunu söylerken hepsinin inancını çok veciz bir şekilde dile getiriyordu: "Bir resimdeki başlıca *dramatis persona* ışıktır." Ama ışık duyumu sadece bir duyumdur – yani, *daha* duygu olmamıştır, *daha* düşünce olmamıştır. İlgisini duyumlar alanıyla sınırlayan bir sanatçı duygu ve düşünceye kayıtsız kalır. İyi bir manzara resmedebilir. Ve aslında empresyonistler harika manzaralar resmettiler. Ama manzara resmin tamamı değildir. Leonardo da Vinci'nin *Son Yemek*'ini anıp soralım, bu ünlü freskte başlıca *dramatis persona* ışık mıdır? Konunun İsa'nın müritleriyle ilişkisindeki oldukça dramatik bir an olduğunu, onlara "İçinizden biri bana ihanet edecek" dediği an olduğunu biliyoruz. Leonardo da Vinci'nin amacı, bu korkunç keşiften dolayı büyük acı içinde olan İsa'nın kendisinin ve bu küçük toplulukta bir hain olabileceğine inanamayan müritlerinin zihin halini tasvir etmekti. Eğer sanatçı bir resimdeki baş *dramatis personanın* ışık olduğuna inansaydı, bu dramı tasvir etmeye kalkışmazdı. Ve yine de freski resmetseydi, freskin başlıca sanatsal ilgisi İsa ve müritlerinin kalplerinde neler olup bittiğine değil, içinde toplandıkları odanın duvarlarında olup bitenlere, başına oturdukları masaya, onların tenlerine – yani çeşitli ışık etkilerine yoğunlaşmış olurdu. O zaman dehşetli bir ruhsal dram değil, enfes bir şekilde resmedilmiş bir dizi ışık lekesi olurdu: sözgelimi bir tane odanın duvarında, bir tane masa örtüsünde, üçüncüsü Yahuda'nın kanca burnunda, dördüncüsü İsa'nın yanağında vb. vb. Ama bu yüzden freskin verdiği izlenim çok daha güçsüz olacaktı ve Leonardo da Vinci'nin üretiminin özgül önemi çok daha azalacaktı. Bazı Fransız eleştirmenleri empresyonizmi edebiyattaki gerçekçilikle karşılaştırıyorlar. Ama empresyonistler gerçekçiyse, gerçekçiliklerinin oldukça yüzeysel olduğu, "görünümlerin kabuğundan" öteye gitmediği kabul edilmelidir. Ve bu gerçekçilik modern sanatta sağlam bir yer edinince –ve kesinlikle edindi bu yeri– onun etkisi altında eğitilen sanatçılar bir ya da iki seçeneğe sahipti: ya "görünümlerin kabuğu" üzerindeki ustalıklarını kullanacak ve çok daha şaşırtıcı ve çok daha yapay ışık etkileri uyduracaklardı; ya da "görünümler kabuğunun" altına girmeye çalışacak, empresyonistlerin hatasını anlamış ve bir resimdeki başlıca *dramatis personanın* ışık değil, insan ve onun aşırı çeşitli duygusal deneyimleri olduğunu kavramış olacaklardı. Gerçekten de modern sanatta bu tür eğilimlerle karşılaşırız. "Görünümlerin kabuğu" üzerindeki ilginin yoğunlaşması, en hoşgörülü eleştirmenin bile karşısında şaşkınlıkla omuz silkip modern resmin bir "çirkinlik krizinden" geçtiğini söylediği paradoksal tuvallerde görülür. Diğer yandan, "görünümlerin kabuğunda" durmanın olanaksız olduğunun kabul edilmesi sanatçıları düşünce içeriği aramaya zorlar, yani daha bir süre önce yakmış oldukları şeye tapınmaya. Ama bir üretime düşünce içeriği katmak göründüğü kadar kolay değildir. Düşünce gerçek dünyadan bağımsız olarak var olan bir şey değildir. Bir insanın düşünce stoğu o dünyayla olan ilişkileriyle belirlenir ve zenginleşir. Ve o dünyayla olan ilişkileri yüzünden egosunu "tek gerçeklik" sayan kişi, kaçınılmaz olarak düşünce konusunda su katılmamış bir sefildir. Sadece düşünce yoksunu olmakla kalmaz, –ve bu en önemli nokta– herhangi bir düşünce üretecek konumda da değildir. Tıpkı ekmekleri olmadığı zaman paçavra yiyen insanlar gibi, onlar da açık düşüncelere sahip olmadıkları zaman düşüncelere yönelik belirsiz imalarla, misti-

sizmden, simgecilikten ve dekadans döneminin buna benzer "izm"lerinden ödünç alınmış vekillerle yetinirler. Kısacası, resimde edebiyatta gördüğümüz şeyin bir tekrarını görürüz: gerçekçilik içkin boşluğu yüzünden yozlaşır ve idealist tepki zafer kazanır.

Öznel idealizm her zaman için egomuz dışında bir gerçeklik olmadığı düşüncesine bağlı kaldı. Ama bu düşünceyi sadece her biri "kendisini Tanrı kadar seven" insanlar arasındaki ilişkileri tanımlayan egoist bir kural olmaktan çıkarıp –burjuvazi hiçbir zaman aşırı özgeci olmadı– aynı zamanda yeni estetiğin kuramsal temeli kılmak ancak burjuva dekadansı çağında mümkün oldu.

Okur elbette sözde kübistleri duymuştur. Ve eğer onların ürünlerinden bir kısmını görme fırsatı bulduysa, onlardan hiç de heyecan duymadığını varsayarak bir hata yapma gibi büyük bir risk almayacağım. Her koşulda, bende, estetik hazza benzer herhangi bir şey uyandırmıyorlar. "Kat kat saçmalık!" gibi sözler geliyor akla, bu sözde sanatsal alıştırmaları görünce. Ama kübizm, sonuçta, bir sebebe sahip. Onu kat kat saçmalık saymak onun kökenini açıklamak anlamına gelmiyor. Burası elbette böyle bir açıklamayı denemenin yeri değil. Ama burada bile bunun hangi yönde aranacağı ima edilebilir. Önümde ilginç bir kitap duruyor: *Du cubisme*, yazan Albert Gleizes ve Jean Metzinger. İki yazar da ressam ve ikisi de kübist ekolden. *Audiatur et altera pars* [Karşı tarafı dinleyelim] kuralına uyalım ve ne söyleyeceklerini dinleyelim. Bu şaşırtıcı yaratıcı yöntemlerini nasıl haklı çıkarıyorlar?

"Bizim dışımızda gerçek bir şey yok," diyorlar. – "... Duyularımız üzerinde etki bırakan nesnelerin varlığından kuşku duymak aklımıza gelmiyor: ama makul bir kesinlik ancak onların zihnimizde uyandırdığı imgeler açısından geçerli."

Buradan yola çıkan yazarlar bizim nesnelerin kendi içinde hangi biçime sahip olduğunu bilmediğimiz sonucunu çıkarıyorlar. Ve bu biçimler bilinmediğine göre, onları kendi irade ve isteklerine göre tasvir etmekte serbest olduklarını düşünüyorlar. Kendilerini, empresyonistler gibi, duyum alanıyla sınırlamayı arzu edilir bir şey saymadıkları gibi dikkat çekici bir koşul belirliyorlar. "Bizler özü arıyoruz," diyorlar, "ama onu matematikçilerin ve filozofların binbir uğraşla ortaya çıkardıkları bir ebediyette değil, kendi kişiliğimizde arıyoruz."

Bu savlarda, okurun da göreceği gibi, öncelikle, egomuzun "tek gerçeklik" olduğu gibi zaten iyi bilinen bir düşünceyle karşılaşıyoruz. Doğru, onunla burada daha gevşek bir kılıkta karşılaşıyoruz. Gleizes ve Metzinger dışsal nesnelerin varlığından kuşku duymak gibi bir düşünceden uzak olduklarını söylüyorlar. Ama dış dünyanın varlığını kabul ettikten sonra, yazarlarımız hemen orada onun bilinemez olduğunu ilan ediyor. Ve bu da, onlar için de, egoları dışında gerçek bir şeyin olmadığı anlamına geliyor.

Eğer nesnelerin imgeleri nesneler bizim dışsal duyularımız üzerinde etkide bulunduğu için ortaya çıkıyorsa, o zaman dış dünyanın bilinebilir olduğu kesinlikle söylenemez: Ona dair bilgimizi tam da bu eylem yüzünden elde ederiz. Gleizes ve Metzinger yanılıyor. Onların kendinde-biçimlerle ilgili savları da çok sakat. Hataları yüzünden ciddi bir şekilde suçlanamazlar, benzer hatalar felsefe alanında onlardan çok daha yetkin olan kişiler tarafından da yapıldı. Ama bir şeyi atlamamak gerekiyor, yani, dış dünyanın varsayılan bilinebilirliğinden yola çıkan yazarlarımız özün "kişi-

liğimizde" aranması gerektiği çıkarımı yaparlar. Bu çıkarım iki şekilde anlaşılabilir: birincisi, "kişisellik" derken genel olarak bütün insan ırkı kastedilmiş olabilir; ikincisi, her kişilik ayrı ayrı kastedilmiş olabilir. İlk durumda, Kant'ın aşkınsal idealizmine varırız; ikincisinde, tek tek her kişinin her şeyin ölçütü olduğu gibi sofistik bir kabule. Bizim yazarlarımız çıkarımlarının sofistik yorumuna yöneliyorlar.

Ve onun sofistik yorumu kabul edildiği zaman, insan resimde ve başka her şeyde sevdiği her şey konusunda kendisine izin verebilir. "Mavili Kadın" (*Le femme en bleu* – Fernand Léger'in geçen sonbahar Salon'da sergilenen bir resmi) yerine, birkaç stereometrik figür tasvir edersem, kötü bir resim yaptığımı kim söyleyebilir bana? Kadınlar benim çevremdeki dış dünyanın bir parçası. Dış dünya bilinemez. Bir kadın portresi yapmak için, kendi "kişiliğime" başvurmalıyım ve benim "kişiliğim" kadına birkaç rasgele yerleştirilmiş küp ya da paralelyüz biçimi veriyor. Bu küpler Salon'u ziyaret eden herkesi güldürüyor. Ama sorun yok. "Kalabalık" gülüyor çünkü sanatçının dilini anlamıyor. Sanatçı hiçbir koşulda kalabalığa teslim olmamalı. "Uzlaşma yapmamak, bir şey açıklamamak ve bir şey söylememek, sanatçı bu yolla çevresindeki her şeyi aydınlatan iç enerjisini biriktirir." Ve böyle bir enerji biriktirilinceye dek, stereometrik figürler çizmekten başka yapacak şey yok.

Böylece Puşkin'in "Şair'e" adlı şiirinde yer alan eğlenceli parodiye ulaşırız:

> Titiz sanatçı, yarattığından hoşnut musun?
> Öyle mi? O zaman bırak kalabalık kirletsin adını
> Ve senin alevinin yandığı sunağa tükürsün
> Ve sarssın sehpanı çocuksu heyecanıyla.

Bu parodinin eğlenceli yanı bu durumda "gerçekçi sanatçının" apaçık saçmalıktan hoşnut olmasıdır. Şans eseri, bu tür parodilerin ortaya çıkması, toplumsal yaşamın içkin diyalektiğinin artık sanat için sanat kuramını saçmalık noktasına dek götürmüş olduğunu gösteriyor.

İnsanın yalnız olması iyi değildir. Sanatın bugünkü "icatçıları" öncüllerinin yarattıklarından hoşnut değiller. Bunda yanlış bir şey yok. Tersine, yeni bir şeye duyulan heves genellikle bir ilerleme kaynağıdır. Ama yeni bir şey arayan herkes bulamaz onu. İnsanın onu nasıl arayacağını bilmesi gerekir. Toplumsal yaşamın yeni öğretilerine kör olan kişi, kendi egosundan başka gerçeklik tanımayan kişi, "yeni" bir şey arayışında yeni bir saçmalıktan başka bir şey bulamaz. İnsanın yalnız olması iyi değildir.

Öyleyse, günümüzün toplumsal koşullarında sanat için sanatın meyvelerinin lezzetli olmaktan uzak olduğu anlaşılıyor. Burjuva yozlaşması çağının aşırı bireyciliği sanatçıları her tür esin kaynağından uzaklaştırıyor. Onları toplumsal yaşamda olup bitenler karşısında tümüyle kör kılıyor ve onların tümüyle anlamsız olan ve hastalıklı bir imgelemin fantezileri olan kişisel duygusal deneyimlerle kısır bir şekilde uğraşmaya mahkum ediyor. Bu uğraşın ürünü de sadece herhangi bir güzellikle ilişkisi olmayan bir şey olmakla kalmıyor, aynı zamanda sadece idealist bilgi kuramının sofist çarpıtmalarının yardımıyla savunulabilecek apaçık bir saçmalığı da temsil ediyor.

***

Ben –eskilerin dediği gibi– ağlamaya ya da gülmeye değil, anlamaya çalışıyorum. Modern sanatçıların proletaryanın özgürlükçü çabalarından ilham alması "gerektiğini" söylemiyorum. Hayır, eğer elma ağacının elma vermesi *gerekiyorsa*, kayısı ağacının kayısı vermesi *gerekiyorsa*, burjuvazinin yanında yer alan sanatçıların da bu çabalara karşı durması gerekir. *Yoz zamanlarda sanatın yoz olması "gerekir"*. Bu kaçınılmaz. Ve bu konuda "öfkeli" olacak bir şey yok. Ama, *Komünist Manifesto*'nun haklı olarak dediği gibi, "Sınıf mücadelesi karar vaktine yaklaştığı zaman, yönetici sınıfta, aslında eski toplumun tamamında yaşanan çözülme süreci, öyle vahşi, göz alıcı bir hale bürünür ki, yönetici sınıfın küçük bir kesimi kendisini akıntıya bırakır ve devrimci sınıfla kaynaşır, geleceği elinde tutan sınıfla. Bu yüzden, tıpkı daha önceki bir dönemde soyluların bir kesiminin burjuvazinin safına geçmesi gibi, şimdi de burjuvazinin bir kısmı proletaryanın safına geçiyor ve bunlar da özellikle, kendilerini bütün olarak tarihsel hareketi kuramsal açıdan anlama düzeyine yükseltmiş olan burjuva ideologlarının bir kısmı oluyor."

Proletarya safına geçen burjuva ideologları arasında, çok az sanatçı var. Bunun nedeni büyük olasılıkla "kendilerini bütün olarak tarihsel hareketi kuramsal açıdan anlama düzeyine yükseltmiş olan" insanların sayıca az olması ve modern sanatçıların, Rönesansın büyük ustalarının tersine, fazlasıyla çok az düşünüyor olmasıdır. Ne olursa olsun, az çok yetenek sahibi her sanatçının, zamanımızın büyük özgürleştirici düşüncelerini benimsediği zaman gücünü önemli ölçüde artıracağı kesindir. Ancak bu düşünceler onun eti ve kanı haline gelmeli ve kendisi bunları kesinlikle bir sanatçı olarak dile getirmelidir. Dahası, günümüz burjuva ideologlarının sanatsal modernizmine dair doğru bir görüş şekillendirmiş olmalıdır. Artık yönetici sınıf ileri gitmenin batmak demek olacağı bir noktaya vardı. Ve bu kötü yazgıyı onun bütün ideologları paylaşıyor. Bunların en önde gelenleri de bütün öncellerinden daha derinlere batmış olanlarıdır.

10 Franz Marc (1880-1916)
"Der Blaue Reiter'in tasarlanan ikinci cildi için önsöz"

Özgün almanağın ikinci bir edisyonu 1914 yılında yayımlanmış olsa da, planlanan ikinci cilt savaş yüzünden iptal edildi. Marc'ın, Şubat 1914'te yazılmış olan, savaş öncesinin iddialı primitivizmine dair editöryel açımlama olarak düşünülen yazısı o dönemin olaylarının kasvetini taşır. İngilizce çevirisi K. Lankheit (ed.), *Blaue Reiter Almanac*, Londra, 1974, s. 260'ta yer almıştır.

Bir kez daha ve daha birçok kez ateşli insanların ilgisini eski günlerden miras alınan hoş ve tatlı yanılsamadan korkunç ve sarsıcı varoluşa çekmeye çalıştık.

Kalabalıkların liderleri ne zaman sağa dönse, biz sola döneriz; ne zaman onlar bir hedef gösterse, biz sırtımızı çeviririz; bizi neye karşı uyarırlarsa, ona doğru koşarız.

Yeryüzü tıkış tıkış, nefes alacak yer yok. İnsan her taşa zekasının damgasını koydu. Her söz kiralanmış ya da el konulmuş. İnsan kurtuluş için her şeyden

vazgeçip kaçmaktan başka ne yapabilir? Ama dünle bugün arasında nasıl bir ayrım çizgisi var?

Bu zamanımızın büyük hedefi – yaşamaya ve ölmeye değer tek hedef. Büyük geçmişe duyulan en küçük horgörü yok bunun içinde. Başka bir şey istiyoruz. Savruk mirasçılar olarak yaşamak ya da geçmişten geçinmek istemiyoruz. Öyle yaşamak istesek bile, yaşayamazdık. Miras tükendi ve ikameler dünyaya üsleniyor.

Bu yüzden yeni sahalara girmeye cesaret ediyoruz ve her şeyin hâlâ ayak basılmamış, konuşulmamış, geliştirilmemiş, araştırılmamış olması karşısında şaşkınız. Dünya bakir bir halde duruyor önümüzde; adımlarımız sarsak. Yürümeye cesaret etsek, bizi anacıl geçmişe bağlayan göbek bağını kesmemiz lazım.

Dünya yeni bir zamanı doğuruyor; tek bir soru var: kendimizi eski dünyadan ayırmanın vakti geldi mi? *Vita nuova* [yeni hayat] için hazır mıyız? çağımızın korkutucu sorusu bu. Bu kitaba hakim olacak olan soru bu. Bu ciltte yer alan her şey başka bir şeyle değil, bu soruyla bağlantılı olacak. Sadece bununla ölçeceğiz onun biçimini ve değerini.

11 Fernand Léger (1881-1955) "Resimde Çağdaş Başarılar"

Léger'in Kübizmi modern yasama ve bu tür bir yasam deneyimine uygun modern resim biçiminin elde edilmesine yönelmişti. Paradoksal bir şekilde, modernliğin düzgün bir şekilde temsil edilme vaadini güvenceye alan şeyin, resmi, modernliği *tasvir* etme zorunluluğundan kurtarma olduğu görülüyordu. İlk kez 1914 yılında *Soirées de Paris* dergisinde yayınlandı. Alexander Anderson'a ait İngilizce çevirisi F. Léger, *The Function of Painting*, New York, 1973, s. 11-12, 13-15, 16-17'de yer aldı.

Resimdeki çağdaş başarılar modern zihniyetin sonucudur ve ressam için yaratıcı ve zorunlu olan dışsal şeylerin görsel yönleriyle yakından bağlantılıdır.

Saf teknik sorunlara girmeden önce, çağdaş resmin neden, yeni üretim araçlarının evrimiyle dayatılan yeni görsel halin, sözcüğün modern anlamıyla, temsilcisi olduğunu açıklamaya çalışacağım.

Her sanat eserinin, başka herhangi bir entelektüel dışavurum gibi, kendi zamanında önemli olması gerekir. Resim görsel olduğundan, psikolojik değil dış koşulların yansıması olması zorunludur. Her resim eserinin, yaratıldığı çağın ötesine geçmesini sağlayan bu geçici ve ebedî değere sahip olması gerekir.

Eğer resimsel ifade değişmişse, bu modern yaşamın bunu zorunlu kılması nedeniyle oldu. Modern yaratıcı insanların varoluşu daha önceki yüzyıllardaki insanlardan çok daha yoğun ve çok daha karmaşık. Hayal edilen şey daha az sabit, nesne kendisini eskisinden daha az sergiliyor. Bir manzarayı otomobil ya da ekspres trenle geçerseniz, manzara dağılır; betimleyici değeri kaybeder ama sentetik değer kazanır. Tren vagonunun kapısından ya da otomobilin ön camından görülen görüntü, hızla birlikte, şeylerin alışılmış görünümünü değiştirdi. Modern insan onsekizinci yüzyıl sanatçısına göre yüz kat daha çok duyusal izlenim kaydeder; bu öyle bir şeydir ki, sözgelimi dilimiz de, kısaltma ve küçültmelerle dolmuştur. Modern resmin sıkıştırılması,

onun çeşitliliği, onun biçimleri kırması, bütün bunların bir sonucudur. Lokomosyon araçlarının ve hızlarının evriminin yeni görme tarzıyla yakından ilişkili olduğu kesin bir şey. Yüzeysel birçok kişi bu resimlerin karşısında "anarşi" diye haykırıyor çünkü resmin kayda geçirdiği çağdaş yaşamın bütün evrimini izleyemiyorlar. Resmin birdenbire süreklilik zincirini kırdığını sanıyorlar, oysa tersine, resim hiçbir zaman bu kadar gerçekçi, bugün olduğu kadar kendi dönemine bağlı olmamıştı. En yüksek anlamıyla gerçekçi olan türden bir resim ortaya çıkmaya başlıyor ve kalıcı olacak.

Şeylerin yeni haline yanıt olarak yeni bir ölçüt belirdi. Sayısız kopma ve değişim örnekleri beklenmedik bir şekilde bizim görsel farkındalığımızda beliriyor. En çarpıcı örnekleri seçeceğim. Modern ticari ihtiyaçların dayattığı reklam levhası, bir manzarayı boydan boya acımasızca kesen o şey zevk sahibi denen kişileri en çok hayal kırıklığına uğratmış olan şeylerden biridir. [...]

***

Bu direnişe rağmen, kentlerin eski moda kostümlerinin de başka her şeyle birlikte evrilmesi gerekiyordu. Moda toplantılarında parlak kadın giysileriyle kontrast oluşturan siyah takım elbise, zevkteki evrimin açık bir dışavurumu. Siyah ve beyaz yankılanıyor ve çarpışıyor, ve günümüzün moda partilerindeki görsel etki sözgelimi onsekizinci yüzyılın benzer toplantılarında ortaya çıkan etkinin tam tersidir. O dönemin giysisi hep aynı tonları taşıyordu; bütün görünüm daha süslemeciydi, daha az kontrast içeriyordu ve daha tekdüzeydi.

Evrim bir yana, ortalama burjuva da bir süsleme kavramı olan ton hakkındaki üzerine düşüncelerini korudu. Kırmızı salon, sarı yatak odası, özellikle taşrada, daha uzun bir süre iyi biçim konusundaki son söz olacak. Kontrast huzurlu ve hoşnut insanları hep korkutmuştur; onu yaşamlarından olabildiğince uzaklaştırırlar ve makul olarak bir reklam levhasındaki uyumsuzluklardan ürkerler, yani yaşamları bütün bu türden kaba temaslardan kaçınmak çevresinde örgütlenmiştir. Sanatçının sıkça görüleceği son binyıl bu; doğru örtülüyor, ondan korkuluyor; geriye kalan tek şey tavırlar, sanatçı boş yere bunlardan bir şey öğrenmeye çalışabilir.

Daha önceki dönemlerde, kontrastların kullanılması birkaç nedenle hiçbir zaman tam olarak yapılmadı. Birincisi, duygusal değeri olması gereken bir konuya kesin bir şekilde hizmet etme zorunluluğu vardı.

Empresyonistlere kadar resim, edebiyatın büyüsünü üzerinden atmayı hiçbir zaman başaramadı. Bu yüzden, plastik kontrastların kullanılmasının bir hikaye anlatma ihtiyacıyla seyreltilmesi gerekiyordu ve ressamlar artık bunu tümüyle gereksiz saymaktadırlar.

Empresyonistlerin resmi kurtardığı günden başlayarak, modern resim hemen kendisini kontrastlara dayanarak yapılandırmaya koyuldu; bir konuya bağlanmak yerine, ressam bir katkı yapıp bir konuyu saf plastik araçların hizmetinde kullanıyor. Son birkaç yıldır kamuoyunu sarsmış olan bütün sanatçılar hep konuyu resim etkisine feda etmiştir. [...]

Bu özgürleşme çağdaş ressamın betimlediğim bu yeni görsel halle başa çıkarken bu araçları kullanmasını sağlar. Henüz kullanılmamış olan araçlar üzerinde

en fazla plastik etkiye başvurmak üzere kendini hazırlaması gerekir. Yeni görsel nesnelliğin bir taklitçisi olmaması, tümüyle şeylerin yeni haline tâbi bir duyarlık olması gerekir. Sırf bir nesneyi parçaladığı ya da tuvalinin ortasına kırmızı ya da sarı bir kare yerleştirdiği için özgün olmayacaktır; bu dışsal dışavurumların yaratıcı ruhunu yakalamış olması gerçeği sayesinde özgün olacaktır.

İnsan sadece kavrayıştaki gerçekçiliğin, sözcüğün en plastik anlamıyla, kontrastın bu yeni etkilerini gerçekleştirmeyi başardığını kabul ederse, görsel gerçekçiliği bırakmalı ve bütün plastik araçlarını belli bir hedefe yoğunlaştırmalı.

Kompozisyon başka her şeyin üstünde üstünlük kazanır; azami ifade güçlerini elde etmek üzere, çizgilerin, biçimlerin ve renklerin olası en aşırı mantıkla kullanılması gerekir. En büyük sonucu elde edecek olan şey mantıksal ruhtur ve sanattaki mantıksal ruh derken, insanın duyarlığını düzene sokmasını ve elindeki araçları sonuçta en azami etkiyi elde etmek üzere yoğunlaştırmasını kastediyorum.

Eğer nesnelere ortamlarında, gerçek atmosferde bakarsam, elbette, renk alanlarını sınırlayan herhangi bir çizgi görmem; ama bu görsel gerçekçilik alanına aittir ve kavrayış açısından gerçekçiliğin tümüyle modern bir alanına ait değildir. Dış hatlar ve biçimler gibi özgül ifade araçlarını, kasıtlı olarak,renk açısından önemleri dışında ortadan kaldırmaya çalışmak çocuksu ve gerici bir şeydir. Modern resim bazı ifade araçlarını sadece bir önyargı yüzünden dışlayarak değil, tersine, plastik ifadenin olası bütün araçlarını özgül bir hedefe yoğunlaştırarak kalıcı değere sahip olur ve ölümden kaçabilir. Modern ressamlar bunu anlamıştı; onlardan önce, bir çizimin tek bir özel değeri ve bir resmin de başka bir özel değeri vardı. Bundan sonra, her şey, en yüksek gerçekçilikle birlikte özsel çeşitlilik elde etmek üzere bir araya getiriliyor. Kendisine modern diyen bir ressamın, ve haklı olarak perspektifi ve duygusal değeri olumsuz yöntemler sayan bir ressamın, resimlerinde onların yerine, sözgelimi, sonu gelmez saf ton uyumundan başka bir şeyi koymayı başarması gerekir.

***

Bütün resimsel ifade araçlarını kullanarak, çoğalmacı kontrast aracılığıyla kompozisyon yapmak sadece daha büyük bir gerçekçi deneyim sahası sağlar, ama aynı zamanda çeşitliliği de güvenceye alır; aslında, iki ifade aracını dolayımsız bir birikme ilişkisi içinde karşı karşıya getirmek yerine, benzer biçimlerin gruplarının başka çelişik gruplanmalarla karşı karşıya geldiği bir resim hazırlarsınız. Eğer renginizi aynı şekilde dağıtırsanız, yani benzer tonlar ekleyerek dağıtırsanız, bu biçim gruplanmalarının her birini eşdeğer bir eklemenin tonlarıyla karşıtlık içinde renklendirerek dağıtırsanız, başka çelişik ve uyumsuz kaynaklara karşı harekete geçen toplu ton, çizgi ve renk kaynakları elde edersiniz. Kontrast = uyumsuzluk, ve bu yüzden bir azami ifade etkisi. Sıradan bir konuyu örnek olarak ele alacağım: evlerin arasından yükselen kıvrımlı ve yuvarlak duman bulutlarının görsel etkisi. Onların plastik değerini taşımak istiyorsunuz. İşte çoğalmacı yoğunluklara yönelik araştırmanızı uygulamanın en iyi örneği. Eğrilerinizi olası en büyük çeşitlilikte, kütlelerini kırmadan yoğunlaştırın; onları evlerin yüzeylerinin kuru katı ilişkisi aracılığıyla çerçeveleyin, orta kütleyle kontrast içinde renklendirilince ve canlı biçimlerle karşı karşıya getirilince hareket elde edecek olan ölü yüzeylerle; azami etki elde edeceksiniz.

Bu kuram bir soyutlama değildir, her gün doğrulanan doğal etkilerin gözlemlerine göre dile getirilmiştir. Bilerek modern denen bir konu ele almadım çünkü antik ya da modern bir konu ne demek bilmiyorum; tek bildiğim yeni bir yorum. Ama lokomotifler, otomobiller, ısrar ederseniz, reklam levhaları, hepsi de hareketlerin bir biçimini uygulamak için yararlıdır; bütün bu araştırma, dediğim gibi, modern ortamdan gelir. Ama en banal, yıpranmış bir konuyu, bir atölyedeki nü gibi bir konuyu ve başka binlercesini insanın atölyesine getirip poz verdirtmesi zor olan lokomotiflerin ve diğer modern makinelerin yerine koymak işe yarar. Her şey yöntemdir; ilginç olan tek şey onun nasıl kullanıldığıdır.

12 Percy Wyndham Lewis (1882-1957) "Bizim Girdabımız"

Wyndham Lewis Birinci Dünya Savası'ndan önceki İngiliz avangardının, Fry ve Bell çevresinde toplanmış, daha geleneksel eğilimlere sahip Bloomsbury grubunun karsısında, radikal, "Girdapcı/Vorticist" kanadına önderlik etti. Girdapcı grubun Fütürist manifestoları hem taklit ederek hem de onlarla rekabet ederek yayınladığı, ***Blast*** adlı derginin kurucularından ve editörlerindendi. Buradaki metin ilk kez ***Blast***'ın ilk sayısında yayınlandı (Londra, Haziran 1914).

I Bizim girdabımız Geçmişten korkmuyor: onun varlığını unutmuş.

Bizim girdabımız Geleceğe Geçmiş kadar duygusal bakıyor.

Gelecek Geçmiş gibi uzakta, o yüzden duygusal.

Basit "Geçmiş" öğesi bizim melankolimizi emip yutmak için yeniden kazanılmalı.

Zihnin peçeli güçsüzlüğünde namevcut, uzak, izdüşüm gerektiren her şey duygusaldır.

Şimdi yoğun bir şekilde duygusal olabilir – özellikle de eğer basit "Geçmiş" öğesini dışlarsanız.

Bizim girdabımız sadece tepkisel Eylemle ilgilenmez, ya da Şimdiyi uyuşturucu canlılık gösterileriyle özdeşleştirmez. Yeni girdap Şimdinin kalbine dalar.

Şimdinin kimyası Geçmişinkinden farklıdır. Bu farklı kimyayla biz Yeni Canlı Bir soyutlama üretiriz.

Rembrandt Girdabı Hollanda'yı bir düş seline boğdu.

Turner Girdabı Avrupa'ya ışık gibi yayıldı.

Geçmişin ve Geleceğin bizimle olmasını istiyoruz, Geçmişin melankolimizi silip süpürmesini, Geleceğin bizim huzurlu iyimserliğimizi yutmasını istiyoruz.

Bizim Girdabımızda Şimdi tek etkin şeydir.

Yaşam Geçmiş ve Gelecektir.

Şimdi Sanattır.

II Bizim Girdabımız su geçirmez bölmeler istiyor.

Şimdi yok – Geçmiş ve Gelecek var, Sanat var.

Zayıfça rahatlamış ve geriye yaslanmış olmayan ya da diğer yandan, iyimser düşler gören herhangi bir an Sanattır.

"Sadece Yaşam" ya da *soi-disant* [sözde] "Gerçeklik" Geçmiş, Gelecek ve Sanattan yapılmış dördüncü niteliktir.

Bu kirli Şimdiyi bizim Girdabımız horgörür ve görmezden gelir.

Çünkü bizim Girdabımız taviz vermez.

Geçmişe ve Geleceğe, yalın Yaşama sahip olmalıyız, yani, kendimizi içine atmak ve yaşam olmayan şey, yani Sanat için kendimizi saf tutmak üzere.

Geçmiş ve Gelecek Doğanın sunduğu fahişelerdir.

Sanat bu Genelevden arasıra kaçmaktır.

Sanatçılar bu azizliğe büyük canlılık ve heyecan katar, ve saygıdeğer varlıklarından bu tür yerlere kaçan birçok erkek gibi, ondan kaçarlar.

Girdapçı kıpırtısız durduğu anda enerjisinin azami noktasındadır.

Girdapçı kargaşanın kölesi değil, onun Efendisidir.

Girdapçı Yaşamı emip bitirmez.

Yaşamın bir Girdapçı Evrende kendi yerini bilmesine izin verir!

III Girdapçı bir Evrende icat ettiğimiz şeye heyecanlanmayız.

Eğer heyecanlansaydık şans eseri olmuş gibi görünürdü.

Şans eseri değil.

Bizde *Verboten*ler [yasak] yok.

Tek bir Doğru var, kendimiz ve her şey serbest.

Bizler Tapınakçı değiliz.

Gururlu, yakışıklı ve avcıyız.

Makineleri avlarız, onlar bizim en sevdiğimiz oyun.

Onları icat eder ve avlarız.

Bu büyük bir Girdapçı çağı, sanatçılar için büyük bir çağ.

IV Şimdilerde bu adalarda tutunmaya çalışan geç kalmış zayıf Empresyonizme gelince:

Bizim Girdabımız bıktı sizin saçtıklarınızdan, makul tavuk adamlarınızdan.

Bizim Girdabımız cilalı köşelerinden gurur duyuyor.

Bizim Girdabımız talihsiz kibar danstan başka bir şey duymayacak. Bizim Girdabımız onun çevikliğinin kıpırtısız ritmini arzuluyor.

Bizim Girdabımız sizin Empresyonist yaygaranıza öfkeli bir köpek gibi atılıyor.

Bizim Girdabımız akkor çevikliğiyle birlikte beyaz ve soyut.

13 Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915 "Gaudier-Brzeska'nın Girdabı" ve "Girdabın Gaudier-Brzeska'sı (Siperlerden Yazılmıştır)"

Fransız olarak dünyaya gelen Gaudier 1910 yılının sonuna dek İngiltere'de yaşadı; önceleri *Rythm* dergisiyle uzaktan yakınlık kurdu ve sonra da Wyndham Lewis'in çevresindeki Girdapçı gruba yakınlaştı. Burada yayınlanan her iki metin de ifadenin primitivist doğrudanlığı acısın-

dan Yunan/klasik geleneğin bir reddedilmesiyle öne çıkar. Entelektüel açıdan her iki metin de Bergson ve Nietzsche izlerini taşır. İlk deneme *Blast*'ta Haziran 1914'te yayınlanmıştı; aslında Cepheden gelen bir mektup olan ikincisi, 1915 Sonbaharında *Blast* 2'de, Gaudier-Brzeska'nın bir saldırıda ölmesinin ardından yayınlanmıştı.

Gaudier-Brzeska'nın Girdabı

Heykel enerjisi dağdır.

Heykel enerjisi birbiriyle bağlantılı kütlelerin değerlendirilmesidir.

Heykel becerisi bu kütleleri düzlemler aracılığıyla tanımlamadır.

PALEOLİTİK GİRDAP Dordogne mağaralarının süslenmesiyle sonuçlandı.

İlk taş çağı adamı yeryüzü konusunda hayvanlarla çekişti.

Onun geçimi avın tehlikelerine dayanıyordu – en büyük zaferi birkaç türün evcilleştirilmesi oldu.

Ezelî olarak hayvanlarla meşgul olan zihinlerden Fonts-de-Gaume kayaya oyulmuş ilk at geçidini elde etti. Buradaki itici kuvvet mutlak haliyle yaşamdı – verimli alanın plastik ifadesi.

Küre uzama savrulmuş, o girdabın ruhu ve nesnesi –

Varoluşun yoğunluğu insana onun insanlığının biçiminin bir doğruluğunun en yüksek potansiyelle –kaba enerjisiyle– sınırlı olduğunu gösterdi – ONUN VERİMLİ OLGUNLUĞU DIŞBÜKEYDİ.

İlk üç uygarlığın doğuşundaki keskin mücadele dindi. Hep Doğu'da daha büyük yoğunluk taşıdı.

Mısır'ın, bolluk diyarının HAM GİRDABI –

İnsan çok uzaklara erişen spekülasyonlarında başarılı oldu – Yaşasın tanrısallık!

Din insanı huşu uyandıran DİKEYİ kullanmaya zorladı. Onun tanrıları kendi yapımıydı, onları kendi imgesinde yaptı ve PARALELOGRAMIN KESKİNLİĞİNİ YUVARLATABİLECEĞİ KADAR KÜREYİ KORUDU.

Piramidi mastabaya yeğledi.

Açık renkli Yunan Akdeniz boyunca bu etkiyi hissetti.

Açık renkli Yunan sadece kendini gördü. O kendi suretini mumyalaştırdı.

ONUN HEYKELİ TÜREVSELDİ, biçim duygusu ikincildi. Doğrudan enerjinin yokluğu bin yıl sürdü.

Hintliler Yunan gösterilerindeki Hami etkisini hissetti. Aşırı mizaçları çileciliğe eğilim gösterdi, hakarete karşı bir denge olan arzusuzluğa karşı hayranlık yeni bir algı biçiminden yoksun –ve tuhafın sonucu olan– bir heykel türü çıkardı.

Karalık ve Sessizlik Girdabı

PLASTİK RUHLAR TAYYAREYİ PATLATAN YAŞAM YOĞUNLUĞUDUR.

Germen barbarlar tarıma elverişli yeni araziler elde etmek gibi gizemli bir ihtiyaca kapılmışlardı. Durmadan ilerliyorlardı, panik halindeki güçlü öküzler gibi.

SAMİ GİRDABI savaş şehvetiydi. Elam, Asur ve Bebel ve Kheta insanları, Ermenistan insanları ve Kenanlıların verimli vadileri ele geçirmek üzere birbirlerini acımasızca katletmesi gerekti. Onların tanrıları onlara dikey yönü, dünyayı, KÜREYİ gönderdi.

Görkemli bir bodurlukla yücelttiler küreyi ve YATAYI yarattılar.

Sargon'dan Amir-nasir-pal'a dek insanlar insan kafalı boğalar yaptılar yatay uçuş-yürüyüşünde. İnsanlar tutsaklarının derisini canlı canlı yüzdüler ve uluyan aslanlar diktiler: DÖRT SÜTUN ÜZERİNE KONMUŞ GENİŞ YATAY KÜRE ve krallıkları kayboldu gözden.

İse ortaya çıktı ve kayboldu Yudah'ta.

Hıristiyanlık Afrika'da tutundu ve Akdeniz limanlarından Roma İmparatorluğu'nu elde etti.

Bozguna uğrayan Franklar hem onunla hem de Yunan-Roma geleneğiyle şiddetli bir temasa girdiler.

Batı'nın iki girdabının uzak yankıları çiğnedi onları.

Gotik heykel Hami-Sami enerjilerinin Roma gelenekleri içindeki soluk yankısıydı ve bin yıl sürdü ve Amen-Ra toprağından Yunan türevine doğru istekle saptı.

BİR GİRDABIN GİRDABI!!

GİRDAP BİRİNCİ NOKTADIR VE BÖLÜNMEZDİR!

GİRDAP ENERJİDİR! ve *quattro e cinque cento* içinde KATI ATIKLARA yol açtı, onyedinci yüzyıla kadar SIVI oldu, şu vakte dek GAZLAR ıslık çaldı. BU batıda EMPRESYONİZMİN ÇÖKÜŞÜNE DEK YAŞANAN biçim değerinin tarihidir.

Hotan Geçidi'nden SARI NEHRİN vadisine dolanan kara saçlı insanlar topraklarını sürerek barış içinde yaşadılar, zengin oldular.

Onların paleolitik duyguları yoğunlaşmıştı. Tanrılar olarak kendilerini insani atalarının şahıslarında buldular – ve atın ve toprağın ve tohumun ruhlarında buldular.

KÜRE SALINDI.

GİRDAP MUTLAKTI.

Şang ve Çov hanedanları dışbükey bronz vazolar üretti.

Tao-t'ie'nin özellikleri yuvarlak köşeleri olan karenin içine kazındı – bronz savaş davulu olan tersyüz ve ucu kesik koninin başında asırlık küresel kurbağa vardı.

GİRDAP ENGİN BİR OLGUNLUKTU. Olgunluk onların sayısız olduğu verimlilikti ve bu altı bin yıl sürdü.

Güç kötüleşti ve servet biriktirdiler, işlerini bıraktılar ve Han ve Tang hanedanları aracılığıyla biçim anlayışlarını kaybettikten sonra, Ming'i kurdular ve sanatsal yıkıntı ve kısırlığı buldular.

KÜRE ÖNEMİNİ KAYBETTİ VE KENDİLERİNE HAYRAN OLDULAR.

Onların büyük dönemlerinde ırklarından ayrılanlar başka bir kıtaya geçtiler. Uzun süre gezdikten sonra bazı aşiretler Yukatan ve Meksiko'nun yüksek ovalarına yerleşti.

Ming kavrayışlarını kaybederken, bu neo-Moğolların gelişen bir devleti vardı.

Savaş gerilimiyle Çin küresini tıpkı Samilerin yaptığı gibi yatay şekilde ele aldılar. Onların acımasız doğası ve mizacı onlara bir uyaran verdi: YIKIM GİRDABI.

Bu aşırı gelişmiş insanlar dışında dünyada Afrika ve Okyanus adalarında barınan insanlar yaşıyordu.

Onları ilk tanıdığımız zaman paleolitik çağa çok yakındılar. Hayvanlara çok bağlı olmasalar da enerji harcamaları çok büyüktü, çünkü toprağı sürmeye ve zanaatları akılcı şekilde uygulamaya başlamışlardı ve sekslerinden önce tefekküre daldılar: onların büyük enerjisinin alanı: ONLARIN DIŞBÜKEY OLGUNLUĞU.

Küreyi boylamasına çektiler ve silindir yaptılar, bu da VERİMLİLİK GİRDABIDIR ve bize aşk büyüleri olarak bilinen şaheserleri bıraktılar.

Toprak katıydı, doğadan malzeme elde etmek güçtü, fırtınalar sıktı, ayrıca hastalıklar ve salgınlar da yaygındı. Korktular: Bu da KORKU GİRDABIDIR, onun kütlesi SİVRİ KONİDİR, şaheserleri fetişlerdir.

Ve BİZ modernler: Epstein, Brancusi, Archipenko, Dunikowski, Modigliani ve ben, karmaşık şehirdeki kesintisiz mücadele aracılığıyla, aynı şekilde büyük enerji harcıyoruz.

Uygarlığımızın bilgisi dünyayı kucaklıyor, elementlere hakim olduk.

En çok sevdiğimiz şeyden etkilendik biz, her birimiz kendi bireyselliğine göre etkilendi, küreyi küp halinde kristalleştirdik, olası bütün şekilli kütlelerin bir bileşimini oluşturduk – onları soyut bilinçli üstünlük düşüncelerimizi ifade etmek üzere yoğunlaştırdık. İrade ve bilinç bizim

GİRDABIMIZ.

Girdabın Gaudier-Brzeska'sı
(*SİPERLERDE YAZILDI*)

İKİ AYDIR SAVAŞIYORUM ve artık yaşamın yoğunluğunu tartabilirim.

İNSAN KİTLELERİ doluyor ve hareket ediyor, yok ediliyor ve tekrar ayaklanıyor. ATLAR üç haftada tükeniyor, yol kenarında ölüyor.

KÖPEKLER dolanıyor, yok oluyor ve başkaları geliyor.

Çevremizde süregiden BÜTÜN YIKIMA RAĞMEN HİÇBİR ŞEY DEĞİŞMİYOR, YÜZEYSEL OLARAK BİLE. YAŞAM AYNI GÜÇ, KÜÇÜK BİREYİN KENDİNİ ORTAYA KOYMASINA İZİN VEREN HAREKETLİ FAİL.

PATLAYAN BOMBALAR, yaylım ateşler, telüstü livaneler, projektörler, pervaneler, savaş kaosu HİÇ DEĞİŞTİRMİYOR kuşattığımız tepenin dış hatlarını. Siperimizin yanında bir çift KEKLİK sıçrıyor.

... BU KÜÇÜK ÇABALARIMIZ ARASINDA SANATSAL DUYGULAR ARAMAK BUDALALIK OLUR.

SAYISIZ İNSAN İÇİN BİR TEMİZLİK İŞLEVİ GÖREN BU ÖNEMSİZ MEKANİZMA, BU SAVAŞ BÜYÜK BİR TEDAVİ.

BİREYDEKİ KİBİRİ, ÖZGÜVENİ, GURURU ÖLDÜRÜYOR.

KİTLELERDEN SAYISIZ ÖNEMSİZ BİRİMİ ALIP GÖTÜRÜYOR, EKONOMİK ETKİNLİKLERİ SON EKONOMİK KRİZLERİN GÖSTERDİĞİ ÜZERE ZARARLI OLAN BİRİMLERİ.

BENİM HEYKEL ÜZERİNE GÖRÜŞLERİM KESİNLİKLE *AYNI*.

BAŞLAYAN ŞEY İRADENİN, KARARIN *GİRDABIDIR*.

DUYGULARIMI SADECE YÜZEYLERİN DÜZENLEMESİNDEN TÜRETECEĞİM, duygularımı YÜZEYLERİMİN DÜZENLEMESİYLE, ONLARIN TANIMLANMASINI SAĞLAYAN DÜZLEM VE ÇİZGİLERLE sunacağım.

Almanların sağlam siperler kazdığı bu tepe bana nasıl tatsız bir duygu veriyorsa, sırf hafif bayırı, günbatımında uzun gölgeler düşüren toprak yığınlarıyla kırıldığı için nasıl tatsız bir duygu veriyorsa öyle. Tıpkı öyle, tanımı ne olursa olsun, ONUN BAYIRLARINA GÖRE, sonsuzca değişen bir heykel duygulandırıyor beni.

Bir deney yaptım. İki gün önce bir düşmandan bir mavzer aldım. Onun ağır hantal şekli beni güçlü bir acımasızlık İMGESİYLE doldurdu.

Beni hoşnut etse de etmese de uzun süre kuşku içindeydim.

Ondan hoşlanmadığımı fark ettim.

Dipçiği kırdım ve bıçağımla ona bir tasarımımı oydum, böylece yeğlediğim, daha kibar bir duygu düzeni ifade etmeye çalıştım.

AMA BENİM TASARIMIMIN etkisini (tıpkı silah gibi) ÇOK BASİT BİR ÇİZGİ VE DÜZLEM KOMPOZİSYONUNDAN ALDIĞININ ÜZERİNDE DURACAĞIM.

14 Ludwig Meidner (1884-1966) "Metropol Resimleri Yapmak İçin Talimatlar"

Meidner'in uzun meslek hayatı Alman politik tarihinin talihsizliklerinin derin damgasını taşıyordu. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında bir Yahudi ailesinde doğdu, yaşamı boyunca insancıl sosyalizme ve sanatta da ifadeci gerçekçilik temelinde bir çeşitlemeler dizisine bağlı kaldı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Novembergruppe ve Arbeitsrat für Kunst (bkz. IIIB8-10) içinde etkin oldu. Weimar döneminde üniversitede ders vermeye başladı, Hitler başa geçince bu görevi kaybetti. Nazilerin *Yoz Sanat* sergisinde eserlerinin yığıldığını gördü (bkz. IVB20). 1930'larda rejimin elinden kurtulmayı başardıktan sonra sonunda Britanya'ya sığındı, orada da İkinci Dünya Savaşı boyunca düşman bir yabancı olarak görüldü. Sonunda yeni Federal Alman Cumhuriyeti'ne 1953 yılında döndü. Buradaki metin Meidner'in Fütürizmin ekspresyonist bir çeşitlemesine ilgi duyduğu döneme ait, *ykl.* 1912-16 tarihli. O zamanlar yaygın bir şekilde hissedilen bir ihtiyacın, modernliğin, özellikle de *Grosstadt*ın, büyükşehrin, metropolün çağdaş koşullarını ele alma ihtiyacının izlerini taşıyor – Berlin bu dönemde metropolün önemli bir örneğiydi ve New York da bu şekilde mitleşiyordu. Bu bakış açısı, o yıllarda Ernst Ludwig Kirchner ve George Grosz gibi birbirine hiç benzemeyen Alman sanatçılar üzerinde etkisini gösteren bir bakış açısıydı. Meidner hem şehrin Empresyonist temsillerindeki bulanıklık ve belirsizlik olarak gördüğü şeye, hem de aynı kuvvetle, ekspresyonist ideolojinin diğer bileşenine, yani "ilkele, yani primitife" karşı duyulan ilgiye karşı çıkıyor. Ona göre yapılacak şey açıktır: modern şehri modern bir üslupla resmetmek – Empresyonist, Divizyonist, Primiti-

vist, dekoratif ya da süslemeci değil, Kübist bir üslupla. Bu Kübizm versiyonu, hem geometrik şehir planlamasına hem de modern kent yaşamının gerçekçi, bilimsel tutumuna yakın duran bir versiyondu. Diğer yandan, Meidner'in mühendise yaptığı çağrı belli ölçüde savaş sonrası avangardının Taylorist etkiler taşıyan retoriğini haber verse de, metninin kehanet havası savaş öncesi ekspresyonizmle süregiden bir özdeşleşme sergiler. "Metropol Resimleri Yapmak İçin Talimatlar" ilk kez *Kunst und Künstler*, XII, 6, Berlin 1914, s. 312-4'te yayınlandı. Buradaki metne kaynaklık eden Nicholas Walker'a ait İngilizce çevirisi Dieter Schmidt (ed.), *Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Band 1, Manifeste 1905-1933*, Dresden: Verlag der Kunst, 1964, s. 84-9'dan yapıldı.

Sonunda içinde yaşadığımız evi, hiç çekincesiz sevdiğimiz metropolü resmetmeye başlayabiliriz. Ateşle kaşınan ellerle sayısız ve freskler kadar büyük tuvaller yapmalıyız, içine tuhaf ve gösterişli olan her şeyi, canavarca ve çarpıcı olan her şeyi, büyük bulvarlarımız ve demiryolu istasyonlarımız, kule ve fabrikalarımız hakkında her şeyi koymalıyız. Elbette bin sekiz yüz yetmiş ve seksenlere ait, metropolün cadde ve ara sokaklarını tasvir eden resimleri hatırlıyoruz. İkisi de lirik ressamlar olan, işe çalı, ağaç ve kır resmi yapmakla başlamış olan Pissarro ve Monet'nin yaptığı resimleri. Onlar kır hayatının tatlı bulanıklığını şehir resimlerine taşımış olan kişilerdi. Ama insan gerçekten ev ve bulvarların köpüren kargaşasını, ırmak ve çiçek yataklarını resmederken kullandığı saydam nokta nokta üslupla resmedebilir mi?

Empresyonizmin teknikleriyle yaşadığımız sorunları çözmek olanaksız. Bütün o eski ustalık ve yöntemleri unutmalı ve kendimiz için tümüyle yeni ifade tarzları geliştirmeliyiz. İlk görev şu: görmeyi, atalarımızın yaptığından çok daha yoğun ve çok daha kesin bir şekilde görmeyi öğrenmek. Empresyonistlerin bulanık belirsizliği bizim için burada yararsız.

Geleneksel perspektif de bizim için önemini kaybetti ve tek yaptığı yaratıcı dürtümüzü engellemek. "Tonalite", "renkli ışık oyunları", "yanardöner gölge", "konturun dağılması", "tamamlayıcı renkler" ve burada anılabilecek her şey akademik kavramlar haline gelip yozlaştı. İkincisi –ve bu da diğeri kadar önemli– sanatımızda kesinlikle yaratıcı olmalıyız. Şövalelerimizi tıkış tıkış caddelere çıkarıp bir yandan göz kırpıştırmayı, bir yandan da temsil ettikleri "tonal değerleri" üretmeyi başaramayız. Bir cadde tonal değerlerden yapılmış değildir, türlü türlü araçlardan, dalgalanıp duran binlerce abajurlardan, parça parça ve dağınık bireylerden, amorf renk kütlelerinin gümbürtülü kargaşasından yapılmış bir şeydir.

Açık havada resim yapma fikri tümüyle yanlıştır. Niyetlerimizin olumsal ve dağınık karakterini doğruca tuvale taşıyıp böylece bir resim üretemeyiz. Tersine, cesurca ve kasıtlı olarak dış dünyadan kapsamlı bir şekilde alıp bir kompozisyon haline getirdiğimiz optik izlenimleri dönüştürmemiz gerekir.

Hemen şunu söylemek lazım: resim yüzeyini Kandinski ya da Matisse tarzı süslemeci ya da dekoratif bir şekilde doldurmak sözkonusu değildir. Biz daha çok yaşamın kendisinin doluluğuyla ilgileniyoruz: uzamla, parlaklık ve karanlıkla, ağırlık ve hafiflikle, şeylerin hareketiyle – kısacası gerçekliğin daha derin ve daha kapsamlı bir araştırılmasıyla.

Resmin üretilmesi sırasında başvurmamız gereken temelde üç öğe var: 1 ışık, 2 odak noktası ve 3 çizginin açısı.

İlk sorunumuz bir ışık sorunudur, ama tam olarak böyle değildir, çünkü Empresyonistlerden farklı olarak, bizler ışığı her yerde bulunan bir mevcudiyet ola-

rak görmüyoruz. Onlar her yerde ışığı görüyorlardı. Resimlerinin bütün yüzeyine parlaklık saçıyorlardı, gölgeler bile parlak ve saydamdı. Cézanne bu konuda onlardan çok ileri gitmişti. Onun eserinde resimlerine büyük doğruluk katan, etkileyici bir güç ve iktidar vardır.

Çünkü biz aslında doğanın her yerinde ışık görmeyiz. Genellikle hemen ön planda katı ve aydınlanmamış görünen büyük düzlemlerle karşılaşırız. Şurada burada maddenin ağırlığını, bulanıklığını, devinimsizliğini hissedebiliriz. Nehirlerde ışık akıyordur sanki. Üzerine düştüğü şeyleri keser geçer. Işık huzmeleri, çizgileri ve demetleri konusunda belirgin bir hissimiz vardır. Bütün nesne toplulukları ışıkta dağılır ve sırasıyla saydam görünür, ama bir kez daha, geniş matlık kütleleri üzerinde, müdahaleci bir katılıkla karşılaşırız. Kule gibi dizilmiş binaların arasında bir ışık ve karanlık hengamesiyle gözlerimiz kamaşır. Işık huzmeleri duvarlara geniş geniş yayılır. Bir ışık roketi bir sürü insan kafasının arasından patlayıp çıkar. Ani bir ışık yaması hareket eden araçların arasından belirir. Gök üzerimizden bir şelale gibi boşalır ve onun gür aydınlığı aşağıdaki karanlığı anında dağıtır. Parıltılar arasında keskin konturlar dalgalanır. Bir dizi çizgi başdöndürücü ritimle dışa yayılır.

Işık uzamı işgal eden her şeyi harekete geçirir. Kuleler, evler, lambalar, hepsi yüzer gibi, yukarıdan asılmış gibi görünür.

Işık beyaz olabilir, gümüşsü olabilir, mor ya da mavi ya da başka renk olabilir. Ama olabildiğince saf bir beyaz alalım. Geniş fırça darbeleriyle onu, biraz koyu mavi ya da abanoz karasıyla yan yana getirelim. Telaş etmeyin, şu yöne, bu yöne, tuvalinizi kalın beyazla kaplayın. Mavinizi alın –koyu, sıcak Paris mavisi ya da serin ama güçlü lacivert– ombra ve bol bol toprak boyası alın, hızlı hızlı ve gergin bir heyecanla karalayın. Acımasız ve arsız olmalısınız, tıpkı acımasız ve arsız niyetleriniz gibi. Parmak uçlarınızda uygun ritme sahip olmanız yetmez, delilikle kahkaha arasında kıvrılıp bükülmelisiniz!

Odak nokta sorunu da kompozisyon ediminde önemlidir. Çünkü bu, resmin en yoğun parçasıdır ve bütün kompozisyonun merkez noktasıdır. Onu herhangi bir yere, merkezdeki olsun, merkezin sağına ya da soluna olsun yerleştirebilirsiniz, ama kompozisyon amacıyla onu resmin merkezinin altında bir yere yerleştirmek iyidir. Ayrıca bu noktada her şeyin açık, keskin bir şekilde ayırt edildiğinden, herhangi bir mistisizm izi taşımadığından emin olmak da önemlidir. Resmin merkez odağında düz çizgiler dikey görünür. Merkez odaktan ne kadar uzaklaşırsak çizgiler o kadar bükülmeye başlar. Sözgelimi, caddenin ortasında durup ileri bakarsak, o zaman evlerin hepsi dikey görünür ve pencere sıraları da ufka doğru incelirken standart perspektife uygun görünür. Ama hemen yanımızdaki evler –varlıklarını bir bakıma sadece yarım gözle hissettiğimiz evler– sallanıyor ve çöküyor gibi görünür.

Çünkü burada aslında birbirine koşut uzanan çizgiler ansızın savrulur ve birbirleriyle kesişirler. Çatı katları, bacalar, pencereler artık bulanık ve kaotik kütleler, fantastik bir şekilde küçülmüş ve özünde belirsiz bir hal almışlardır.

Merkez odak için küçük bir fırça kullanmalı ve çizgilerinizi kısa ve görünür görünmez kuvvetli bir şekilde hissedilecek şekilde yapmalısınız. Ve burada aşırı gergin bir halde resmettiğinize emin olun. Ama resmin kıyılarına ilerlerken, daha geniş ve daha belirsiz bir yaklaşım benimseyebilirsiniz.

Geçmişte şöyle derlerdi: Doğada düz çizgi yoktur ve açık doğanın kendisi de matematiksel değildir. Kimse açılı çizgileri sevmezdi ve Whistler bile onları bir

küçük kesitler kalabalığının içine karıştırırdı. Ruisdael'in zamanından beri açılı çizgi manzara resminde kesinlikle yasaklanmış durumda ve sanatçılar resimlerine binaları, yeni kiliseleri ya da kaleleri katmamaya büyük özen göstermiştir. Tam da pitoresk nesneleri yeğlemişlerdir çünkü bunlar oldukça düzensiz ve çok şekilliydiler: harabeler, terk edilmiş evler, bol yapraklı ağaçlar.

Ama bugün yaşayan bizler, mühendisin çağdaşları, bizler açılı çizgilerin güzelliğini, geometrik biçimlerin güzelliğini nasıl yaşayacağımızı biliyoruz. Bu arada Kübizm hareketinin de geometrik biçimlere büyük yakınlık duyduğunu, bu tür biçimlerin aslında bizden çok onlar için önem taşıdığını da belirtebiliriz.

Bahsettiğimiz açılı çizgiler –özellikle de grafik sanatta uygulandıkları şekliyle– bir mason üçgeni [gönye] yardımıyla bir inşaat planı üzerinde bırakılan izlerle karıştırılmamalıdır.

Düz çizginin soğuk ve katı bir şey olduğuna kesinlikle inanmayın! Onu yeterince heyecanla çizmeli ve akışını uygun bir şekilde gözlemelisiniz. Bir ince, bir kalın olur, gergin bir heyecanla tatlı bir şekilde titrer.

Şehirlerimize baktığımız zaman, matematik savaşlarından başka ne görüyoruz? Caddede bakın bize hangi üçgenler, daireler ve çokgenler saldırıyor. Cetveller dört bir yana uçuşuyor. Dört bir yandan açısallıklarla parçalanmış durumdayız. Hareket eden insanlar ve hayvanlar bile geometrik yapılar gibi görünür.

Geniş bir fırça alıp kağıt üzerine kendi açısal çizgilerinizi kuvvetle çizin. Eğer bu tür bir kargaşayı düzene sokmak üzere gerçek sanat kullanabilirseniz, bizim akademik öğretmenlerimizin bütün o sahte fırça üslubundan çok daha canlı ve hayat dolu görünür.

Renk hakkında söylenmesi gereken çok şey yok. Paletinizdeki bütün renkleri kullanın – ama eğer Berlin'i resmetmeye kalkarsanız, siyah ve beyaz kullanmayı ihmal etmeyin, sadece bir parça toprak boyası ve lacivert ve bol bol koyu kahverengi. "Soğuk" ya da "sıcak" tonlar, "tamamlayıcı renkler" ya da o tür saçmalıklar için kaygılanmayın – siz "Divizyonist" değilsiniz! Kendinizi serbest ve engelsiz bir şekilde kendiliğinden ifade edin. Önemli olan şey yüzlerce genç ressamın bu yeni alana olabildiğince dizginsiz bir coşkuyla katılmasıdır. Burada ben sadece bu yönde bazı ima ve öneriler sunabiliyorum. Başka şeyler de söylenebilir, belki benim önerdiğim şeyi yapmak için daha iyi ve daha ikna edici yollar olabilir. Ama her koşulda metropolün resmedilmesi gerekir!

Fütüristlerin manifestoları –ama onların aptalca yaratımları değil– bize sorunların nerede olduğunu gösterdi, Robert Delaunay da hareketimizi daha üç yıl önce görkemli Eiffel Kulesi fikriyle başlatmış oldu. Bu yıl ben de kendi payıma, bazı resim ve başarılı çizimlerle, burada savunulan kuramsal görüşlerin uygulamalı örneklerini ortaya koydum. Hüner sahibi bütün genç sanatçılar artık hiç vakit kaybetmeden işe koyulmalı ve sergilerimizi şehir tasvirleriyle doldurmalı.

Ne yazık ki günümüzün zihinleri her türden gerici fikirlerle karışmış durumda. İlkel halkların kekeme sanatı hâlâ bizim genç Alman sanatçıların bir kısmını büyülüyor ve bir Buşman resmi ya da Aztek heykelinden daha önemli bir şey yokmuş gibi geliyor onlara. Kısır Fransızların "imge", "mutlak resim" ve bu tür şeyler için kopardıkları boş yaygara da aramızda büyük etki bırakıyor. Ama dürüst olalım! Zenci

olmadığımızı, Ortaçağ Hıristiyanı olmadığımızı itiraf edelim kendi kendimize! Bizler Berlin sakinleriyiz, yıl 1913, kafeteryalarda oturup tartışıyoruz, bol bol okuyoruz ve sanat tarihi üzerine bir sürü bilgimiz var, hepimiz Empresyonizmin ağır etkisi altındayız! Neden eski çağların tavır ve görünümlerini taklit edelim, ya da sanatsal yetersizliği neden en uygun yolmuş gibi benimseyelim? Artık her sergide görülebilen o kaba ve acımasızca tasvir edilmiş figürler bizim kendi ruhumuzun karmaşıklıklarının makul bir ifadesi mi?

Hemen önümüzde olan şeyi, şehirlerimizin dünyasını resmedelim! – şehirlerin gürültülü caddelerini, demir askı köprülerin zarafetini, beyaz bulut dağlarında asılı duran gazometreleri [eski sokak lambaları gazla çalışıyordu], otobüs ve demiryolu trenlerinin kükreyen renklerini, sallanan telefon tellerini (Onlar da şarkı söylemiyor mu?), reklam direklerinin soytarılığını, ve geceyi... Metropolisin gecesini...

Ve iyi resmedilmiş bir fabrika bacasının dramı bizi [Raffaello'nun] *Borgo'daki Ateş* ya da *Konstantin Savaşı* resimlerinden, Raffaello'ların herhangi birinden çok daha derinden etkilemeyecek mi?

15 Karl Kraus (1874-1936) "Bu Önemli Zamanlarda"dan

Kraus Viyana'da yaşadı ve çalıştı. Roman ve oyun yazarıydı, ama daha çok *Die Fackel* (Meşale) adlı, 1899'dan 1936'ya dek, Anschluss döneminde neredeyse tek başına yayınladığı dergiyle bilinir. Dilsel ustalığı ve takıntılı ayrıntı düşkünlüğü efsaneviydi, Avusturya'daki kurumların ikiyüzlülüğüne yönelik sürekli saldırıları gibi. Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında, Kraus acele verilmiş bir tepkinin dönemin gergin atmosferinde yanlış anlaşılabileceğini hissederek sessiz kaldı. Sessizliği "In dieser grossen Zeit" adlı, 19 Kasım 1914'te Viyana'da okunan ve ertesi ay *Die Fackel*'de yayınlanan konuşmayla bozuldu. Buradaki alıntı H. Zohn'un (ed.) *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, Manchester, 1976/84 adlı çalışmasında yer alan çevirinin giriş kısmından yapılmıştır. (Kraus'un metinde bahsettiği "manifesto", İmparator Franz Josef'in Ağustos 1914'te yaptığı "Halklarıma" başlıklı savaş açıklamasıdır.)

Önemsiz hallerini tanıdığım; ve yeterince vakit verilirse yine önemsiz olacak olan; ve organik büyüme sahasında böyle bir dönüşüm mümkün olmadığından, şişko zamanlar ve hatta, kaskatı zamanlar da diyebileceğimiz bu önemli zamanlarda; hiç hayal edilemeyecek şeylerin yaşandığı ve artık hayal edilmeyen şeylerin olması gerektiği, çünkü biri hayal edecek olsa gerçekleşmeyecek olan zamanlarda; ciddi hale gelebilecekleri düşüncesi karşısında gülmekten ölen bu ciddi zamanlarda; kendi trajedilerine şaşırıp değişmeye çabalayan ve kendilerini suçüstü yakalayan, diyecek bir şeyler aranan; eylemlere yol açan bir sürü rapor üreten korkunç bir eylemler senfonisiyle gümbürdeyen bu boğuk zamanlarda: bu zamanlarda benden bana ait herhangi bir söz beklememelisiniz – zar zor sessizliğin yanlış anlaşılmasını önleyen bu sözcükler dışında hiçbir söz beklememelisiniz. Değişmezliğe duyulan saygı, dilin bu talihsizlik karşısında boyun eğmesi benim içimde çok derin bir kök saldı. İnsanların ruhsal açlık hissetmeden ruhsal açlıktan öldüğü bir imgelem yoksulluğu ülkesinde, kalemlerin kan ve kılıçların mürekkebe bulandığı bir ülkede, düşünce olmayan şey yapılmalı, ama ancak düşünülen şey dile getirilemeyen şeydir. Benden bana ait sözler

beklemeyin. Ben yeni bir şey de söyleyemeyeceğim, çünkü yazı yazılan odada büyük gürültü var ve bu zamanda bu gürültünün hayvanlardan mı, çocuklardan mı, yoksa sadece havan toplarından mı geldiğine karar verilmesi gerekiyor. Sözcüklerle eylemlere cesaret veren, sözcüklere ve eylemlere hürmetsizlik eder ve iki kat değersizdir. Bu meslek türü ortadan kalkmış değil. Artık söyleyecek bir şeyleri olmayanlar eylemler konuştuğu için konuşmaya devam ediyorlar. Bırakın söyleyecek bir şeyi olan öne çıksın ve sessiz olun! Bizim için yeni olan işler yapıldığından ve seyirciler de onlardan bunun beklenmediğini söylediğinden eski sözcükleri de kullanamam. Sözcüklerim rotatifleri boğabilirdi ve bunlar durdurulmasaydı, bu benim sözcüklerim üzerine bir düşünme olmazdı. Daha büyük olan makine bile bunu yapamadı, ve günün trompetlerini duyan bir kulak. Bütün o kan gübre asansörünün korkuyla donmasını sağlamadı, matbaacının mürekkebinin ağarmasını da. Kursaklar daha çok kılıç yedi ve biz sadece kursağa baktık ve büyüklüğü sadece kursakla ölçtük. Sunaktan operete "demir karşılığında altın" döküldü, bombalama bir konser salonu şarkısıydı ve on beş bin mahkum bir hizmetçi kızın sahnede, söz yazarı bir perde molası verebilsin diye okuduğu gazetenin özel bir sayısına yerleştirildi. Bana göre (yeterince fedakârlık yapmayan bu açgözlüye göre), kaderin yönettiği hattın sonuna daha varılmadı. Bana göre ancak ona uygun olmayanlar gönderilirse bu savaş olur – yoksa benim barışımın herhangi bir barışı yoktur; gizlice önemli zamanlara hazırlanıyorum ve iyikalpli devlete değil, sadece Yüce Tanrı'ya söyleyebileceğim düşünceler düşünüyorum, çünkü devlet çok hoşgörülü olduğunu söylememe izin vermiyor artık. Çünkü eğer devlet basın özgürlüğü denen, birkaç beyaz lekeyi fark etmeyen şeyi boğma gibi bir fikre şimdi sahip olmazsa, o zaman hiç sahip olmayacak; ve eğer bunu onun kafasına koymuş olsaydım, devlet fikre şiddet uygulamış olacaktı ve benim metnim kurban olacaktı. Yani beklemem gerekecek, oysa ben sabırsızlanan, dünyanın sonunun yerini basit bir yangının aldığını görmek isteyen tek Avusturyalıyım. Sembolik iktidarın gerçek sahiplerinin kafasına koymak istediğim fikir sadece benim bir fikrisabitim. Ama dengesiz bir sahiplik hali, yani devletin ve uygar bir dünyanın hali, bu tür sabit fikirlerle kurtulur. Bataklıkların öneminden bahseden bir generale inanmazlar – sonra bir gün Avrupa'nın bataklıkların kıyısında olduğu görülür. Bir arazide ben sadece bataklıkları görürüm, derinliklerinde sadece yüzeyi görürüm, bir durumda sadece dışavurumlarını görürüm, bunlarda da sadece bir yansıma ve onda bile sadece dış hatları görürüm. Ve bazen bir ton değişikliği ya da halüsinasyon bile yeter. Benim için, sırf eğlence olsun diye, bir iyilik yapın, beni kültürleninceye dek yaratılmamış olan, kendi ekseni çevresinde dönüp güneş onun çevresinde dönsün diye can atan bu sorunlarla dolu dünyanın yüzeyine kadar takip edin.

O yüce manifestonun üzerinde, eylem dolu bir zamanı başlatan o nesir şiirin, bu çağın şu vakte dek ürettiği tek şiirin üzerinde, caddelerin gözümüze sunabildiği en insani posterin üzerinde, iri mi iri bir vodvil komedyeninin kafası asılı duruyor. Onun yanında lastik topuk imalatçısı, bir çocuğu tekmeleyerek, insanın dünyaya böyle gelmesi, bu çok özel markayı kullanarak gelmesi gerektiğini söyleyerek yaratılış gizemine hürmetsizlik ediyor. Gerçekten her şeyin böyle olması gerekiyorsa, insanlar yeryüzüne hiç gelmesin daha iyi diye düşünürsem, kaçık derler bana. Ama bu koşullarda gelecekte kimsenin dünyaya gelmeyeceğini ve daha ileri bir tarihte çizme

topuklarının onlara eşlik eden insanlar olmadan da doğabileceğini, çünkü kendi gelişimlerine ayak uydurmakta güçlük çekeceklerini ve kendi ilerlemelerinin önündeki son engel olacaklarını söylersem – bu tür bir şey öne sürersem, bir semptomdan bütün vakayı türeten, bir hıyarcıktan veba türeten biri olacağım. Aptal değil de eğitimli biri olsaydım, bir hıyarcıktan değil bir basilden böyle cesur sonuçlar çıkarırdım ve herkes inanırdı bana. İnsanın vebadan kurtulmak için hıyarcığı istimlak etmesi gerektiğini söylemek ne saçma! Ama tam da bu çağda, ona ne ad takarsak takalım, onu nasıl değerlendirirsek değerlendirelim, çığrından çıkmış ya da yolunda gidiyor olsun, ister Hamlet'in gözünün önünde cinayet ve rezalet işliyor olsun, ya da Fortinbras'ın ağzına layık hale geliyor olsun – kök toprak üstünde duruyor. Bu tür bir şey ancak büyük kargaşayla aydınlatılabilir ve bir zamanlar paradoksal olan şey artık önemli zamanlarla onaylanmış oluyor. Ben ne bir politikacı ne de onun üvey kardeşi, bir estetik uzmanı olduğumdan, olan her şeyin zorunlu olduğunu reddetmeyi ya da insanlığın güzelce ölmeyi bilmediğini söyleyerek yakınmayı aklımdan bile geçirmeyeceğim. [...] İnsanlık müşterilerden ibarettir. Bayrakların ve alevlerin, kahramanların ve yardımseverlerin arkasında, bütün vatanların arkasında ikiyüzlü bilimin ellerini ovuşturduğu bir sunak dikilmiştir: Tanrı tüketiciyi yarattı! Fakat Tanrı yeryüzünde keyif sürebilecek bir tüketici yaratmadı, çünkü tüketici çıplak yaratılmıştı ve o sadece elbise sattığı zaman bir tüccar olur. Yaşamak için yemek zorunda olmak felsefi tartışma konusu olamaz, ama bu işlevin kamusal doğası silinmesi imkansız bir kibarlık yoksunluğunu kanıtlıyor. Kültür, geçim araçlarının varoluş amacının arkasında gözden kaybolmasına yol açan sözsüz anlaşmadır. Uygarlık varoluş amacının geçim araçlarına boyun eğmesidir. [...]

16 Kazimir Maleviç (1878-1835) Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçilik

Maleviç Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki on yılda Batı Avrupa avangard sanatını hızla özümsemişti: Empresyonizm, Primitivizm, Kübizm, Fütürizm. 1914 sonbaharında savaşın patlak vermesi yüzünden Batı'yla bağların kopmasının ardından, Maleviç, Aralık 1915'te Petrograd'da yapılan "0.10 Son Fütürist Sergi"de Süprematizmi ilan etti. Sergi için, *Sanatta Kübizmden Süprematizme, Resimde Yeni Gerçekciliğe, Mutlak Yaratıma* başlığını taşıyan bir kitapçık yayınlandı. Eser, 1916 yılında, Moskova'da genişletilmiş bir biçimde *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekcilik* adıyla yeniden yayınlandı. Buradaki metne kaynaklık eden İngilizce çevirisi T. Anderson (ed.), *K. S. Malevich: Essays on Art 1915-1933*, c. 1, Kopenhag, 1969, s. 19-21, 23-5, 26-36 ve 38-41'de yer almaktadır. (Ayr. bkz. IIIC8, 9 ve IVD1.)

Ancak resimlerde doğanın küçük köşelerini, *madonna*ları ve arsız *Venüs*leri görme alışkanlığına sahip zihnin ortadan kaybolmasından sonra, *saf, canlı bir sanat eserine tanık olacağız.*

Kendimi *biçimin sıfırına* dönüştürdüm ve *Akademik sanatın çöp dolu havuzundan* çıkardım.

Ufuk çemberini kırdım ve şeylerin çemberinden kaçtım, sanatçıyı ve doğanın biçimlerini sınırlayan ufuk yüzüğünden kaçtım.

Gitgide yeni manzaralar açan bu lanetli yüzük sanatçıyı *yıkma hedefinden* uzaklaştırıyor.

Ve ancak bir sanatçıdaki korkakça bir bilinç ve ortalama yaratıcılık gücü bu üçkağıda aldanır ve *sanatlarını doğanın biçimlerine* yaslarlar, vahşilerin ve akademinin sanatlarını dayandırdıkları temeli kaybetmekten korkarlar.

Sevilen nesneleri ve doğanın küçük köşelerini çoğaltmak, prangaya vurulmuş bacakları yüzünden aklı başından gitmiş bir hırsız gibidir.

Sadece sıkıcı ve yetersiz sanatçılar eserlerini *içtenlikle* sergiler. Sanatta *doğruluğa* ihtiyaç vardır, *içtenliğe* değil.

Her şey duman gibi kayboluyor ortadan; yeni sanatsal kültürü elde etmek üzere, sanat yaratıma kendi içinde bir amaç gibi ve doğanın biçimleri üzerindeki hakimiyet gibi yaklaşıyor.

Vahşinin Sanatı ve Bu Sanatın İlkeleri

Vahşi, doğalcılık ilkesini bulan ilk kişiydi: çizimlerini bir nokta ve beş küçük çubukla yaparken, kendi imgesini yeniden yaratmaya çabalıyordu.

Bu ilk çaba doğanın biçimlerinin bilinçli taklidinin temelini attı.

Buradan doğanın yüzüne olabildiğince yaklaşma hedefi ortaya çıktı.

Ve sanatçının bütün çabası yaratıcı biçimlerinin temsiline yöneldi.

Kolektif sanat ya da kopyalama sanatının kökeni vahşinin ilk ilkel imgesinin izini sürmede yatıyor.

Kolektif, çünkü ince bir duygu, psikoloji ve anatomi bütününe sahip gerçek insan daha keşfedilmemişti.

Vahşi ne kendi dış imgesini ne de iç koşulunu görmüştü.

Onun bilinci sadece bir insanın, hayvanın vb. şeklini görebilirdi.

Ve onun bilinci geliştikçe, doğayı tasvir etmesini sağlayan şema da karmaşıklaştı.

Bilinci doğayı kucakladıkça, eseri daha karmaşık hale geldi ve bilgi ve becerisi arttı.

Bilinci sadece bir yönden gelişti, doğanın yaratımı açısından gelişti, yeni sanat biçimleri açısından değil.

Bu yüzden onun ilkel resimleri yaratıcı eser sayılamaz.

Resimlerindeki biçimsizlikler teknik yönden zayıflıkların sonucudur.

Teknik de, bilinç gibi, gelişiminin daha başlangıcındaydı. – Ve onun resimleri Sanat sayılmamalı.

Çünkü beceriksizlik sanat değildir.
O sadece sanata giden yolu gösterdi.

Buna bağlı olarak, kökendeki şema bir çerçeveydi, kuşaklar o çerçeveye doğada yapılmış yeni keşiflerini astılar.

Ve şema daha da karmaşıklaştı ve sanatın Antikite ve Rönesansında çiçeklenmeyi başardı.

Bu iki çağın ustaları insanı, hem iç hem dış açıdan tam biçimiyle tasvir ettiler.

İnsan bir araya getirildi ve iç durumu ifade edildi.

Ama bu devasa ustalıklarına rağmen, vahşinin düşüncesini tamamlamadılar:

Tıpkı aynadaki gibi, tuval üzerinde doğanın yansıması.

Ve onların çağının sanatın en parlak çağı olduğuna ve genç kuşakların ne olursa olsun bu ideale ulaşmaya çabalaması gerektiğine inanmak bir hatadır.

Böyle bir kavrayış yanlıştır.

Genç güçleri yaşamın çağdaş akışından uzaklaştırır, böylece onların moralini bozar.

Gençlerin bedenleri tayyarelerde uçuyor, ama sanatta ve yaşamda Neron'larla Titian'ların eski harmaniyelerini giyiyorlar.

Bu yüzden modern yaşamımızın yeni güzelliğini göremiyorlar. Çünkü geçmiş çağların güzelliğiyle yaşıyorlar.

Yani Gerçekçiler, Empresyonistler, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm anlaşılmadı.

Bu adı en son geçen sanatçılar geçmişin harmaniyelerini çıkardılar ve yeni bir güzellik bulmak üzere çağdaş yaşama geldiler.

Ben de şöyle diyorum:

Akademilerin işkence odaları zamanın akışına karşı koyamaz.

Biçimler hareket eder ve yanar, ve bizler yeni, daha yeni keşifler yaparız.

Benim size açıkladığım şeyi gizlemeyin.

Bizim çağımıza geçmiş zamanların eski biçimlerini dayatmak saçmadır.

***

Doğanın biçimlerini kopyalar ya da izlerken bilincimize yanlış bir sanat anlayışı soktuk.

Primitiflerin çabası yaratım sayıldı.

Klasiklerinki de yine yaratım. [...]

Gerçek nesnelerin tuvale aktarılması ustalıklı reprodüksiyon sanatıdır ve sadece budur.

Ve yaratma sanatıyla kopyalama sanatı arasında büyük bir fark vardır. [...]

Sanatçı ancak resmindeki biçimler doğayla ortak bir yan taşımıyorsa yaratıcı olabilir.

Çünkü sanat, biçim ve rengin iç ilişkilerine değil, kompozisyon içindeki güzelliğin estetik bir temeline değil, *hareketin ağırlığı, hızı ve yönü temeline dayanarak* inşa etme becerisidir.

Biçimlere bireysel varoluş yaşamı ve hakkı verilmeli. [...]

Bir sanatçı özgür bir yaratıcı olma yükümlülüğü taşır, yağmacı değil.

Sanatçıya yetenek, yaşama yaratma payını katabilsin ve yaşam akışını artırabilsin diye verilmiştir. Ancak mutlak yaratımda hakkını elde edecektir.

Ve bu da bizim bütün sanatımızı kaba konulardan kurtarır ve bilincimize, doğadaki her şeyi gerçek biçim ve nesneler olarak değil, biçimlerin yapılmasını sağlayan, doğayla hiçbir ortak yanları olmayan maddi kütleler olarak görmeyi öğretir.

Böylece resimlerde *Madonna*ları ve *Venüs*leri, yanlarında şişko, neşeli *eros*larla birlikte görme alışkanlığı kaybolacaktır.

Resimde renk ve doku kendi içinde amaçtır. Resmin özüdürler, ama bu öz konu tarafından yok edilmiştir.

Ve eğer Rönesansın ustaları resmin yüzeyini keşfetmişse, bu herhangi bir Madonna ya da Giaconda'dan çok daha yüce ve değerli olmalıdır.

Ve herhangi bir oyma beşgen ya da altıgen heykeli, Milo Venüsü ya da Davud'dan daha büyük bir sanat eseri olmalıydı.

***

Akademik gerçekçiler – onlar vahşinin son ataları.

Geçmişin yıpranmış harmaniyeleriyle dolanan onlar.

Ve yine, eskisi gibi, bazıları bu yağlı harmaniyeyi atmış durumda.

Ve Fütürizm ilanlarıyla Akademiden çıkan eskicinin suratına bir şamar indirdiler.

Bilinci, taş bir duvarı mıhlarla döver gibi dövmek üzere güçlü bir hareket başlattılar.

Sizi tabutlarınızdan çıkarıp zamanın hızına almak üzere.

Modern yaşamın yorumcusu olan Fütürizm yolundan geçmemiş kimsenin, eski mezarların üzerinde sürünüp geçmişin kabuklarından beslenmeye mahkum olduğunu kabul ediyorum.

Fütürizm modern yaşamda "yeni"yi açtı: hızın güzelliği.

Ve hız aracılığıyla daha çevik hareket ederiz.

Ve daha dün Fütürist olan bizler, hız aracılığıyla yeni biçimlere, doğa ve şeylerle yeni ilişkilere vardık.

Süprematizme vardık, Fütürizmi geride kalanların geçebileceği bir ilmek gibi bıraktık.

Fütürizmi terk ettik; ve biz, cesur kişiler, *onun sanatının sunağına tükürdük.*

Ama korkaklar putlarına tükürebilir mi.

Bizim dün yaptığımız gibi!!!

Size söylüyorum, yeni güzelliği ve doğruyu tükürmeye karar verinceye kadar göremeyeceksiniz. [...]

Fütürizmi bozulduğu ve sonu yaklaştığı için reddetmedik. Hayır. Onun keşfettiği hızın güzelliği ebedîdir ve daha birçok kişiye yeni görünecek.

Hedefimize doğru Fütürizmin hızı aracılığıyla koşarken, düşünce daha çevik hareket eder ve kendisini kim Fütürizmde bulursa bu hedefe daha yakın ve geçmişten daha uzak olur.

Ve sizin anlayamamanız oldukça doğal. Her zaman tek atlı bir arabaya binen biri bir ekspresle yol alan ya da havada uçan birinin deneyim ve izlenimlerini nasıl anlayabilir?

Akademi küflü bir mahzen, sanat orada kamçılıyor kendini.

Devasa savaşlar, büyük icatlar, havanın fethi, yolculuk hızı, telefonlar, telgraflar, zırhlı gemiler – elektriğin dünyası.

Ama bizim genç sanatçılar *Nero*larla yarı çıplak Romalı savaşçıları resmediyor.

Kadın kıçlarının resminin yapılmasını, ay ışığı altında gitarların ve portrelerin resminin yapılmasını yasaklayan Fütüristlerin önünde eğiliriz.

Büyük bir adım attılar, attan vazgeçtiler ve makineyi övdüler.

Ama et ve makine yaşamın kaslarıdır.

İkisi de içinde yaşamın hareket ettiği bedenlerdir.

Burada iki dünya çarpıştı.

Etin dünyası ve demirin dünyası.

Ve sanatçının şeylerin yaşam içinde aldığı biçimlerle olan ilişkisinin açıklanması gerekiyor.

Bugüne dek sanatçı hep *şey*i takip etti.

Bu yüzden yeni Fütürizm bugünün hızına sahip makineyi takip ediyor.

Bunların ikisi de sanat türü: eski ve yeni Fütürizmler koşan biçimlerin peşinde.

Ve şimdi bir soru doğuyor: Resimdeki bu hedef onun varlığını haklı çıkarır mı?

Hayır!

Çünkü uçak ve otomobillerin biçimini izlerken, hep teknik yaşamın yeni yapılmış biçimlerini de bekleyeceğiz ...

Ve ikincisi:

Şeylerin biçimini takip ederken, resmi kendi içinde bir amaç olarak, doğrudan yaratımın yolu olarak göremeyiz.

Resim yaşam biçimlerinin şu ya da bu halini çoğaltmanın bir aracı olarak kalacak.

Ama Fütüristler çıplaklığın tasvirini resme ya da sözcüklere kendi başlarına amaç gibi davranmaları için yasaklamadı. Yaşamın teknik yönündeki değişim nedeniyle yaptı bunu.

Demirin ve makinenin yeni yaşamı, otomobillerin kükremesi, elektrik ışıklarının parıltısı, pervanelerin pırpırlaması, antik aklın mezarlıklarından çürüyen ruhu uyandırdı ve yerle gök arasına örülmüş yollara çıkardı.

Eğer bütün sanatçılar bu göksel yolların kavşağını görebilseydi, eğer bu canavarca patikaları ve bedenlerimizin gökteki bulutlarda örülmesini anlayabilselerdi, o zaman krizantemler resmetmezlerdi.

Hareketin dinamiği düşünceyi, plastik resmin dinamiğini üretmeye yöneltti.

Ama Fütüristlerin tam anlamıyla saf plastik resmi üretme çabaları başarılı olmadı.

Konudan vazgeçemediler, oysa bu işlerini kolaylaştıracaktı.

Aklı resmin yüzeyinden (her şeyi doğalcı bir şekilde görmenin o nasırlaşmış alışkanlığından) biraz uzaklaştırdıklarında, yeni yaşamın, yeni şeylerin resmini yapabiliyorlardı, ama sadece bu.

Hareketin tasvirinde, şeylerin bütünlüğü, ışık saçan parçalarının diğer koşan bedenlerin arasına saklanmasıyla birlikte *kayboldu*.

Ve koşan nesnelerin parçalarını yapılandırırken, sadece hareket izlenimini tasvir etmeye çalıştılar.

Ama modern yaşamın hareketini tasvir etmek için, onun biçimlerini kullanmak gerekir.

Bu da resmin hedefine varmasını güçleştirdi.

Ama nasıl yapılırsa yapılsın, bilerek ya da bilmeyerek, ister hareket adına ister izlenimleri tasvir etmek adına yapılsın, şeylerin bütünlüğü çiğnendi.

Ve bütünlüğün bu kırılıp çiğnenmesinde doğalcı amacın sakladığı gizli amaç yatıyordu.

Bu yıkımın altında yatan hedef, şeylerin hareketini tasvir etmek değil, onların resmin saf özü adına yok edilmeleriydi; yani, nesnel olmayan bir yaratıma doğru yaklaşmaktı. [...]

Aklı deviren Fütüristler sezgiyi bilinçaltı olarak ilan ettiler.

Fakat resimlerini sezginin bilinçaltı biçimlerinden yaratmadılar, yararcı aklın biçimlerini kullandılar. [...]

Bence, sezgisel olan şey kendisini bilinçdışı biçimlerle ve karşılıksız sergilemeli.

Sanatta sezgisel olanı nesnelere yönelik seçici duygularımızın hedefi olarak anlamamızın zorunlu olduğunu kabul ediyorum. Ve bu tümüyle bilinçli bir yol izledi, sanatçı aracılığıyla yolunu zorladı.

Sanki iki bilinç düzeyi arasında mücadele ediyor.

Ama yararcı aklın eğitiminden geçmiş olan bilinç, nesneler dünyasının yok edilmesine yol açan duyguya uyum sağlayamadı.

Sanatçı, bu hedefi anlamadı ve bu duyguya boyun eğerek akla ihanet etti ve biçimi biçimsizleştirdi.

Yararcı akılla yaratımın belli bir amacı vardı.

Ama sezgisel yaratımın hiçbir yararcı amacı yok. Şu ana dek sanatta Sezginin böyle bir dışavurumuyla karşılaşmadık.

Sanatta bütün resimler yararcı bir kalıbın yaratıcı biçimlerinden çıkar. Bütün doğalcıların resimleri doğadakiyle aynı biçimi taşır.

Sezgisel biçim hiçlikten çıkmalı.

Tıpkı günlük yaşam için bir şeyler yaratan Aklın onları hiçlikten alıp mükemmelleştirmesi gibi. [...]

Sanatçı resimlerinde nelerin, neden olduğunu bilmelidir.

Daha önceden bir tür ruh haliyle yaşardı. Ayın yükselmesini, alacakaranlığı beklerdi, lambasının üzerine yeşil gölgelikler koyardı ve bütün bunlar onun ruh halini bir keman gibi akort ederdi.

Ama neden şu yüzün çarpık, ya da yeşil olduğu sorulduğunda, kesin bir yanıt veremezdi.

"Öyle istedim, öyle hoşuma gitti..."

Sonuçta bu arzu sezgisel iradeye bağlıydı.

Buna bağlı olarak sezgisel duygu açıkça konuşmuyordu. Ve bu durumda, onun hali sadece bilinçaltı değil, bütünüyle bilinçdışıydı.

Resimler bu kavramların bir karmaşasıydı. Resim yarı gerçek, yarı biçimsizdi.

Bir ressam olarak, resimlerde insanların yüzlerinin neden yeşil ve kırmızı resmedildiğini söyleyebilmeliyim.

Resim –boya, renk– bizim organizmamızın içinde yatar. Onun patlamaları büyük ve talepkârdır.

Benim sinir sistemim onlarla renkleniyor.

Beynim onların renkleriyle yanıyor.

Ama renk sağduyu tarafından bastırıldı, köleleştirildi. Ve rengin ruhu zayıfladı ve tükendi.

Ama sağduyuyu yendiği zaman, renkler gerçek şeylerin hoşlanılmayan biçimine aktı.

Renkler olgunlaştı, ama biçimleri bilinçte olgunlaşmadı.

Bu yüzden yüzler ve bedenler kırmızı, yeşil ve maviydi.

Ama bu, resimde kendi içinde amaç olan biçimlerin yaratılmasına yol açan kötü bir belirtiydi.

Şimdi bedene şekil vermek ve ona gerçek yaşamda canlı bir biçim katmak zorunlu.

Ve bu, biçimler resmin kütlesinden kalktığı zaman olacak; yani tıpkı yararcı biçimlerin kalktığı gibi kalkacaklar.

Bu tür biçimler yaşamdaki canlı şeylerin kopyaları olmayacak, kendileri canlı bir şey olacak.

Resmedilen bir yüzey gerçek, canlı bir biçimdir.

Sezgisel duygu artık bilinçli hale geliyor, artık bilinçaltı değil. Ya da, daha doğrusu, tersine – hep bilinçliydi, ama sanatçı onun taleplerini yorumlayamıyordu.

Süprematizmin, resimdeki yeni gerçekçiliğin biçimleri, zaten, Sezgisel Aklın keşfettiği, hiçlikten gelen biçimlerin yapılandırılmasının kanıtıdır.

Kübizmde, gerçekliğin biçimlerini biçimsizleştirmek ve nesneleri kırmak çabası onun yarattığı biçimlerin bağımsız yaşamına doğru iradenin zorlanmasını temsil eder.

Fütürist Resim

[...] Fütüristler üç boyutlu biçimin dinamiğinin resimde en önemli şey olduğunu savunuyor.

Ama nesneler dünyasını yok etmeyi başaramadıklarından, sadece şeylerin dinamiğini elde ediyorlar.

Bu yüzden Fütürist resimler ve bütün geçmiş sanatçıların resimleri yirmi renkten bire indirgenebilir ve izlenimlerini kaybetmezler.

Repin'in resmi, *Korkunç İvan*, renkten yoksun olabilir ve yine de bize renkli olduğu zamanki dehşet izlenimlerini verebilir.

Konu her zaman rengi öldürür ve biz bunu fark etmeyiz.

Sonra, yeşil ve kırmızı resmedilen yüzler belli ölçüde konuyu öldürünce, renk daha belirgin hale gelir. Ve renk resmin yaşamasını sağlayan şeydir, yani en önemli şeydir.

Ve burada ben saf renk biçimlerine vardım.

Ve Süprematizm saf resim sanatıdır, bağımsızlığı tek bir renge indirgenemeyen resim sanatı.

Bir at toynağı tek renkli bir küçük fırçayla tasvir edilebilir.

Ama kırmızı, yeşil ya da mavi kütlelerin hareketini bir küçük fırçayla tasvir etmek olanaksızdır.

Saf ressam olmak istiyorlarsa ressamların konuyu ve nesneleri bırakmaları gerekiyor.

Plastik resmin dinamiğine yönelik bu talep, resimde kütlenin nesneden çıkması ve içerik ve şeylere karşı kendi içinde bir amaç olarak biçimin egemenliğine, nesnel olmayan Süprematizme, sanattaki yeni gerçekçiliğe, mutlak yaratıma varması gerektiğini belirtir.

Fütürizm resmin dinamizmine biçimin akademizmiyle yaklaşır.

Ve iki etkinin yolu da resimde Süprematizme varır.

Eğer Kübizm sanatını incelersek ve nesnelerdeki hangi enerjinin sezgisel etkinlik hissini uyandırdığını sorarsak, resimdeki enerjinin ikincil olduğunu görürüz.

Özü, amacı, duygusu ya da temsilinin tamlığıyla birlikte nesnenin kendisi, diye düşünüyordu Kübistler, ayrıca gereksizdir.

Bugüne dek nesnelerin güzelliğinin resme bütünüyle aktarıldığı zaman korunduğuna, özlerinin özellikle de çizginin kabalığında ya da onun yalınlaşmasında sergilendiğine inanılıyordu.

Ama nesnelerin bir durumunun, bize yeni güzelliği sergileyen durumunun daha keşfedildiği anlaşıldı.

Yani: nesnelerde keşfedilen sezgisel his, iki karşıt biçimin çarpışmasından elde edilen uyumsuzluktan gelen enerji.

Nesneler zaman içinde bir anlar kütlesi cisimlendirir. Biçimleri çeşitlidir ve buna bağlı olarak tasvirleri de çeşitlidir.

Şeylerdeki ve anatomilerindeki zamanın bütün bu yönleri –bir ağacın halkaları– onların özlerinden ve anlamlarından daha önemli hale geldi.

Ve bütün bu yeni durumlar Kübistler tarafından resimleri yapılandırmanın bir aracı olarak benimsendi.

Aynı zamanda bu araçlar, iki biçimin beklenmedik çarpışması en büyük gerilim gücüne sahip bir uyumsuzluk yaratacak şekilde yapılandırıldı.

Ve her biçimin ölçeği keyfidir.

Bu da gerçek nesnelerin parçalarının doğayla ilişkisi olmayan konumlarda görünmesini açıklar.

Bu yeni güzelliği, ya da basitçe enerjiyi elde ederken, kendimizi nesnelerin bütünlüğü izleniminden kurtardık.

Resmin boynuna asılan değirmentaşı çatlamaya başladı.

Kübizm ilkesine göre resmedilen bir nesne uyumsuzlukları tükendiği zaman tamamlanmış sayılabilir.

Yine de, kendilerini tekrar eden bütün biçimler sanatçı tarafından kopya olarak çıkartılmalı.

Ama eğer sanatçı resimde küçük bir gerilim görürse, onları başka bir nesneden almakta özgürdür.

Buna bağlı olarak Kübizmde nesnelerin aktarımı ilkesi çökmeye başlar.

Bir resim yapılır, ama nesne aktarılmaz.

Dolayısıyla şu sonuca varılır:

Eğer binlerce yıl boyunca sanatçı bir nesnenin tasvirini olabildiğince yakın bir şekilde ele almaya, onun özünü ve anlamını temsil etmeye çalıştıysa, bizim Kübizm çağımızda da sanatçı nesneleri anlam, öz ve amaçlarıyla birlikte yok etmiştir.

Yeni resim onların fragmanlarından çıkmıştır.

Nesneler duman gibi, yeni sanat kültürü adına kaybolmuştur.

***

Artık küçük köşe düşkünlüğü yok, artık sanatın doğrusuna ihanet edilmesine yol açan şeylere sevgi yok.

Kare, bilinçaltı bir biçim değil. Sezgisel aklın yaratımı.

O yeni sanatın yüzü.

Kare canlı bir kraliyet çocuğu.

Sanatta saf yaratımın ilk adımı. Ondan önce, doğanın naif çarpıtmaları ve kopyaları vardı.

Bizim sanat dünyamız yeni, nesnel olmayan, saf bir şey oldu.

Her şey ortadan kalktı, geriye bir madde kütlesi kaldı, yeni biçimler ondan inşa edilecek.

Süprematizm sanatında biçimler, doğanın bütün canlı biçimleri gibi, yaşayacak.

Bu biçimler, insanın dengesini tekil akıl yürütme halinden ikili akıl yürütme haline ulaşarak elde ettiğini bildiriyor.

Yararcı akıl yürütme ve sezgisel akıl yürütme.

Resimdeki yeni gerçekçilik resimde fazlasıyla gerçekçilik demektir, çünkü dağ, bulut, su gerçekçiliğini içermez ...

Şu ana dek nesnelerin gerçekçiliği vardı; ama ne biçime, ne renge ne de birbirlerine olan göreceli konumlarına bağlı olacak şekilde yapılanmış resimli renk birimleri yoktu.

Her biçim özgür ve bireysel.

Her biçim bir dünya.

Herhangi bir resim yüzeyi, içinden bir çift gözle bir sırıtmanın çıktığı herhangi bir yüzden daha canlıdır.

Bir resimde resmedilen bir yüz dokunaklı bir yaşam parodisi verir ve bu anıştırma sadece yaşayanları hatırlatır.

Ama bir yüzey yaşar, doğmuştur. Mezar bize ölü bir insanı, bir resim canlı birini hatırlatır.

Ya da tersine, canlı bir yüz, doğadan bir manzara, bize bir resmi hatırlatır, yani ölü bir şeyi.

Bu yüzden kırmızı ya da kara boyalı bir yüzeye bakmak tuhaftır.

Bu yüzden yeni hareketlerin sergilerinde kişner ya da tükürürler.

Sanat ve onun yeni hedefleri her zaman bir tükürük hokkası olmuştur.

Ama kediler bir yere alışır ve onları yeni bir yere eğitmek zordur.

Böyle insanlar için sanat kesinlikle gereksizdir. Ninelerinin resimleri ve leylak bahçelerinin sevdikleri köşeleri onlara yeter.

Her şey geçmişten geleceğe koşar, ama her şey şimdiyi yaşamak zorundadır, çünkü gelecekte elma ağaçları tomurcuklarını açacak.

Yarın şimdinin izini silecek ve sizler yaşamın akışına ayak uyduramayacaksınız.

Geçmişin çamuru, değirmentaşı gibi, sizi bataklığa çekecek.

Bu yüzden size ölüm anıtları tedarik edenlerden nefret ediyorum.

Akademi ve eleştirmenler bu değirmentaşıdır. Boynunuza dolanan şeyler, eski gerçekçilik ve canlı doğanın üremesine doğru çaba harcayan harekettir.

Tıpkı Büyük Engizisyon zamanlarındaki gibi davranırlar.

Hedefleri gülünç, çünkü ne olursa olsun doğadan alıp tuvallerinde yaşattıklarını dayatmak istiyorlar.

Bir yanda her şey koşar ve nefes alırken, diğer yanda onların resimlerdeki donuk pozları duruyor. Ve bu işkence tekerlekte kemiklerin kırılması işkencesinden çok daha kötü. Yontma heykeller, esinlenmiş (yani canlı) bir halde, yerlerinde duruyor, hareket pozu içinde.

İşkence değil mi bu? Ruhu mermere koymak ve sonra da canlılarla alay etmek.

Ama sizin gururunuz nasıl işkence edeceğini bilen bir sanatçı.

Siz zevk için kuşları kafese koyarsınız.

Ve bilgi adına hayvanları hayvanat bahçelerine kaparsınız.

Akademizm denen o Engizisyonun işkence odasından kaçtığım için şanslıyım.

Yüzeye vardım ve canlı bir beden boyutunu alabilirim.

Ama içinden yeniyi yaratacağım boyutu kullanacağım.

Bütün kuşları ebedî kafesten çıkardım ve hayvanat bahçelerindeki hayvanların kapılarını açtım.

Dilerim sanatınızın kalanlarını parçalayıp yerler.

Ve dilerim özgür kalan ayı gövdesini kuzey buzlarında serinletir, akademik bahçenin sıcak su akvaryumunda çürümez.

Bir resmin kompozisyonundan haz alabilirsiniz, ama kompozisyon kesinlikle sanatçı tarafından ebedî bir poza verilmiş ölüm cezasıdır. Sizin hazzınız bu cezanın onaylanmasıdır.

Süprematistler Grubu: K. Maleviç, I. Puni, M. Menkov, I. Kliyun, K. Boguslavskaya ve Rozanova nesnelerin sanatın yükümlülüklerinden kurtarılmasının mücadelesini vermiştir.

Ve Akademiye doğa engizisyonundan vazgeçmesi konusunda çağrıda bulunmaktadır.

İşkence aleti: idealizm ve estetik hissin talepleri.

İnsanın biçiminin idealleştirilmesi yaşayan kirişlerin kangrenleşmesidir.

Estetizm sezgisel hissin çöplüğüdür.

Duvarlarınızdaki kancalarda canlı doğadan parçalar görmek istiyorsunuz.

Tıpkı Nero'nun insanların ve hayvanat bahçesinden hayvanların parçalanmış bedenlerine bayılması gibi.

Hepinize şöyle diyorum: Sevgiyi reddedin, estetizmi reddedin, bilgeliği reddedin, çünkü yeni kültür içinde bilgeliğiniz gülünç ve önemsiz.

Bilgelik düğümlerini çözdüm ve rengin bilincini özgür bıraktım!

Kendinizi hızla kurtarın yüzyılların katılaşmış derisinden, böylece bize daha kolay erişebilirsiniz.

Olanaksızı aştım ve nefesimle körfezler oluşturdum.

Siz de ufkun ağındasınız, balık gibi!

Biz, Süprematistler, size yol açıyoruz.

Acele edin!

- Çünkü yarın bizi tanımayacaksınız.

IIB. KÜBİZM

1 Jean Metzinger (1883-1957) "Resim Üzerine Not"

Yazar Kübist bir ressamdı, 1911 baharında Salon des Independants'taki Kübizm açılışının başlıca hazırlayıcılarından biriydi. Kübizmi önemli bir modern hareket olarak, liderlerini de Picasso ve Braque olarak ortaya koyan kısa denemesi, Paris'te, bir önceki sonbaharda *Pan* dergisinde yer almıştı (Ekim-Kasım, 1910, s. 649-51). İngilizce çevirisi Edward Fry (ed.), *Cubism*, New York ve Londra, 1966, s. 59-60'ta yer almaktadır.

Modern eserler arasında gizlice Yunan ritmine boyun eğmeyen herhangi bir resim ya da heykel var mı?

Primitiflerden Cézanne'a uzanan hiçbir şey, Helenik temada yer alanın çeşitlemeler zincirinden kesin bir şekilde kopmamıştır. Dünün asilerinin Eleusis'teki yarım kabartmanın önünde yerlere mekanik bir şekilde kapandığını görüyorum bugün. Gotikler, Romantikler, Empresyonistler, eski ölçü sizin ritimden o cesur kopuşlarınıza galip geldi; ve yine de emekleriniz boşa gitmedi – bize yeni ve farklı bir ritmi haber verdiler.

Bizim için Yunanlar insan biçimini icat etti; bizler de onu başkaları için icat etmeliyiz.

Burada, kabul edilmiş özgürlükler içinde iş yapan kısmi bir "hareket"le ilgilenmiyoruz (yani yorum, aktarım vb.: yarım ölçüler!), kökten bir kurtuluşla ilgileniyoruz.

Daha şimdiden ne yaptıklarını bilen cesur insanlar ortaya çıkıyor – işte ressamlar: Picasso, Braque, Delaunay, Le Fauconnier. Tümüyle ve sadece ressam olduklarından, kavramları "neo-primitifler" gibi aydınlatmıyorlar; herhangi bir sistemin dengesine, bunun adı klasik sanat olsa bile inanmayacak kadar aydınlanmışlar ve aynı zamanda, kendi yepyeni yaratımlarında asırlarca eski arzuların zaferini tanıyorlar. Akılları, geçici olanın peşinde olmakla ebedî olan karşısındaki çılgınlık arasındaki dengeyi tutuyor. "Duygu" kuramcılarının saçmalığını kınarken, resmi saf dekoratif spekülasyona sürüklememeye özen gösteriyorlar. Görünün yanıltıcı özelliğini yenmek üzere, bir an için dış dünya üzerindeki egemenliklerini dayatacak olurlarsa, zekaları Hegelci batıl inancın etkisine girmiyor.

Betimlemenin olası olduğu yerde resmetmek gereksizdir.

Bu düşünceyle güçlenen Picasso, bize resmin yüzünü gösteriyor.

Süslemeci, hikayeci ya da simgesel niyetleri reddederek, daha önce bilinmeyen, ressamca bir saflık elde ediyor. Geçmişten gelen, en iyi resimler arasında bile, onunki kadar resme ait resim bilmiyorum.

Picasso nesneyi reddetmiyor, onu zekası ve duygusuyla aydınlatıyor. Görsel algılarıyla dokunsal algılarını birleştiriyor. Sınıyor, anlıyor, düzenliyor: Resim bir aktarım ya da diyagram olmamalı, onda bir düşüncenin duyulur ve canlı eşdeğerini, bütünsel imgeyi seyredebilmeliyiz. Tez, antitez, sentez – eski formül ilk iki terimin enerjik bir iç-tersinmesine giriyor: Picasso bir gerçekçi olduğunu itiraf ediyor. Cézanne bize ışığın gerçekliğinde yaşayan biçimleri gösterdi, Picasso bize onların zihin içindeki gerçek yaşamlarının maddi bir değerlendirmesini getiriyor – özgür, hareketli bir perspektif sunuyor, dahi matematikçi Maurice Princet'nin bir geometri türetmesini sağlayan bir perspektif.

İnce gölgeler coşkulu yapıları peşpeşe nötrleştiriyor. Picasso renkçi denenlerin sıkça kullandığı kaba teknikten hoşlanmıyor ve yedi rengi beyazın ezelî birliğine geri getiriyor.

Dogmanın bezdirici mirasının terk edilmesi; alışkanlık kutuplarının tekrar tekrar yer değiştirmesi; aksiyomların lirik olumsuzlanması; zekice, tekrar tekrar, peşpeşe ve eşzamanlı olanın karıştırılması: Georges Braque bu özgürlükleri sağlayan büyük doğal yasaları çok iyi biliyor.

Resmettiği şey ister bir yüz ister bir meyve olsun, bütünsel imge zaman içinde ışıldıyor; resim artık uzamın ölü bir parçası değil. Ana bir hacim fizyolojik olarak uyuşan kütlelerden doğuyor. Ve bu mucizevi dinamik sürecin, sıcak ve soğuk tonların esnek olmayan iki katlı ilkesine dayanan bir renk şemasında akıcı bir kontrpuanı var.

Braque, yeni plastik göstergeleri neşeyle biçimlendirirken, tek bir zevksizlik sergilemiyor. Burada "yeni" sözcüğü bizi yanıltmasın; bu ressamın icat cesaretini hiç küçültmeden, onu Chardin ve Lancret'yle karşılaştırabilirim: ırkımızın dehasıyla birlikte onun sanatının cesur zarafetini birbirine bağlayabilirim ...

2 Guillaume Apollinaire (1880-1918) "Kübistler"

Şair ve denemeci Apollinaire yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında, Paris avangardının en önemli figürlerinden biriydi. Hızlı bir şekilde, hem Kübizmin organizatörlerinden biri oldu, hem de Kübizm üzerinde önemli bir etki bıraktı. Kübizmi biçimsel ve anlatısal nitelikleri açısından Empresyonist-Fovist gelenekten ayıran bu deneme, onun 1911 yılı Salon d'Automne değerlendirmesinin bir parçası olarak yer aldı. İlk kez 10 Ekim 1911'de, Paris'te, *L'Intransigeant*'da yayınlandı. İngilizce çevirisi Leroy C. Breunig (ed.), *Apollinaire on Art*, Londra 1972, s. 183'te yer almaktadır.

8. Oda adlı küçük bir odada kübist adıyla bilinen birkaç ressamın eseri yer alıyor. Kübizm, genellikle sanıldığı gibi her şeyi küpler biçiminde resmetme sanatı değil.

1908 yılında, Picasso birkaç resim ortaya çıkardı; bu resimlerde seyircilerde küp oldukları yanılsamasını uyandıran, basit ve kesin bir şekilde çizilmiş evler vardı – bu en genç resim ekolünün adı da işte bu yanılsamadan geldi. Bu ekol ateşli

bir tartışmaya yol açtı. Kübizm hiçbir şekilde sistemli bir öğreti sayılamaz; fakat bir ekol oluşturur ve bu ekolü oluşturan ressamlar sanatlarını, tıpkı fauvistlerin –zaten kübistlerin birçoğu bir zamanlar fauvistti– renk ve kompozisyon açısından ilk ilkelere dönmesi gibi, çizgiye ve esine dönerek dönüştürmek istiyorlar.

Fakat halk, empresyonistlerin parlak ama pratikte biçimsiz karalamalarına alışmış olduğundan, ilk gördüğünde bizim kübistlerin biçimsel kavrayışlarının büyüklüğünü kabul etmeyi reddetti. İnsanlar karanlık biçimlerle aydınlık kısımlar arasındaki kontrastları görünce sarsıldı, çünkü onlar sadece gölgesiz resimler görmeye alışmışlardı. Çağdaş sanatın havailiklerinin ötesine geçen kompozisyonların anıtsal görünümünde, halk gerçekten orada olanı görmeyi reddetti: yani, empresyonizmin ressamları tümüyle hazırlıksız bıraktığı engin konuları ele almaya hazır soylu ve ölçülü bir sanat. Kübizm, büyük eserlere yol açacak olan zorunlu bir tepkidir, insanlar bunu görse de görmese de. Çünkü mümkün mü, insan bir anlığına olsun inanabilir mi bu genç sanatçıların reddedilemez çabalarının kısır kalacağına? Hatta daha da ileri gideceğim, ve Salon d'Automne'de sergilenen bütün yetenekleri hiç hafife almaksızın, kübizmin günümüz Fransız sanatındaki en soylu girişim olduğunu söyleyeceğim. [...]

3 Guillaume Apollinaire (1880-1918) "Modern Resimde Konu Üzerine"

Bu denemede Apollinaire, Kübizmi ağırbaşlı, saf bir sanat, doğadan ya da onun tasvirlerinden türetilecek hazdan ayrı olarak kendine has bir haz sunan bir sanat olarak tanımlar. Onu potansiyel olarak soyut bir sanata giden yoldaki bir adım olarak görüyor gibidir. İlk kez Şubat 1912'de, *Les Soirées de Paris*'de yayınlanmıştır. İngilizce çeviri Breunig, *a.g.e.*, s. 197-8'de yer alıyor.

Yeni ressamlar gerçek bir konusu olmayan eserler yapıyor ve bundan sonra, kataloglardaki başlıklar bir insanı tanımlamadan özdeşleştiren isimler gibi olacak.

Tıpkı Dayı denen çok zayıf insanlar ve Sarışın denen çok koyu saçlı insanların var olması gibi. *Yalnızlık* adını taşıyan ama içinde Birkaç figürün yer aldığı resimler gördüm.

Ressamlar bazen *portre*, *manzara* ya da *natürmort* gibi pek açıklayıcı olmayan sözcükler kullanmakla yetiniyorlar; ama birçok genç ressam sadece genel bir şekilde *tablo* terimini kullanıyor.

Ressamlar doğayı hâlâ gözlüyorsalar bile, artık onu taklit etmiyor ve doğrudan gözlenmiş ya da inceleme aracılığıyla yeniden yapılanmış doğal sahnelerin temsilinden kaçınıyorlar. Modern sanat geçmişin büyük sanatçılarının kullandığı bütün haz verme araçlarını reddeder: insan figürünün kusursuz temsili, şehvetli çıplaklar, özenle tamamlanmış ayrıntılar vb... Günümüz sanatı ağırbaşlı ve en iffet düşkünü milletvekili bile onda eleştirecek bir şey bulamaz.

Aslında, kübizmin kibar çevrelerde böyle büyük başarı elde etmesini sağlayan nedenlerden birinin de bu ağırbaşlılık olduğu biliniyor.

Gerçeğe benzeme artık önem taşımıyor, çünkü sanatçı her şeyi resminin kompozisyonu için feda ediyor. Konu artık önemli değil, ya da önemliyse bile, çok az önemli.

Eğer resmin hedefi her zaman olduğu şey olarak kalmışsa –yani, göze haz vermek– yeni ressamların eserleri seyirciden onlarda, doğa seyrinde kolayca bulabileceğinden farklı bir haz türü bulmasını talep ediyor.

Böylece tümüyle yeni bir sanat evrildi, resim için, tıpkı bundan önce resmin hayal edildiği gibi, edebiyat için müzik neyse o olacak bir sanat.

Bu saf resim olacak, tıpkı müziğin saf edebiyat olması gibi.

Müzik aşığı, bir konser dinlerken, nitelik açısından doğal sesleri, sözgelimi bir ırmağın şırıltısını, bir selin akıntısını, ormandaki rüzgarın ıslık çalmasını ya da estetiğe değil akla dayanan bir insan dilinin ahenklerini dinlerken yaşadığından farklı bir zevk yaşar.

Aynı şekilde, yeni ressamlar hayranlarına büyük ölçüde ışık ve gölgelerin uyumundan kaynaklanan ve resimde tasvir edilen konudan bağımsız olan sanatsal duyumlar sunar.

Hepimiz Plinius'un anlattığı şekliyle, Apelles ve Protegenes'in öyküsünü biliriz.

Sanatçının ele aldığı konudan bağımsız olan ve sadece az önce bahsettiğim kontrastlardan kaynaklanan estetik hazzın mükemmel bir örneği vardır orada.

Apelles bir gün Rodos adasına, orada yaşayan Protegenes'in eserlerini görmeye gitti. Protegenes Apelles geldiği sırada atölyesinde değildi. Yaşlı bir kadın vardı orada, resmedilmek üzere bekleyen büyük bir tuvalin başında bekliyordu. Apelles, adını bırakmak yerine, tuvalin üzerine daha kusursuz olanını hayal etmesi imkansız incelikte bir çizgi bıraktı.

Döndüğü zaman, Protegenes çizgiyi fark etti ve Apelles'in elinden çıktığını anlayarak, onun üzerine farklı bir renkten, ondan daha da ince başka bir çizgi çizdi, böylece tuvalde üç çizgi varmış gibi oldu.

Apelles ertesi gün yine geldi ve onun çizdiği çizginin inceliği Protegenes'i umutsuzluğa düşürdü. Bu eser uzmanları tarafından uzun süre hayranlıkla anıldı, onu hazla, sanki orada zar zor görünen çizgiler değil de, birtakım tanrı ve tanrıçaların temsilleri varmış gibi seyrettiler.

Avangard ekollerin genç ressamları da, saf resim yapmak istiyor. Onlarınki tümüyle yeni bir plastik sanat. Daha başlangıcında, ve daha olabileceği kadar soyut değil. Yeni ressamlar bir bakıma farkında olmadan matematikçi, ama doğayı terk etmemişler ve onu sabırla inceliyorlar.

Bir Picasso bir nesneyi bir cesedin diseksiyonunu yapan cerrah gibi inceler.

Eğer bu saf resim sanatı kendisini geleneksel resim tarzından tümüyle koparmayı başarırsa, geleneksel olanın kaybolması gerekmez. Sonuçta, müziğin gelişmesi çeşitli edebî türlerin kaybolmasını gerektirmedi, acı tütün tadı da lezzetli yiyeceğin yerini almadı.

4 Guillaume Apollinaire (1880-1918) "Yeni Resim: Sanat Notları"

Burada Apollinaire Kübist resimde uzamın tasvirini ele alıyor, (sorunlu bir şekilde) onun dönemin "dördüncü boyut" düşüncelerini cisimlendirdiğini öne sürüyor. Bu düşünceler ondokuzuncu yüzyıl sonunda Euklides dışı geometrilerin gelişmesiyle, ayrıca Einstein'ın görecelik kuramıyla bağlantılıydı. Görecelik kuramı, kuskusuz yeterince anlaşılmasa da, o dönemde, özellikle avangard için, Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda ilgi konusuydu. Apollinaire bu bağlantıyı ilk kez Kasım 1911'deki bir Kübist sergisinde yapılacak bir konuşmayla bağlantılı

olarak gelistirdi. İlk kez Nisan-Mayıs 1912'de *Les Soirées de Paris*'de yayınlandı. İngilizce çeviri Breunig, *a.g.e.*, s. 222-3'te yer almaktadır.

Yeni ressamlar geometriyle aşırı ilgilenmeleri yüzünden sertçe eleştirildiler. Buna rağmen, geometrik figürler teknik ressamlığın özüdür. Geometri, yani uzamla, onun ölçümü ve ilişkileriyle ilgilenen bilim, her zaman için resmin en temel kuralı olmuştur.

Bugüne dek, Euklides geometrisinin üç boyutu bir sonsuz duygusuyla sanatçıların ruhlarında uyanan kaygıyı dindirmeye yetiyordu – bilimsel denemeyecek bir kaygıydı bu, çünkü sanat ve bilim iki ayrı alandır.

Yeni ressamlar geometrici olmaya niyetlenmiyor, tıpkı onlardan öncekiler gibi. Ama yazı sanatı için dilbilgisi neyse, geometrinin de plastik sanatlar için o olduğu söylenebilir. Şimdi günümüz bilimcileri Euklides geometrisinin üç boyutunun ötesine geçti. Bu yüzden, ressamlar da çok doğal olarak, uzamın, modern atölyelerin dilinde kolektif olarak *dördüncü boyut* terimiyle adlandırılan yeni boyutlarıyla ilgilenmeye yöneldiler.

Başka bir alanla ilgili matematiksel açıklamalara girmeden, ve kendimi gördüğüm kadarıyla plastik temsille sınırlandırarak, plastik sanatlarda dördüncü boyutun bilinen üç boyut aracılığıyla üretildiğini söyleyebilirim: Belli bir anda her yönde ebedîleşen uzamın enginliğini temsil ediyor. Uzamın kendisi bu ya da sonsuzluk boyutu; nesnelere Plastiklik veren şey. Onlara belli bir eserdeki doğru oranlarını veriyor, buna karşın sözgelimi Yunan sanatında, bir tür mekanik ritim oranı sürekli olarak bozmaktadır.

Yunan sanatı saf insani bir güzellik kavrayışına sahipti. Kusursuzluk ölçütü olarak insanı kabul ediyordu. Yeni ressamların sanatı sonsuz evreni ideal olarak kabul ediyor ve sanatçıya nesnelere elde etmek istediği plastiklik derecesine uygun oranları vermesini sağlayan şey, bu yeni kusursuzluk ölçütü. [...]

İdealin oranlarını elde etmek isteyen ve kendilerini insanlıkla sınırlamayan genç ressamlar bize duyusal olmaktan çok beyinsel olan eserler sunarlar. Metafizik biçimlerin büyüklüğünü ifade etmek üzere, eski optik yanılsamalar ve birebir oranlar sanatından gitgide uzaklaşıyorlar [...]

5 Guillaume Apollinaire (1880-1918) *Kübist Ressamlar*'dan (VII. Bölüm)

Apollinaire'in kendisi, cesitli konularda yazılmış, bir kısmı 1905'e kadar uzanan yazılardan oluşan kitabına *Méditations esthétiques* adını koymuştu. VII. Bölüm'de, biraz yanıltıcı bir sekilde, Kübizm icindeki dört ayrı eğilimi birbirinden ayırmaya çalısıyor. Ayrıca Kübizmin emirlerine uyduğu bir iç ya da özsel gerçeklikten bahsediyor; ve yeni hareketi Cézanne geleneğine olduğu gibi Courbetgeleneğine de bağlıyor. İlk kez 1912'de Paris'te yayınlandı. İngilizce çeviri Fry, *a.g.e.*, s. 116-8'dedir.

Kübizm eski resim ekollerinden bir taklit sanatı olmamasıyla değil, yaratıma yönelen bir kavrayış sanatı olmasıyla ayrılır.

Kavramsallaştırılmış gerçekliği ya da yaratıcı gerçekliği temsil ederken, ressam üç boyut etkisi verebilir. Belli ölçüde küpünü alabilir. Ama bunu sadece gerçekliği

görüldüğü şekliyle aktararak yapmaz, eğer *trompe-l'œil*'e, küçültmeye, ya da perspektife teslim olmaz, böylece kavranılan ya da yaratılan biçimlerin niteliğini çarpıtmazsa.

Kübizmde dört eğilim ayırt edebiliyorum. Bunlardan ikisi koşut ve saf.

Bilimsel kübizm saf eğilimlerden biri. O görmenin gerçekliğinden değil, kavramanın gerçekliğinden ödünç alınan öğelerden yeni yapılar resmetme sanatı. Herkes bu iç gerçekliğin bir duygusuna sahiptir. İnsanın, sözgelimi, yuvarlak bir biçimi kavramak için eğitimli olması gerekmez.

Bilimsel kübistlerin ilk tuvallerini görenler üzerinde böyle bir izlenim bırakan geometrik özellik, özsel gerçekliğin büyük saflıkla aktarılması, buna karşın görsel kaza ve hikayelerin ortadan kaldırılmış olmasıydı. Bu eğilimi izleyen ressamlar şunlar: ışıklı sanatı aynı zamanda kübizmin başka bir saf eğilimine ait olan Picasso, Georges Braque, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Juan Gris.

Fiziksel kübizm, büyük ölçüde, görsel gerçeklikten ödünç alınan öğelerle yeni yapılar resmetme sanatıdır. Fakat bu sanat kübist harekete, yapıcı disiplini nedeniyle mensuptur. Tarihsel resim olarak büyük bir geleceği var. Toplumsal rolü çok açık, ama saf bir sanat değil. Tam olarak imgelerle birlikte konu olan şeyle karıştırılır. Bu eğilimi yaratan ressam-fizikçi Le Fauconnier oldu.

Orpheusçu kübizm yeni ekolün bir başka önemli eğilimi. Bu da görsel sahadan ödünç alınmamış, ama tümüyle sanatçının kendisi tarafından yaratılmış ve onun tarafından gerçekliğin tamlığı bağışlanmış öğelerle yeni yapılar resmetme sanatıdır. Orpheusçu sanatçının eserleri aynı zamanda saf estetik haz vermeli; kendiliğinden belli olan bir yapı; ve yüce bir anlam, yani, bir konu. Bu saf sanattır. Picasso'nun resimlerindeki ışık bu kavrayışa dayanır; Robert Delaunay da bunu keşfetme sürecinde ve Fernand Léger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp da enerjilerini bu yönde harcıyorlar.

İçgüdüsel kübizm görsel gerçeklikten ödünç alınmamış, ressama sezgi ve içgüdüyle önerilmiş olan öğelerle yeni yapılar resmetme sanatıdır; uzun zaman Orpheusçuluğa eğilimli oldu. İçgüdüsel sanatçı berraklıktan ve estetik öğretiden yoksundur; içgüdüsel kübizm çok sayıda sanatçıyı içerir. Fransız empresyonizminden doğan bu hareket artık bütün Avrupa'ya yayılmıştır.

Cézanne'ın son resimleri ve suluboyaları kübizme ait, ama Courbet yeni ressamların babası; ve başka bir zaman ele almayı düşündüğüm André Derain, onun sevgili oğulları arasında en büyüğüydü, çünkü bir tür kübizm girişi olan fauvist hareketin başlangıcında onu görürüz; ama günümüzde böylesine istekle herkesten ve her şeyden uzak durmuş olan biri için bu kadar kesin konuşmak güç olacaktır.

Modern resim ekolü bana gelmiş geçmiş en cesur ekol gibi görünüyor. Kendi içinde neyin güzel olduğu sorusunu ortaya attı.

Güzelliği insan için sahip olduğu çekicilikten kopuk olarak görselleştirmek istiyor ve şu vakte dek, hiçbir Avrupalı sanatçı buna cesaret edemedi. Yeni sanatçı ideal bir güzellik talep ediyor, sadece türün gururlu bir ifadesi değil, ışıkla insanlaştırıldığı ölçüde, evrenin bir ifadesi olacak bir güzellik talep ediyor.

Yeni sanat yaratımlarını zamanımızın sanatçılarının kavradığı herhangi bir şeyi aşan bir ihtişamla donatıyor. Güzellik arayışında inatçı, soylu ve enerjik, ve bize sunduğu gerçeklik muhteşem bir şekilde açık. Günümüz sanatını seviyorum, çünkü öncelikle ışığı seviyorum; çünkü insan ışığı her şeyden çok sever; ateşi bulan oydu.

6 Jacques Rivière (1886-1925) "Resimde Mevcut Eğilimler"

Ünlü bir eleştirmen olan yazar, Kübist temsilin çeşitli teknik yönlerinin uzun ve eleştirel bir tartışmasını sundu: yine basit görünümden uzak, derin ya da asıl bir gerçekliğin felsefi idealleştirilmesinin desteğiyle. İronik bir şekilde denemesini daha tutucu olan Kübistleri övüp yeni ilkeleri zorlayan daha ısrarlı uygulamacıları eleştirerek bitiriyor. İlk kez *Revue d'Europe et d'Amérique*, Paris, Mart 1912, s. 384-406'da yayınlandı. İngilizce çevirisi Fry, *a.g.e.*, s. 75-80'de yer almaktadır. (Üç noktalar İngilizce versiyona aittir.)[1]Kanımca, kübistlerin sergilediği huzursuzluk ve ısrarlı inancı yanlış yorumlamamak gerekir. Bunu onların inançlarının keyfi olduğunun bir göstergesi olarak görmüyorum, buradan onların iç sıkıntılarının hep boşuna olduğu sonucunu da çıkarmıyorum.

Tersine, onların akıl karışıklıkları, beni, onların giriştiği işte onlardan daha büyük bir şey, resmin evriminde çok daha güçlü bir zorunluluk, onların ilk bakışta görebildiklerinden çok daha büyük bir doğruluk olduğuna inandırıyor. Onlar bundan sonra kaçınılmaz olan yeni bir sanatın öncüleri ve bütün öncüler gibi sakarlar ...

Niyetim kübistlere, onlara yaptıkları şeyler için derin nedenler sağlayarak biraz daha özgürlük ve güven vermek. Doğru, bu, onlara bunu bu zamana dek ne kadar kötü yaptıklarını göstermeden mümkün olmayacak.

I Resmin Mevcut İhtiyaçları

... Resmin asıl amacı nesneleri oldukları gibi temsil etmektir; yani, bizim onları gördüğümüzden farklı bir şekilde. Her zaman bize onların duyulur özünü, onların mevcudiyetini vermeye çalışır, bu yüzden oluşturduğu imge onların *görünümlerini* andırmaz ...

Şimdi, onları oldukları gibi ifade etmek üzere, ressamın gördüğü şekliyle nesnelere nasıl bir dönüşüm dayatması gerektiğini daha kesin bir şekilde belirlemeye çalışalım. Bu dönüşümler hem olumlu hem olumsuz: Işıklandırma ve perspektifi ortadan kaldırmalı ve onların yerine başka ve daha doğru plastik değerler getirmeli.

Işıklandırma neden ortadan kaldırılmalı

... O belli bir anın göstergesidir ... Bu yüzden, eğer plastik imge varlıkların özünü ve kalıcılığını çıkaracaksa, ışıklandırma etkilerinden özgür olmalı ...

Işıklandırma sadece yüzeysel bir işaret değil; biçimlerin kendilerini de derin bir şekilde değiştirme etkisine sahip ... Bu yüzden ışıklandırmanın şeylerin olduğu gibi görünmesini engellediği söylenebilir ... Genellikle sanılanın aksine, görme ardışık bir duyumdur; tek bir nesneyi iyi tanımadan önce onun birçok algısını birleştirmemiz gerekir. Ama resmedilen imge sabittir ...

Işıklandırmanın yerine ne koymak gerekir

O [kübist] ışıklandırmayı reddetti –yani, ışığın yönünü– ama ışığın kendisini değil... Onun için kaba ve adaletsiz bir ışık ve gölge dağılımının yerine daha

hassas ve daha dengeli bir dağıtım geçirmek yeterli; onun için daha önce bazı yüzeylerde biriken gölgeyi bütün yüzeyler arasında bölmek yeterli; her birine ayrılmış olan gölgelemenin küçük bir kısmını onu başka bir aydınlatılmış yüzeyin en yakın kıyısına koyarak kullanacak, böylece nesnenin parçalarının karşılıklı yakınlaşma ve uzaklaşmasını işaret edecektir.

Bu şekilde nesneyi kontrastlara başvurmadan, basitçe çıkışlar ve inişler yoluyla modellemeyi başaracak. Bu yordam da, ardışık, parlak dış açılar ve karanlık oyuklar yerine, düzlemlerin sadece ayrılmasını değil birleşmesini de belirtmek gibi bir üstünlüğe sahip olduğundan, eğimlerin hafif bir dayanışmayla birbirlerinden destek aldığını göreceğiz. Hem ayrı hem birleşik olacaklarından, çokluğun ve birliğin zorunlulukları bir ve aynı zamanda karşılanmış olacak.

Kısacası, ressam, nesneyi *gördüğü gibi* –yani parlak ve karanlık yüzeylere parçalanmış halde– göstermek yerine, onu *olduğu gibi* yapılandırır –yani, ışıklandırma etkilerinden kurtulmuş olarak, bir geometrik hacim biçiminde. Onun rölyefinin yerine kendi hacmini koyacaktır.

Neden perspektif ortadan kaldırılmalı

... Perspektif ışıklandırma gibi arızi bir şeydir. Zamanda belli bir momentin değil, uzamda belli bir konumun göstergesidir. Nesnelerin durumunu değil, bir seyircinin durumunu belirtir ... bu yüzden, son çözümlemede, perspektif aynı zamanda bir anın, belli bir insanın belli bir noktada olduğu anın göstergesidir.

Dahası, ışıklandırma gibi, onları değiştirir – onların asıl biçimlerini başka gösterir, aslında, optiğin bir yasasıdır – yani fiziksel bir yasa ...

Gerçeklik kesinlikle bize bu nesnelerin bu şekilde sakatlandığını gösterir. Ama gerçeklikte konum değiştirebiliriz: Görmeyi tamamlamak için sağa bir adım ve sola bir adım atabiliriz. Bir nesne hakkında sahip olduğumuz bilgi, daha önce dediğim gibi, algıların karmaşık bir toplamıdır. Plastik imge hareket etmez: İlk bakışta tam olması gerekir; bu yüzden perspektifi reddetmesi gerekir.

Perspektifin yerine ne koymak gerekiyor

... Perspektifin ortadan kaldırılması çok doğal bir şekilde şu basit kurala yol açar: nesne her zaman en anlamlı açıdan temsil edilmelidir ... Hatta bazen birden çok bakış açısı gerekebilir: kendini bazen bizim onu görmemizi olanaksız kılacak şekilde, eğer içinde kıpırdamadan dursaydık bir yanını daha keşfedeceğimiz şekilde sergiler ...

Bir nesne parçalarının sadece biriyle derin ve kusursuz bir şekilde temsil edilebilir, *yeter ki bu parça bütün diğerlerinin düğüm noktası olsun* ... Bir evi, eğer iki çatı düzlemi ve iki duvarın buluştuğu noktaya bakarsak, bütün cepheye bakıp başka bir şeye bakmadığımız zaman tanıyacağımızdan daha çok tanırız ...

"Perspektif, derinlik ifade etmenin tek yolu değildir; belki de, en iyi yoludur. Kendi içinde derinliği, doğrudan ve açıkça ifade etmez; profillerinin dış hatlarını çıkararak onu ima edebilir ...

Neyse ki derinlik saf boşluk değildir; insan ona belli bir tutarlılık atfedebilir, çünkü o da hava tarafından işgal edilmiştir. Bu yüzden, ressam onu perspektiften başka bir şekilde, ona bir beden vererek ifade edebilir; onu ima ederek değil, onu san-

ki maddi bir şeymiş gibi resmederek. Bu amaç için nesnenin bütün kenarlarını, daha uzaktaki nesnelere doğru gerileyecek olan gölgenin nazik düzlemleri için başlangıç noktaları haline getirir. Bir nesne diğerlerinin önüne geçtiği zaman, bu olgu dış hatların keskin olduğu gölge saçaklarıyla gösterilecek; onun biçimi kendisini diğerlerinden bir ekran üzerindeki basit profil olduğu için değil, onu sınırlayan fırça darbeleri kabarıklık olacağı ve onlardan gölgeler arkaplana doğru, bir barajdan düzenli olarak dökülen sular gibi akacağı için ayıracaktır. Derinlik, nesnelere eşlik eden, küçük ama görünür bir gerileme olarak ortaya çıkacak; nesneler pek aynı düzlemdeymiş gibi görünmeyecekler, çünkü aralarında bu küçük karanlık eğimlerin ürettiği pozitif bir uzaklaşma ve ayrılma belirecek. Birbirlerinden de kendi gerçek görünümlerini değiştirme ihtiyacı duymadan, basitçe ve sadece, imgelerinin arasındaki, onları doğada ayıran aralıkların duyulur mevcudiyeti aracılığıyla ayırt edilecekler. Onların doğada ayrı olmasını sağlayan uzam, kendisini gölgelerde cisimlendirerek, bunu resimde de yapmayı sürdürecektir. Bu yordam nesneler arasındaki ayrımı olduğu gibi bağlantıyı da belirleme perspektifi üzerinde bir üstünlük sahibi olacaktır; çünkü onları ayrı tutan düzlemler aynı zamanda onlar arasında bir geçiş sağlayacaktır. Bu düzlemler bir ve aynı zamanda daha uzak nesneleri itecek ve daha yakına getirecektir.

II Kübistlerin Hataları

Öyle görünse bile, resim empresyonizmden çıkmış değil. Şeylerin kendileri yerine, onlardan edindiğimiz izlenimleri temsil etmeyi hedefleyen bütün sanat empresyonisttir; gerçeklik yerine, onun farkına varmamızı sağlayan imgeyi; nesne yerine, bizi onunla ilişkiye sokan aracıyı temsil etmeyi hedefleyen bütün sanat. ...

Kübistlerin ilk hatası

Ressamın her zaman için bir nesnenin onun hacmini ima etmeye yetecek kadar yüzünü göstermesi gerekmesi gibi bir doğrudan yola çıkarak, ressamın onun bütün yüzlerini göstermesi gerektiği sonucuna varıyorlar. Görünen yüzlere, bazen, insanın ancak konumunu biraz değiştirerek görebileceği başka yüzler eklemenin gerekli olması gibi bir doğrudan yola çıkarak, insanın nesnenin çevresinde dolanıp ona yukarıdan ve aşağıdan bakarak görebileceği bütün yüzleri eklemesinin zorunlu olduğu sonucuna varıyorlar.

Böyle bir çıkarımın saçmalığı uzun uzadıya ispat gerektirmiyor. Sadece, kübistlerin anladığı şekliyle bu yordamın amacının tam tersi bir sonuca vardığını belirtelim. Eğer ressam bazen bir nesnenin insanın bir anda görebileceğinden daha çok yüzünü gösterirse, bu onun hacmini vermek için yapılmaktadır. Ama her hacim kapalıdır ve düzlemlerin birbirine eklenmesini içerir; bütün yüzlerin bir merkezle belli bir ilişki kurmasını içerir. Bütün yüzlerini yan yana koyan kübistler, nesneye katlıyken açılmış bir harita görünümü verir ve onun hacmini bozar ...

Kübistlerin ikinci hatası

Parçaları nesneye ve nesneleri de resme ikincil kılma rolünü gören ışıklandırma ve perspektifin ortadan kaldırılması gerektiği gibi bir doğrudan, bütün bu ikin-

cil kılmaların reddedilmesi gerektiği sonucuna varırlar ... Perspektifi ve ışıklandırmayı ortadan kaldırmayı hiçbir şeyi ikincil olarak feda etmeme anlamında anlarlar; bu iki düşünceyi eşit, birbirinin yerine geçebilir düşünceler sayarlar. Böylece kendilerini bir daha gerçeklikten bir şey seçmemeye mahkum ederler; ve seçme olmadan herhangi bir ikincilleştirme olmayacağından, resimlerindeki öğeler anarşiye düşer ve bizi güldüren delice bir kakafoni oluşturur ...

Kübistlerin üçüncü ve belki de son hatası

Derinliğin gerçekten plastik terimlerle ifade edilmesi gerektiği gibi bir doğrudan (bunun kendi tutarlılığı olduğu şeklinde karşı çıkarak), onun nesnelerin kendileri kadar sağlam şekilde ve aynı yoldan temsil edilmesi gerektiği sonucuna varırlar.

Her nesneye onu komşu nesnelerden ayıran uzaklığı, kendisininki kadar dirençli düzlemler biçiminde eklerler; ve bu şekilde onu, dört bir yana uzatılmış ve anlaşılmaz yüzgeçlerle silahlanmış bir halde gösterirler. Biçimler arasındaki aralıklar – resmin bütün boş parçaları, onun içinde havadan başka bir şeyle dolu olmayan yerler, kendilerini bir duvarlar ve tahkimler sistemiyle dolmuş olarak bulur. Bunlar yeni, tümüyle imgesel nesnelerdir, ilk nesnelerin arasında onları sıkıca sabitlemek ister gibi girerler.

Burada yine yordam kendisini yararsızlaştırıyor ve otomatik olarak üretmeyi hedeflediği etkilerden kurtuluyor. Ressamın derinliği ifade etmeye yönelik çabalarının amacı sadece nesneleri birbirinden ayırt etmek, sadece onların üçüncü boyuttaki bağımsızlığını işaretlemek olur. Ama eğer onları ayıran şeye onların her birine verdiği görünümü verirse, onların ayrımlarını temsil etmekten uzaklaşır ve tersine, onları karıştırmaya, onları açıklanamaz bir süreklilik içinde kaynaştırmaya başlar.

Kısacası, kübistler sanki kendi kendilerinin parodisini yapar gibi davranır. Yeni buldukları ilkeleri saçmalık noktasına götürerek, onları anlamdan yoksun kılarlar. Nesnenin hacminden, onun herhangi bir öğesini çıkarmaktaki isteksizlikleriyle kurtulurlar. Resimdeki nesnelerin bireysel bütünlüğünden, onları olduğu gibi bırakmaya çabalayarak kurtulurlar. Derinlikten (işlevi bir nesneyi diğerinden ayırt etmek olan derinlikten), onu katı bir şekilde temsil etmeye çalışarak kurtulurlar ...

Aslında, bazı genç sanatçıların çalışmasında daha zeki ve derinlikli bir kübizm anlayışı görmemek olanaksızdır. Burada eleştirilerimi öncelikle Picasso'ya, Braque'a ve Metzinger, Gleizes, Delaunay, Léger, Herbin, Marcel Duchamp'ın oluşturduğu gruba yönelttim. Onun bir üyesi olan Le Fauconnier, kendisini ondan kurtarıyor gibi. İyi bir ressam olabilir. Ama bir yanda Derain ve Dufy, diğer yanda La Fresnaye, de Segonzac ve Fontenay konusunda umut besliyorum; Picasso, bir an için deha sahibi görünürken, artık takip etmesi olanaksız görünen okült araştırmalara daldığından beri böyle bu. Son olarak, André Lhote'yi ayrı tutacağım, onun son eserleri bana, hayranlık verici bir yalınlıkla, yeni resmin kesin olarak gelişini haber verir gibi görünüyor.

7 Albert Gleizes (1881-1953) ve Jean Metzinger (1883-1957) *Kübizm*'den

Her iki yazar da 1911 yılında Salon des Independants'takı Kübizm acılısında yer alan Kübist ressamlar arasındaydı. Buradakı deneme Ekim 1912'de büyük Section D'Or sergisinin hazırlığı sırasında yazılmıştı. Bir kez daha "derin" ve "yüzeysel" gercekcilikler ayırt edilir ve Courbet'ye uzanan bir baglantı saptanır. Kübizmin buradan uzandığı görüsü, kapanış kısmında belirgin bir Nietzscheci etkiye bürünür. İlk kez 1912'de Paris'te *Du Cubisme* adıyla yayınlandı; İngilizceye 1913 yılında cevrildi. Buradakı alıntılar R. L. Herbert, *Modern Artists on Art*, New York, 1964, s. 2-18'dekı cevirıden alınmıştır.

I

Kübizmin önemini anlayabilmek için, Gustave Courbet'ye dek uzanmamız gerekir.

Bu usta –David ve Ingres'in ardından seküler idealizmi muhteşem bir şekilde sona erdirmişti– Delaroche ve Devérias gibilerini körükörüne taklit ederek kendisini harcamak yerine, bütün modern çalışmalarda hissedilen gerçekçilik özlemini başlatmıştı. Fakat en kötü görsel geleneklerin kölesi olarak kaldı. Gerçek bir ilişki keşfetmek için binlerce yüzeysel görünümü feda etmek gerektiğinin farkına varmadan, en küçük entelektüel denetim duymadan retinasının iletişim kurduğu her şeyi kabul etti. Görsel dünyanın ancak düşünce işlemi aracılığıyla gerçek dünya haline geldiğini ve bizi en büyük kuvvetle çarpan nesnelerin her zaman da varoluşları plastik doğrular açısından en zengin olanlar olmadığı gelmedi aklına.

Gerçeklik akademik reçetelerden daha derin ve aynı zamanda daha karmaşıktır. Courbet Okyanusu ilk kez gören ve dalgaların oyunuyla oyalanıp derinliklerini düşünemeyen biri gibiydi; onu pek suçlayamayız, çünkü bugünkü incelikli ve güçlü hazlarımızı ona borçluyuz.

Edouard Manet daha da yüksek bir aşamayı işaret ediyor. Her şeye rağmen, onun gerçekçiliği hâlâ Ingres'in idealizminden aşağıda ve *Olympia*'sı *Odalisque*'in yanında ağır duruyor. Onu çürümüş kompozisyon kurallarını aştığı için ve hikayenin değerini "ne olduğunun önemi yok"u resmetme noktasına dek azalttığı için seviyoruz. Burada bir haberci görüyoruz, bir eserin güzelliğini açıkça eserde yatan şey olarak gören, onun bahanesi olan şeyde görmeyen bizler. Birçok şeye rağmen, Manet'ye günlük olayları temsil ettiği için değil, daha çok en sıradan nesnelerde yer alan birçok potansiyel niteliğe parlak bir gerçeklik bahşettiği için gerçekçi adını veriyoruz.

Onun ardından bir bölünme yaşandı. Gerçekçilik özlemi yüzeysel gerçekçilik ve derin gerçekçilik diye ikiye bölündü. İlki Empresyonistlere ait: Monet, Sisley vb.; ikincisi Cézanne'a.

Empresyonistlerin sanatı bir saçmalık içerir: Renk çeşitliliği aracılığıyla yaşamı yaratmaya çabalar, ama çizimi zayıf ve değersizdir. Bir elbise ışıldar, muhteşem; biçimler kaybolur, körelmiş bir halde. Retina, burada Courbet'de olduğundan da fazla bir şekilde hakimdir beyne; bunun farkındaydılar ve kendilerini haklı çıkarmak için, entelektüel yeteneklerle sanatsal duygunun uyuşmazlığından bahsettiler.

Fakat hiçbir enerji kaynaklandığı genel dürtüye engel olamaz. Empresyonizmi sahte bir başlangıç saymaktan kaçınacağız. Taklit sanatta mümkün olan tek hatadır; zamanın yasasına, yani Yasaya saldırır. Sırf tekniklerinin görünmesine izin verme ya da bir rengin oluşturucu öğelerini gösterme özgürlüğüyle, Monet ve müritleri ufku genişletti. Hiçbir zaman Resmi dekoratif, simgesel, ahlaki vb. yapmaya çalışmadılar. Eğer büyük ressam olmadılarsa, ressam oldular ve bu da bizim onlara saygı göstermemiz için yeterli bir neden.

İnsanlar Cézanne'ı bir tür *manqué* [başarısız] deha gibi göstermeye çalıştı: onun hayranlık verici şeyler bildiğini ama şarkı söylemek yerine kekelediğini söylüyorlar. Aslında o bir topluluk içinde kötüydü. Cézanne tarihi yönlendirenlerin en büyüklerinden biri ve onu Van Gogh ya da Gauguin'le karşılaştırmak yersiz olacaktır. *Emmaus Hacıları*'nın yaratıcısı [Rembrandt] gibi, boş gevezeliğe kulak asmadan, gerçekliği inatçı bir gözle inceledi ve eğer derin gerçekçiliğin duyarsız bir şekilde ışıklı ruhsallıkla karıştığı bölgelere erişemediyse de, kendisini en azından yalın, ama harika bir yöntem elde etmeyi gerçekten isteyenlere adadı

Bize evrensel dinamizme nasıl hakim olacağımızı öğretiyor. Bize cansız olduğu sanılan nesnelerin birbirlerine dayattığı değişiklikleri gösteriyor. Ondan bir bedenin renklendirmesini değiştirmenin onun yapısını bozmak demek olduğunu öğreniyoruz. Ezelî hacimlerin incelenmesinin benzersiz ufukları açacağını kehanet gibi bildiriyor. Homojen bir blok olan eseri, bakışlarımızın altında titreşiyor; daralıyor, büzülüyor, eriyor, ya da kendini aydınlatıyor ve kuşkuya yer bırakmayacak şekilde resmin bir nesneyi çizgi ve renk aracılığıyla taklit etme sanatı olmadığını – ya da artık öyle olmadığını, bizim içgüdümüze plastik bir bilinç katma sanatı olduğunu kanıtlıyor.

Cézanne'ı anlayan, Kübizme yaklaşır. Bundan sonra bu ekol ve daha önceki dışavurumları arasında sadece bir yoğunluk farkı vardır, ve kendimizi bu olgudan emin kılmak için, Courbet'nin yüzeysel gerçekçiliğinden ayrılarak Cézanne'la birlikte derin gerçekçiliğe dalan bu gerçekçiliğin, bilinmeyeni geri çekilmeye zorladıkça daha da ışıldadığı bu süreci dikkatle izlememiz yeterli olacaktır.

***

Ve bu noktada, belirtmiş olduğumuz, yaygın bir yanlış anlamayı da ortadan kaldırmamız gerekiyor. Birçok kimse yeni ressamların ruhunu dekoratif uğraşların yönetmesi gerektiğine inanıyor. Kuşkusuz dekoratif çalışmayı resmin antitezi haline getiren çok aşikâr göstergeleri bilmiyorlar. Dekoratif sanat eseri sadece *hedefi* sayesinde var olur; onu onunla verili nesneler arasında kurulan ilişkiler harekete getirir. Özünde bağımsız, zorunlu olarak eksiktir, daha baştan zihni tatmin etmeli, böylece ondan onu haklı çıkaran ve tamamlayan sergilemeyi çıkarmamalıdır. O bir organdır.

Bir resim *raison d'être*, yani varlık sebebini kendi içinde taşır. Onu bir kiliseden alıp bir atölyeye, bir müzeden bir çalışma odasına rahatça götürebilirsiniz. Özünde bağımsızdır, zorunlu olarak tamdır, zihni hemen tatmin etmesi gerekmez; tersine, onu, yavaş yavaş, örgütlenme ışığının yandığı imgelem derinliklerine doğru götürmesi gerekir. Şu ya da bu toplulukla uyum içine girmez, şeylerin bütünlüğüyle, evrenle uyum içine girer: O bir organizmadır.

***

II

Ayrışmaz bir şekilde birleşmiş olduklarını bildiğimiz şeyleri, kolaylık için ayrıştırarak, gelin, biçim ve renk aracılığıyla, plastik bilincin bütünleşmesini inceleyelim.

Bir biçimi ayırt etmek, insanın görsel işlevi ve kendini hareket ettirme yeteneği dışında, belli bir zihin gelişimini gerektirir; birçok insanın gözünde dış dünya amorf, şekilsizdir.

Bir biçimi ayırt etmek onu daha önceden varolan bir düşünceyle doğrulamaktır, yani, sanatçı dediğimiz insan dışında kimsenin dış yardım almadan yapamayacağı bir şeydir.

Doğal bir manzara karşısında, çocuk, duyumlarını eşgüdümlemek ve onları zihinsel denetime sokmak üzere, onları resim-kitabıyla karşılaştırır; kültür müdahale edince, yetişkin kişi sanat eserlerine başvurur.

Sanatçı, onda daha önceden varolan bir düşünceyle belli bir analoji yoğunluğu sunan bir biçimi ayırt edince, onu başka biçimlere yeğler ve buna bağlı olarak –çünkü tercihlerimizi başkalarına dayatmayı severiz– bu biçimin niteliğini (görsel dışavurum ve kendi zihninin eğilimi arasında algılanan yakınlıkların ölçülmesi imkansız toplamı) başkalarını etkileyecek gibi olan bir simgeye kapatmaya kalkışır. Başarılı olduğu zaman, onun bütünleşmiş plastik bilinciyle karşı karşıya gelen kalabalığı, doğayla kurduğu ilişkinin aynısını benimsemeye zorlar. Ama ressam, yaratmaya çabalarken, doğal imgeyi, onu kullanır kullanmaz reddetse bile, kalabalık uzun süre artık resmedilmiş olan imgenin kölesi olarak kalır ve dünyayı benimsenen gösterge aracılığıyla görmekte ısrar eder. Bu yüzden herhangi yeni bir biçim canavarca görünür ve en kölece taklitlere hayranlık duyulur.

***

Yanlış anlamayı kime atfedeceğiz? Haklarını görmezden gelen ressamlara. Herhangi bir görüntüyü onu özetleyen özellikleri ayırdıktan sonra, kendilerinin tümüyle yüzeysel olan bir kesinlik gözlemekle sınırlı kaldıklarına inanıyorlar. Onlara bir sergiyi resme bakmak ve ondan haz almak için ziyaret ettiğimizi, coğrafya, anatomi vb. bilgimizi genişletmeye çalışmak için ziyaret etmediğimizi hatırlatalım.

Bırakın resim bir şeyi taklit etmesin ve *raison d'être*'ini çıplak bir şekilde sunsun. O zaman, basit bir yansıması olabileceği bütün bu şeylerin –çiçeklerin veya manzaranın, ya da yüzlerin– yokluğuna üzülecek olursak, gerçekten müteşekkir olmamız gerekir. Yine de, doğal biçimlerin hatırlanmasının tümüyle yasaklanamayacağını kabul edelim; şimdilik, her koşulda. Bir sanat bir anda saf coşkunluk düzeyine çıkartılamaz.

Resimsel biçimi ve onun doğurduğu uzamı yorulmak bilmeden inceleyen Kübist ressamlar tarafından anlaşılan bir şeydir bu.

Bu uzamı saf görsel uzamla ya da Euklidesci uzamla özensizce karıştırdık.

Eğer ressamın uzamını belli bir geometriye bağlamak isteseydik, onu Euklidesci olmayan bilimcilerle birlikte anmamız gerekecekti; Riemann'ın kuramlarını ayrıntılı biçimde incelememiz gerekecekti.

Görsel uzama gelince, onun gözün yakınsama ve uyumlanma duyumlarının ahenginden kaynaklandığını biliyoruz.

Düz bir yüzey olan resim için, uyumlanma olumsuzdur. Bu yüzden perspektifin bize canlandırmayı öğrettiği **yakınsama, derinlik** düşüncesini canlandıramaz. Dahası, perspektif kurallarının en ciddi ihlallerinin hiçbir şekilde bir resmin uzamsallığıyla uzlaşmayacağını biliyoruz. Çin ressamları, uzaksama konusundaki güçlü beğenilerine rağmen, uzamı canlandırmıyor mu? Resimsel uzamı ortaya koymak için, dokunsal ve motor duyumlara, aslında bütün yeteneklerimize başvurmamız gerekiyor. Çelişerek ya da genişleyerek resim düzlemini dönüştüren şey bizim bütün kişiliğimizdir. Tepki verirken, bu düzlem kişiye seyircinin anlayışını geri yansıtır ve böylece resim uzamı tanımlanır: iki öznel uzam arasındaki duyarlı bir geçit.

Bu uzam içinde yer alan biçimler bizim hakim olduğumuzu itiraf ettiğimiz bir dinamizmden kaynaklanır. Zekamızın ona sahip olması için, duyarlığımızı deneyelim. Sadece *nüanslar* vardır. Biçim renkle özdeş özelliklerle donanmış gibi görünür. Bir başka biçimle temasla kıvama gelir ya da artar, ya da yok olur ya da çiçeklenir, çoğalır ya da ortadan kaybolur. Bir elips onun çevresini değiştirebilir çünkü bir çokgenin içine yerleştirilmiştir. Onu çevreleyen biçimden daha vurgulu olan bir biçim bütün resme hakim olabilir, her şeye kendi benzerini bırakabilir. Titiz bir şekilde bir iki yaprağı taklit eden, böylece bir ağacın bütün yaprakları resmedilmiş gibi gösteren o resim-yapıcılar, hantal bir şekilde bu doğrudan kuşkulandıklarını gösterirler. Bir yanılsama belki, ama bunu dikkate almak gerekir. Göz hatalarıyla birlikte zihne ilgi gösterir. Bu benzeme ve çelişmeler iyi ve kötü her şeye açıktır; piramitler, haçlar, daireler, yarım dairelerle vb. kompozisyon yapmaya çabalarken ustalar bunu hissetti.

Kompozisyon yapmak, inşa etmek, tasarlamak şuna indirgenir: Kendi etkinliğimizle biçimin dinamizmini belirlemek.

Bazıları, ve oldukça zeki kimseler, bizim tekniğimizin hedefini hacimlerin kapsamlı incelenmesinde görüyor. Eğer hacimlerin sınırları yüzeyler, yüzeylerin sınırları da çizgiler olduğundan, bir hacmi temsil etmek için bir konturu taklit etmenin yeterli olduğunu da ekleselerdi, onların söylediklerini kabul edebilirdik; ama bizler sadece yetersiz saydığımız *rölyef duyumunu* düşünüyoruz. Bizler geometrici ya da heykeltıraş değiliz; bize göre, çizgiler, yüzeyler ve hacimler tamlık fikrinin nüansları sadece. Sadece hacimleri taklit etmek tekdüze bir yoğunluk için bu nüansları reddetmek olacaktı. O zaman çeşitlilik yeminimizi de reddedebilirdik.

Heykel açısından cesur rölyefler arasına, tanımlamayan, ima eden ince hava delikleri koyalım. Bazı biçimlerin örtük kalması gerekir, bu yüzden seyircinin zihni onların somut doğumlarının seçilmiş yerleridir.

Ayrıca, geniş dinlendirici yüzeyler aracılığıyla, etkinliğin aşırı yakınlıklar aracılığıyla abartıldığı herhangi bir alan kesmeye çabalayalım.

Kısacası, tasarım bilimi düz çizgiler ve eğriler arasında ilişkiler kurmayı içerir. Sadece düz çizgi ya da eğim içeren bir resim varoluşu ifade etmeyecekti.

İçinde eğri ve düz çizgilerin birbirlerini tam olarak karşıladığı bir resimde de aynı şey olacaktı, çünkü kesin eşdeğerlik sıfıra eşittir.

Çizgiyle çizginin ilişkilerinin çeşitliliği belirsiz olmalı; bu koşula dayanarak niteliği, yani ayırt ettiğimiz şeyle zaten biçim içimizde var olan şey arasında algılanan yakınlıkların ölçülemez toplamını birleştirir; bu koşulda bir sanat eseri bizi etkiler.

Eğri düz çizgi karşısında neyse, renk alanında soğuk ton da sıcak ton karşısında öyledir.

III

Empresyonistler kalan son Romantik katranları da yaktıktan sonra, bazıları bir Rönesans olacağına, ya da yeni bir sanatın icat edileceğine inandı: rengin sanatı. Bazıları hayallere kapıldı. Louvre'a ve dünyanın bütün müzelerine üzeri puslu pembe ve elma yeşili benekler yapılmış bir parça mukavva vereceklerdi. Şaka yapmıyoruz. Cesur ve zorunlu bir deney yaşamamız bu aşırılıklar sayesinde oldu.

Seurat ve Signac paleti şematikleştirmeyi düşündü ve, gözün asırlık alışkanlığından cesurca koparak, optik karışımı ortaya koydu.

Seurat ve ayrıca Signac, Cross ve başkalarının yaptığı soylu sanat eserleri, Neo-Empresyonist yöntemlerin verimliliğine tanık olacaktır; ama onu yüzeysel gerçekçilik düzleminde görmeyi kestiğimiz anda bu su götürür hale gelir.

Paletin renklerini prizmanın renkleriyle temsil etmeye kalkışan yüzeysel gerçekçilik, saf öğelerin özel kullanımına dayanır. Artık prizmanın renkleri homojendir, buna karşın paletinkiler, heterojen olduklarından, saf öğeleri *görece bir saflık* düşüncesini kabul edebildiğimiz ölçüde donatabilirler.

Bunun mümkün olduğunu varsayalım. Binlerce küçük saf renk darbesi beyaz ışığı kırabilir, ve bunun ortaya çıkardığı sentez seyircinin gözünde gerçekleşecektir. Bunlar o kadar eğimlidir ki, tamamlayıcı renklerin optik kaynaşması aracılığıyla karşılıklı olarak sönümlenmezler; çünkü, prizmanın dışında, ister optik bir karışım yapalım ya da palet üzerinde bir karışım yapalım, tamamlayıcıların toplamının sonucu sorunlu bir gri olur, ışıklı bir beyaz değil. [...]

O zaman ışığı hayal etmenin yeni bir yolunu öğreten Kübistler oldu.

Onlara göre, aydınlatmak ortaya çıkarmaktır; renk ortaya çıkarmanın tarzını belirlemektir. Zihni etkileyen şeye aydınlık ve zihnin nüfuz etmesi gereken şeye karanlık derler.

Karayı karanlık düşüncesiyle nasıl otomatik bir şekilde birleştirmiyorsak, beyaz duyumunu da ışık düşüncesiyle otomatik olarak birleştirmeyiz. Kara bir mücevherin, mat kara olsa bile, içinde durduğu kutunun beyaz ya da pembe sateninden çok daha aydınlık olabileceğini kabul ederiz. Işığı sevdiğimizden, onu ölçmeyi reddederiz ve –bizi yönlendiren çeşitlilik ilkesinin tersine– tekrarı içeren odak ve ışın gibi, belli bir yöndeki açık düzlemler ve koyu boşluklar gibi geometrik düşüncelerden kaçınırız. Rengi sevdiğimizden, onu sınırlamayı reddederiz, ve aklı başında ya da başı dönmüş bir halde, taze ya da çamurlu bir halde, tayfın iki aşırı ucu arasında, soğuk ve sıcak tonlar arasında saklı olan bütün olasılıkları kabul ederiz.

İşte prizmadan kaçan ve aracısız ışık yüzünden körleşmiş olanlara yasak olan o aydınlık bölgeye dağılmak için telaş eden binlerce renk.

IV

Eğer sadece resim olgusunu düşünürsek, ortak bir anlayış zeminine ulaşırız.

Bu olgunun, tuvalin yüzeyini bölmeyi ve her parçaya bütünün doğası tarafından dışlanmaması gereken bir nitelik katmayı içerdiğini kim reddedebilir?

Zevk hemen bir kural dayatır: Aynı ölçüden iki kısmı resimde hiçbir zaman karşılaşmayacak şekilde resmetmeliyiz. Sağduyu onaylar ve açıklar: Bir kısmın bir başkasını tekrar etmesine izin verin, bütün ölçülebilir hale gelir. Sanat bizim (ölçülemez olan, içinde hiçbir şeyin tekrar yinelenmediği) kişiliğimizin bir sabitlemesi olmaktan çıkar, ondan beklediğimizi yapamaz hale gelir.

Parçaların eşitsizliği başlıca koşul olarak kabul edilirse, tuvalin bölünmesinin iki yöntemi vardır: Birinciye göre, tüm parçalar içlerinden birinin belirlediği ritmik bir ustalıkla birbirine bağlanır. Bu parça –onun tuval üzerindeki konumu çok önemli değildir– resme bir merkez verir ve renk dereceleri bu merkeze doğru ya da ondan uzağa, orada azami ya da asgari yoğunluğun bulunmasına göre ilerler.

İkinciye göre, kendisi birliği sağlamaya hazır olan seyircinin, bütün öğeleri, onlara sezgisel yaratıcılık tarafından atfedilen düzende anlayabilmesi için, her kısmın özelliklerinin bağımsız bırakılması gerekir ve plastik süreklilik binlerce ışık ve gölge sürprizine dağılmalıdır.

Böylece görünüşte birbirinin tersi iki yönteme sahibiz.

Sanat tarihi hakkında çok az şey bilsek bile, her birini örnekleyecek isimlerle karşılaşabiliriz. İlginç olan onları yeniden uzlaştırmaktır.

Kübist ressamlar bunu yapmaya kalkışıyor ve ilk yöntemin talep ettiği bağları kısmen bozsalar da, ikincinin serbestçe parlaması için izin verilmesi gerektiği konusunda ısrar ettiği o güçlerden birini sınırlasalar da, lirizmi kavramamızı sağlayan o üstün dengesizliği elde ederler.

İki yöntem de renk ve biçim akrabalığına dayanır.

Yaşayan yüz binlerce ressamdan sadece dört beş tanesi bunu algılamış gibi görünse de, burada tartışılmayacak, yorumlanmayacak ama katı bir şekilde benimsenecek olan bir yasa kendisini dayatıyor:

Biçimin her bükümüne bir renk değişikliği eşlik eder ve her renk değişikliği bir biçimi doğurur.

Bazı çizgileri bağlamayı reddeden renkler var; belli renkleri destekleyemeyen, onları belli bir mesafeden iten ya da onların altında sanki büyük ağırlık altında kalmış gibi batan yüzeyler var.

Basit biçimlere tayfın temel renkleri katılır ve fragman biçimler ışıltılı renkler almalıdır.

Bizim dışımızda gerçek bir şey yok, bir duyumla bireysel zihinsel yönelimin çakışması dışında gerçek bir şey yok. Duyularımızı etkileyen nesnelerin varlığından kuşkuya düşme gibi bir düşünceden uzağız; ama, makul olursak, onların zihnimizde tomurcuklandırdığı imgeler açısından kesinlik sahibi olabiliriz.

Bu yüzden iyi niyetli eleştirmenlerin doğaya atfedilen biçimlerle modern resmin biçimleri arasındaki dikkat çekici farkı, şeyleri göründükleri gibi değil, oldukları gibi temsil etmeye yönelik bir arzuyla açıkladıkları zaman şaşırıyoruz. Peki nesneler nasılmış? Onlara göre, nesne mutlak bir biçime sahiptir, özsel bir biçime ve onu ortaya çıkarmak üzere, *chiaroscuro*yu [ışık ve gölge sanatını] ve geleneksel perspektifi bastırmamız gerekiyormuş. Ne naiflik!

Bir nesnenin mutlak bir biçimi yoktur, birkaç biçimi vardır; anlam sahasında ne kadar düzlem varsa o kadar düzlemi vardır. Yazarların işaret ettiği bu şey, mucizevi bir şekilde geometrik biçime uyarlanmıştır. Geometri bir bilimdir, resim bir sanattır. Geometrici ölçer, ressam tadını çıkarır. Birinin mutlağı kaçınılmaz olarak diğerinin görecesidir; eğer mantık buna telaşlanırsa, çok daha kötü! Bir şarabın kimyacının tüpünde farklı, düşünürün bardağında farklı olmasını önleyebilecek midir?

Açıkça birçok aceminin Kübist kuramın bu fazlasıyla birebir kavranmasının ve mutlak doğruya olan inancının bedelini, bir küpün altı yüzünü ya da profilden görülen bir modelin iki kulağını binbir çabayla yan yana getirerek ödeyeceğini düşünerek eğleniyoruz.

Buradan Empresyonistlerin örneğine uymamız ve sadece duyularımıza güvenmemiz gerektiği sonucu çıkar mı? Hiç de değil. Özsel olanı arıyoruz, ama onu kendi kişiliğimizde arıyoruz, matematikçiler ve filozoflar tarafından binbir uğraşla bulunup çıkarılmış bir tür ebediyette değil.

***

[...] Sadece senkronistik ve ilkel imgeleri değil, aynı zamanda eğlenceli okültizmi, kolay bir çıkış yolunu da reddediyoruz; eğer ortak göstergelerin fazla kullanımını kınıyorsak bu hiç de onların yerine kabalist göstergeler getirmeyi düşündüğümüzden değil. Hatta klişe kullanmadan yazmanın ve tanıdık göstergeleri tümden görmezden gelerek resmetmenin olanaksız olduğunu canıgönülden itiraf edeceğiz. Onları eserine yaymak, onları kişisel göstergelerle yakından karıştırmak, ya da onları, büyülü uyumsuzlukları, büyük kolektif yalanın paçavralarını, sanatı için bir kenara ayırdığı daha yüksek gerçeklik düzlemindeki tek bir noktaya cesurca sıvamak konusunda herkes kararını kendisi verecektir. Gerçek bir sanatçı deneyimin ona sunduğu bütün öğeleri dikkate alır, bunlar nötr ya da kaba olsa bile. Basit bir taktik sorunu.

Ama nesnel ya da basmakalıp gerçeklik, bir başkasının bilinciyle kendi bilincimiz arasında aracı olan bu dünya, hiçbir zaman ırk, din, bilimsel kuram vb. şeylerin iradesine göre dalgalanmayı kesmez, oysa insanlık çok eski zamanlardan beri sağlam yerde durmaya çalışmıştır. Çevrimin ara sıra açılan yarıklarına, kendi kişisel keşiflerimizi sokabilir ve norma şaşırtıcı istisnalar katabiliriz.

***

V

Bir sanat eseri yapmak için renk ve biçim ilişkilerini bilmek ve onları yöneten yasaları uygulamak yeterli değildir; sanat aynı zamanda kendisini böyle bir göreve içkin olan bağımlılıklardan kurtarmaya da çalışmalıdır. Sağlıklı bir duyarlılığa ve yeterli zekaya sahip herhangi bir ressam bize iyi resmedilmiş resimler sunabilir, ama ancak Zevk tarafından seçilmiş olan kişi güzelliği canlandırabilir. Sayesinde Niteliğin bilincine vardığımız yeteneğe bu adı veririz ve olumlu bir şeye karşılık gelmeyen iyi zevk ve kötü zevk fikirlerini reddederiz: Bir yetenek ne iyi ne kötüdür, sadece az ya da çok gelişmiştir.

Boncuklardan heyecanlanan vahşiye güdük bir zevk atfederiz, ama sözgelimi, İtalyan resmi ya da XV. Louis mobilyasından başka bir şeyi beğenmeyen sözde uygar bir insanı da çok haklı bir şekilde bir vahşi sayabiliriz. Zevk bizim algılama-

mıza izin verdiği niteliklerin sayısına göre değerlenir; yine de bu sayı belli bir ölçüyü aştığı zaman yoğunluğu azalır ve eklektizm içinde buharlaşır. Zevk doğuştandır; ama onu zenginleştiren duyarlık gibi, iradeye vergi verir. Birçokları bunu reddeder. Fakat iradenin duyularımız üzerindeki etkisinden daha açık bir şey var mı? [...]

***

Zevke dünyanın niteliksel bir sahiplenilmesi görüşüyle dayatılan irade, seçilen malzemenin doğasının her zaferine boyun eğdirilmesiyle kazanır değerini.

Herhangi bir alegorik ya da simgesel edebî yapay kurnazlığa başvurmadan, ama sadece çizgi ve renk uygulamalarıyla, bir ressam aynı resimde hem bir Çin şehrini hem de bir Fransız şehrini, dağlarla, okyanuslarla, flora ve faunayla birlikte, tarihleri ve arzuları olan insanlarıyla birlikte, dış gerçeklikte onları ayıran her şeyle birlikte gösterebilir. Uzaklık ya da zaman, somut şey ya da saf kavram, hiçbir şey ressamın dilinde söylenmeyi reddedemez, tıpkı şair, müzisyen ya da bilimcide sözkonusu olduğu gibi.

***

Resmin temel amacının kitlelere ulaşmak olduğunu kabul ediyoruz; Fakat resim kitlelere kitlelerin diliyle seslenmek zorunda değildir, etkilemek, hakim olmak, yönetmek ve ille de anlaşılmak üzere değil, kendi diliyle seslenmelidir. Din ve felsefede nasılsa öyle olmalıdır. Herhangi bir uzlaşmadan uzak duran, kendisini açıklamayan ve hiçbir şey anlatmayan sanatçı, ışıltısı parıltılar saçan bir iç güç kazanır.

Kendimizi kendi içimizde mükemmelleştirerek insanlığı saflaştırabiliriz, kendi zenginliğimizi artırarak başkalarını zenginleştirebiliriz, kendi iç neşemiz için yıldızın kalbini tutuşturarak evreni yüceltebiliriz.

Özetlersek, bir sistem olmakla suçlanan Kübizm, bütün sistemleri kınar.

Bu tür suçlamalara yol açmış olan teknik basitleştirmeler, plastik malzemenin koşullarına tam olarak karşılık gelmeyen her şeyi ortadan kaldırmaya yönelik haklı bir kaygı, soylu bir saflık yemini belirtir. Bunun bir yöntem olmadığını kabul edelim, ama yöntemin bu sistemle karıştırılmasına da izin vermeyelim.

Çünkü Courbet, Manet, Cézanne ve Empresyonistlerin elde ettiği özgürlüklerin yerine Kübizm belirsiz bir özgürlük geçiriyor.

Bundan sonra nesnel bilgi sonunda bilmecemsi sayılacak ve kalabalığın doğal biçimiyle tanıdığı her şeyin bir gelenek olduğu kanıtlandığından, ressam Zevk dışında bir yasa tanımayacak.

Bundan sonra, fiziksel ve zihinsel yaşamın bütün dışavurumlarının incelenmesiyle, onları uygulamayı öğrenecek. Ama yine de metafiziğe, kozmogoniye ya da matematiğe dalarsa, onların tadını çıkarmakla yetinsin ve onların sahip olmadığı kesinlikleri talep etmekten uzak dursun. Onların derinliklerinde insan sevgi ve arzudan başka bir şey bulmaz.

Bir gerçekçi olarak, zihninin imgesinde gerçeği biçimlendirecek, çünkü tek bir doğru var, bizimki, yani onu herkese dayatırsak. Ve bu da gerekli gücü sağlayan Güzelliğe olan inançtır.

8 Fernand Léger (1881-1955) "Resmin Kökenleri ve Onun Temsil Değeri"

Léger, Kübizmin resimsel öğelerin kendileri arasında belirlenen ilişkiler ve tezatlar açısından bir "kavrayış gerçekçiliği" cisimlendirdiği savını dile getiriyor. Uzmanlaşması ve iç parçalanması sayesinde böyle bir sanat modern yaşamın bir ifadesi olacaktır. İlk kez *Montjoie*, Paris, 1913'te yayınlandı. İngilizce çeviri Léger, *a.g.e.*, s. 3-10 içinde yer almaktadır. (Léger'in başka metinleri için bkz. IIA11 ve IVC19.)

Zaten oldukça ileri bir gelişme aşamasına gelmiş olan bir sanatın hedefini ya da araçlarını açıklamaya kalkışmadan, olabildiğince, modern resimlerle ilgili sıkça sorulan sorulardan birini yanıtlamaya çalışacağım. Bu soruyu en basit biçimiyle dile getiriyorum. "Bu neyi temsil ediyor?" Bu basit soru üzerinde yoğunlaşacağım ve kısa bir açıklamayla, onun tümüyle boş olduğunu kanıtlamaya çalışacağım.

Eğer, resim alanında, bir nesnenin taklidi kendi başına değer taşısaydı, herhangi bir taklit özelliği olan herhangi bir resim resimsel değere sahip olacaktı. Bu nokta üzerinde ısrar etmenin ya da böyle bir örneği tartışmanın zorunlu olduğunu düşünmediğimden, şimdi, daha önce söylenmiş ama burada tekrar söylenmesi gereken bir şeyi söyleyeceğim: Bir sanat eserinin *gerçekçi* değeri, herhangi bir taklit özelliğinden tümüyle bağımsızdır.

Bu doğru dogma olarak kabul edilmeli ve genel resim anlayışında aksiyom haline getirilmelidir.

"Gerçekçi" sözcüğünü kasıtlı olarak en birebir anlamıyla kullanıyorum, çünkü bir resimsel eserin niteliği onun gerçekçilik niteliğiyle doğru orantılıdır.

Resimde, gerçekçilik dediğimiz şeyi oluşturan şey nedir?

Tanımlar hep tehlikelidir, çünkü tam bir kavramı birkaç sözcükle yakalamak için, çoğu kez açıklığı feda eden ya da çok basit olan bir uzlaşmaya varmak gerekir.

Her şeye rağmen bir tanım yapma riskini alacağım ve bana göre, resimsel gerçekçiliğin üç büyük plastik bileşenin eşzamanlı sıralanması olduğunu söyleyeceğim: Çizgiler, Biçimler ve Renkler.

Eğer bu bileşenlerden biri diğer ikisinin hiçe sayılması uğruna feda edildiyse, hiçbir eser saf klasisizme, yani yaratıldığı dönemden bağımsız bir kalıcılık niteliğine sahip olamaz. [...]

Tekrar ediyorum: Her çağ bu tür eserleri, sahip oldukları bütün hünerlere rağmen, basitçe dönem eserleri olarak kalan eserleri üretmiştir. Vakitleri dolar; mevcut kuşakları hayran bırakabilir ya da oyalayabilirler, ama saf gerçekçilik elde etmek için gerekli bileşenlere sahip olmadıklarından, sonunda kaybolmaları gerekir. Çünkü empresyonistlerden önce gelen ressamların çoğu için, bahsettiğim bu vazgeçilmez üç bileşen, kendi içinde mutlak bir değere sahip olan bir konunun taklidiyle yakından bağlantılıydı. [...]

Empresyonistler *konunun mutlak değerini reddeden ve onun değerinin sadece göreceli olduğunu düşünen* ilk kişiler oldular.

Bütün modern evrimi bağlayan ve açıklayan bağ budur. Empresyonistler mevcut hareketin büyük yaratıcılarıdır; kendilerini taklit özelliğinden kurtarmak is-

terken, resmi sadece rengi açısından değerlendiren, biçimi ve çizgiyi neredeyse tümden ihmal eden kişiler olmaları anlamında onun ilkelleri oldular.

Bu kavrayıştan kaynaklanan hayranlık verici çalışma yeni bir tür renk kavrayışını gerektiriyor. Onların gerçek atmosfer arayışları o zaman bile konuyu göreceli olarak ele alıyordu: Evler, ağaçlar kaynaşıyor ve yakından birbirine bağlanıyordu, onların yöntemlerinin geliştirmelerine henüz izin vermediği renkli bir dinamizmle sarılıyordu.

Onların eserlerinin hâlâ içerdiği konunun taklidi bu yüzden, o zaman bile, çeşitlilik için bir bahane, bir temadan başka bir şey değildi. Empresyonistler için kırmızı bir halıdaki yeşil bir elma artık iki nesnenin ilişkisi değil, iki tonun, yeşil ve kırmızı tonların arasındaki ilişkidir.

Bu gerçek canlı eserlerde dile getirildiği zaman, mevcut hareket kaçınılmaz hale geldi. Fransız resminin bu çağı üzerinde özellikle duruyorum, çünkü tam da bu önemli zamanda iki büyük resimsel kavramın, *görsel gerçekçilik* ve *kavrayışın gerçekçiliği* kavramlarının buluştuğunu düşünüyorum – ilki empresyonistlere dek uzanan bütün geleneksel resmi içeren inişini tamamladı, ikincisi, kavrayış gerçekçiliği de, onlarla başladı.

İlke, dediğim gibi, bir nesne, bir özne, artık negatif ve gerçekçilik karşıtı sayılan perspektif araçları talep eder.

İkincisi, bütün bu hantal yüklerden kurtularak, çağdaş birçok resimde zaten başarılmıştı.

Empresyonistler arasında bir ressam, Cézanne, geleneksel resimde tamamlanmış olan her şeyi anladı. Yeni renkle yakından bağlantılı yeni bir biçim ve ustalık gerektiğini hissetti. Bütün yaşamı ve bütün eseri bu arayışa adanmıştır.

Modern resmin tarihinde Cézanne ondan birkaç yıl önce Manet'nin sahip olduğu yere sahip olacaktır. İkisi de geçiş ressamlarıydı.

Manet, araştırmaları ve kendi duyarlığı sayesinde, öncüllerinin yöntemlerini zaman içinde bırakıp empresyonizme geldi ve kuşkusuz onun büyük yaratıcısı oldu.

Bu iki ressamın eserini inceledikçe, insan aralarındaki tarihsel analoji karşısında sarsılır.

Manet İspanyollardan, Velasquez'den, Goya'dan en ışıklı eserlerden etkilenerek yeni biçimlere ulaşmıştı.

Cézanne bir renk bulur ve Manet'nin tersine, Manet'nin *yok ettiği* bir yapı ve biçim arayışına girer ve büyük gerçekliği ifade etmenin kesinlikle zorunlu olduğunu hisseder.

Resimdeki bütün büyük hareketler, yönleri ne olursa olsun, hep devrimle, tepkiyle ilerlemiş, evrimle ilerlememiştir.

***

Hacimler, çizgiler ve renkler arasındaki ilişkiler son yıllarda yapılan bütün eserler ve hem Fransa hem yurtdışındaki sanat çevrelerine uzanan bütün etkiler için bir sıçrama tahtası oldu.

Bundan sonra, her şey saf dinamik araçlarla elde edilen yoğun bir gerçekçiliğe doğru dönebilir.

En saf anlamlarıyla kullanılan resimsel kontrastlar (tamamlayıcı renkler, çizgiler ve biçimler) bundan sonra modern resimlerin yapısal temelidir.

***

Birçok insan sabırla sanat tarihinde *bir safha* saydıkları şeyin sonunu bekliyor; *başka bir şeyi* bekliyorlar ve modern resmin bir aşamadan geçtiğini, belki de zorunlu bir aşamadan geçtiğini, ama genel olarak "herkes için resim" denen şeye döneceğini düşünüyorlar.

Bu çok büyük bir yanlış. Böyle bir sanat, onun kesinlikle tam eserler elde etmesini sağlayacak bütün araçlarına sahip olursa, çok uzun bir süre hakim olmaya mecburdur.

Geçmişin büyük çağlarındaki gibi kapsamlı bir sanat kavrayışına yaklaştığımıza inanıyorum: büyük ölçeğe yönelik aynı eğilim, aynı kolektif çaba. [...]

***

Herkes gibi daha öncekilerden daha fazla ya da daha az entelektüel olmayan, sadece farklı olan bir çağda yaşayan ressamların, perspektif ve duygusallığın diktiği her şeyi yok etmek ve benzer bir görme tarzı dayatmak için, cesaretlerinin ve bireysel kavrayışlarının yanı sıra bir şeye daha sahip olmaları zorunludur.

Eğer çağ buna eğilimli değilse –tekrar ediyorum, eğer sanatları kendi zamanıyla bir yakınlığa sahip değilse ve geçmiş çağlardan türemiş bir evrim değilse– hayatta kalmayı başaramaz.

Eski çağlardaki yaşamdan daha parçalı ve daha hızlı hareket eden günümüz yaşamı, kendi ifade aracı olarak dinamik bir divizyonizm sanatını kabul etmek zorundaydı; ve duygusal yön, (popüler ifade anlamındaki) konunun ifadesi, açıkça tanımlanması gereken kritik bir ana ulaştı.

Bununla karşılaştırılabilecek bir dönem bulmak için, onbeşinci yüzyıla, Gotik üslubun zirveye ulaşıp çöktüğü zamana döneceğim. Bütün bu dönem boyunca, mimari, popüler ifadenin büyük aracıydı: Katedrallerin ana yapıları Fransız imgeleminin keşfedip icat edebildiği canlı gibi duran her süslemeyle döşendi.

Ama matbaanın icadı bu ifade araçlarını devrimcileştirecek ve tümüyle değiştirecekti. [...]

Bugünkü evrimi, bilimsel icatlarla birlikte, Gutenberg'in icadıyla birlikte Ortaçağların sonunda, insanlığın ifade araçları alanında yaşanan devrimle kıyaslamaya kalkışmadan, renkli fotoğraf, film kamerası, az çok popüler romanların bollaşması ve tiyatroların popülerleşmesi gibi modern mekanik başarıların, resimsel sanatta görsel, duygusal, temsilî ve popüler konuların geliştirilmesinin yerini etkili bir şekilde aldığını ve onu bundan böyle gereksiz hale getirdiğini öne sürüyorum.

Kendi kendime ciddi bir şekilde Fransız Salonunda gösterilen bütün o az çok tarihsel ya da dramatik resimlerin herhangi bir sinema ekranıyla nasıl rekabet edebileceğini soruyorum. Görsel gerçekçilik daha önce hiç böyle yoğun bir şekilde yakalanmamıştı.

Birkaç yıl önce en azından hareketli resimlerin renkten yoksun olduğu öne sürülebilirdi, ama renkli fotoğraf da icat edildi. "Konu" resimleri artık bu üstünlüğe bile sahip değil; onların popüler yanı, onların tek varlık nedeni ortadan kalktı ve mü-

zelerde görülen, M. Détaille tarafından yapılmış bir süvari hücumunun ya da M. J.-P. Laurens'in bir tarih manzarasının önüne dikilmiş olan birkaç işçi, artık orada değil: onlar sinemadalar.

Ortalama burjuva da –elli yıl önce bu küçük yerel ve taşra ustalarının kendilerini geçindirmesini sağlayan o küçük tüccar da– artık hizmetleriyle birlikte tümüyle ortadan kaybolmuş durumda.

Fotoğraf portre resimlerinden daha az oturmayı gerektiriyor, asla daha sadık bir benzerlik yakalıyor ve daha ucuza mal oluyor. Portre ressamı ölüyor ve bu türle birlikte tarihsel ressamlar da ölecek – doğal bir ölümle değil, dönemleri tarafından öldürülmüş olacaklar.

Beriki ötekini öldürmüş olacak.

İfade araçları çoğaldığından, plastik sanatın mantıksal olarak kendisini amacıyla sınırlaması gerekiyor: *kavrayış gerçekçiliği*. (Bu Manet'yle doğmuştu, empresyonistler ve Cézanne tarafından geliştirilmişti ve çağdaş ressamlar arasında yaygın kabul görüyor.)

Mimarinin kendisi de, temsilî abartılarından sıyrılıp birkaç yüzyıllık sahte gelenekselciliğin ardından modern ve yararcı bir kavrayışa ulaşıyor.

Mimari sanatı kendisini kendi araçlarıyla sınırlıyor – çizgiler arasındaki ilişki ve büyük kütlelerin dengesi; süsleme öğesi plastik ve mimari hale geliyor.

Her sanat kendisini yalıtıyor ve kendisini kendi sahasıyla sınırlıyor.

Uzmanlaşma modern bir özellik, ve resim sanatı, insan dehasının bütün diğer dışavurumları gibi, onun yasasına boyun eğmeli; mantıklı bir yasa bu, çünkü her disiplini kendi amacıyla sınırlayarak, başarıların yoğunlaşmasını sağlıyor.

Bu şekilde resimsel sanat gerçekçilikte kazanıyor. Modern kavrayış basitçe geçici, sadece birkaç başlangıç için geçerli bir soyutlama değil; ihtiyaçlarını paylaştığı ve heveslerine yanıt verdiği yeni bir kuşağın bütünsel ifadesi.

9 Olga Rozanova (1886-1916) "Yeni Yaratımın Temelleri ve Yanlış Anlaşılmasının Sebepleri"

Rozanova Rus avangardında öne çıkan kadın sanatçılardan biriydi (bkz. IIID3 ve 6) ve 1911'den sonra bir dizi grup içinde etkin oldu. Burada yer alan denemesi, yeni sanat üzerine başlıca açıklaması olup, 1913 yılında St. Petersburg'daki Gençler Birliği dergisinin üçüncü sayısında yayınlandı. İngilizce çevirisi John Bowlt, *Russian Art of the Avant Garde*, Londra, 1976 ve 1988, s. 103-6, 107-9'da yer almaktadır.

Resim sanatı doğanın hazır imgelerini onların içinde bulunan ortak malzemenin ayırt edici özelliklerine ayırılması ve bu özelliklerin karşılıklı ilişkileri aracılığıyla farklı imgeler yaratılmasıdır; bu karşılıklı ilişki Yaratıcının bireysel tutumu aracılığıyla kurulur. Sanatçı bu özellikleri görsel yeteneğiyle belirler. Dünya bir ham malzeme parçasıdır – almaya açık olmayan ruh için bir aynanın sırrı gibidir, ama yansıtıcı ruhlar için sürekli görünen bir imgeler aynasıdır.

Dünya bize kendisini nasıl sergiler? Ruhumuz dünyayı nasıl yansıtır? Yansıtmak üzere, algılamak gerekir. Algılamak için, dokunmak, görmek gerekir. Sadece Sezgisel İlke bizi Dünyaya açar.

Ve sadece Soyut İlke –Hesaplama– dünyayı ifade etmeye yönelik etkin hevesin bir sonucu olarak, bir Resim inşa edebilir.

Bu, yaratım sürecindeki şu düzeni ortaya koyar:

1 Sezgisel İlke

2 Görünür olanın bireysel dönüştürülmesi

3 Soyut yaratım

Görünür olanın etkilemesi, gösterinin çekiciliği, gözün yakalanması ve sanatçının ilk yaratma hevesi doğayla olan bu karşılaşmadan doğar. Dünyaya nüfuz etme arzusu ve onu yansıtırken, kendini yansıtma arzusu Konuyu seçen sezgisel bir dürtüdür – Konu sözcüğü saf ressamca anlamıyla anlaşılmaktadır.

Bu şekilde, doğa resim için *in abstracto* belirlenen herhangi bir konu kadar bir "Konudur" ve bir Sanat Eserinin geliştiği yola çıkış noktası, tohumdur; yaratım sürecindeki sezgisel dürtü bu gelişmedeki ilk psikolojik aşamadır. Sanatçı doğanın fenomenlerini nasıl kullanır ve görünür Dünyayı onunla olan ilişkisini temel alarak nasıl dönüştürür?

Şahlanan bir at, kıpırtısız yarlar, güzel bir çiçek, eğer kendilerini eşit ölçüde ifade edebilirlerse eşit ölçüde güzeldir. Ama sanatçı eğer onları tekrar ederse nasıl ifade edebilir?

En iyisiyle, doğanın bilinçsiz bir intihali, sanatçının kendi amaçlarını bilmeden yaptığı bir intihal hoşgörülebilir; en kötüsüyle, insanlar sırf yaratıcı iktidarsızlık yüzünden geri çevirmeyi başaramadıkları zaman, sözcüğün birebir anlamıyla intihal.

– Çünkü sanatçı doğanın edilgen bir taklitçisi olmamalı, onunla ilişkisinin etkin bir sözcüsü olmalıdır. Bu yüzden şu soru doğar: Doğanın sanatçı üzerindeki etkisi hangi derecede ve ölçüde dile getirilmeli?

Doğanın modellerinin kölece tekrar edilmesi hiçbir zaman onun tamlığını ifade edemez.

Sonunda, bunu kabul etmenin ve açıkça, kesin olarak, Dünyayı ifade etmenin başka yollarına, başka yöntemlerine ihtiyaç duyulduğunu ilan etmek gerekiyor.

Fotoğrafçı ve köle sanatçı, doğanın imgelerini tasvir ederken, onları tekrar eder.

Sanatsal bireyselliğe sahip sanatçı, onları tasvir ederken, kendini yansıtır. Dünyanın özelliklerini sergiler ve onlardan bir Yeni Dünya inşa eder – Resmin Dünyası, ve görünür olanın tekrarını reddederek, kaçınılmaz olarak farklı imgeler yaratır; onların tuval üzerindeki uygulamalı gerçekleştirmesine yönelerek, onları dikkate almak zorunda kalır.

Yaratımın dışsal bir uyaranı olan Sezgisel İlke ve bireysel dönüşüm –yaratıcı sürecin ikinci aşaması– soyutun anlamını ilerletmede rollerini oynadılar.

Soyut yaratıcı Hesaplamanın ve ressamın hedefiyle olan önleyici ilişkilerin kavranmasını kucaklar. Sanatsal araçların kavranmasıyla sanatsal hedeflerin kav-

ranmasını ayrışmaz bir şekilde birleştirerek Yeni Sanatta özsel bir rol oynamıştır. Modern sanat artık somut nesnelerin bir kopyası değildir; kendisini farklı bir düzleme koymuştur, daha önce var olan Sanat kavrayışını tümüyle baş aşağı çevirmiştir.

Doğaya bağlanıp kalan Geçmişin sanatçısı, önemli bir fenomen olan resmi unuttu ve bunun sonucunda, sadece gördüğü şeyin soluk bir hatırlatıcısı, doğanın hazır yapım, görünmez imgelerinin sıkıcı bir montajı, değişmez, estetik olmayan niteliklere sahip mantığının meyvesi haline geldi. Doğa sanatçıyı köleleştirdi.

Ve eğer eski zamanlarda, doğanın bireysel dönüşümü sanatçının kendi bireysel kavrayışına göre doğayı değiştirmesiyle birlikte arasıra ifadesini bulduğu zaman (arkaik çağların, gelişmemiş milletlerin, ilkellerin eserleri), bu yine de, gerçekleşmemiş bir özelliğin bir örneği, serbest konuşmaya yönelik çabalar oluyordu ve genellikle de, sonuçta hazır yapım imgeler zafer kazanıyordu.

Ancak şimdi sanatçı oldukça bilinçli bir şekilde, sadece doğayı kopyalamaksızın değil, aynı zamanda onun ilkel kavranışını da modern yaratıcı düşüncenin psikolojisinin karmaşıklaştırdığı kavrayışlara boyun eğdirerek bir Resim yaratıyor: sanatçının gördüğü + bildiği + hatırladığı vb. Tuvale boyayı sürerken, bu bilincinin sonucunu, kesin olarak söylenirse, Sanatta en önemli şey olan yapılandırıcı bir sürece sokuyor – ve Resmin kavranışı ve onun kendine yeterli değeri ancak bu koşulla ortaya çıkabilir.

Olayların ideal olması durumunda sanatçı kendiliğinden bir yaratıcı aşamadan diğerine geçiyor, ve İlkeler –Sezgisel, Bireysel ve Soyut– mekanik değil, organik biçimde birleşiyor. Modern sanatın bireysel eğilimlerini çözümlemeye niyetim yok, ama sadece Yeni yaratıcı Dünya Görüşünün genel karakterini belirlemek istiyorum. Bu eğilimlere ancak bu yeni Yaratıcı psikolojinin sonucu olmaları ölçüsünde değineceğim ve eski sanat kavrayışının Psikolojisiyle beslenmiş olan kamuda ve eleştirmenlerde uyandırdıkları şu ya da bu tutuma değineceğim. Öncelikle, zamanımızın sanatı bu tür insanlara, eğer gerekli bakış açısını benimseme çabasını göstermezlerse kaçınılmaz olarak anlaşılmaz gelecektir.

Sözde sanatçılar tarafından doğanın kopyalarıyla beslenmiş olan kamunun büyük kısmı için, güzellik kavrayışı "Tanıdık" ve "Anlaşılır" terimlerine dayanır. Yani yeni ilkelerle yaratılmış sanat kamuyu kesin olarak taşlaşmış durağan, uykulu tutumlarından uyanmaya zorlarsa, farklı bir hale geçiş protestoya ve düşmanlığa yol açar, çünkü kamu buna hazır değildir.

***

Sanatta her yeni çağ bir öncekinden, daha önceden yerleşmiş olan deneyime yeni sanatsal tezler katmasıyla ayrılır ve bu gelişmenin yolunu izlerken, yeni bir sanatsal formüller kanunu ortaya çıkarır. Ama zaman içinde, yaratıcı enerji kaçınılmaz olarak gevşer.

Yeni formüller yetiştirilemez – tersine, daha önce yerleşmiş olanlar sanatsal tekniği sıra dışı bir hassaslık düzeyine çıkarır ve onu fırça hokkabazlığına indirger; bunun uç noktadaki ifadesi hazır yapım biçimlerin sürekli tekrarına yönelik bir taşlaşmadır. Ve taklidin çürük çiçekleri bu toprakta yeşerir. Sanat tarihinin çok derinlerine uzanmadan, yakın geçmişten (o da eskimiştir) taklit örnekleri aktarabiliriz,

sözgelimi şu anki halleriyle "Dünya Sanatı" ve özellikle de "Rus Sanatçılar Birliği" sergileri: Sanat hazinesine hiçbir şey katmazlar ve özünde sadece Gezgincilerin taklitçileridirler. Tek fark doğanın derme çatma bir Sosyo-Politik ideolojiyle kölece taklidinin (Gezginciler [Peredvijniki]) yerini antik çağ kültü ve bireysel deneyim duyarlığına sahip samimi bir aristokratik yaşamın taklidinin ("Dünya Sanatı" sergilerinin sıcak sanatı vb.) almış olmasıdır.

Yukarıda bütün geçmiş sanatın saf ressama has doğaya sahip sorunlara sadece anıştırmayla dokunduğunu ve kendisini genellikle görünür olanın tekrarıyla sınırladığını belirttim; bu yüzden sadece ondokuzuncu yüzyılın, empresyonistler ekolü sayesinde, daha önceden bilinmeyen tezler öne sürdüğünü söyleyebiliriz: resim ve renk çözümlemesine hava ve ışık ortamının katılması.

Ardından dinamizm ilkesini ima eden Van Gogh ve yapı, düzlem ve yüzey boyutu sorunlarını ortaya atan Cézanne geldi.

Ama Van Gogh ve Cézanne zamanımızda çok iyi şekilde tanımlanmış olan o engin ve tez canlı akımların sadece birer nehir ağzı oldu: fütürizm ve kübizmin.

Bahsettiğim olasılıklardan yola çıkarak (dinamizm, düzlem ve yüzey boyutu), bu akımların her biri sanatı bir dizi bağımsız tezle zenginleştirdi.

Dahası, başlangıçta birbirlerine çaprazlamasına karşı olsalar da (Dinamik, Statik), daha sonra bir dizi ortak tezle zenginleştiler. Bunlar resimdeki bütün modern eğilimlere ortak bir ton kattı.

Ancak modern Sanat resimsel dinamizm, hacim ve denge, ağırlık ve ağırlıksızlık, çizgisel ve düzlem yerdeğişimi, uzamın haklı bölünmesi olarak ritim, tasarım, düzlem ve yüzey boyutu, doku, renk karşılıklılığı vb. ilkelere tam ve ciddi bir önem verdi. Yeni Sanatı Eskisinden ayıran bu ilkeleri sıralamak, onların Niteliksel –ve sadece niceliksel değil– Yeni Temel olduğunu, Yeni sanatın "kendine yeterli" önemini kanıtlayan temel olduğunu kanıtlar. Bunlar daha önce bilinmeyen, yaratımda yeni bir çağın yükselişini, saf sanatsal başarılar çağının yükselişini gösteren ilkelerdir.

– Büyük Resim Sanatının Edebiyat, Toplum ve günlük yaşamın yabancı özelliklerinden nihai olarak, mutlak olarak kurtarıldığı çağ. Bizim çağımız bu değerli dünya görüşünün yetiştirilmesiyle anılacak – yarattığı bireysel eğilimlerin ne kadar hızlı bir şekilde geçip gittiği sorusundan etkilenmeyen bir çağ.

Yeni Sanatın özsel değerlerini aydınlattıktan sonra, insan günümüzün yaratıcı yaşamının tamamındaki sıra dışı yükselişi, sanatsal eğilimlerin beklenmedik çeşitliliğini ve niceliğini fark etmeden duramaz.

10 Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1976) *Kübizmin Yükselişi*'nden

Kahnweiler kurulduğu dönemde Kübist sanatın başlıca simsarıydı. Onun Picasso ve Braque'yle olan temaslan, aslında dostluğu, onlann halk sergilerinin taleplerinden çok rahatsız olmadan çalışmalarını sağladı. 1914 yılında savasın patlak vermesiyle birlikte yabancı düşman ilan edilip koleksiyonuna el konulunca, Kahnweiler İsvicre'ye çekildi. Orada, felsefe okumalarının, özellikle de Kant'a olan ilgisinin etkisiyle, *Der Gegenstand der Ästhetik* adını taşıyan, onun

öncü Kübizm incelemesini de içeren kuramsal bir eser hazırladı. Bu çalışma ilk kez ayrı bir şekilde, önce 1916 yılında Zürih'te ve daha sonra *Der Weg zum Kubismus* adıyla kitap biçiminde 1920 yılında Münih'te yayınlandı. İngilizce çevirisi Robert Motherwell (ed.), *Documents of Modern Art*, New York, 1949, s. 1, 6-8 ve 9-14'teyer almaktadır.

1

[...] zamanımızda resim lirik oldu, onu harekete geçiren şey şeylerin güzelliğinden alınan saf yoğun heyecan oldu. Lirik resim bu güzelliği epik ya da dramatik aşırı tonlara kaçmadan övüyor. Bu güzelliği sanat eserinin birliği içinde yakalamaya çabalıyor. Yeni resmin doğası açıkça hem temsilî hem de yapısal olarak niteleniyor: şeylerin biçimsel güzelliğini yeniden üretmeye çalışması açısından temsilî, resimde bu biçimsel güzelliğin anlamını yakalamaya çalışması açısından yapısal.

Temsil ve yapı çatışır. Onların yeni resimle uzlaşması ve bu hedefe giden yoldaki sahneler, bu eserin konusudur.

***

3

[...] 1906 yılında, Braque, Derain, Matisse ve başka birçokları hâlâ renk aracılığıyla ifade etmeye çalışıyor, sadece hoş arabeskler kullanıyor ve nesnenin biçimini tümüyle dağıtıyorlardı. Cézanne'ın büyük örneği hâlâ anlaşılmamıştı. Resim kendisini süsleme düzeyine düşürme tehlikesi yaşıyordu; "dekoratif" olmaya, duvarı "süslemeye" çabalıyordu.

Picasso rengin cazibesine ilgi duymamıştı. Başka bir yoldan gitmiş, nesneye olan ilgisini hiç kaybetmemişti. Daha önceki eserinde var olan birebir ifade artık kaybolmuştu. Doğaya sadakati sürdüren biçimin bir lirizmi şekillenmeye başlamıştı. [...]

1906 yılının sonuna doğru ... Picasso'nun resmindeki yumuşak yuvarlak konturlar yerlerini sert açılı biçimlere bıraktı; hassas gül rengi, soluk sarı ve açık yeşil yerine, masif biçimler kurşuni beyaz, gri ve karayla ağırlık kazandı.

1907 başında Picasso kadınlar, meyve ve kumaş tasvir eden, tuhaf büyük bir resme başladı [*Les Demoiselles d'Avignon*] ve yarım bıraktı. Ona ancak tamamlanmamış denebilir, oysa uzun süre üzerinde çalışılmış bir eserdir. 1906 yılının çalışmalarının ruhuyla başlanan eser, bir kesiminde 1907'nin çabalarını içeriyor ve bu yüzden hiçbir zaman birleşik bir bütün oluşturmuyor.

İri, sessiz gözleri olan çıplaklar, manken gibi kaskatı duruyorlar. Yuvarlar katı bedenleri ten renginde, siyah ve beyaz. 1906 yılının üslubu bu.

Fakat ön planda, resmin geri kalan kısmının üslubuna yapancı bir şekilde emekleyen bir figür ve bir meyve kasesi görünüyor. Bu biçimler açılı çizilmiş, *chiaroscuro* üslubuyla yuvarlak biçimde modellenmemiş. Renkler saf siyah ve beyazın yanında lezzetli mavi, tiz sarı. Bu Kübizmin başlangıcı, ilk ayaklanma, bir anda bütün sorunlardan kurtulmaya yönelik umutsuz, dev gibi bir çarpışma.

Bu sorunlar resmin temel görevleriydi: üç boyutu ve rengi düz bir yüzeyde temsil etmek ve onları o yüzeyin birliği içinde kavramak. Fakat "temsil" ve "kavrama" en katı ve en yüksek anlamıyla. *Chiaroscuro* aracılığıyla biçimin canlandırılması değil, düz bir yüzey üzerindeki çizim aracılığıyla üç boyutun tasviri. Hoş bir "kompozisyon"

değil, taviz vermez, organik olarak dile getirilmiş bir yapı. Buna ek olarak, renk sorunu vardı ve son olarak, en güç olarak, bütünün alaşımı, uzlaştırılması sorunu vardı.

Picasso bütün sorunlara bir anda, sertçe saldırdı. Tuvalin üzerine keskin-köşeli imgeler koydu, daha çok kafalar ve çıplaklar, en parlak renklerle: sarı, kırmızı, mavi ve kara. Renkleri iplik gibi, yön çizgileri işlevi görecek şekilde ve çizimle kesişen bir şekilde, plastik etki oluşturmak üzere kullandı. Ama, aylarca büyük çabalar harcadıktan sonra, Picasso sorunun tam çözümünün bu yönde olmadığını kavradı. [...]

1908 baharında arayışını sürdürdü, bu kez ortaya çıkan sorunları tek tek çözdü. En önemli şeyle başlaması gerekiyordu ve bu da biçimin açıklanması, üç boyutlunun temsili ve onun iki boyutlu bir yüzey üzerindeki uzamdaki konumu gibi görünüyordu. [...]

Böylece Picasso Kongo heykellerini andıran figürler ve en basit biçime sahip natürmortlar çizdi. Onun bu eserlerdeki perspektifi Cézanne'ınkine benzer. Işık hiçbir zaman *chiaroscuro* aracılığıyla biçimi yaratma aracından başka bir şey değildir, çünkü bu dönemde 1907'deki o biçimi çizim aracılığıyla yaratmaya yönelik başarısız girişimi tekrarlamadı. Bu resimler için kimse "Işık şu ya da bu yönden geliyor" diyemez, çünkü ışık tümüyle bir araç haline geldi. Resimler neredeyse tek renkli; tuğla kırmızısı ve kırmızı kahverengi, genellikle gri ya da gri yeşil bir zeminle, çünkü rengin sadece *chiaroscuro* olması düşünülüyordu.

Picasso Paris'te ve yazın da La Rue-des-Bois'da (Creil yakınları, Oise) resim yaparken, Fransa'nın diğer ucundaki Braque de, l'Estaque'de (Marseilles yakınlarında) daha önce bahsettiğimiz manzara dizilerini resmediyordu. İki sanatçı arasında hiçbir bağlantı yoktu. Bu girişim tümüyle yeniydi, Picasso'nun 1907 çalışmasından tümüyle farklıydı; tümüyle farklı bir yoldan Braque Picasso'yla aynı noktaya vardı. Eğer, bütün sanat tarihinde, estetik ürünün görünümünün zamanın ruhuyla birleşmesi tarafından koşullandığına, en güçlü sanatçıların bile bilinçsizce onun iradesini uyguladığına dair yeterli bir kanıt yoksa, bu o aranan kanıt olabilir. Uzaklığın ayırdığı ve birbirlerinden bağımsız çalışan iki sanatçı, en yoğun çabalarını sıra dışı bir benzerliği paylaşan resimlere ayırmışlardı. Resimleri arasındaki bu ilişki sürdü ama şaşırtıcı olmaktan çıktı, çünkü aynı yılın kışında iki ressam arasında başlayan dostluk, sürekli bir düşünce alışverişine yol açtı.

Picasso ve Braque en basit nesnelerle başlamışlardı: manzarada, silindir ağaç gövdeleri ve dikdörtgen evler; natürmortta, tabaklar, simetrik kaplar, yuvarlak meyveler ve bir iki çıplak figür. Bu nesneleri olabildiğince plastik kılmaya ve onların uzam içindeki konumlarını tanımlamaya çalıştılar. Burada lirik resmin dolaylı bir üstünlüğüne değiniyoruz. Bizim en basit nesnelerdeki, daha önce özensizce gözden kaçırdığımız biçim güzelliğinin farkına varmamızı sağladı. Bu nesneler sanatçının onlardan soyutladığı güzelliğin yansıtılan ihtişamında artık sonsuza dek canlı bir hale gelmişti. [...]

4

1908 kışında iki dost ortak ve koşut yollarda ilerlemeye başladılar. Natürmort resimlerinin konuları karmaşıklaştı, nü temsilleri daha ayrıntılı bir hal aldı. Nesnelerin birbiriyle ilişkisi daha büyük bir farklılaşmadan geçti ve, daha önce görece

karmaşık olmayan yapının, bir biçimi şekillendirme aracı olarak kullanılması devam etti. Biçimin çarpıtılması, temsil ve yapı arasındaki çekişmenin doğal sonucu, güçlü bir şekilde görünüyordu.

Bu dönemde ortaya çıkan yeni konular arasında müzik aletleri vardı. Bunları önce Braque resmetti ve bunlar kübist natürmort resimde önemli bir rol oynamayı sürdürdü. Diğer yeni motifler arasında meyve kaseleri, şişe ve bardaklar vardı.

Picasso'nun Horta'da (İspanya'da Tolosa yakınlarında) ve Braque'nin La Roche Guyon'da (Mantes yakınlarında, Seine kıyısında) geçirdiği 1909 yazında yeni biçim dili daha da artırıldı ve zenginleştirildi, ama özünde değişmeden kaldı.

1910 baharında birkaç kez Picasso resimlerinin biçimlerini renkle zenginleştirmeye çabaladı. Yani, rengi sadece ışığın bir ifadesi ya da *chiaroscuro* olarak, biçim yaratmak için değil, kendi içinde aynı ölçüde önemli bir amaç olarak kullanmaya çalıştı. Her seferinde bu şekilde ortaya atılan rengin üzerine boyamak zorunda kaldı ...

Aynı dönemde Braque önemli bir keşif yaptı. Resimlerinden birinde, bir duvara gölgesini düşüren tümüyle doğalcı bir çivi resmetti. Bu yeniliğin yararlılığı daha sonra ele alınacak. Güçlük bu "gerçek" nesnenin resmin birliğine katılmasında yatıyordu. Ondan sonra, sanatçılar ısrarla resmin arkaplanındaki uzamı sınırladı. Sözgelimi manzarada, gözün içinde kendisini kaybettiği yanıltıcı uzak bir ufuk resmetmek yerine, sanatçılar üç boyutlu uzamı bir çeşmeyle kapattılar. Natürmort ya da nü resminde, bir odanın duvarı da aynı amaca hizmet ediyordu. Bu uzamı sınırlama yöntemi zaten Cézanne tarafından sıkça kullanılmıştı.

Yine l'Estaque'de geçirilen yaz sırasında Braque "gerçek nesnelerin" katılması konusunda, yani resme gerçekçi bir şekilde resmedilmiş şeylerin, biçim ve renk açısından çarpıtılmadan katılması konusunda bir adım daha attı. Yazıyı ilk kez dönemin bir *Gitar Çalgıcısı*'nda görüyoruz. Yine burada, lirik resim yeni bir güzellik dünyası ortaya çıkardı – bu kez, görsel izlenimlerimizde çok önemli bir rol oynayan posterler, vitrinler ve ticari tabelalarla.

Fakat daha da önemli olan bir şey, kübizmin resmin daha önce kullandığı dilden kurtulmasını sağlayan kararlı hamleydi. Bu, Picasso'nun yaz mevsimini geçirdiği (İspanya'da, Fransız sınırı yakınında, Akdeniz kıyısında bulunan) Cadaqués'te gerçekleşti. Picasso sonbaharda, haftalar süren yorucu çalışmadan çok tatmin olmadan, tamamlanmamış eserleriyle birlikte Paris'e döndü. Ama önemli bir adım atmıştı; kapalı biçimi parçalamıştı. Yeni amaca ulaşmak için yeni bir alet yaratılmıştı.

Yıllar süren araştırma kapalı biçimin iki sanatçının hedefleri için yeterli bir ifadeye izin vermediğini ortaya koymuştu. Kapalı biçimler nesneleri kendi yüzeyleri, yani derileri tarafından içeriliyormuş gibi kabul eder; yüzey daha sonra bu kapalı bedeni temsil etmeye ve ışık olmadan herhangi bir nesne görünür olmadığından, bedenle ışık arasındaki, her ikisinin de renge karıştığı temas noktası olarak bu "deriyi" resmetmeye kalkışır. Bu *chiaroscuro* nesnelerin biçiminin bir yanılsamasını sağlar sadece. Hakiki üç boyutlu dünyada nesne, ışık ortadan kalktığı zaman bile dokunulmak üzere oradadır. Dokunsal algıların bellek imgeleri, görünür bedenler üzerinde de doğrulanabilir. Gözün retinasının farklı uyumlanmaları, bir bakıma, bizim üç boyutlu

nesnelere belli bir uzaklıktan "dokunmamızı" sağlar. İki boyutlu resim bütün bunlarla ilgilenmez. Bu yüzden Rönesans ressamları, kapalı biçim yöntemini kullanarak, ışığı nesnelerin yüzeyi üzerindeki renk olarak resmederek biçim yanılsaması vermeye çabalamışlardı. Bu hiçbir zaman "yanılsamadan" öteye geçmedi.

Biçimi *chiaroscuro* olarak, ya da algılanır hale gelmiş ışık olarak yaratmak rengin misyonu olduğundan, lokal rengi ya da rengin kendisini aktarma olasılığı yoktu. Ancak nesneleştirilmiş ışık olarak resmedilebilirdi.

Buna ek olarak, Braque ve Picasso başlangıçta birçok seyirciyi kaygılandıran o kaçınılmaz biçim çarpıtılmasından rahatsız oluyordu. [...] resimdeki biçimlerin ritmi aracılığıyla dile getirilen gerçek nesneyle seyircinin belleğinde varolduğu şekliyle aynı nesne arasındaki bir karşılaştırma, sanat eserindeki en küçük gerçeğe benzerlik bile seyircide bu çelişkiyi yarattığı sürece, kaçınılmaz olarak, "çarpıtmalara" yol açar. Braque ve Picasso'nun 1910 yazında yaptığı ortak keşifler aracılığıyla, yeni bir resim tarzıyla bu güçlüklerden kaçınmak mümkün oldu.

Bir yandan, Picasso'nun yeni yöntemi nesnelerin biçimini ve onların uzam içindeki konumunu, onları yanılsamacı araçlar yoluyla taklit etmeye çalışmak yerine, "temsil etmeyi" mümkün kıldı. Katı nesnelerin temsili sayesinde, bu, geometrik çizime belli bir benzerliği olan bir temsil süreci aracılığıyla sağlanabilirdi. Bu ister istemez olan bir şeydi, çünkü ikisinin amacı da üç boyutlu nesneyi iki boyutlu düzleme aktarmaktır. Buna ek olarak, ressamın artık kendisini nesneyi belli bir bakış açısından görüneceği şekliyle tasvir etmekle sınırlaması gerekmiyordu, daha tam kavrayış için nereden gerekiyorsa oradan tasvir edebilirdi, onu birkaç yönden, üstten ve aşağıdan gösterebilirdi.

Uzam içindeki nesnelerin konumunun temsil edilmesi şöyle yapılır: varsayılan bir ön plandan başlamak ve perspektif aracılığıyla bir derinlik yanılsaması sağlamak üzere oradan ilerlemek yerine, ressam belli ve açıkça tanımlanmış bir arka plandan başlar. Bu arka plandan başlayan ressam artık öne doğru, içinde her bir nesnenin konumunun açıkça, hem kesin arka plan hem diğer nesneler açısından belirtildiği bir tür biçimler şeması aracılığıyla çalışmayı sürdürür. Böyle bir düzenleme açık ve plastik bir görünüm sağlar. Ama, eğer sadece bu biçimler şeması var olsaydı, resimde dış dünyadan gelen şeylerin "temsilini" görmek olanaksız olacaktı. İnsan sadece bir düzlemler, silindirler, dörtgenler vb. düzenlemesi görecekti.

Bu noktada Braque'nin çarpıtılmamış gerçek nesneleri resme sokması tam bir öneme kavuşur. "Gerçek ayrıntılar" bu şekilde katıldığı zaman, sonuç beraberinde bellek imgelerini taşıyan bir uyaran olur. "Gerçek" uyaranı ve biçimler şemasını bir araya getiren bu imgeler, tamamlanan nesneyi zihnin içinde inşa eder. Böylece arzu edilen fiziksel temsil seyircinin zihninde var olur.

Bireysel parçaların sanat eserinin birliğinin içine eşgüdümlenmesi için gerekli olan ritimleştirme rahatsız edici çarpıtmalar üretmeden de gerçekleşebilir, çünkü nesne artık sonuçta resimde "mevcut" değildir, yani, hakikatle en ufak benzerliği yoktur. Bu yüzden, uyaran özümseme ürünüyle çelişkiye giremez. Başka deyişle, resimde biçimler şeması ve küçük gerçek ayrıntılar sanat eserinin birliğiyle bütünleşmiş uyaranlar olarak var olur; orada, ayrıca, ama sadece seyircinin zihninde, sözgeli-

mi benzetmenin tamamlanmış ürünü, insan başı var olur. Burada bir çelişki olasılığı yoktur ve yine de bir ara resimde "tanınan" nesne artık hiçbir yanılsama sanatının yapamayacağı bir kavrayışla "görülür".

Renge gelince, onun *chiaroscuro* olarak kullanılmasından vazgeçilmiştir. Bu yüzden, serbestçe, renk olarak, sanat eserinin birliği içinde kullanılabilir. Lokal rengin temsiline gelince, onun seyircinin zihnindeki tamamlanmış temsille birleşmesini sağlamak için, küçük ölçekte uygulanması yeterlidir.

Locke'nin sözleriyle, bu ressamlar birincil ve ikincil nitelikler arasında ayrım yapar. Birincil, ya da en önemli nitelikleri olabildiğince kesin şekilde temsil etmeye çabalarlar. Resimde bu nitelikler şunlardır: nesnenin biçimi ve onun uzamdaki konumu. Ressamlar sadece renk ve dokunsal nitelik gibi ikincil özellikleri ima eder, onların nesneyle birleştirilmesini seyircinin zihnine bırakırlar.

Bu yeni dil resme beklenmedik bir özgürlük sağlamıştır. Resim artık, nesneyi tek bir bakış açısından betimleyen az çok gerçeğe yakın optik imgeyle sınırlı değildir. Nesnenin birincil özelliklerinin ayrıntılı bir temsilini verebilmek üzere, onları, düzlem üzerindeki stereometrik çizim olarak tasvir edebilir, ya da aynı nesnenin birkaç temsili aracılığıyla, seyircinin bir kez daha zihninde kaynaştıracağı o nesnenin çözümleyici bir incelemesini yapabilir. Temsilin stereometrik çizimin kapalı üslubuna sahip olması gerekmez; renkli düzlemler, yönleri ve görece konumları aracılığıyla, kapalı biçimler içinde birleşmeden biçimsel bir şemayı bir araya getirebilir. Cadaqués'teki büyük hamle buydu. Çözümleyici betimleme yerine, ressam, eğer isterse, bu şekilde nesnenin sentezini de yaratabilir, ya da Kant'ın sözleriyle, "çeşitli kavrayışları bir araya getirip onların bir algıdaki çeşitliliğini kavrayabilir." [...]

[...] Burada seyirci üzerinde bırakılan izlenimle resmin çizgileri arasında keskin bir ayrım yapmamız gerekir. "Kübizm" ismi ve "Geometrik Sanat" tanımlaması, resimlerde geometrik biçimler "gören" ilk seyircilerin izleniminden doğdu. Bu izlenim temelsizdir, çünkü ressamın arzuladığı görsel kavrayış hiçbir şekilde geometrik biçimde yatmaz, çoğaltılan nesnelerin temsilinde yatar.

Bu tür duyusal bir yanılsama nasıl ortaya çıkar? Sadece alışkanlıktan yoksun olmaları nesnel algıya yol açan çağrışımları yapmalarına engel olan gözlemcilerde ortaya çıkar bu. İnsan nesnelleştirme hevesine sahiptir; sanat eserinde bir şeyi temsil etmesi gereken –ve bu konudan emindir– "bir şey görmeyi" ister. İmgelemi zorla bellek imgeleri çağırır, ama sadece kendilerini temsil edenleri çağırır, düz çizgi ve tekdüze eğrilere uyanlar da sadece geometrik imgeler olur. Deneyim, bu "geometrik izlenimin", seyirci kendisini bu yeni ifade yöntemiyle yakınlaştırıp algısını zenginleştirince tümüyle kaybolduğunu göstermiştir.

Fakat eğer temsili görmezden gelir ve kendimizi resimdeki "hakiki" bireysel çizgilerle sınırlarsak, onların genellikle düz çizgiler ve tekdüze eğriler olduğu gerçeği reddedilemez. Dahası, onların betimlemeye hizmet ettiği biçimler genellikle daire ve dörtgene, hatta küplerin, küre ve silindirlerin stereometrik temsillerine benzerler. Ama, bu tür düz çizgi ve tekdüze eğriler, doğanın yanılsamacı taklidini hedef olarak belirlememiş olan plastik sanatların bütün üsluplarında mevcuttur. Plastik bir sanat olan, ama aynı zamanda temsilî olmayan mimari, bu çizgileri bolca kullanır. Uygulamalı sanat için de aynı şey geçerlidir. İnsan düz çizgileri olmayan bir bina, bir ürün

yaratmaz. Mimaride ve uygulamalı sanatta, küpler, küreler ve silindirler sürekli temel biçimlerdir. Doğal dünyada ne onlar, ne düz çizgiler vardır. Ama insanda derin köklere sahiptirler; bütün nesnel algının zorunlu koşulu onlardır.

Görsel algı konusunda bu noktaya dek yaptığımız değerlendirmeler sadece içeriğiyle, iki boyutlu "görünen" ve üç boyutlu "bilinen" görsel imgelerle ilgili oldu. Şimdi bu imgelerin biçimiyle, bizim fiziksel dünyadaki algımızın biçimiyle ilgileniyoruz. Az önce bahsettiğimiz geometrik biçimler bize katı yapıyı sunuyor; bu yapı üzerine, retinanın uyaranlarından ve bellek imgelerinden oluşan imgelemimizin ürünlerini inşa ediyoruz. Onlar bizim görme kategorilerimiz. Bakışımızı dış dünyaya yönelttiğimiz zaman, her seferinde bu biçimleri talep ederiz ama onlar hiçbir zaman bize saflıklarıyla sunulmaz. "Gördüğümüz" düz resim kendisini büyük ölçüde düzyatay ve dikey olana, ikinci olarak da daireye dayandırır. Fiziksel dünyanın "görünen" çizgilerini bu temel çizgilerle olan daha büyük ya da daha az ilişkilerine göre sınarız. Hakiki bir çizginin olmadığı yerde, kendimiz "temel" çizgiyi sunarız. Örneğin, iki yandan sınırlanmış bir su ufku bize yatay görünür; iki yandan da sınırlanmamış bir su ufku eğimli görünür. Dahası, sadece basit stereometrik biçimlerle ilgili bilgimiz, gözümüzün algıladığı düz resme üçüncü boyutu eklememizi sağlar. Küp olmasa, nesnelerin üç boyutluluğu hissine kapılacaktık ve küre ve silindir olmasa, bu üç boyutluluk çeşitlerine dair bir hissimiz olmayacaktı. Bizim bu biçimlerle ilgili *a priori* bilgimiz zorunlu koşuldur, o olmasa görme olmaz, nesneler dünyası olmaz. Mimari ve uygulamalı sanat, doğal dünyada boş yere aradığımız bu temel biçimleri uzamda gerçekleştirir; doğadan uzaklaşan dönemlerin heykeli, temsil hedefi izin verdiği ölçüde bu biçimlere yaklaşır ve bu tür dönemlerin iki boyutlu resmi "temel çizgileri" kullanımı konusunda aynı özleme ifade verir. İnsanlık sadece bu çizgi ve biçimlere olan özleme değil, aynı zamanda onları yaratma becerisine de sahiptir. Bu beceri herhangi bir "temsilî" plastik sanatın başka çizgi ve biçim üretmediği o uygarlıklarda kendisini açıkça gösterir.

Kübizm, eserlerinde, hem yapıcı hem temsili sanat rolüne uygun olarak, fiziksel dünyadan, altlarında yatan temel biçimlere olabildiğince yakın biçimler getirir. Bu temel biçimlerle olan, bütün görsel ve dokunsal algının dayandığı bağlantı sayesinde, Kübizm bütün biçimlerin en içten açıklamasını ve temelini sağlar. Fiziksel dünyanın her nesnesi karşısında, onun biçimini algılayabilmek için harcadığımız bilinçsiz çaba, kübist resim sayesinde, onun bu nesnelerle temel biçimler arasındaki ilişkiyi göstermesi sayesinde hafifler. Bir iskelet gibi bu temel biçimler, resmin en son görsel sonucundaki temsil edilen nesneye ait izlenimi vurgular; artık "görülmezler" ama "görülen" biçimin temeli olurlar. [...]

11 Georges Braque (1882-1963) "Resim Üzerine Düşünceler"

Braque'nin cizimlerinin kenarlarına kasten karaladığı aforizmaları, hem Kübizmin özerkliğini, "resimsel bir olgunun yapılandırılmasını" hem de onun bir temsil biçimi olarak konumunu vurgular. Bunlar ilk kez Pierre Reverdy tarafından derlendi ve Aralık 1917'de, Paris'te, *Nord-Sud* dergisinde yayınlandı. İngilizce cevirl Edward Fry, *a.g.e.*, s. 147-8'de yer almaktadır.

1 Sanatta ilerleme genişlemek değil sınırlarının bilgisi anlamına gelir.

2 Kullanılan araçların sınırları üslubu belirler, yeni biçimi tehlikeye düşürür ve yaratmaya zorlar.

3 Çocuk resimlerinin çekiciliği ve gücü, genellikle, kullanılan sınırlı araçlardan kaynaklanır. Buna karşılık dekadansın sanatı, genişlemenin bir ürünüdür.

4 Yeni araçlar, yeni konular.

5 Konu nesne değildir; o yeni birimdir, tümüyle kullanılan araçlardan kaynaklanan lirizmdir.

6 Ressam biçim ve renklerle düşünür.

7 Hedef bir anekdot olgusunu *yeniden yapılandırmak* değil, resimsel bir olguyu *yapılandırmaktır*.

8 Resim bir temsil tarzıdır.

9 İnsanın yaratmak istediği şeyi taklit etmemesi gerekir.

10 İnsan görünümü taklit etmez; görünüm sonuçtur.

11 Saf taklit olmak üzere, resmin görünümlerin bir soyutlamasını yapması gerekir.

12 Doğadan çalışmak doğaçlamaktır. İnsanın her amaca yarar bir formülden, gerçekliği olduğu gibi başka sanatları da yorumlamaya uygun olan ve yaratmak yerine sadece bir üslup ya da üsluplaştırma üretecek olan bir formülden kaçınması gerekir.

13 Etkilerini saflık aracılığıyla sağlayan sanatlar hiçbir zaman her amaca yarayan sanatlar olmadılar. Başka şeylerin yanı sıra, Yunan heykeli ve onun dekadansı bize bunu öğretir.

14 Duyular biçimi bozar, aklı biçimlendirir. Aklı kusursuzlaştırmak üzere çalışın. Aklın kavradığı şey dışında bir kesinlik yoktur.

15 Bir daire yapmaya çalışan bir ressam sadece bir yüzük yapar. Belki onun görünümü onu tatmin edebilir ama tereddütleri olacaktır. Pusula onun emin olmasını sağlar. Benim çizimlerimdeki *papiers collés* de bana bir tür eminlik sundu.

16 *Trompe-l'œil,* etkisini olguların basitliği aracılığıyla gösteren bir anekdot kazasından kaynaklanır.

17 *Papiers collés,* bazı çizimlerde kullandığım ağaç taklidi –ve bu doğaya sahip başka öğeler– de etkilerini olguların basitliği sayesinde gösterir ve insanların onları (kesinlikle tam tersi oldukları) *trompe-l'œil* ile karıştırmasına yol açmıştır. Bunlar da çok basit olgulardır, ama zihin tarafından yaratılmışlardır ve bu açıdan uzam içindeki yeni figürasyonu haklı çıkaran şeylerden biri de onlardır.

18 Soyluluk saklanan duygudan gelir.

19 Duygu duygusal bir titremeyle aktarılamaz. O eklenen ya da taklit edilen bir şey değildir. O tohumdur, eser ise çiçek açma.

20 Duyguyu düzelten kuralı seviyorum.

12 Pablo Picasso (1881-1973) "Picasso Konuşuyor"

Picasso Kübizmle ilgili yorumlarını, 1923 yılında Amerikalı eleştirmen Marius de Zayas'la yaptığı bir görüşme sırasında yapmıştı. Kübizmi entelektüelleştirmeye yönelik girişimlerden kuşku duyan, onu başarısı ya da başarısızlığı niyetlerden çok sonuçlarla belirlenen herhangi bir sanat gibi sunmaya çalışan yorumlardı bunlar. De Zayas Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Paris'te yaşıyor, Apollinaire'nin çevresinde bulunuyordu. Picasso'nun 1911 yılında Amerika'daki ilk sergisinin düzenlenmesine yardımcı olmuştu ve 1913 ve 1915 yıllarında bu yeni sanatla ilgili iki kitap yayınlamıştı; ikinci kitap Afrika sanatının etkisi üzerineydi. 1915 yılında New York'ta Modern Gallery'nin yöneticisi oldu, bu galeride başkalarının yanı sıra Picasso ve Braque'ye de yer verdi. Buradaki görüşme, Picasso'nun da onayladığı İngilizce çevirisiyle, ilk kez "Picasso Speaks" adıyla, *The Arts*, New York, Mayıs 1923, s. 315-26'da yayınlanmıştı. (Picasso'ya ait diğer metinler için bkz. IVD2, VC5 ve 6.)

Modern resimle bağlantılı olarak kullanılan *araştırma* sözcüğüne verilen önemi pek anlayamıyorum. Bana göre araştırma resimde bir anlam taşımıyor. Asıl iş, bulmak. Gözleri yere sabitlenmiş bir halde, bütün yaşamını talihin yoluna çıkaracağı harçlık için bakınarak geçinen bir adamı izlemek kimsenin ilgisini çekmez. Ne olursa olsun bir şey bulan biri, o şeyi aramak gibi bir niyete sahip olmasa bile, hayranlığımızı olmasa da, en azından merakımızı uyandırır.

İşlemekle suçlandığım bazı günahlar var, ama bunlar arasında en yanlış olanı, çalışmamdaki başlıca hedefin araştırma ruhu olduğunu söylemeleri. Resim yaptığım zaman hedefim bulduğum şeyi göstermek, aradığım şeyi değil. Sanatta niyetler yeterli değildir, ve İspanya'da söylediğimiz gibi: Aşkın olgularla kanıtlanması gerekir, sebeplerle değil. Önemli olan kişinin yaptığı şeydir, yapmaya niyetlendiği şey değil.

Hepimiz Sanatın doğruluk olmadığını biliyoruz. Sanat bizim doğruyu, en azından anlamamız için bize sunulan doğruyu fark etmemizi sağlayan bir yalandır. Sanatçının başkalarını yalanlarının doğruluğuna ikna etme tarzını bilmesi gerekir. Eğer eserinde sadece yalanların üzerini örtmek üzere araştırdığı şeyi, yeniden araştırdığı şeyi gösterirse, hiçbir zaman bir şey başarmış olmayacaktır.

Araştırma düşüncesi genellikle resmi yoldan çıkarır ve sanatçının kendisini zihinsel uğraşlarda kaybetmesine neden olur. Belki de bu modern sanatın başlıca hatası oldu. Araştırma ruhu modern sanattaki bütün pozitif ve kesin öğeleri tam olarak anlamayanları zehirledi ve onların görünmez olanı, ve bu yüzden de resmedilemez olanı resmetmeye çabalamasına neden oldu.

Modern resme karşıt olarak doğalcılıktan bahsediyorlar. Doğal bir sanat eseri diye bir şey görmüş olan var mıdır, bilmek isterdim. Doğa ve sanat iki ayrı şeydir, aynı şey olamaz. Sanat aracılığıyla doğanın ne olmadığına ilişkin kavrayışımızı ifade ederiz.

Velasquez kendi çağının insanlarına ilişkin düşüncesini bıraktı geriye. Kuşkusuz onlar onun resmettiğinden farklıydılar, ama bir IV. Philip'i Velasquez'in resmettiğinden başka şekilde kavrayamayız. Rubens de aynı kralın bir portresini yaptı ve Rubens'in portresinde çok başka bir kişi gibi görünüyor. Biz Velasquez'in resmettiğine inanıyoruz, çünkü o daha güçlü olduğu için bizi ikna ediyor.

Kökenlerin ressamlarından, eserleri açıkça doğadan farklı olan ilkellerden David, Ingres ve hatta Bouguereau gibi doğayı olduğu gibi resmetmeye inanan sanatçılara dek, sanat hep sanat olmuş, doğa olmamıştır. Ve sanatın bakış açısından somut ya da soyut biçim yoktur, sadece daha az ya da çok ikna edici yalanlar olan biçimler vardır. Ve bu yalanlar bizim zihinsel benliklerimiz için kesinlikle zorunludur, çünkü estetik yaşam görüşümüzü onlar aracılığıyla biçimlendiririz.

Kübizm diğer herhangi bir resim ekolünden ayrı değil. Aynı ilke ve aynı öğeler hepsinde ortaktır. Kübizmin uzun zaman anlaşılmamış olması ve hatta günümüzde bile onda herhangi bir şey göremeyen insanlar olması, bir anlam taşımaz. İngilizce okuyamıyorum, İngilizce bir kitap bana bomboş bir kitap gibi görünüyor. Ama bu İngilizcenin var olmadığını göstermez ve neden hakkında hiçbir şey bilmediğim bir şeyi anlayamadığım için kendimden başkasını suçlamaya kalkışayım?

Ayrıca sık sık evrim sözcüğünü duyuyorum. Israrla benden resmimin nasıl evrildiğini açıklamamı istiyorlar. Bana göre sanatta geçmiş ya da gelecek diye bir şey yok. Eğer bir sanat eseri her zaman şimdide yaşayamıyorsa, hiç dikkate alınmamalıdır. Yunanların, Mısırlıların, başka zamanlarda yaşamış büyük ressamların sanatı, geçmişin bir sanatı değildir; belki de günümüzde her zaman olduğundan daha canlıdır. Sanat kendiliğinden evrilmez, insanların düşünceleri değişir ve onlarla birlikte ifade tarzları değişir. Bir sanatçının evriminden bahsedildiğini duyunca, onu birbirine bakan ve onun imgesini sonsuz kere çoğaltan iki ayna arasındaymış gibi düşündüklerini ve bir aynanın peşpeşe gelen imgelerini onun geçmişi, diğer aynanın imgelerini de onun geleceği olarak düşündüklerini, gerçek imgesininse onun şimdisi olarak kabul edildiğini sanıyorum. Bunların hepsinin farklı düzlemlerdeki aynı imgeler olduğunu düşünmüyorlar.

Çeşitlilik evrim anlamına gelmez. Eğer bir sanatçı ifade tarzını çeşitlendirirse bu sadece düşünme tarzını değiştirdiği anlamına gelir ve bu değişiklik daha iyi de olabilir, daha kötü de.

Sanatımda kullandığım birkaç tarz bir evrim olarak ya da bilinmeyen bir resim idealine doğru atılan adımlar olarak kabul edilmemeli. Yaptığım her şey şimdi için ve hep şimdi olarak kalacağı umuduyla yapılmıştı. Araştırma ruhunu hiçbir zaman dikkate almadım. İfade edecek bir şey bulduğum zaman, onu geçmişi ya da geleceği düşünmeden yaptım. Resimde kullandığım farklı tarzlarda radikal bir şekilde farklı öğeler kullandığımı sanmıyorum. Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade yolları istemişse, bunları benimsemekte hiç duraksamadım. Hiçbir zaman sınama ya da deney yapmadım. Söyleyecek bir şeyim olduğu zaman, onu söylenmesi gerektiğini hissettiğim tarzda söyledim. Farklı güdüler kaçınılmaz olarak farklı ifade yöntemleri gerektiriyor. Bu evrim ya da ilerlemeyi gerektirmiyor, insanın ifade etmek istediği düşüncenin ve o düşünceyi ifade etmenin araçlarının bir uyarlanmasını gerektiriyor.

Geçiş sanatları diye bir şey yoktur. Sanatın kronolojik tarihinde daha pozitif, diğerlerinden daha tam olan dönemler var. Yani içinde başka dönemlerdekilerden daha iyi sanatçıların olduğu dönemler var. Eğer sanat tarihi grafik olarak, bir hemşirenin hastanın ateşindeki değişiklikleri işaretlemek üzere kullandığı bir çizel-

gedeki gibi gösterilebilseydi, aynı dağ görünümleri ortaya çıkacak, sanatta yükselen bir ilerleme olmadığını, sanatın her an yaşanabilecek bazı iniş çıkışlar sergilediğini kanıtlayacaktı. Aynı şey bireysel sanatçının eseri için de geçerlidir.

Birçokları Kübizmin bir geçiş sanatı olduğunu, uzak sonuçlara yol açacak bir deney olduğunu düşünüyor. Böyle düşünenler onu anlamamışlar. Kübizm bir tohum ya da fetüs değil, daha çok biçimlerle uğraşan bir sanattır, ve bir biçim gerçekleştirildiği zaman orada kendi yaşamını yaşar. Geometrik bir oluşumu olan bir mineral maddesi, geçici amaçlar için yapılmamıştır, olduğu gibi kalacak ve hep kendi biçimine sahip olacaktır. Ama sanata evrim ve dönüşüm yasalarını uygularsak, o zaman bütün sanatın geçici olduğunu kabul etmemiz gerekir. Tersine, sanat bu felsefi mutlakçılıklara girmez. Eğer Kübizm bir geçiş sanatıysa, onun içinden çıkacak tek şeyin bir başka Kübizm biçimi olacağına eminim.

Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve herhangi bir şey, onu daha kolay yorumlayabilmek üzere Kübizmle bağlantılı sayıldı. Bütün bunlar saf edebiyat, saçma değil belki, ama kötü sonuçlara yol açtı, insanları kuramlarla körleştirdi.

Kübizm kendisini resmin sınır ve sınırlamaları içinde tuttu, hiçbir zaman onun ötesine geçmeye kalkışmadı. Çizim, tasarım ve renk Kübizmde bütün diğer ekollerde anlaşılıp uygulanan ruh ve tarzla anlaşılıp uygulandı. Bizim konularımız farklı olabilir, çünkü resme daha önce görmezden gelinen nesne ve biçimleri kattık. Gözlerimizi ve beyinlerimizi çevremize açık tuttuk.

Biçime ve renge, görebildiğimiz kadarıyla bütün bireysel önemini veriyoruz; konularımızda, keşif neşesini, beklenmedik olanın hazzını koruyoruz; bizim konumuzun kendisi de bir ilgi kaynağı olmalı. Ama isteyen herkes görmek istediği zaman görebilecekken, bizim ne yaptığımızı söylemenin ne yararı var?

III. Bölüm

Rasyonalizasyon ve Dönüşüm

III. GİRİŞ

Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte avangardın kanalları açıldı. Bu kanallar genellikle Paris'e, Oslo, Milano, Moskova, Viyana ve Barselona gibi çok çeşitli şehirlerden uzanıyordu. Ama bazen akıntı tersine de dönüyordu ve bazen Paris'e hiç uğramıyordu: Kandinski'nin Münih'teki varlığının işaret ettiği bir Rus-Alman ekseni güçlendi. Fakat Ağustos 1914, bu karşılıklı beslenmeye bir son verdi ve avangarda bir daha hiç eksik kalmadığı bir yabancı düşmanlığı kattı. Savaşın etkisi basitçe bir seyahat engeli değildi. Sanatçılar ister istemez çatışmanın içine sürüklendiler. Birçokları yaralandı, öldü ya da zihinsel çöküntü yaşadı. Diğerleri –ya da bazı durumlarda aynı kişiler– toplumları karşısında, kendilerini devirmek istedikleri toplumsal güçlerle ittifaka girmiş bulacak kadar hayalkırıklığına uğramıştı. Devrim sayesinde savaş da toplumsal gündeme girdiğinden, sanatsal avangard daha öncekinden çok daha güçlü bir politik boyut kazandı. Bu yıllar kıyamet yıllarıydı. Habsburg, Hohenzollern, Osmanlı ve Romanov hanedanları, on yıllar değil yüzyıllarca iktidar kaynağı olmuş hanedanlar devrildi. Kitlesel politik hareketler, en önde Faşizm ve Komünizmle birlikte tarih sahnesine çıktı. Teknoloji ilerledi, askerî teknoloji daha da ilerledi, toplumsal denetim aygıtını yanına aldı. Avrupa'da vebalardan beri görülmemiş ölçekte bir ölüm ve tükeniş yaşandı. Bir sanat biçimini modern saymak, ondan modern durumun getirdiği taleplere estetik açıdan yanıt vermesini beklemekti. O yüzden, savaş yıllarının ve sonrasının sanatsal avangard için travmatik bir dönem olarak görülmesine şaşmamak gerek.

Çeşitli sanatçı grupları arasında, özgül ülke ve şehirlerin farklı savaş koşullarına bağlı olarak iki farklı ve birbirine ters yanıt gözlenebilir. Bir yanda savaşın bir kırılmanın, özellikle de ortak değerler ve toplumsal kaynaşmadaki bir kırılmanın sonucu olduğu, savaş öncesindeki avangardın da bunun bir semptomu olduğu inancı vardı. Bu açıdan savaş bir temizlik süreci, Le Corbusier'nin ifadesiyle, "büyük sınav" olarak görülüyordu: uygar bir düzenin yeniden kurulması için gerekli bir fedakârlık (bkz. IIIA). Diğer yanda savaşın, o düzenin gizlenen barbarlığının oldukça kendine özgü bir sonucu olduğu algısı vardı: savaşın burjuva toplumunun yüksek bir versiyonunu, ya da onun geniş önceliklerinin sınırlı bir versiyonunu temsil ettiği yolundaki bir algı. Bu tür bir felaketin bir daha olmayacağından, aynı düzenin yeniden kurulmayacağından emin olmak için gereken şey, o düzeni sağlayan toplumsal güçlerin kendilerinin ortadan kaldırılmasıydı (bkz. IIIB).

Paris uluslararası bir avangardın odak noktası olmuştu. Ama savaş Fransız kültüründe bir milliyetçilik dalgasına yol açtı ve zafer bunu daha da yoğunlaştırdı. Fransız geleneği Rönesans ve Klasik geleneğin yasal mirasçısı olarak görülüyordu ve onun yeniden kurulması tarafların tartışmalarında ortak kabul olmuştu (IIIA2, 5, 7 ve 9). Bu ses savaştan önce de duyulmuştu (bkz. IA8 ve 9). Fark artık uzlaşmanın, avangardın daha önce genel olarak hakim değerlere karşı mesafeli duran daha geniş kesimlerinden gelmesiydi. Kübizmin anlamı özel bir tartışma konusu oldu. Kübizm önemliydi, çünkü onun paradigmatik bir modern hareket olma konumu rakipsizdi. Sanat uygulaması üzerindeki etkisi, artık sanatı yeni koşullara uydurmak isteyenler tarafından gözardı edilemeyecek kadar önemliydi. Tartışılan şey Kübizmin ne anlama geldiğiydi. Savaş öncesi Kübizm bohem, hatta anarşist yakınlıklara sahipti, en azından İspanyol Picasso açısından: onun sanatı, artık avangard tayfın sağ kısmında yer alan Denis gibilerin oluşturduğu millî, klasik geleneğin çağrısından çok uzakta kalıyordu. Ama savaşın avangard düşünce içindeki bu vurguyu, biraz paradoksal ve muhafazakâr kıyısından çıkarıp merkeze getirme gibi bir etkisi oldu. Kübizm *rappel à l'ordre* [düzen çağrısı] ile ahenkli bir şekilde yeniden tanımlanmaya başlandı (bkz. IIIA1 ve 5).

Bu klasikleştirme eğilimi Fransa'yla sınırlı değildi. Savaşta kazananların yanında yer alan İtalya da, Fütürist hareket biçiminde en saldırgan şekilde klasik karşıtı savaş öncesi avangarda evsahipliği etmişti. Ama savaşın gerçekleri –insanları makinelerle karşı karşıya getirmenin dibinde yatan gerçek– o retoriği de, tıpkı onu kabul eden kanlı canlı bireylerin birçoğunu sakatladığı gibi, etkisiz bıraktı. Klasik geleneğin cisimlendirdiği varsayılan bütün o ebedî, değişmeyen değerlere dönüldü (bkz. IIIA4 ve 6). İngiltere'de, savaş öncesinin Girdapçı avangardının enerjisi de azaldı ve farklı yönlere yöneldi. 1921 yılında Wyndham Lewis savaş sonrasındaki gelenekle yeniden bağlanma çağrısına İngiltere'den destek verdi (IIIA10).

Öyleyse, avangardın kendi yolunda ilerlemeyi bıraktığı –en azından kısmen böyle yaptığı– söylenebilir. Fakat buna çok yakın ama kesinlikle farklı bir açıdan, avangard da yeniden tanımlanıyordu: Her tür muhalefetten uzaklaşıyor ve kendisini geleneğin modernleşmiş sahibi haline getiriyordu, ve bu haliyle modern burjuvazi için makul bir kültür olarak sunuluyordu (bkz. IIIA7).

Fakat bazıları için, avangardın *raison d'être*'ine tam bir ihanet sayılmasa da, bu hep yetersiz kalacaktı. Savaşın alternatif bir şekilde, burjuva toplumunun muhaliflerinin değil burjuva toplumunun bir hatası olarak okunması da, Kübizmin alternatif ve tamamlayıcı bir okumasını içeriyordu. Pek de tesadüfi olmayan bir şekilde bu güçler öncelikle Zürih'te, yani tarafsız ülke olan İsviçre'de, savaşan kapitalist güçlerin tam ortasında yer alan, savaşın muhalifleri için bir sığınak ve bir entrika kaynağı olan yerde şekillendi. Bu açıdan bakıldığında, avangard, toplumsal restorasyonda kendi rolünü oynamak üzere canlandırılması yeterli olabilecek bir yapı olarak görülmüyordu sadece; zaten uluslararası burjuvazinin kültürüne ortak olmuş görünüyordu; sponsorlarıyla birlikte ona da son vermek gerekiyordu (bkz. IIIB1 ve 3). Dada, başka hedeflerin yanı sıra, sanattan çıkarılan anlama da saldırdı. Marcel Duchamp savaştan önce Amerika'ya gitmişti ve bu yüzden Avrupa'daki çekişmelerin etkisinden uzaktı. Ama Hazıryapımlarıyla, bütün büyük sanatın paylaştığı birtakım

özsel ya da klasik özelliklerin bulunduğu savının belki de en uç çürütmesini ortaya koydu (bkz. IIIB2).

Duchamp'ınki herhangi kesin bir anlamda politik eleştiri değildi, ayrıca Picabia'nın eleştirisi de böyle değildi (bkz. IIIB14). Zürih Dadası ve ondan daha da ileri bir şekilde Paris, Barcelona ve New York'taki soydaşları, dar bir politik etkiden ziyade geniş bir ideolojik etki içeren kültürel jestlerdi. Dada, bunun ışığında herkes tarafından anti-sanat ve irrasyonalist sayıldı. Bu ikisi de vardı Dadada. Ama Dada burjuva sanatının, burjuva düzeninin ve burjuva rasyonalizminin milyonlarca kişinin ölümünden suçlu olduğunu savunuyordu; burjuva kültürü, çok daha derindeki barbarlığın üzerine çekilmiş bir uygarlık maskesinden başka bir şey değildi. Kübizm, bir sanat olarak, tıpkı diğer -izmler gibi kurtarılmaya değmezdi. Ama Kübizm, kaybolmadan önce, potansiyeli, son aşamada onun yüksek burjuva sponsorlarına bağlı olan sanatsal avangardın dar çevresini aşan bir aracı ortaya çıkarmıştı. Bu araç kolajdı. Fotomontaj haline gelerek, eleştirel sanatçının geleneğe karşı cephaneliğindeki başlıca silah haline geldi. Bu geçiş, yani az çok hermetik bir sanattan, kültürel çekişme aracılığıyla, açıkça politik nedenlerle yapılan bir müdahaleye doğru yaşanan bu geçiş, en belirgin şekilde, savaşın sonunda, Berlin'de Dadanın yaşadığı değişimde görülüyordu (bkz. IIIB4-6).

Daha önce söylenenlere bakılarak, sanatsal biçimle politik duruş arasında kurulacak doğrudan bir karşılıklılık varmış gibi görünebilir. Yani, figürasyonun haklarının iade edilmesi bir yana, altta yatan ilkelere yönelik bir arayış, muhafazakâr bir politikayı işaret ediyormuş gibi görünebilir; buna karşın, teknik açıdan radikal olan, anlamın –sözel ya da resimsel anlamın– karıştırılmasına yönelik araçlara dayanan bir uygulama, otomatik olarak politik açıdan radikal bir tutumu gerektirir. Aslında bunda doğruluk payı vardır. Ama bu ne her yer için ne de her örnek için geçirlidir. Bu yer konusu önemlidir, çünkü burada asıl önemli olan şey bağlam sorunudur. Birinci Dünya Savaşı sona ermeden önce, daha sonraki on yıllarda, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasına dek sanatın bağlamını değiştiren bir olayı da beraberinde getirdi. Ekim 1917, Rus devrimi yüzyılın sonunda tarihin içinde kaybolmuş gibi görünecek olan bir sanat ve politika gündemi belirledi. O sırada, ortaya çıktığı anda, etkisi şimşek gibiydi. Bütün burjuva düzenine karşı yapılan sosyalist devrim, sorun ve olasılıklar sahasını önemli ölçüde bambaşka kıldı. Avrupa'da onun etkisinden kaçabilen herhangi bir insani etkinlik alanı yoktur. Sanat da bir istisna değildi.

Sorun şöyle dile getirilebilir: *Rappel à l'ordre* temelde, sözcük anlamının da ima ettiği gibi, canlandırıcı olmuştu. Tümüyle gerici olması gerekmiyordu. Sözgelimi, karakteristik bir şekilde monarşilerin canlandırılmasına yönelik çağrıya yol açmadı. Ama canlandırmaya koyulduğu şey, aslında yeniden harekete geçirmeye koyulduğu şey, ulus-devlet biçimi çevresinde örgütlenmiş burjuva kapitalizmi düzeniydi. Genel olarak kültürün ve özel olarak sanatın desteklemeye davet edildiği şey buydu. Buna karşılık çeşitli biçimleriyle Dadaizm, zarar görmüş ama esnek olan statükonun devrilmesine yönelmiş muhalif bir güçtü. Burada öne çıkan nokta, apaçık bir şekilde, Dadaistlerin yapamadığı şeyi, Bolşeviklerin yapmış olmasıdır. Oyunun kuralları Komünist devrimin başarılı olması ve daha sonra Sovyetler Birliği haline gelmesiydi. Yeni bir yaşamı inşa etmeye pozitif katılım, radikal sanat uygulamasının gündemine hızla

oturdu. Günlük yaşama müdahale artık sabit bir statükoya yönelik muhalefet değildi. Aynı hızla, bu durumla baş etmeye yönelik tutum ve uygulama türleri, Batı'daki radikal sanatçıları, kendi canlandırılmış burjuva kapitalizmi biçimlerine karşı benzer başarılar elde etmeyi umut eden sanatçıları da etkiledi (IIID2 ve 4). Bu durumda sanat ve politika arasında doğrudan bir eşdeğerlik yok, muhafazakâr bir şekilde biçimlendirilmiş bir şiir ya da resmin Bolşevik politik arzularla ortaya çıkmayacağı söylenemez (bkz. IIIB13); teknik açıdan radikal bir sanat eserinin, sosyalizmin, hatta demokrasinin bile aforoz edeceği idealist bir kozmolojiye dayanmayacağı da söylenemez (bkz. IIIC12). Ve eşsiz bir şekilde ifadeci olan, belli bir vakitte avangardın bıçak ağzı ve burjuva uyumculuğunun kırbacı olan "Ben", başka bir vakitte küçük burjuva gericiliği ve hoşgörüsüne, onun devrimi savunmak ve yeni dünyayı inşa etmek için gerekli kolektifliği reddetmesine karşılık gelebiliyordu (bkz. IIIB11 ve 12).

Bu akımlar Kasım 1918 devriminden önceki Almanya'da, kısmen Ekspresyonistlerle Dadaistlerin ittifakı olan Novembergruppe'de görülebilir (bkz. IIIB8). Ama bu kırılgan avangard koalisyon Alman devriminin başarısızlığı ve burjuva Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla dağıldı. "Yeni bir nesnellik" sapması Berlin Dadasıyla yakından ilişkili sayılanların birçoğu için biraz paradoksal bir sonuç oldu; bu Grosz, Heartfield ve Schlichter gibi sanatçıların o sırada yeni kurulmuş Alman Komünist Partisi'ne üye olmalarıyla onaylanan bir hamleydi (bkz. IIIB9 ve 13). Sol kanat sanatçılar arasında görülen, nesnel figürasyon biçimlerine karşı dönme eğilimi bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınıyor (bkz. IVB). Burada önemli olan şey, Cara, de Chirico ve Derain'in, Grosz'un ve Novembergruppe Sol muhalefetin başka üyelerinin teknik açıdan benzer olmayan uygulamalarının altında yatan hedeflerin çeşitliliğine dikkat çekmektir.

Savaş sonrası Batı Avrupa avangardı içinde, Sovyetler Birliği'nde gelişen sanat uygulamasıyla farklı tür ilişkilere sahip olan başka bir düzen daha vardı. Dadaistler ve yeni nesnellik sanatçıları devrim sonrası avangardıyla geniş bir politik perspektifi paylaşmakla beraber teknik açısından çok az şey paylaşıyorlardı. Fakat başkaları da, politik yakınlıklar açısından çok az denebilecek şey paylaşırken, neredeyse aynı teknik yordamlara başvurur gibiydi.

Savaş yılları avangarda yüzyıl dönümünden beri musallat olmuş bir hayalin başarıldığını gördü: soyut bir sanat. Genellikle ilk soyut resmi, 1910'lar gibi erken bir tarihte, Kandinski'nin resmetmiş olduğu söylense de, aslında 1914 yılında soyut bir sanatın uygulanabilirliği kuşkuluydu (bkz. IB9). Savaşın getirdiği görece yalıtım koşullarında, kıtanın iki karşıt ucunda neredeyse eşzamanlı olarak fazlasıyla birbirine benzer iki geometrik soyutlama biçimi dayatıldı. Resimlerin kendilerinin ya da dayandıkları kuramların yakından incelenmesi belirgin ayrımlar olduğunu gösterebilirdi. Buna rağmen, genel olarak bakıldığında Mondrian'ın, Hollanda'daki "yeni plastik"in kırmızısı altında gelişmiş resmiyle, Rusya'daki, eserini "Süprematizm" diye adlandıran Maleviç'in resmi arasında belirgin benzerlikler vardı (bkz. IIIC6-8). Kandinski kadar kendilerine özgü olsalar da, Maleviç ve Mondrian da Kübizmden geçmişti ve bu yüzden sanatlarını Kandinski'ninkinden ayıran ve başka sanatçıların gelişmesi için de büyük bir umut vaat eden bir teknik kaynağı paylaşıyorlardı. Kübizm temelde hep bir temsilî sanat olmuştu, ama resim yüzeyinin özerkleştirilmesinde ve o yüzeyi

bir dizi kayan düzlem olarak canlandırmasında, uygulama içinde gerçekleştirilecek soyutlama kuramlarına yol açan teknik aygıtı öne sürmüş gibi görünüyor. Dahası bu soyut sanatın temel bir özelliği de, toplumsal olduğu gibi estetik talepler için de geçerli bir yanıt olarak öne sürülmüş olmasıydı. Hollanda'da, Mondrian, Van Doesburg'a ve De Stijl grubundaki başkalarına katılıp soyut sanatı Ütopyacı toplumsal uyumun ruhsal bir müjdecisi olarak tanıttı (bkz. IIIC3 ve 4). Weimar Almanya'sında Bauhaus birliği de benzer bir idealin geliştirilmesine yönelmiş bir dizi sanatçı ve tasarımcının bir araya gelmesini sağladı (IIIC13-15). Rusya'daki devrim de, Maleviç'i, Süprematizmini kolektif UNOVİS'e –Yeni Sanatın Destekçileri– dönüştürmeye, soyutlamanın yeni devrimci topluma uygun olan devrimci sanat olduğunu savunmaya yöneltti (bkz. IIIC9 ve 11).

Maleviç'in yaklaşımı idealist bir eğilime sahip oldu. Fakat Bolşeviklerin Marksist maddeciliğine yanıt olarak, başka Rus sanatçıları sert bir teknik sorgulama biçimini, "laboratuvar sanatı" denen bir şeyi, Konstrüktivizm gibi bir ad altında geliştirdiler (bkz. IIID3, 5 ve 6). Bütün bu gelişmeler arasında açık örtüşmeler olması, genellikle "uluslararası bir konstrüksiyon eğiliminin" var olduğu yönündeki iddiaları haklı çıkarır sayılmıştır. Fakat Rus Konstrüktivizmi, teknik ve biçimsel açıdan olmasa da, politik ve kuramsal açıdan her zaman ayrı durmaktadır; Batı Avrupa'nın burjuva toplumlarındaki benzer uygulamalardan devrim sonrası konumu açısından ayrı durmaktadır. Rusya'daki bu "yararcı" konstrüktivizm, sıkça dillendirilen avangard bir hevesten çok daha yüksek bir noktadaydı: son aşamada sanatın yaşama karışması. Toplumsal boyutları açısından, konstrüktif soyutlamanın Batılı biçimleri tam tersi hedefe giden benzer bir yol izlediler: yaşamın kendisinin estetikleştirilmesi. Eğer umutları yerine gelseydi, güncel uygulamasıyla sanat ortadan kalkacaktı, o yaşama katıldığı için değil, yaşamın bütünü sanatsal hale geldiği için.

İlk sav Marksist tarihsel maddecilikten kaynaklanır ve burada ve şimdi, devrimin gerçek tarihi içinde yeni bir yaşamın konstrüksiyonunu gerçekleştirmeye adanmıştır. Devrim için, tarihsel gerçeklik, politik örgütlenmenin olumsallıkları bir yana, bazen Ütopyacı bir hayali geciktiren bir şey sayılmaktadır. Birinin maddeciliği diğerinin idealizmine, tıpkı herhangi bir Dadaistin klasiği geri getirmeye yönelik taleplere karşı olacağı kadar karşıydı.

Öyleyse, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, Rus Devriminin etkisiyle ve sanatçılardan aldığı tepkilerle kendine özgü ve kalıcı bir hava kazanmış olan yıllarda, Avrupa avangardının tayfında alışılmamış bir yakınlık olduğu kadar derin bir kopuş anları da vardı. Bu ilişkileri betimlemek için hiçbir kalıp ya da şablon yeterli gelmez, çünkü bu teknik ve bağlamsal etkenler önce bir kümelenmeye girer, ardından bir başkasına karışır. Klasik geleneğin geri getirilmesine dayanan bir düzen anlayışıyla, bir tür evrenselin modernleştirilmesine, geometrik bir Modernist ütopyacılığa heves eden düzen anlayışı arasında, yakalanması güç ama önemli bir ayrım vardır. Modernist ütopyacılık da, ebedî doğrulara ve süreklilik biçimlerine olan bir inanca değil de, tarihsel olumsallık ve kopuş anlayışına dayanan, üçüncü bir düzen türünden ayrı tutulmalıdır. Klasisizm, Rasyonalizm ve Konstrüktivizm içindeki üç eğilimden bahsedebiliriz. Bunlar hem savaş ve devrime verilen tepkiler hem de daha önceki avangard çalışmalara veriler tepkilerdir. Üçgenin hiçbir kenarı diğerleri olma-

dan anlam taşımaz. Döneme esin veren ve görünür karşıtlarıyla ortakyaşarlık içinde yaşayan bir tür avangard sınır da diğerleri olmadan anlam taşımaz. Kültür ve teknik açısından mücadele edilen şey, toplumsal bir uzamdır. Ortaya çıkabilecek toplum türleri, ve böylece mümkün olabilecek sanat türleri, yaklaşık olarak 1916/17 ile 1926/27 arasındaki on yılda eşsiz bir şekilde açık görünüyordu. Eski dünya, dünya savaşının girdabında Atlantis gibi batmıştı ve yenisinin şekli daha tanımlanmamıştı.

IIIA. NEO-KLASİSİZM VE DÜZENE ÇAĞRI

1 Amédée Ozenfant (1886-1966) "Kübizm Üzerine Notlar"

Yazar, verimli bir yazar (bkz. IIIA7 ve IVA2) olmasının yanı sıra Kübist bir ressamdı. Bu deneme, savaşın değişen koşullarında ve sonrasında, Kübizmi temizlemeye, onu "rasyonalleştirmeye" ve "arındırmaya" yönelik arzunun erken dönem bir açıklamasıdır. Kısmen, bu onu herhangi bir Alman çağrışımdan ayırmayı ve açık seçik bir şekilde Fransız klasik geleneğiyle olan bağlantısını dile getirmeyi içeriyordu. İlk kez "Notes sur le Cubisme" adıyla, *L'Elan*, sy. 10, Paris, Aralık 1916'da yayınlandı. İngilizce çevirisi buradan yapılmıştır. (Bu Ozenfant'ın Nisan 1915'te kurduğu bir derginin son sayısıydı.)

Elan'ın kampanyası Kübizmin Almanlara hiçbir şey borçlu olmadığını gösterdi: bu sayıya yönelik saldırılar Paris'te geri püskürtüldükten sonra, taşrada da azalacaktır.

Ama yine de Kübizm geniş ölçüde tartışıldı.

Edebiyat dünyası bize zeki sanat amatörlerinin bizim arayışlarımızla ilgilendiğini ve bu dünyanın büyük kısmının Kübizm karşısında belli bir iyi niyete ve anlayışa sahip olduğu gösterdi; yine de, bu kamuoyunun önemli bir kısmı hâlâ Kübistleri horgörüyor ve Kübistlerin de onlar karşısında aynı şekilde davrandığını sanıyor. Kamuoyu anlayışının ötesinde kalan şeyle neşeyle alay eder. Dahası, bazı sanatçılar kamuoyu karşısında anlaşılması güç ve küçümseyici bir tavır takınıp, onların aptal olduğuna karar verdiler.

Birçokları için Kübizm bir klik ya da zümre sanatı olarak kaldı: Sanatın kendisini fildişi kuleye hapsettiği zaman karşılaştığı tehlikeleri dillendirmek boşuna.

Bazı Kübistler, Picasso'yu taklit ederek, Romantiklerin sahte ve değersiz fildişi kulesini yeniden inşa etmenin ve tepesine de Montmartre'den getirilmiş bir başlık takmanın mümkün olduğunu düşündüler.

Başkaları, sanatçı ya da entelektüel olmayan, sadece gerçek birer kara cahil olan başkaları, kamuoyuna sözde bilimsel bir *pathos* sundular, gerçek Kübistlerin eserlerini gözden düşürdüler.

Kübizme yönelik bu ilgi bugün oldukça belirgindir, o yüzden bundan sonra ondan makul bir şekilde, doğruları ve yanlışlarıyla birlikte bahsetmek mümkün olacak.

Kübizm plastik sanatlar tarihinde gerçek bir önem kazandı, çünkü, Mallarmé'nin sözlü dilde yapmaya çalıştığı şeyi, plastik sanatların dilini parazit ifadelerden temizlemek gibi arındırmacı bir planını kısmen gerçekleştirmişti.

Kübizm Bir Pürizm Hareketidir

Görünen maddenin özsel nitelikleri üzerine Ingres, Cézanne, Seurat, Matisse'in yaptığı deneylerin ardından, Kübizm optik etkilerin biçimsel olarak, her tür betimleme ve temsilin ötesinde, uyum ve uyumsuzluklarının gücüyle geçerli olduğunu belirtti.

Kübizm çağdaş sanatın yenilenmesini biçimcilerin büyük geleneğiyle kaynaştıracaktı: Asurlular, Yunanlar, Çinliler ve hayranlık verici anonim "Negro" sanatçılar.

Bütün birebir temsilleri ortadan kaldıran Picassolar, Braqueler ve Archipenkolar bir kez daha bir Claude Lorrain'in ya da bir Negro ressamın eserlerindeki önemli öğeleri gösterdiler: *maddenin optik ilişkileri*. Kübizm, deneylerine zarar verecek bir kriz yaşadı. Bu da, Kübizmin kendisini mal haline dönüştürmesinden etkilenerek, kendi içlerine kapanan ve aynı biçimleri tekrar tekrar otomatik kullanmaya kalkışan bazı önemli sanatçıların hatasıydı. Bu durum Kübizmi bir açılar formülü, kapı kollarının, olukların, sürahi sehpalarının vb. tekrarlanması halinde kemikleştirme tehlikesini ortaya çıkardı.

Bu bir krizdi, çünkü canlı eğrilerin çekiciliğini reddeden gerçek Kübistler, çizgi ve kareyi Sokratesci bir tavırla kullandılar, buna karşılık (noktacılığı, sonra da Matisseciliği eski bir şapka gibi çıkarıp atan) ortalama kişiler de, kübizmin son moda olduğuna karar verdiler. Onların en son zevki de kadınların yüzlerine bir karenin parçalarını dayatmaktır; böylece Kübizm bir makine-alete dönüştürülür.

Bir krizdir, çünkü kara cahiller, akla ters düşecek şekilde, üçüncü boyutu eskimiş ilan ettiler ve yerine yeni bir dördüncü boyut geçirdiler. Bu dördüncü boyut da tümüyle varsayımsal olduğundan (İnsanın biçim duygusu hâlâ algılarıyla koşullanmış olarak duruyor, bunlar da tümüyle üç boyutlu), ne yapıyorlar? Üçüncü boyutu bastırıyorlar. Yani sonuçta iki boyuta indirgiyor, *iki boyut yardımıyla, onlardan bir dördüncü boyut yaratmış* gibi yapmanın gülünç olduğunu unutuyorlar.

Üçüncü boyut (derinlik) herhangi bir plastik eserden eksik olmaz, basit bir çizimde bile vardır, çünkü bu çizim *bir düzlem üzerinde farklı düzlemlerin sınırlarını sezdirir*. Hiçbir zaman namevcut değildir, renk darbeleriyle kaplı bir tuval üzerinde bile, çünkü farklı renkler farklı düzlemlerdeymiş gibi görünür.

İki boyutlu tek resim *tek renkle boyanmış bir yüzey düzlemi olurdu*.

Eğer plastik bir eserde üçüncü boyut *zorunlu olarak perspektifselse*, zorunlu bir sonuç olarak, *perspektiften yoksun olan* bir plastik eser bulunmadığını öne sürebiliriz.

Fakat dördüncü boyutu tasvir ettiklerini ve üçüncüyü, perspektifin yerini alırken ortadan kaldırdıklarını ilan eden Kübistler var. Sanki perspektifle ve tözsel nesnelerin hacmiyle, sırf modaya ya da bir fermana dayanarak oynayabilirmişler gibi!

Bu da biçimcilerin, maddenin mimarları olan ve uzam içindeki bu maddenin özellikleriyle uğraşan biçimcilerin, Kübizm ve Sanat adına, onları yöneten yasalar hakkında mümkün olduğunca çok şey bilmesi, böylece bu aynı yasaları serbest bırakmaktan kaçınması gerektiğini kanıtlar.

Sanatçının eğer duyarlığı ona rehberlik ederse, sınırsız bir şiirsel ehliyet hakkı vardır, ama bu tür bir ehliyet ancak bu yasaların varlığını onaylamaya hizmet edebilir.

Ayrıca, bu bir krizdir, çünkü Rousseau'yu izleyen *faux naïf*ler, önemsiz olanın bir kenara atılamayacağına inanıyor. Onlara da Max Jacob'un soluk taklitleri olan bir grup şair ve gevezelik edip tıngırdayan bir grotesk müzisyenler grubu eşlik ediyor. Son olarak, bir kriz var, çünkü Güçten büyülenen bazı sanatçılar, esnekliği olmayan gücün acımasızlık olduğunu unutuyorlar; bir zayıflık, kesinlikle bir hastalık biçimi olduğunu unutuyorlar.

Sanatçının eğer duyarlığı ona rehberlik ederse, sınırsız bir yaratıcılık serbestliği vardır, ama böyle bir serbestlik sadece bu yasaların varlığını doğrulamaya yarayabilir.

Kübizmdeki en önemli başarılardan biri de, birincisi, sanatı madde, biçim ve tonun yeni uyumlarına sokmayı başarmış olmaktır. İkincisi de, bana göre, her şeyin belli bir açıdan güzel olduğunu göstermiş olmaktır.

Kübizm kabul edilmiş açıları nasıl değiştireceğini biliyordu.

Gözlerimizi akort etmenin (bazen sapkın bir şekilde) yeni bir yolunu bularak, göz için yeni güzellikler ortaya çıkardı, böylece bizi onun sanatsal zevkine alıştırarak çirkinliği azalttı.

Son olarak, Kübizm sık sık değerinin temsilin olmayışına bağlı olmadığını, uyumun güzelliğinden geldiğini unutmuş gibi görünüyor. Eğer bir biçimin çekiciliğinin anlamlılıktan bağımsız olduğu doğruysa, tersi doğrudur; anlam biçimsel güzellikten hiçbir şey almaz.

Eğer bu Braque'yi büyük biçimci sanatçılar arasında sınıflandırmak gibi görünüyorsa, bunun nedeni onun sanatının temsilî olmaması değildir. Eğer Segonzac'ın büyük bir biçimci sanatçı olduğu doğruysa, bu onun sanatının temsilî olmasından değildir.

Fakat biçimlerin temsil edilebilirliğinin, onların şekillerine zarar vermek yerine, bir biçimsel güç kaynağı olması mümkün görünüyor (çünkü plastik sanatın duygusu sadece optik bir fenomen değildir). Zihin optik duyuma tepki verir ve onu zenginleştirir ya da biçimsizleştirir, kişinin bunu uygun şekilde kullanıp kullanmasına bağlı değildir bu.

Zekanın bu müdahalesinin bizim doğal çağrışım kaynaklarından yararlanmamızı sağlayacağını unutmayın, böylece Kübizm biçimlerini "dekoratif" formüller şeklinde kemikleştirme tehlikesinden kaçınmış olacaktır. (Bu İranlıların, Giritlilerin, Arapların vb. bütün temsillerin ötesindeki biçim oyunlarını örgütlerken kaçınmadığı bir şeydir.)

Bir ekol oluşturanları hoşgöreceğiz çünkü her şeye rağmen, onlar ustalarının biçimlerini kullanabiliyorlar; onları abartabilirler, hızla katlanılmaz hale getirebilirler, onların dehasının zincirlediği hürriyeti serbest bırakabilirler.

2 Guillaume Apollinaire (1880-1918) "Yeni Ruh ve Şairler"

Apollinaire savaş sonrası avangardına yönelik disipline ve düzene dönme beklentisi üzerinde duruyor. Bu, Alman etkisiyle lekelenmiş sayılan romantizmin reddedilmesini ve bir ulus duygusunda kök salmış olan klasisizmin canlandırılmasını içeriyordu. İlk kez "l'Esprit Nouveau et les Poètes" adıyla yayınlanmıştı (Mercure de France, Paris, 1 Aralık 1918). Buradaki alıntı R. Shattuck (ed.), *Selected Writing of Guillaume Apollinaire*, New York, 1971 içindeki İngilizce çeviriden yapılmıştır. (Apollinaire'in önceki metinleri için bkz. IIB2-5.)

Bütün dünyanın şiirine hakim olacak olan yeni ruh, hiçbir yerde Fransa'da olduğu kadar aydınlığa çıkmamıştır. Fransızların kendilerine hep dayattığı güçlü entelektüel disiplin onlara, onların ruhsal akrabalarına, basitçe antik çağın bir hatırlanması olmayan, ama romantik hoşluğun sureti de olmayan bir güzel sanatlar, bir yaşam kavrayışına sahip olmalarını sağlamıştır.

Kendisini duyuran bu yeni ruh öncelikle klasiklerden sağlam bir sağduyu, kesin bir eleştirel ruh, evren ve insan ruhu üzerine perspektifler ve bizim duygularımızı çıplak bırakan ya da onların dışavurumlarını içeren bir görev duygusu miras almıştır.

Dahası romantiklerden de kendisini yaşamın hangi biçimde ortaya çıkarsa çıksın yüceltilmesine izin verecek bir edebî konu sunmasına uygun bütün sahaları araştırmaya kışkırtacak bir meraklılık da miras almaya çalışmaktadır.

Doğruyu araştırmak, onu aramak, etnik sahada olduğu gibi, imgelemde de onu aramak – yeni ruhun başlıca özellikleri bunlardır.

Dahası, bu eğilimin her zaman cesur yandaşları oldu, kendileri bunun farkında olmasa bile; çünkü uzun bir zamandır şekilleniyor ve ilerliyordu.

Fakat ilk kez şimdi kendinin farkına tümüyle varıyor. [...]

Par excellence popüler sanat, sinemanın, bir resimler kitabı halini aldığı bir çağda, şairlerin film yapımcılarının kaba imgelemleriyle yetinmeyen, düşünmeye yönelik ve seçkin zihinler için resimler hazırlamaya kalkışmaması tuhaf olurdu. Film yapımcıları gitgide daha zeki hale gelecekler ve bir gün, fotoğraf ve sinemanın kullanılan tek yayın biçimi olacağını, şairin de şimdiye dek görülmemiş bir özgürlüğe sahip olacağını tahmin etmek mümkün.

Artık ellerinde olan tek araçla, bir orkestra şefi gibi inanılmaz bir kapsama sahip olacakları bu yeni sanatı (o yalın sözcükler sanatından daha engin olan sanatı) hazırlamaya koyulmaları, bütün dünyayı, onun gürültü ve görünümlerini, insanın düşüncesini ve dilini, dansını, bütün sanatları ve insan yapımı her şeyi, Gibel tepesinde [peri] Morgane'nin yapabileceğinden daha çok serabı ellerinde bulundurmaları, onlarla geleceğin görünür ve açılmış kitabını hazırlamaları kimseyi şaşırtmamalı.

Ama genellikle Fransa'da İtalyan ve Rus fütüristlerin aşırılıklarıyla ulaşılmış olan "özgürlük sözcüklerini", yeni ruhun müsrif dölünü bulamazsınız, çünkü Fransa düzensizlikten tiksinir. Temelleri kolayca sorgular, ama kaostan dehşete kapılır.

***

Bu yeni ruhun karmaşık, gevşek, yapay ve donmuş olduğuna inanmayın. Doğanın düzenine ayak uydururken, şair herhangi bir abartılı amaçtan kaçınır. Artık

içimizde Wagnercilik yok ve genç yazarlar Almanya'nın ve Wagner'in güçlü romantizminin büyülü elbisesini üzerinden atmış durumda, tıpkı Jean-Jacques Rousseau'muzun erken değerlendirmelerinin köylü süslerini reddettikleri gibi.

Toplumsal gelişmelerin ulusal edebiyattan bahsedemeyeceğimiz bir noktaya kadar ileri gideceğine inanmıyorum. Tersine, insan yeni özgürlüklerin yolunda ne kadar ilerlerse, kadim disiplinlerin büyük kısmını o kadar dayatacak ve en az eskisi kadar talepkâr olacak olan yenilerini ortaya çıkaracaktır. Bu yüzden, ne olursa olsun, sanatın gitgide daha çok bir ülke sahibi olacağına inanıyorum. Ayrıca, şairler hep bir çağı, bir ulusu ifade etmek zorundadır; ve sanatçılar da, tıpkı şairler gibi, tıpkı filozoflar gibi, kuşkusuz bütün insanlığa ait olan, ama bir ırkın, belli bir ortamın ifadesi olan bir toplumsal varlık oluştururlar.

Bütün evren, aynı iklimde, aynı üslupla inşa edilmiş evlerde yaşadığı, aynı dili aynı aksanla konuştuğu zaman sanat ulusal olmaktan çıkacak – yani hiçbir zaman. Etnik ve ulusal farklardan edebî ifadelerin çeşitliliği çıkar ve korunması gereken şey de bu çeşitliliktir.

Kozmopolit lirik bir ifade sadece karakterden ya da bireysel yapıdan yoksun, şekilsiz eserler ortaya çıkarır, bu da uluslararası parlamenter retoriğinin basmakalıpları kadar bir değere sahip olur. Ve sinemanın, kusursuz kozmopolit sanat olan sinemanın, zaten etik farkları herkes için doğrudan görünür kıldığını ve filmseverlerin Amerikan filmiyle İtalyan filmini birbirinden hemen ayırt edebildiğini unutmayın. Aynı şekilde, evrensel bir ruhu dışavurma gibi bir hevese sahip olan ve onun etkinliğini sınırlamaya niyetlenmeyen yeni ruh da, her şeye rağmen Fransız ulusunun özel ve lirik bir ifadesidir ve bu gerçeğe saygı duyar, tıpkı klasik ruhun da, *par excellence*, aynı ulusun yüce bir ifadesi olması gibi.

Bir ulus için silah zoruyla değil entelektüel olarak fethedilmeye izin vermenin çok daha tehlikeli bir şey olduğunu unutmamak gerekir. Bu yüzden yeni ruh her şeyin ötesinde, Fransız dehasının dışavurduğu o büyük klasik nitelikler olan düzen ve görevi öne çıkarır; ve onlara özgürlüğü ekler. Yeni ruhta bir araya gelen bu özgürlük ve bu düzen onun özelliği ve gücüdür.

3 Oswald Spengler (1880-1936) *Batı'nın Çöküşü*'nden

Spengler'in geniş çalışması genel olarak modern dünyaya ve özel olarak Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı değişikliklere verilen muhafazakâr tepkinin bir nirengi noktası oldu. Kültürel karamsarlığı Nazizm üzerinde etkili olsa da, eserin El Lissitksy, Ludwig Wittgenstein ve daha sonraları Clement Greenberg gibi çok değişik kimseler üzerinde de etkisi oldu. Bu alıntıda Spengler Batı sanatının Rönesanstan Ekspresyonizme doğru çöküşünün bir haritasını çıkarıyor. İlk kez *Der Untergang des Abendlandes, Gestalt und Wirklichkeit* adıyla 1918'de Münih'te yayınlandı. İngilizce çevirisi C. F. Atkinson, Londra, 1926. Buradaki alıntı bu İngilizce çevirinin "Müzik ve Plastik (2) Edim ve Portre" adlı VIII. Bölüm'ünden (s. 291-4) yapılmıştır.

[...] Yaşayan sanatın göstergesi olan şeyler, "irade", "yapmalı" ve "yapılabilir"in saf uyumu, hedefin apaçıklığı, uygulamanın özbilinçli olmaması, sa-

nat ve Kültürün birliği – bütün bunlar geçip gitti. Corot ve Tiepolo'da, Mozart ve Cimarosa'da, hâlâ anadilin gerçek bir ustalığı sözkonusudur. Onlardan sonra, bir bozulma başlar, ama kimse bunun farkına varmaz çünkü kimse anadili akıcı bir şekilde konuşamamaktadır. Bir zamanlar, Özgürlük ve Zorunluluk özdeşti; ama artık özgürlükten anlaşılan şey aslında disiplinsizlik. Rembrandt ya da Bach zamanında bizim çok yakından tanıdığımız "başarısızlıklar" akla hayale gelemezdi. Biçimin Kaderi ırkta ya da ekolde yatardı, bireyin özel eğilimlerinde değil. Büyük bir geleneğin büyüsüyle tam bir başarıya ulaşmak küçük bir sanatçı için bile mümkün, çünkü yaşayan sanat onu kendi amacıyla ve onunla birlikte olan amaçla temasa sokar. Bugün, bu sanatçılar artık niyetlendikleri şeyi başaramazlar, çünkü entelektüel işlemler o ölüp gitmiş olan eğitimli içgüdünün kötü birer ikamesidir. [...]

Wagner ve Manet arasında derin bir ilişki vardır ve bu ilişki, aslında, dekadanı saptamak konusunda usta olan Baudelaire dışında neredeyse kimse tarafından fark edilmemiştir. Empresyonistler için, sanatın hedefi ve doruğu uzamda, fırça darbelerinden ve renk lekelerinden oluşan bir dünya yaratmaktı, ve Wagner'in üç müzik çizgisiyle yaptığı şey buydu. Bu üç müzik çizgisine bütün bir ruhlar dünyası doluşabiliyordu. Yıldızlı geceyarısının, savrulan bulutların, sonbaharın, korku ve acı içinde ağaran günün, uzak günbatımlarının ani görünümlerinin, dünya korkusunun, yaklaşan kıyametin, umutsuzluğun ve onun şiddetli etkisinin, umutsuz umudun renkleri – kendisinden önceki bestecilerin yakalanması imkansız saydığı bütün bu izlenimleri, bir motif içindeki birkaç notayla büyük bir açıklıkla resmedebiliyordu. Burada Batı müziğinin Yunan plastiğiyle olan karşıtlığı doruk noktasına varır. Her şey cisimsiz bir sonsuzlukta kaynaşır, hatta artık çizgisel bir ezgi, tuhaf dalgalanmalarla imgesel bir uzam yaratan o bulanık ton-kitlelerinden kurtaramaz kendini. Motif korkunç karanlık derinlerden çıkıp gelir. Bir an için ağır parlak bir güneş yalımıyla yıkanır. Sonra, aniden, bize o kadar yaklaşır ki küçülür kalırız. Güler; tatlı sözler söyler, tehdit eder ve hemen yaylılar alanına kaybolur, sonra tekrar sonsuz uzaklardan çıkıp gelir, hafifçe değişmiş ve tek bir obua sesiyle, gelir ve taze bir sepetten (*cornucopia*) ruhani renkler saçar. Bu ne olursa olsun, bu sözcüklerin katı bir tarzda daha önceki eserler için kullanıldığı anlamda, ne resim ne de müziktir. [...]

Nietzsche'nin Wagner için söyledikleri, Manet için de geçerli olabilir. Görünüşte temele, Doğaya bir dönüş olan, temaşa-resmi (*Inhaltsmalerei*) ve soyut müziğe karşı olan sanatları, aslında Megapolis'in barbarlığını kabullenmeyi, acımasızlık ve seçkinliğin bir karışımıyla belirgin şekilde dışavuran çözülmenin başlangıcını kabullenmeyi işaret eder. Bir adım olarak, kaçınılmaz şekilde son adımdır. Yapay bir sanat olarak organik bir geleceği yoktur, sonun işaretidir.

Buradan çıkan tatsız sonuç, Batı'nın sanat biçimlerinin onarılması imkansız bir şekilde sona erdiğidir. 19. yüzyıl krizi bir can çekişmeydi. Apolloncu, Mısırlı ve başka sanatlar gibi, Faustçu sanat da bunayarak iç olanaklarını edimselleştirmiş ve Kültür sürecindeki misyonunu yerine getirmiş olarak ölür.

Bugün sanat olarak uygulanan şey –ister Wagner'den sonraki müzik ya da Cézanne, Leibl ve Menzel'den sonraki resim olsun– iktidarsızlık ve sahtekârlıktır. İstediğiniz yere bakın, kararlı bir zorunluluğa sahip bir sanatın hâlâ var olduğu savını

haklı çıkaracak o büyük kişilikleri bulabilir misiniz? İstediğiniz yere bakın, böyle bir sanatçıyı bekleyen, *zorunluluğu apaçık* bir görev bulabilir misiniz? Sergileri, konserleri, tiyatroları geziyor ve sadece çalışkan lafazanlar ve gürültücü budalalardan, piyasa için bir şeyler üretmekten, sanat, müzik ve dramayı ruhsal zorunluluk olmaktan çok uzun zaman önce çıkarmış bir kamuoyunun ilgisini çekecek bir şeyler üretmekten haz alan kişilerden başka bir şeyle karşılaşmıyoruz. Bugün sanat denen şey ve sanatçı denen kişiler nasıl bir iç ve dış saygınlık düzeyinde duruyor! Herhangi bir limited şirketin hissedar toplantısında, ya da herhangi bir birinci sınıf mühendislik çalışmasının teknik ekibinde, günümüz Avrupa'sının bütün müzik ve resminde olandan çok daha fazla zeka, zevk, karakter ve yetenek var. Her zaman bir büyük sanatçıya karşılık sanat yapan en az yüz fazlalık olmuştur, ama büyük bir gelenek (ve bu yüzden de büyük bir sanat) sürdüğü sürece bunlar bile kaydadeğer bir şeyler yaratır. Bu fazlalık yüzü, varoluşları nedeniyle bağışlayabiliriz, çünkü tek bir büyük adam için bir gelenek oluşturmaktadırlar. Ama günümüzde karşımızda sadece bu fazlalıklar var, üstelik on binlercesi var, "geçim için" (sanki bu bir bahaneymiş gibi) sanat yapıyorlar. Bir şey kesin, o da günümüzde tek tek her sanat okulu kapansa bile sanat bundan en ufak biçimde etkilenmez. Bir megapolisin sanatının ölü olduğunu unutmak üzere ortaya çıkardığı o sanat patırtısı hakkında bilmek istediğimiz her şeyi, 200 yılı İskenderiye'sinden öğrenebiliriz. Orada da, buradaki dünya-şehirlerimizde olduğu gibi, sanatsal ilerleme, kişisel özgünlük yanılsamalarını, "yeni tarz", "beklenmedik olasılıklar", kuramsal gevezelikler, gösterişli moda sanatçılar gibi yanılsamaları, karton ağırlıklar kaldıran haltercileri görüyoruz – Şair'in yerinde "Okumuş İnsan" var, sanat-ticaretinin "sanat tarihinin bir aşaması" olarak ortaya attığı o arsız Ekspresyonizm farsı, sanayi sanatı olarak düşünme, hissetme ve biçimlendirme var. İskenderiye de Sofokles'in yerine koyduğu sorun dramacılarına ve kapalı gişe sanatçılarına sahipti, yeni eğilimler icat edip seyircilerini başarılı bir şekilde kandıran ressamlara sahipti. Bugün "sanat" olarak elimizde ne var? Sahte bir müzik, bir araya toplanmış çalgıların yapay gürültüsüyle dolu bir müzik; sahte bir resim, budalaca, egzotik ve dekor etkileriyle dolu, on yılda, yirmi yılda bir yeni "üslup" diye gösterdiği, ama aslında herkesin canının istediğini yapmasından öte bir üslubu olmayan biçim zengini bir bin yıldan "üslup" diye çıkardığı etkilerle dolu bir resim var; hiç çekinmeden Asur, Mısır ve Meksiko'dan çalan yalancı bir plastik sanat var. Yine de bu ve sadece bu, "dünya insanının" zevki, çağın ifadesi ve göstergesi olarak kabul edilebilir. [...]

4 Carlo Carra (1881-1966) "Bizim Antik Çağımız"

Başlangıçta Fütürist bir ressam olan Carra, daha sonra avangardı şiddetle reddetti, onun yerine sanatın klasik geleneğinde cisimlenen ebedî değerlerin sürekliliğine ilişkin bir fikri benimsedi. 1917 yılında de Chirico'yla tanıştıktan sonra, İtalyan ressamlarının "Metafizik Ekolü"nün tanıtımına girdi. 1916 ve 1918 yılları arasında hazırlanan bu deneme, ilk kez 1919 yılında Floransa'da Carra'nın *Pittura Metafisica* adlı çalışmasında yayınlandı. İngilizce çevirisi C. Tisdall'e aittir: M. Carra, *Metaphysical Art*, New York, 1971, s. 33-8 ve 41-3.

Çağdaşlarımız bize başka nelerle sitem edecek! Üstelik, biz de kökenlerimizi unutmuş olsaydık kesinlikle bizi de överlerdi, ama artık kirlenmemiş iradeye ait eserler veremezdik!

Bizim antik karakterimiz sağlam bir şekilde ağır yasalara kök salmış durumda, sanki modern gerçeklik içinde onu yok etmeden daha rahat büyümek üzere.

Kabul edelim, bazen bu içinde yaşadığımız sarhoşluk halini bırakmak, bizi zavallı "vahşi tanrılara" bağlı kılan o büyülü bağ olmasa çok hoş olurdu.

Tarihin sıcak rüzgarları yeni ve derin şeylere yönelik bu ruhsal eğilimi uyandırdı. Dingin bir müzik hissettiriyorlar. Oyun ciddileşiyor, dostlarım ve bu müziği fazlasıyla özgürce söylemek de tehlikeli olabilir.

Hiçbir zaman "duygusuzluğu" tanımadık, ama artık kasılmalı tutkularımız da vaaz vermeyi kesti. kendimizi putperestin gözlerinden saklamayı yeğliyoruz. Çağımızın hikmetinde bizler yalnızız, günahımızla ve çalışmamızla yalnızız.

Tuhaf bir anarşik paradoksla döndük saf klasisizme, ama bunu yapmayı neredeyse hiç istemiyorduk.

Kulaklarımıza öldüğüne inanılan birçok şeyin fısıldadığı şey neydi?

Doğrusu kendimizi dinlemekten daha büyük bir mutluluk bilmiyorduk.

İçimizde düşüncelerimizin büyük kısmının yarın başka birçok insana ait olabileceğinden dolayı bizde kıskançlık uyandıran, bizim kadınımızın bizim olmaktan çıkabileceği düşüncesinin doğurduğu kıskançlıktan daha güçlü bir kıskançlık uyandıran bu his nedir?

Eğer biz de sanat ruhunu kullanışlı bir cebir ve günlük ekmek hesabına indirgeseydik, biz de kendimizi daha güvende hissederdik, ama daha da mumyalaşmış olurduk. Kolayca fethedilen cennetlerin hazları bizi duygulandırmıyor hiç.

Biz de Batılı orjileri öven şarkılar söyledik; sonra da kendi kardeşlerimizin bizim demokratik alışkanlıklarımızdan yararlanmanın hoşluğuyla yaşadığı kararsızlığı kabullenmeyi uygun gördük. Ama artık daha dikkatli olduk, ve artık heveskâr ve huzursuz insanların "sanatsal hareketler" diye adlandırdığı isyanları hoşgörmeyeceğiz. Bu haydutlar dikkatsiz gençliği her zaman tuzağa düşürür, o gençlik kendi sesini duyma hevesiyle, gençlik maceraperestliğinin kötülüğe ve hürmetsiz inatçılığa gebe olduğunu fark edemez.

Artık kendimizi belirsiz vaatlerle karşı karşıya bulmak istemediğimiz anlaşılabilir. Bunu yapmak bir kibirlilik günahı sayılmazsa, yozlaşmaya açık oluşumuzun, ya da en azından yalancı kehanetlere olan inancımızın büyük bir kısmını üstümüzden attığımızı öne sürelim.

Ciddi olduğu söylenen doğruların farkına vardık ve değersiz olanın heyecanıyla kaldırılan peçeleri kabul edemeyiz. İnsanın bunu, istemeyenlere dayatabileceğini düşünmek bir yanılsamadır ve bunu yapmaya çalışan kişi, hoşgörülebilir bir açıksözlülük sergiler, çünkü ona acı veren tutkuları açığa vurma ihtiyacı apaçıktır. O bize benzemez, çünkü deneyimle kaybettik biz bu açıksözlülüğü ve çok katı bir şekilde bireye özgü olan şeyin asla bir kuşağa ait olamayacağına inanıyoruz.

***

Görünür gerçekliğin bukalemun benzeri reprodüksiyonu dışarıdan ithal edilmiş bir başka çirkin şey. Ressamlar, bedenin öğelerinin yoğunlaştırılmasına alışık olmadığı yerlerde artık yanıltıcı bir açıksözlülükle, sanki bu bir özgürleşmeymiş gibi, tamamlanmadan doğan ve çözülen kuramlara teslim olabiliyorlardı. Ve böylece ışık etkileri denen (aslında sadece çok iyi sahne elektrikçilerini ilgilendiren) resim kabul edildi.

Gerekli olan şey, şeylerin özgün katılığına ilişkin İtalyan düşüncesine dönmekti, böylece insanlar bir sanayi ürününün zaferi için gerekli olan tanıtımla birlikte dolaşıma sokulan o kurnaz felsefelerin iyi gizlenmiş kandırmacasını tanıyabilecekti.

Ama artık kaçınılmaz sarhoşluk geçti, olaylar daha belirgin bir hal alıyor. Bu şekilde, çizgisel hazlar artık esrik renk rotasyonlarıyla bozulmayacak ve artık önemsiz ve titrek hareketlilikle ve bulanık yüzeylerle sürüklenmeyeceğiz.

En küçük cismin görümünü bile artık dağınıklıklarla değişmeyecek, amaçlarımız artık yüksekliği kutlayamayan ışık içinde çözüme kavuşmayacak.

Amaçlarımız ikinci, daha zengin ve daha dağınık ve bilinçli bir yer değiştirme aracılığıyla da değişecek, gerçeklik tekrar çok daha ikna edici bir şekilde biçimle uzlaşacak olan tükenmez bir Ruhsal heyecanla kavranacak. Onun ardından da renk ve resim gelecek.

Modül bileşimleri cesur bir muhalefetle dönecek ve onlarla birlikte, altın kesit, daha geniş bir uzamsal nefes alacak.

Ton malzemesi bütün içkin ağırlığıyla homojen bir şekilde düzenlenecek. İç disiplin bize daha tam bir anlam sağlayacak, şiire gebe bir hacim sağlayacak.

İtalyan tiyatrolarında seyirciyle karşılaştıktan ve yeni bir sanat icat etmek üzere meydanlarda dolandıktan sonraki sanatsal gelişimimizin ikinci dönemini böyle başlattık.

***

Sanat köprülerinin altından çok sular aktı, ama resmin üzerinde yer eden öncelikler hâlâ berraklaştırılmayı bekliyor. Ruhun şu dürtüleriyle özetlenebilirler:

a. çizgi (düz ve kontrastta eğri), bireysel güçlerin oranlı düzenlemeleri içinde,

b. gerçekliğin özelliklerinin lokal tonu (*chiaroscuro* ve kromatik renkle eşzamanlı ilişki),

c. biçimin ilk aşaması elde edilince, hacimlerin dengesini bulmak; yani, resim içinde kesin düzeni oluşturan sentezi. Sanatın sadece bir duyumun dolayımsız yansıması olamayacağını unutmayalım; biçimler de bizi çevreleyen gerçekliğin ham dışsal ifadeleri olarak kalamaz, ya da titreşim hareketinin gölgelerini yakalamakla sınırlı kalamaz.

***

Artık fenomenlerin taklidi değil, yaratım olsun. Bazı hafif gergin uyaranlar bizi gülümsetir; artık onları gerçek ruhsal keyifle karıştıramayız.

Kaybolan üslup ihtiyacı geri dönüyor, ya da doğrusu, yeniden doğuyor; ve sanatçı, eskisinden de büyük bir saflıkla, onları çürütülmez bir şekilde mevcut ilan ediyor.

Bu sorun hiçbir zaman, bugün, kolektif ruhu savunanlar tarafından sayıldığı kadar önemli sayılmamıştı. Sanatsal temsile hakim olan şey gerçekleştirme yasasıdır. Ve bu yüzden, ne derseniz deyin, bir resmi insani ve doğal görünümlerin gerçekçi bir tanınmasına indirgemek sanatın yüksek amaçlarını görmezden gelmekle aynı şeydir.

Sanatsal yaratım dikkatli, titiz ve özenli bir irade içerir, ve "görünümlerin" göz ardı edilmesini önlemeye yönelik sürekli bir çaba talep eder. İmgelem ve aklın bir tatmini olan sanatsal yaratımın, ona sahip olan kişide belli bir anlamı ve sanatçının hissettiği tatminin bir tekrarını canlandırması gerekir.

***

Fakat biz ulusal sanat sorununu Avrupalı –evrensel– düzenin sona ermesi sorunundan, bütün sanatsal sorunların doğrudan bağlı olduğu sorundan yalıtmayı istemiyoruz. Gençlerin yerine getirmesi gereken görevin, İtalyan sanatının, çeşitli nedenlerle, kendisini içinde bulduğu durumun bilincinde olan herkese düşen ağır sorumluluğun üzerinde ayrıntısıyla duracağız. Bu nedenleri çözümlemeye çalışmak, sadece yaşamın değil aynı zamanda insani duygunun yasasını da keşfetme umuduyla insan bedenini kesip biçen kişinin yaptığı hataya düşmek olacaktır.

Diğer yandan, bazı sarhoşluklara doğru keyifle koşmak, yakınlık ya da karşıtlık duygularına göre "yaşasın" ya da "kahrolsun" diye bağırmak, şeylerin somutluğuyla olan teması kaybetmektir. Bu yüzden, eğer tek bir parçanın incelenmesi, parçaların parçaladığı fikri değerlendirilmeden yalıtılamıyorsa, onun özel etkileri değerlendirilmeden de genel bir fikir oluşturulamaz. İnsan ister genelden özele geçsin, ya da tam tersini yapsın, ister sentez ya da analizle ilerlesin, her sanatsal sorun bütün parçalarıyla ve zorunlu birliğiyle bağlantılı olarak görülmelidir.

Ama deneyimlerin toplamında, birliğin ya elde edilemediği, ya da kendisini beklenmedik şekillerde açığa çıkardığı birçok yeni ve öngörülmeyen öğe ortaya çıktığını biliyoruz.

Başka her insani etkinlikten çok estetik etkinlik içinde, insan erişmeye çalıştığı sonuca ulaşamaz. Ama büyük estetik çözülme günlerinde, her destek yararlıdır. Günümüzde, imgelem insanları için, eşit sahtelikteki eğilimler, bulanık yönlerin kavşağında üstünlük elde etmeye yetiyor.

Bir çeşme kadar hafif olan ruhsallık ağır ağır gelir; ama anlamak isteyenler bu kötü güçlerin etkisine girmez.

Artık düşüncelerimiz karşısında kör gibi davranmamız gerekmiyor, fiziksel aydınlatmalarla sınırlı değiliz. İstedikleri kart gelmeyince taktik değiştiren iskambil oyuncularının kuramıdır bu.

Telaşlı vurguları kuşkulu zevke sahip bir varsayımlar karmaşasına atmak, ya da berraklık, kesinlik ya da denetimden yoksun doğaçlama figürlerin ana hatlarını çıkarmak kolaydır. Ama hata yapmanın sonsuz yolu olsa bile, doğru şekilde çalışmanın tek yolu vardır.

***

Kesin bir biçimin içkin ve nesnel incelenmesiyle ilgilenmiyoruz, çünkü hiçbir şey kesin değil, ama anahatları hemen hemen belirmiş, basit ve başlangıç halindeki bir sanat biçimiyle ilgileniyoruz.

Yine de, yeni ölçüt ve koyutların seçilmesi zaten, daha önce aranan ve hayal edilen ve boş yere canlandırılan yeni yapıların bir gösterimi değilse de, ciddiyet ve dürüstlüğün bir güvencesi.

Ama kolayca elde edilebilen olgular sayesinde, metafizik resmin ondan önce gelen şeyin sezgisel bir gelişiminden başka bir şey olmadığını, gerçek olgular çerçevesinde belki de ilk, kesin, ideal projeksiyonu temsil ettiğini gösterebiliriz; zorlu bir topraktaki ilk adımlar; İtalyan geleneği içinde bu sanat biçiminin köklerini bulmaya kalkışmak biçim için ne kadar yüzeysel görünse de, saf duyusal ve maddeci biçimlerin ötesine geçmeye yönelik denetimsiz bir arzudur bu. Geleceğe yönelik herhangi bir sav getirmek istemiyoruz, çünkü sanat da, tıpkı tarih gibi, peşpeşe aşamalardan geçiyor, ama bu onun derin özünü değiştirmiyor ve o geleceği içinde taşıyor.

Görüldüğü üzere, savımızı bir özgünlüğe dayandırmıyoruz, bizi sert ve değişmez biçimlerin elde edilmesine götürecek kökenlerin keşfedilmesine dayandırıyoruz.

***

[...] Belki de bu sözcük [özgünlük] bu son yıllarda yaşanan sanatsal köylülüğün atölyelerinden çıkacak olan en büyük ve en rahatsız edici yanlış anlamayı oluşturur.

Hassas bir insan için cehaletin, gösterişin, havailiğin, hafifmeşrepliğin ve her tür aşırılığın şimdilerde günümüz sanatçılarının en pozitif özellikleri olduğunu görmek üzücü bir şeydir.

Günümüz ressamlarının durmadan yeni üsluplar icat edip birbirlerini aşmaya çabalaması da buradan kaynaklanır, kamuoyunun hayranlığını bu tür yapaylıklarla yakalayabileceklerini varsayarlar ve gerçek yaratıcı yeteneğin geliştirilmesini ihmal ederler; ortaya koydukları şeyler de bu yüzden, sanatın tözsel hedeflerinden ilgisini çekmeyen ya da zihni yormayan gerçek imgeleme değil, tuhaf eksantrikliğe yakındır.

Çağdaş ressamları çizgisel ilişkilerin çeşitli zerafetini fark etmekten alıkoyan şey bu acınası özgün görünme manyaklığıdır, oysa o zerafet ressamın tanıdığı o büyülü çekiciliğin üretilmesi açısından temel bir şeydir.

Yani bir yandan eski Akademi'nin kurallarının yeniden dolaşıma sokmaya çabaladığı kapalı düzenleri, eklemsel sistemleri ve ölü biçimleri irkiltici bulsak da, diğer yandan, kendi budalaca kaprislerini izlemek üzere, incelemenin zorunlu olmasını ve en temel farkındalıkları ihmal eden genç ressamları kınamalıyız; çünkü son aşamada, kendi duyarlılığını kaybetmek korkusuyla büyük ustaları incelemekten kaçınan kişinin, sonuçta köksüz ve gerçek mükemmellikten yoksun bir sanat biçimi yaratacağını unutamayız.

Bu sanki herhangi bir dil beğenisi olmayan birinin büyük bir şair olabileceğini öne sürmek gibi bir şey.

Toprak bile, çiftçinin özeni ve emeği onu tohumları alacak ve iyi bir ürünü besleyecek duruma sokmazsa, yabani bitkiler üretir sadece.

Yüzyıllar içinde büyük ustaların hazırladığı değerli katkıları görmezden geldiği sürece ressamın yaptığı da bu olur. Kendi doğuştan gelen şiirsellik duygusunu kaybetmekten korkanlar kendilerini sanata ya da şiire adamamalıdır, çünkü bunlar tarihsel gelişmenin ve aydınlatıcı ifade yasalarının bir bilgisini önvarsayarlar.

5 Léonce Rosenberg (1881-1947) "Gelenek ve Kübizm"

Rosenberg Kübizmle ilgilenen başlıca simsar olarak Kahnweiler'in yerini aldı. Özellikle savaş sonrası dönemdeki Paris avangardında görülen "rasyonel" gelişmeleri, *Galerie de l'Effort Moderne* adlı galerisinde ve buna eşlik eden *Bulletin de l'Effort Moderne* adlı dergisinde destekledi. Buradaki metin ilk kez Şubat-Mart 1919'da Roma'da, Metafizik Ekolün organı olan, *Valori Plastici*'de yayınlandı. Bu çeviri E. Fry (ed.), *Cubism*, New York ve Londra, 1966, s. 150'den alındı.

Tesadüfe aldırmayıp, özel örneği bir yana bırakıp, kendine özgüyü ihmal eden "kübist" sanatçılar kalıcı ve mutlak olana yönelir. Doğanın bir özelliğini yeniden yapılandırmak yerine, doğal nesnelerin plastik eşdeğerlerini yapmaya çalışırlar ve bu şekilde yapılanan resimsel olgu zihin tarafından yaratılmış bir özellik haline gelir. Bu şekilde gerçekleştirilen yapının bir karşılaştırma değeri yoktur, kesinlikle içsel bir değeri vardır, ya da Platoncu bir ifadeyle, "kendi içinde güzeldir". Bu mimaride keyfî bir şey yoktur; tersine, içindeki her şey bir duygunun sonucudur ve ebedî denge yasalarına tâbidir.

Bir resim yapmak için, ressam dış gerçeklikten bazı öğeleri seçip gruplamakla başlar işe; başka deyişle, sentez yoluyla bazı nesnelerden konusunu düzene sokmak için gerekli öğeleri –biçimleri ve renkleri– alır. Nesneden özneye geçiş onun, zihin tarafından yönetilen estetiğini yapılandırır. Bundan sonra, konudan esere geçmek üzere, konusunun ifadesine özgü bir dizi *araca* başvurur. Bu çaba analize meydan okur; kendi içinde Sanatın bütün gizemini taşır. Sonuçta ortaya çıkan şey, Güzelliği yayan *resim* olur.

6 Giorgio de Chirico (1888-1978) "Zanaatın Dönüşü"

de Chirico'nun sağlığı savaş sırasında bozuldu. Roma'da 1919 yılında yaptığı bir tek kişilik sergisinin ardından eski İtalyan resminin teknik yöntemleriyle daha yoğun bir şekilde uğraştı. Onun klasik bir ressam olarak statüsünü gösteren Latince bir sözle sona eren bu deneme, ilk kez "Il ritorno al mestiere" adıyla, Kasım-Aralık 1919'da Roma'da yayınlandı. İngilizce çeviri Carra, *a.g.e.*, s. 141-6'da yer almaktadır. (de Chirico'nun daha erken bir metni için bkz. IA11.)

Artık iyice anlaşıldı: Yarım yüzyıldır çabalayan, ekol ve sistem icat etmek üzere kafa patlatan, sürekli özgün görünme, kişiliklerini sunma çabasından ter döken ressamlar, şimdi türlü eğlenceliklerin arkasına tavşan gibi saklanıyor ve cehalet ve iktidarsızlıklarının son savunmasını öne sürüyorlar: ruhsallık numarası. (Bu denetlenemeyen bir fenomen, ama sadece, aralarında sanat yazarlarının da bulunduğu çoğunluk için; sizin ve benim tanıdığımız birkaç zeki insan, bu ruhsallığın ne içerdiğini bilebiliyor ve onu hakkınca değerlendirebiliyor.) Öyleyse, bu ressamlar, sağduyulu bir şekilde, karanlıkta yürüyen insanlar gibi ellerini öne uzatarak, süslemecilikten uzaklaşan bir sanata doğru, daha açık ve daha somut biçimlere doğru ve çok fazla kaçamak söz kullanmadan insanın ne bildiğini ve ne yapabileceğini gösteren yüzeylere doğru dönüyorlar. Bana göre bu iyiye işaret. Böyle bir değişim kaçınılmazdı.

Bu dönüşün nasıl gerçekleştiğini görmek ilginçtir. Sağduyu, ya da daha yalın söylersek, korkuyla ortaya çıktı. Anlaşılan ressamlar geri dönerken, daha önce kendilerinin yola koydukları tuzak ve kapanlara yakalanacakları korkusuna kapıldılar. Böyle bir korku onların silahsız, yaralanabilir ve güçsüz olmaları nedeniyle haklıdır. Geri dönerken o süsleme hilelerinden birkaçına tutunmaları da gerekir: İlerlerken kullandıkları bazı kalkanlardan yararlanmaları gerekir. Bu yüzden de bu geri dönüşte onları en çok korkutan asıl sorun, insan figürü sorunudur.

İnsanın önünde silahlarıyla bir hayalet gibi yeniden yükselen insan.

İnsanbiçimci temsilin ihmal edilmesi ve onun deformasyonu, sayısız ressamı aptalca ve kolay reprodüksiyonlara yönelmeye cesaretlendirdi. Onun dönmesiyle hayvan-insan sorunu her zamankinden daha büyük ve daha korkunç bir şekilde musallat oluyor, bu kez, onunla yüzleşmek için gerekli silahlar da eksik, ya da varlar, ama körelmişler, birçok insan da onları kullanmayı unutmuş.

Bu ressamlar artık ilkel yapay eserleri bahane edemezler.

Günümüzün pişman ressamının durumu trajik, ama bu çocuksu karışıklığın, ayrıca komik bir yanı var ve gözlemcinin bıyık altından alaycı bir şekilde gülmesine yol açıyor.

***

Zanaata dönmek! Bu kolay olmayacak ve zaman ve emek gerektirecek. Ekoller ve ustalar yetersiz, ya da Avrupa'yı bu yarım yüzyılda işgal etmiş olan o renkçi ayaklanmadan dehşete kapılmış durumdalar. Yöntem ve sistemlerle dolu bu akademiler var, ama heyhat, ne üretiyorlar! 1600'lerin en zayıf öğrencisi bile ne derdi, eğer bir İtalyan akademi profesörünün ya da Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'ın *cher maître*'inin yaptığı bir şaheseri görebilseydi? [...]

***

[...] vardığımız nokta bu. Beyinleri berrak ve gözleri temiz olan çok az ressamın eski ustaların ilke ve öğretilerini izleyerek dönmeye hazırlandığı karışıklık, cehalet ve ezici aptallık hali bu. Onların ilk dersi çizimdi; çizim, tanrısal sanat, bütün plastik inşanın temeli, bütün iyi eserlerin iskeleti, her yapay eserin izlemesi gereken ebedî yasa. Bütün modern ressamların göz ardı ettiği, ihmal ettiği ve biçimsizleştirdiği çizim (hepsi diyorum, meclis salonu dekoratörlerini ve alandaki çeşitli profesörleri de içine katarak), çizim, diyorum, sanat olaylarından bahsedenlerin söylemeye alışık olduğu türden bir moda olarak değil, kaçınılmaz bir zorunluluk, iyi yaratımın *sine qua non* koşulu olarak dönecek olan çizim. *"Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint"* [İyi çizilen bir tablo her zaman iyi resmedilmiştir] diyordu Jean Dominique Ingres ve sanırım bu konuda modern ressamların hepsinden daha çok şey biliyordu. Tıpkı seçimlerde oy verenlerin sandık başına gitmeye mecbur olması gibi, resimde iyi bir örnek oluşturmaya ilk çabalayan bizler de, *heykellere gitmeyi* başarmış ya da gitmeye söz vermiş olan ressamlara çağrıda bulunuyoruz. Evet, çizimin soyluluğunu ve dinini öğrenmek üzere heykellere, sizi, bütün o çocuksu şeytanlıklarınıza rağmen hâlâ *fazlasıyla insan* olan sizi bir parça insanlıktan çıkaran heykellere. Eğer heykel müzelerine gidip kopyalamaya zamanınız ve fırsatınız yoksa, eğer akademiler gelece-

ğin ressamını içinde mermer ve alçı heykellerden başka bir şeyin olmadığı bir odaya en az beş yıl için kapatma sistemini daha benimsememişse, eğer yasa ve ilkelerin şafağı daha atmadıysa, sabredin; ve bu arada, vakit kaybetmemek için, bir alçı kopya alın – ama ille de antik bir şaheserin reprodüksiyonu olması gerekmez. Alçı kopyanızı alın ve sonra, odanızın sessizliğinde onu on, yirmi, yüz kez kopyalayın. Onu tatmin edici bir eser ortaya çıkarmayı, bir eli ya da ayağı sanki mucizevi bir şekilde canlanacaklarmış gibi çizmeyi, kemikler, kaslar, sinirler ve kirişlerin hepsi de doğru olacak şekilde çizmeyi başarıncaya dek kopyalayın.

Zanaata dönmek için bizim ressamlarımız araçlarının kusursuzlaşması konusunda aşırı çalışkan olmalı: tuval, renkler, fırçalar, yağlıboyalar ve vernikler en yüksek nitelikte olmalı. Renkler, ne yazık ki, bugünlerde çok niteliksiz çünkü üreticiler haydutluğa ve ahlaksızlığa düşmüş durumda ve modern ressamların hız manyaklığı, hiçbir ressam karşı çıkmadığı için çok kötü ürünlerin ortasına çıkmasına yol açtı. Eğer ressamlar kendi tuval ve renklerini yapma alışkanlığına dönerlerse iyi bir şey olacak. Biraz daha fazla sabır ve çaba gerekli: ama, ressam bir resmin yapılmasının mümkün olan en kısa zamanda yapılması gereken bir şey, sadece sergilenecek ya da bir simsara satılacak bir şey olmadığını kesin olarak anladığı zaman; aynı resim üzerinde aylarca, hatta yıllarca, resim tümüyle düzgün ve yerli yerinde oluncaya dek çalışmak gerektiğini anladığı zaman; bunu anladığı zaman kendi tuval ve renklerini hazırlamak konusunda günün birkaç saatini feda etmeyi güç bulmayacaktır. Bunu özenle ve sevgiyle yapacaktır, bu ona daha aza mal olacaktır ve ona daha güvenli ve daha tutarlı renkler sağlayacaktır.

Bu dönüşüm gerçekleştiği zaman, en halis ressamlar, usta sayılanlar, küçük ressamlar için yargı ve müfettiş gibi davranmaya ve denetim kurmaya başlar. Topluluklar halinde bir araya gelen, ihmalcilik gösteren ya da kötü malzeme kullanan bir ressamı topluluktan atma ya da cezalandırma, para cezası kesme gücüne sahip olan seçilmiş bir başkana sahip o büyük Hollandalı ressamların çağında var olan disiplini benimsemek akıllıca olacaktır.

Ingres resim yaptığı zaman, elinin altında en iyi nitelikten, mükemmel şekilde yıkanıp kurutulmuş ve sanatçı ihtiyaç duyduğu anda kullanılmaya hazır olan yüz fırça bulundururdu. Günümüzde bizim avangardımız birkaç kaba saba dekoratör fırçası, kurumuş boyayla kaplı, sert ve hiç yıkanmamış fırça kullanmakla övünür. [...]

Malzeme ve zanaat açısından, fütürizm İtalyan resmine son darbeyi de indirdi. Daha fütürizmin icadından önce bile İtalyan resmi çamurlu sularda geziniyordu, ama fütürist cümbüşler bardağı taşırdı.

Şimdi her şeyin üzerine bir gece çöküyor. Parabolün ikinci yarısına vardık. Histeri ve haydutluk kınanıyor. Sanırım şu vakte dek hepimiz haydutluktan doyduk, ister politik, ister edebi, ister ressamca haydutluktan. Histerinin günbatımıyla birlikte birçok ressam zanaata dönecek ve bunu çoktan yapmış olanlar daha serbest ellerle çalışabilecekler, eserleri de daha uygun bir şekilde tanınacak ve ödüllendirilecek.

Bana gelince, ben sakinim ve kendimi bütün eserimin mührü olmasını istediğim üç sözcükle anıyorum: *Pictor classicus sum* [Ben klasik bir ressamım].

7 Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1965) ve Amédée Ozenfant (1886-1966) "Pürizm"

Yazarlar 1917 sonlarında, mimarlık ve teknik ressamlık eğitimi almış olan Jeanneret resme başladığı sırada tanıştılar. Kasım 1918'de birlikte *Kübizmden Sonra*'yı (*Après le Cubisme*) yayınladılar, burada Ozenfant'ın 1916 tarihli "Kübizm Üzerine Notlar"ındaki düşünceleri geliştirdiler (bkz. IIIA1). 1920 yılında, avangard içinde, klasik düzenin ilkelerine dönmeyi savunmak üzere *L'Esprit Nouveau* dergisini kurdular. Bu ilkelerin kapsamlı bir ilanı olan "Pürizm" ilk kez 1920 yılında, derginin dördüncü sayısında, s. 369-86'da yayınlandı. Buradaki alıntılar R.L. Herbert, *Modern Artists on Art*, New York, 1964, s. 58-61, 63-5 ve 73'teki ilk İngilizce çeviriden yapılmıştır.

Giriş

İnsani sabitlerden doğmuş ve yokluğunda hiçbir şeyin insani olmayacağı mantık, bir denetim aracıdır ve icatçı olan kimse için, keşfe giden bir rehberdir; sezginin bazen kaprisli yürüyüşünü denetler ve düzeltir ve insanın kesin tavırla ilerlemesine izin verir.

Bazen araştırmacının önüne geçen ve bazen onu izleyen rehberdir; ama sezgi olmadan o kısır bir araçtır; sezgiyle beslendiğinde, kişinin "zincirli olarak dans etmesine" izin verir.

Genel olmayan hiçbir şey değerli değildir, aktarılabilir olmayan hiçbir şey değerli değildir. Rasyonel olan ve bu yüzden de insani olan bir estetik kurmaya çalıştık. [...]

Sanat Eseri

Sanat eseri yaratıcının izleyiciyi istediği hale sokmasına izin veren yapay bir nesnedir; daha sonra yaratıcının bu sonucu elde etmek için elinde olan araçları inceleyeceğiz.

İnsan açısından, estetik duyumların hepsi aynı yoğunluk ya da nitelik derecesinde değildir; bir hiyerarşi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu hiyerarşinin en yüksek düzeyi bize, sözgelimi, büyük bir genel yasanın açık algısı aracılığıyla çıkartıldığımız, matematiksel türden bir özel hal gibi görünüyor (matematik lirizm hali, denebilir); duyuların kaba hazzına üstündür; fakat duyular da işe karışır, çünkü bu haldeki her varlık sanki bir güzellik halinde gibidir.

Sanatın hedefi basit haz değildir, o daha çok *mutluluğun doğasına* katılır.

Plastik sanatın duyulara daha doğrudan seslenmesi gerektiği, sadece simgelerle hareket eden saf matematikten daha doğrudan olması gerektiği doğrudur; bu simgeler zihinde daha üstün bir düzenin sonuçlarını tetiklemeye yeter; plastik sanatta, duyular, zihni sanat eserinin oluşmasını sağlayan öznel tepkilerin oyununa bırakmaya hazırlamak üzere güçlü bir şekilde etkilenmelidir. Ama entelektüel düzene dair, matematiksel düzene dair bu heyecan olmadıkça sahip olmaya değer bir sanat yoktur; mimari bu zamana dek bu kategorideki halleri en güçlü şekilde uyarmış olan sanattır. Bunun nedeni mimarideki her şeyin düzen ve ekonomi tarafından ifade edilmiş olmasıdır.

İnsan zihninin en yüksek hazlarından biri de doğanın düzenini algılamak ve onun şeylerin şemasındaki kendi katılımını ölçmektir; sanat eseri bize bir düzene sokma çabası, insani düzenin bir şaheseri gibi görünüyor.

Artık dünya insana sadece insani bakış açısından görünüyor, yani, dünya insanın ona atfettiği yasalara uyuyormuş gibi görünüyor; insan bir sanat eseri yarattığı zaman, bir "tanrı" gibi davrandığı hissine kapılır.

Bir yasa bir düzenin doğrulanmasından başka bir şey değildir.

Özet olarak, bir sanat eserinin matematik düzen duyumu uyandırması gerekir ve bu matematiksel düzeni uyandırmanın aracı da evrensel araçlar arasında aranmalıdır.

Sistem

***

İnsan ve örgütlü varlıklar doğal ayıklanmanın ürünüdür. Yeryüzündeki her evrimde, varlıkların organları gitgide daha fazla uyum sağlar ve saflaşır, ve evrimin bütün ileri yürüyüşü bir saflaşma işlevidir. İnsan bedeni doğal ayıklanmanın en yüksek ürünü gibi görünür.

Bu seçilmiş biçimleri incelerken, belli özdeş özelliklere, sabit işlevlere, azami yeterlik, azami güç, azami imkan vb. yani azami ekonomi içinde olan işlevlere karşılık gelen özelliklere yönelik bir eğilimle karşılaşırız. Ekonomi doğal ayıklanmanın yasasıdır.

Bunun aynı zamanda "mekanik ayıklanma" dediğimiz şeyi yöneten büyük yasa olduğunu hesaplamak kolay.

Mekanik ayıklanma çok eski zamanlarda başladı ve o zamanlardan beri genel yasaları süregelen nesneler ortaya koymuştur; sadece onları yapma araçları değişti, kurallar kalıcı oldu.

Bütün çağlarda ve bütün halklarda, insan kaçınılmaz ihtiyaçlarına yanıt veren temel zorunluluk nesnelerini kullanmak üzere yarattı; bu nesneler organizmasıyla ilişkilendirildi ve onu tamamlamaya yardımcı oldu. Sözgelimi, her çağda, insan kaplar yarattı; azami oylum, azami sağlamlık, azami malzeme tasarrufu, azami çaba tasarrufu ihtiyacını karşılamak üzere vazolar, bardaklar, şişeler, tabaklar yarattı. Her çağda insan taşıma nesneleri yarattı: gemiler, arabalar; savunma nesneleri: silahlar; haz nesneleri: müzik aletleri vb., bunların hepsi de ayıklanma yasasına boyun eğdi: ekonomi.

Bütün bu nesnelerin insan uzuvlarının gerçek uzantıları olduğunu ve bu nedenle, insan ölçeğinde olduklarını, kendileriyle insan arasında uyum sağladıklarını keşfediyoruz.

Makine geçen yüzyılda doğdu. Ayıklanma sorunu her zamankinden daha kaçınılmaz şekilde ortaya kondu (ticari rekabet, maliyet fiyatı); makinenin ekonomi yasalarına katı bir şekilde uyulmasına ve onların uygulanmasına yol açtığını söyleyebiliriz. [...]

Modern mekanikleşme insanın daha önce bildiği ve kullandığı nesnelerden kesinlikle çok farklı nesneler yaratmış gibidir. Böylece doğal ürünler arasından çık-

mış ve keyfî bir düzene girmiş olduğuna inanılıyordu; bizim çağımız mekanikleşmenin kötü sonuçlarını kınıyor. Yanılmamamız gerekir, bu tümüyle bir hata: Makine, dünyanın yapısının fiziksel yasalarını her zamankinden daha katı bir şekilde uygulamıştır. [...]

Buradan temel bir sonuca varıyoruz: Fizik ve ekonomi yasalarına saygı göstermek her çağda fazlasıyla seçkin nesneler yaratmıştır; bu nesneler derin titreşimleri olan analog matematik eğriler içerir; bu suni nesneler doğal ayıklanma ürünleriyle aynı yasalara boyun eğer ve buna bağlı olarak, orada tam bir uyum hakim olur, insanı ilgilendiren iki şey bir araya gelir: kendisi ve yaptığı şey.

Hem doğal ayıklanma hem mekanik ayıklanma, saflaşmanın dışavurumlarıdır.

Buradan kolayca sanatçının doğal ve mekanik ayıklanma nesnelerinde elitist temaları yine bulacağı sonucu çıkarılabilir. Gerçekten de, dönemimizin sanatçıları süsleme sanatından haz almaktadır ve süslenmiş nesneler seçmektedir.

Bir sanat eseri mimaride ve heykel sanatında olduğu gibi, resimde de, bir birliktir, uyumlu ve mimari biçimlerin bir senfonisidir.

Ayıklanma nesnelerinden başka bir şeyi, sözgelimi, dekoratif sanat nesnelerini tema olarak kullanmak, ilkine ikinci bir senfoni katmaktır; gereğinden fazla, aşırı yüklenmiş olacaktır bu, duygunun yoğunluğunu azaltacak ve niteliğini bozacaktır.

Son dönemdeki bütün resim ekolleri arasından, sadece Kübizm özel nesneleri ve onların kaçınılmaz çağrışımlarını seçmenin üstünlüklerini öngördü. Ama, paradoksal bir hatayla, bu nesnelerin genel yasalarını titizce araştırmak yerine, Kübizm onların tesadüfî özelliklerini gösterdi ve hatta bu hatalı düşünceye dayanarak keyfî ve fantastik biçimleri yeniden yarattı. Kübizm dörtgen boruları kibrit kutularıyla ve üçgen şişeleri de konik bardaklarla ilişkiye soktu.

Bu eleştiriden ve süregiden çözümlemelerden hareketle, mantıksal açıdan bir reformun zorunlu olduğu, temaların mantıksal seçiminin zorunlu olduğu, ve onların biçimsizleştirme değil, biçimleştirme aracılığıyla ilişkiye sokulmasının zorunlu olduğu sonucuna varırız.

Eğer Kübistler yanıldıysa, seçtikleri temaların, evrensel, aktarılabilir bir dil biçimlendirebilecek olan değişmez bileşenlerini aramadıkları içindir bu.

***

Pürizm

İnsan zihninin en yüksek zevki düzen algısıdır ve en büyük insani tatmin de bu düzendeki işbirliği ya da katılım hissinden gelir. Sanat eseri seyircinin yaratıcı tarafından arzulanan hale sokulmasını sağlayan yapay bir nesnedir. Düzen duyumu matematik bir niteliğe sahiptir. Bir sanat eserinin yaratılması belirtilen sonuçlar için gerekli araçları kullanıma sokacaktır. Bu araçlara sahip olan bir dili işte şöyle yaratmaya çalıştık:

Birincil biçimler ve renklerin standart özellikleri vardır (aktarılabilir bir plastik dilin yaratılmasına izin veren evrensel özellikler). Ama birincil biçimlerin kul-

lanılması seyirciyi aranan matematik düzen haline sokmaya yeterli gelmez. Onun için doğal ya da yapay biçimlerin ilişkilerini harekete geçirmelidir, ve onların seçilmesi için ölçüt belli öğelerin vardığı ayıklanma derecesidir (doğal ayıklanma ve mekanik ayıklanma). Standart biçimlerin saflaştırılmasından çıkan Pürist öğe bir kopya değildir, amacı nesneyi bütün genelliği ve değişebilirliği içinde maddeselleştirmek olan bir yaratımdır. Bu yüzden pürist öğeler özenle tanımlanan anlamın sözcükleriyle karşılaştırılabilir; Pürist sözdizimi konstrüktif ve modüler araçların uygulanmasıdır; resim uzamını denetleyen yasaların uygulanmasıdır. Bir resim bir bütündür (birlik); bir resim, uygun araçlarla, bütün bir "dünyanın" nesnelleştirilmesine yol açacak olan yapay bir oluşumdur. İnsan sürprize ve erginlenenlerin alışkanlıklarına dayanan bir imalar sanatı, bir moda sanatı yapabilir. Pürizm alışkanlıklardan kurtulmuş, plastik sabitleri kullanacak ve her şeyin ötesinde duyuların ve zihnin evrensel özelliklerine seslenecek bir sanat için çabalıyor.

8 Albert Gleizes (1881-1953) "Dada Vakası"

Yazarın savas öncesi Kübizmi (bkz. IIB7) savas sonrasının "düzen çağrısından" etkilenmisti. Burada Dada tarafından klasik ilkelere ve onların kaynağı olduğuna inanılan burjuva toplum düzenine yöneltilen elestiriye bir yanıt veriyor. Fakat ilginç bir sekilde, bu yanıt bir savunma olarak, bu toplumsal düzenin değil, ebedî ilkelerin savunması olarak yapılıyor. Yandaşlarına göre ilerici olan "l'esprit nouveau"ydu, Dada burjuva toplumunun yozlasmasının bir dışavurumuydu. İlk kez *Action*, sy. 3, Paris, Nisan 1920'de yayınlandı. İngilizce çevirisi R. Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets*, New York, 1951, s. 298-303'te yer almaktadır.

[...] Bir an için bile artık insanlık tarihinde büyük bir dönem noktasında olduğumuz reddedilemez. Bütün ülkelerde bir hiyerarşi, burjuva kapitalizminin hiyerarşisi, çatırdıyor, iktidar dizginlerini tutmakta güçsüz kalıyor. Olaylar insanlardan daha güçlü olduğunu gösterdi ve insanlar bir o yana bir bu yana savruluyor, olup bitenleri hiçbir şekilde anlamıyor. Aşırı sağdan aşırı sola bütün siyasi partiler her suç için birbirlerini suçluyorlar. Sorumluluğun insan sözkonusu olduğunda boş bir sözcük olduğunu ve bu tür üzerinde bilimsel araştırmaların bile daha kavrayamamış olduğu üstün güçlerin herhangi bir bireysel iradeden çok daha güçlü bir şekilde etkili olduğunu kafalarına sokamıyorlar. Ekonomik sistemi maddi bir düzlemde örgütleyen bu burjuva hiyerarşisi kendi tehdit edilen sınıf çıkarlarından başka bir şey görmüyor. Öyle bir iktidarsızlık noktasına vardı ki, artık organizmasının alt kısımlarındaki gitgide artan basınç için güvenlik subabı olabilecek bir sistem düşünemiyor. Tersine, sürekli olarak basıncı artırıyor, olası bir kırılma noktası kavrayışını tümden kaybetmiş durumda.

Maddi düzlemde bu burjuva hiyerarşisi zaten ölü; artık gördüğümüz şey onun cesedinin çürümesi. Hâlâ yapar gibi göründüğü hareket onu yiyen kurtçukların kıvranmasıdır ve gecenin üzerine çökmesini önleyen ışıltı, hayaletlerin ışığı olarak bildiğimiz fosforesanstır.

Burada "burjuva hiyerarşisinin" demagojik bir anlamda kullanılmadığı anlaşılsın. Sınıflandırma çılgınlığı o gerçekliğin tümüyle bir görünüm olduğu bazı

ayrımlar yarattı ve bizim demagoglarımız bunları alt sınıflara üst sınıflarla ortak hiçbir şeyleri olmadığını söylemek üzere kullanıyor. Eğer bunu strateji nedeniyle yapıyorlarsa, anlaşılabilir, ama eğer söylediklerine inanacak kadar aptallarsa, o zaman yazık onlara. Burjuvazi insanın maddi gerçeklerden hayvanca haz alma eğiliminin bir ifadesidir. Ve paraya dayanan –ekonomik bir kavrayışla– servet dağılımına gelince, bu dünyanın metaları paranın iktidarına aittir. İnsani mücadelede, bu iktidara sahip olanlar tepededir, ona sahip olmayan ama ona aynı amaçla sahip olma arzusunu duyanlar diptedir. Buna bağlı olarak, burjuva ruhu herhangi bir özel sınıfa özgü değildir, bütün topluma ortaktır. Son izmarit toplayıcısı barış ya da savaş kararı veren finansörle aynı dürtülere sahiptir, onları ayıran şey basit bir gerçekleştirme sorunudur.

Para zemininin çökmesi ve metaların gitgide yetersiz kalması – bu etkenler bütün toplumsal organizmanın altını oyuyor. Felç hali kaçınılmaz. Bunun ideolojik bir yanı yok. İnsani bilinç açısından, bu çok basit bir şekilde midenin isyanı ve yaşamdan tat alma arzusunun öfkeye kapılması olacak. Aslında, çözülmekte olan toplumumuzun her sınıfında bütün fiziksel arzuların tatminine yönelik bir heves ve tam bir örgütlenme ya da yapıcılık eksikliği görünüyor.

Burjuva toplumu için tipik olan bu boğucu maddecilik, çok doğal olarak bizim ruhsal düzlemdeki çözülmeye ciddi bir ilgi göstermemizi önlüyor, çünkü ruhsal değerler bu tür bir rejimde değeri olmayan şeylerdir ve ruhsal sözcüğü şakacı bir önemsizlik havası kazanmış, dualarla ve şakalarla sınırlı kalmıştır.

Fakat maddi düzlemdeki çürümeyi ruhsal düzlemdeki çürümeyle karşı karşıya getirirsek, Dada hareketini daha kesin bir şekilde anlarız. Hatta bu hareketin rotasını izlemenin maddi krizin rotasını izlemekten kolay olduğunu söyleyebilirim. Onun organizması maddi güçlerin karmaşasından daha basittir.

Burjuva hiyerarşisinin çürüyen maddi bedeni onun ruhsal değerlerinin çürümesinde karşılığını buluyor. Maddi beden toza çevriliyor, ruh boşluğa çevriliyor. Dada hareketi bireylerin iradi çabası değildir; koşulların kaçınılmaz ürünüdür.

***

Dada ruhunun kökeninde, bir zamanlar mücadele edilen, ama artık moda olmuş ruhsal değerlerin ustalıkla kullanılmasıyla karşılaşırız. Sonra çeşitli yeni dürtüler ani bir aydınlanmaya yol açar. İlk olma ihtiyacı dogmatik bir inanç olur, beraberinde daha büyük çılgınlık getirir. Ve bu farklı psikolojik hallere bir dizi patolojik hal karşılık gelir. Çeşitli hazların kötüye kullanılması duyuların yapay uyarılması, sinir sisteminin içki ve uyuşturucuyla kamçılanmasına yol açar. Sonuç: fiziksel organizma üzerindeki denetimin tam kaybı.

Bu aşamadan önce, bireysel olan ne önerir? Entelektüel bir esneklik, evet, ama sıra dışı bir duyarlılık değil; belli bir *savoir-faire*, ama örtük yapıcı mizaca benzer hiçbir şey. Bu aşamada ve sonrasında, bizi yöneten fiziksel yasalardan kurtulmuş olma yanılsaması yaşar. Bu, uyuşturucuların yol açtığı hipnozun tanıdık bir ilavesidir, ama yanılsama krizden sonra da devam ederse daha ciddi bir hal alır. Tam da bu anda Dada alanı açılır. Yapılandırmanın, herhangi bir şeyi herhangi bir şekilde düzenlemenin olanaksızlığı, bu tür herhangi bir yapıya ilişkin en karışık fikrin bile

bulunmaması, Dadanın böyle bir şey olmadığına ve tek çözümün, ne olursa olsun herhangi bir şeyi, içgüdü kılığıyla yapmak olduğuna ikna etmiştir.

***

Onların emin oldukları şeyler burjuva sanat kavrayışının, özünde bireyci ve bu yüzden de ancak birkaç seçilmiş için ayrılan bu sanatın tükenmişliğinden kaynaklanır. Bu ilkeyi saçma bir sonuca götürerek, kendi içlerine kapanırlar. Dada eserinin sunumu hep zevk doludur, resimler etkileyici renkler sergiler, hepsi de çekicidir, kitap ve dergiler hep neşeyle yapılmıştır ve daha çok parfüm üreticilerinin kataloglarına benzer. Bu ürünlerin dış görünümlerinde kimseyi gücendirecek bir şey yoktur; her şey düzgündür, iyi biçim, hassas gölgeleme içerir vb...

Onların sanat eserlerindeki biçimler de rahatsız edici değildir, çizdikleri *graffiti*ler de oldukça düzgündür. Metinlerinin içine girmek imkansızdır, o yüzden öfkelenmek mümkün olmaz. Bazen sözcük seçimi canlı ve kışkırtıcı bir imge yaratır. İçgüdü dedikleri şey kafalarından geçen herhangi bir şeydir ve bazen kafalarından oldukça hoş bir şeyler geçer. Bu tesadüfi bulut topluluklarında belli bir örgütlenme iması bulmaktan daha şaşırtıcı değildir.

Ama çok geçmeden başatların, sanatsal ve edebî eserlerinde sıkça görülen *leit-motiv*lerin farkına varırız. Ve o zaman patolojik vaka acımasızca görünür olur. Zihinleri sonsuzca cinsel deliliğin ve dışkısal deliliğin etkisindedir. Hastalıklı fantezileri iki cinsiyetin de cinsel organı çevresinde dönenir. Kendi cinslerini ve dişi cinsini fark etmekten büyük haz alırlar. Her şeyi *a priori* reddetseler bile, bu reddetmeye rağmen, benim biraz prematüre bulduğum bir şekilde, konu bebekleri üreten o süslere gelince ne kadar suçluluk doludurlar ve onlarla oynamayı çok severler. Üreme organları karşısında o kadar takıntılıdırlar ki belki bir deha sergileyen eserleri de kaçınılmaz olarak cinsel organlara ilişkindir. Dahası, bu alanlarda takılıp kaldıklarından, belki de hiç aramaksızın, bir başka özel esin kaynağı bulmuşlardır. Anüsü ve bağırsak etkinliklerinin yan ürünlerini keşfetmişlerdir. Ve zaten büyük olan keyifleri, daha da artmıştır. Bir keşiften diğerine geçerek, bütün yeni gelenlere zaferlerini ilan ederler. Dışkı maddesiyle mermer yaparlar, üzerinde zıplarlar, onu parmaklayıp dururlar. Bu psikiyatrların çok iyi bildiği bir fenomendir. Dışkıyı zihnin ürünleriyle karıştırırlar. İki farklı şeyi belirtmek üzere aynı sözcüğü kullanırlar.

***

Dada, sanatı, onu kışkırtarak gözden düşürmeye çalışıyor. Ama kimse sanatı, içgüdünün buyurgan bir dürtüsü olan sanatı, yine içgüdünün buyurgan bir dürtüsünden doğan insan toplumunu gözden düşüremeyeceği gibi, gözden düşüremez. Kimse sanatı onun değerlerini sistemli bir şekilde yok ederek gözden düşüremez, tıpkı toplumu hileli bir uluslararası iflasla gözden düşüremeyeceği gibi. Dadanın, eylemleri konusunda sorumluluk almadan yok ettiği şey, onun yardımı olmadan kolayca ortadan kaybolacak olan birtakım kulluk fikirleridir; çünkü burjuva hiyerarşisini maddi düzlemde yok eden şey toplumsal servetin dağılımına ilişkin sahte yaklaşımıdır. Ve bu yüzden Dada, son çözümlemede, sadece çürüyen burjuva hiyerarşisinin ruhsal değerlerinin en son çürümesini temsil etmektedir. [...]

9 André Derain (1880-1954) "Raffaello Üzerine"

Derain savaş öncesi avangardının önde gelen üyelerinden biri olsa da (bkz. IB3), başka sanatçılar gibi o da savaştan sonra gitgide artan bir şekilde klasisizme yöneldi. Bu muhafazakâr bağlanmayı kabullenmesi ilk kez "Sur Raphael" *adıyla L'esprit Nouveau*, sy. 3, Paris, Aralık 1920'de yayınlanan bir açıklamada yer alır. İngilizce çeviri bu kaynaktan yapılmıştır.

Raffaello sanatçıların en yanlış anlaşılmışıdır! Raffaello gençler için bir usta değildir, amatörlerden oluşan bir ekolün kurucusu olamaz. Raffaello'ya yaklaşmanın tek yolu bir sürü hayalkırıklığının ardından yaklaşmaktır. Eğer ondan ayrılırsa insan, bu bir felaket olur; o en büyükleri bile mahvedebilecek olan bir dehadır. Bunun rahatsız edici örnekleri var. Ayrıca, onun etkisi bir yüzyıldan fazla bir zamandır görünmüyordu; bizler sadece Hollanda ekolünün ustalarının yolundan gittiğimiz bir dönemden çıkıyoruz. Louvre'daki son koleksiyon bu zamanın sona erdiğinin sevindirici bir kanıtı. Raffaello sağlam bir değerlilik testi olan ve tanrısal olmaktan uzak bir şekilde yozluğa düşkünlüğü bulunan da Vinci'den üstündür. Raffaello tekbaşına tanrısaldır!

10 Percy Wyndham Lewis (1882-1957) "Yeni Çağın Çocukları"

Yazar savaşın "patlatıp bombalamaya", Girdapcılığa (bkz. IIA12), hatta *tout court* [özünde] savaş öncesi avangardının belirgin anarsisine bir son getirdiğini düşünüyor. Onun yerine, "sağlamlık", "hijyen" ve "otorite" ifadelerine başvuruyor: Bunlar, avangard kesimlerde etkin olan "düzene çağrı"da değil, muhafazakâr retorikte görülecek olan terimlerdi. İlk kez *The Tyro*, sy. 1, Londra, 1921'de yayınlandı.

Yeni bir çağın başlangıcındayız, ona alışkın değiliz, yeni ve kesinlikle daha iyi bir günün ilk bebekleriyiz. Aştığımız düzeni savunanlar hâlâ büyük çoğunlukta. Ölü dönemin cenaze töreni daha sürecek ve fazlasıyla pahalıya patlayacak. Yine de öldü, soğudu, ama ölümün saygınlığı ve dinginliği yok üzerinde. Ölüm sonrasında onun akla gelebilecek her çılgınlıktan acı çektiği anlaşıldı.

Hiçbir dönem kendisinden sonra gelenden, bizim içine girdiğimiz dönemin 1914-18 Büyük Savaş'ıyla birlikte içine girdiğimiz dönemden ayrıldığı kadar özenle ayrılmamıştır. O dönem arkamızda sapasağlam duruyor. Son on yılın bütün, entelektüel ve başka türden çatışma ve değişimleri, korkunç bir şekilde onunla simgeleniyor. O bize, engin anlamsız gölgesiyle, aniden bir engel gibi yükselen bir dağ silsilesi gibi, yolumuzu gösterecek bir şey olması gereken bir silsile gibi görünüyor. Dünün topraklarına geri dönecek bir yol yok.

Dünü anlamlı bulanlar, önem verdikleri ve güvendikleri şeyler engelin öteki yanında olanlar, bizi aptalca ya da delice bir tavırla (büyük ölçüde onların gafları ve egoizmleriyle inşa edilmiş olan) o engeli ölçmeye ve Geçmişe dönmeye zorluyorlar. Diğer yandan, önem verdikleri şeyler ileride olan, güvendikleri şeyler gelecekte olan kişiler, bu beklenmedik gölgenin altında hoşnutlukla ilerliyor, mühürlü ve engellenmiş geçmişten uzaklaşıyor.

Öyleyse, bizler, insan yaşamının yeni bir halinin yaratıkları, ondokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinden, diyelim, Rönesans'ın Ortaçağ'dan farklı olması kadar farklı mıyız? Fakat bizler hâlâ sayıca azız, ve belli ölçüde kararsız ve deneyimsiziz. Bizim refahımız için hangi adımlar atılacak, bize nasıl bakılacak? Sonraki birkaç kuşak bir avuç sıska Yeni mi üretecek, yoksa yeni çağ sağlam ve tertemiz bir başlangıç mı yapacak?

Karşılaştığımız ve daha bir süre karşılaşacağımız bir fenomen de, bir tür iki ülke arasındaki Sahipsiz Toprak atmosferinin varlığıdır. Ölüler ayağa kalkmaz ve insanlar Geçmişten dönmez, ne yaparlarsa yapsınlar dönemezler. Ama yine de Hiçlik var, ya da geçmiş bir çağın cesedi ve yeninin çocuklarının tomurcuklanması var. Yaratıcı ve etkin bireylerin dışında, günümüzde dört bir yanda serpilen yeni ve hassas güçleri destekleyecek, olgun bir otorite yok.

O yüzden bazen kendimize siper kazmamız gerekiyor; ama bunu öfkeyle yapıyoruz. Ve bizim yazgılı yaşamımız olan şeyin gerçekleşmesi için sürekli bastırmayı arzuluyoruz.

11 Juan Gris (1887-1927) "Bir Soruşturmaya Yanıt"

Savaş öncesinde Kübist avangardın önde gelen bir üyesi olan Gris, burada sanatının akılcı temellerini ve Louvre'da kutsanan klasik gelenekle olan sürekliliğini vurguluyor. Bu tipik savaş sonrası savları *L'Esprit Nouveau*'nun editörleri Jeanneret ve Ozenfant'ın hazırladığı bir soruşturmaya yanıt olarak verilmişti. İlk kez *L'Esprit Nouveau*, sy. 5, Paris Subat 1921, s. 533-4'te yayınlandı.

Estetik sistemi: "Ben ruhun öğeleriyle, imgelemle çalışıyorum. Soyut olan şeyi somutlaştırmaya çalışıyorum. Genelden özele gidiyorum; yani, bir soyutlamadan yola çıkıp gerçek bir olguya varıyorum. Benim sanatım bir sentez sanatı, tümevarımcı bir sanat, Raynal'ın dediği gibi."

"Yeni bir betimleme elde etmek istiyorum. Genel bir tipten ayrılıp özel bireyler yaratabilmek istiyorum."

"Resmin mimari yönünün matematiksel, soyut yön olduğunu düşünüyorum; onu insanileştirmek istiyorum. Cézanne bir şişeden bir silindir yarattı; bana gelince, ben silindirden yola çıkıp bireyselin özel bir tipini yaratıyorum; bir silindirden bir şişe, belli bir şişe yaratıyorum. Cézanne mimariye yöneliyor, bense ondan yola çıkıyorum. Bu nedenle soyutlamalarla (renklerle) resim yapıyorum ve renklerin ne zaman nesne olacağını ben belirliyorum; sözgelimi, kara ve beyazla resim yapıyorum ve beyazın ne zaman kağıt ve karanın ne zaman bir gölge olacağını ben belirliyorum; yani beyazı sabitliyorum, böylece o kağıt oluyor; ve karayı da gölgeye döndürecek şekilde sabitliyorum. Bu tür resim düzyazı karşısında şiir gibi."

Yöntemi: "Eğer sistemde kendimi bütün idealist ve doğalcı sanattan uzak tutarsam, yöntemde de Louvre'dan kaçmak istemem. Yöntemim çok eski bir yöntem, ustaların kullandığı yöntem; yani araçlar, bunlar sabit."

12 Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) "Bir Soruşturmaya Yanıt"

Sanat tarihcisi ve Mannheim Kunsthalle'nin yöneticisi olan G. F. Hartlaub, genellikle, Alman sanatında Birinci Dünya Savası'ndan sonra ortaya cıkan yeni figüratif eğilimler için kullanılan "Neue Sachlichkeit" terimini ilk kullanan kisi olarak anılır (bkz. IIIB9 ve 13, IVB5 ve 6). 1923 yılında *Kunstblatt* dergisinde "orta büyüklükte olan, belki 'Die Neue Sachlichkeit' adını alabilecek bir resim ve grafik sanat sergisine" katkı yapmaya yönelik acık bir davet mektubu yayınladı. "Son on yılda ne Empresyonist acıdan bulanık ne de Ekspresyonist acıdan soyut olan, ne duyarlık acısından yüzeysel ne de konstrüktif olarak ice kapanık olan sanatcılar tarafından yapılmıs temsil niteliğindeki eserleri bir araya getirmek istiyorum" diyordu. "Pozitif, elle tutulur gerceklige sadık kalmıs –ya da bir kez daha öyle olmus– sanatcıları göstermek istiyorum." Sergiyi düzenlemek tahmin edilenden daha uzun sürdü ve sonunda 1925'in Haziran ve Eylül ayları arasında gerceklesti. Fakat burada sözkonusu olan düşünceler daha önce bir süre gecerlik kazanmıştı. *Kuntstblatt*'ın editörü, Paul Westheim 1919 yılında İtalyan figüratif eğilimleri tanıtmıştı ve "Pittura Metafisica" resimleri 1920 yılında Berlin'de gösterilmişti (bkz. IIIA4 ve 6). 1922 yılında Westheim "Yeni bir Doğalcılık mı?" başlığını taşıyan bir soruşturma gönderdi ve yanıtları derginin özel bir sayısında yayınladı. Hartlaub'un yanıtı, yeni bakış acısının temel bir acıklaması olarak büyük ölcüde gecerli olmustu. Öncelikle, Ekspresyonizmin altına bir hat cekti. Sonra yeni figüratif eğilimi acıkca sağ ve sol kanada ayırdı, bunları da klasisizme yönelik ilgi ve cağdaş olana daha belgeselci bir odaklanmayla iliskilendirdi. Metin ilk kez *Das Kunstblatt*, VI, 9, Berlin, Eylül 1922, s. 389-93'te yayınlanmıştı. Nicholas Walker'a ait İngilizce cevirl bu kaynaktan alınmıştır.

1918 yılında *Sanat ve Din* adlı kitabımda şöyle yazdım: "Ekspresyonizm için kendine sadık kalmak önemlidir." Biçimsel hesabın en soyut ilkelerini bildiren sanatsal irade [*Kunstwollen*], Kübizmde, duygusal ifadenin en özgür türünde, Kandinski'de de 'İçerde de bir evren var' olduğunu kabul etme konusunda, aynı noktada ayrılıyordu. Bu artistik irade, çok farklı yollarla da olsa, şeyler dünyasının dışsal gerçekliğine karşı bu evreni de görünür kılmak için tutkulu bir yoğunlukla çaba harcamıştı. Bu açıdan "Ekspresyonizm" geri kazanılan bir metafiziksel, ve sözcüğün geniş anlamıyla, dinsel bir yenilenme iradesinin bütün kuşakların zihinlerindeki en belirgin semptomlarından biri oldu. Bu ortak irade bozulduğu zaman, bu cesur müdahale maddeci bir toplumsal düzenin ve maddeci bir dünya görüşünün ortasında kaçınılmaz olarak yanılmış göründü ve bu yüzden de dağınık sayıldı ve hatta tümüyle reddedildi.

Gerçekten de bu oldu. "Gençlik sanatının" ikinci ve üçüncü kuşakları niyetlerinde başarısız oldular, büyük kısmı bir kez daha inançlarını yitirdi, savaş, devrim ve savaş sonrası durumda olduğu gibi sonsuzca hayal kırıklığına düştüler ve tükendiler. Kısmen basitçe yeni biçimsel olasılıkları şematikleştirmekle, onları az çok rahatça, saf dekoratif amaçlarla kullanmakla yetindiler. Ve kısmen, bu zamana dek çok dar çevrelerle sınırlı kalmış olan, özenle hesaplanmış sanatsal haz uyandırma deneylerinde, soyutlamanın başarılarını kesin olarak *israf ettiler*. Birçoğu da affedilmez bir içtenlikle "sözde-dinsel iradeye" başvurdular. Başkaları daha da dürüst çıktı. Tanrısal nefesin bir zamanlar hakim olduğu ve bu dünyanın fenomenlerini aydınlattığı ve onun maddi olmayan biçimlerini daha saf ve daha ruhani şekillerde topladığı yerde, bu sanatçılar kendilerini gitgide kara bir şeytani büyüye verdiler. Dünyayı

aydınlatmadılar, onu sadece hayalî parçalara ayırdılar. Ve o hayalî parçaları daha yüksek bir organik yaşam türüne dönüştürmek yerine, sinik bir fütürizme saptılar, hünerli mekanizmalardan, mekanik *golem*lerden, kendi sapkın çağımızın zararlı imgelerinden başka bir şey üretmediler. Ondokuzuncu yüzyıl sonu modernlerinin empresyonist dünya görüşüne kattığı o derin mistik romantizm hevesinden esinlenmeyi sürdüren çok az sanatçı vardır. Bu az sayıdaki sanatçılar günümüz dünyasında çok yalnız "uzmanlardır" bir bakıma. Bir Paul Klee'nin çalışmaları üzerine bir ekol inşa etmek olanaksızdır.

Bu yüzden bir *tepkinin* ortaya çıkması kaçınılmazdı, tıpkı 1918 yılının güçlü ütopyacı hayallerinin ardından politik alanda tepki ve boyun eğmenin hakim olması gibi. Bu beklenmedik sonucun yönü daha en baştan apaçıktı. Bu yeni yaklaşımı *Doğaya Dönüş!* sloganıyla belirlemek saf kuramsal anlamda derin bir analiz olmayabilir, ama son zamanların eğilimlerinin en belirgin özelliği budur.

Burada bir *sağ* ve *sol* ayrımı yapabilirim. Zamandışı değerlere yaptığı vurgu açısından klasisizm noktasına varıncaya dek muhafazakâr olan sağ, artık, bu kadar aşırılık ve kaos deneyiminin ardından, her şeyi sağlam ve sağlıklı kılmaya çalışıyor, doğadan sadık bir şekilde çizilen beden-heykel gerçekliği de burada daha dünyevi ve daha heybetli bir boyutu zenginleştiriyor. Michelangelo, Ingres, Genelli, hatta Nazarenes bu açıdan geçerli modeller olarak övülüyor. Diğer yandan, sol kanat, sert bir şekilde çağdaş, sanata çok daha az inanıyor, hatta sanatın reddedilmesine kadar varıyor ve primitivist kesinlikle ve saplantılı kendi kendini teşhirle bizim zamanımızın asıl çehresi olan kaosun gerçekliğini ortaya çıkarmaya çalışıyor.

Ekspresyonizm kendi özgün ve kapsamlı yaratıcı dürtüsüne sadık kalmayı başaramadığından, buradaki çözüm belki de geriye kalan tek çözümdür, bu koşullarda en iyi ve en makul olan çözümdür. Tek yapabileceğimiz onu onaylamaktır, özellikle de yaratıcı iradenin yeni güçlerini besleyecek kadar güçlü göründüğü için. Burada önemli olan şey şu: Bu eğilimler olabildiğince romantiklikten uzak olduklarını söyleseler de, daha önceki kuşakların ruhsal iradesinin değerli başarılarını tümüyle çiğnememişlerdir. Çünkü daha önce bir kere tıkanan bazı derin bilinç düzeyleri şimdi bile canlandırıcı güçlerini iletmeyi sürdürüyor. Temel ve çocuksu olana yönelik özlem içimizde duruyor ve bazen tatmin bile ediliyor. Ruhun bazı ifade olanakları, keşfedilir keşfedilmez, unutulmaz oluyor (tıpkı saf nöroloji alanının ötesinde çok fazla izlenmemiş olan o "içselleştirme" [*Verinnerlichung*] gibi). Sözgelimi, kübizmin örnek olduğu, aşırı katı bir biçimsel disiplin ve yeni yapıcı olasılıklar, artık unutulamaz ve aynı şekilde rengin duygusal simgeciliğinin cesurca araştırılması da öyle. Yakın tarihli doğalcılıkla bir Corinth ya da bir Zille'nin doğalcılığı arasında ortak hiçbir yan yok. Hatta yeni "klasisizm" bile –eğer bu adı vermek uygunsa– kendisini Canova ve Adolf Hildebrand'ın klasisizminden uzak tutacaktır.

Bu yüzden, kabul etmek biraz acı verici de olsa, bu yeni *Doğaya Dönüş*'ü kendimiz ilan etmeliyiz. Bu yeni "püristlerin", (Hausenstein'ın ifadesiyle) biraz "zenci" yakınlığına sahip olan bu klasikçilerin yaygara ve gösterişlerini, ve genellikle de saf dekoratif olan eğilimlerini göz ardı edemeyiz; karşı tarafın ufkunu daraltan ve onların kesişen sert imgelerine boyun eğmez ve sarsıcı bir karakter veren politik öfke ve sinikliği de göz ardı edemeyiz. Ama, bütün bunlara rağmen hâlâ, yarın, ya da ya-

kında bir gün, bu iki akımın da başarılı bir şekilde bir araya geleceğini ve üzerinde yürünecek geniş bir yol yaratacağını umut etmeliyiz. Bir başka ve kurtarılmış Max Beckmann'ın ortaya çıkması için geleceği beklemeliyiz.

Ele aldığımız mücadele ve sorunlara hiç sahip olmayan ve Cézanne'ın mirasını benimsemek konusunda Kübistlerden çok daha başarılı olan birçok modern ressam bulunduğunu da unutmamalıyız. Andre Derain hâlâ hayatta.

IIIB. UYUŞMAZLIK VE KARGAŞA

1 Hugo Ball (1886-1927) "Dada Fragmanları"

Ball, Emmy Hennings'le birlikte, Zürih'te 5 Şubat 1916'da CabaretVoltaire'i kurdu. Daha sonra ilan ettiği üzere, "dünyaya 'savaş ve Milliyetçiliğin' ötesinde, başka idealler için yaşayan bağımsız insanların bulunduğunu hatırlatmayı" hedefliyordu. Bu "Fragmanlar" ve 1916-17 tarihli günlük yazıları, ilk kez Ball'ın kitabı *Flucht aus der Zeit* (*Zamandan Kaçış*, Münih/Leipzig, 1927) içinde yer aldı. İngilizce çeviri Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, New York, 1951, s. 57-4'te yer almaktadır. (Üç noktalar metnin kendisinde yer almaktadır.)

12 Mart, 1916 – İlkeler yerine simetri ve ritimleri geçir. Mevcut dünya düzenlerine karşı koy...

Burada kutladığımız şey hem bir soytarılık hem de bir cenaze töreni...

12 Haziran, 1916 – Dada dediğimiz şey, içinde bütün yüksek sorunların yer aldığı, hiçlikten yapılmış bir *harlequin* dansıdır, bir gladyatör jestidir, rezil enkazla yapılan bir oyun, yapmacık ahlak ve bolluğun bir sergilenişidir...

Dadacı sıradışını, absürdü sever. Yaşamın kendisini çelişkilerle dayattığını ve kendi çağının, kendisinden önce gelene göre çok daha fazla bir şekilde, bütün cömert dürtülerin yıkımını hedeflediğini bilir. Bu yüzden her tür maskeyi hoş karşılar, içinde bir kandırmaca iktidarının olduğu bütün saklambaç oyunlarını hoş karşılar. Doğrudan ve ilkel olan şey ona bu devasa karşı-doğanın içinde, doğaüstünün kendisi olarak görünür...

İnsanlık kavramını en derin katmanına dek yok eden düşüncelerin iflası, içgüdüler ve kalıtsal arkaplanlar artık patolojik bir şekilde ortaya çıkıyor. Hiçbir sanatsal, politik ya da dinsel inanç bu akıntıya baraj olmaya yetmeyeceğinden, geriye sadece *blague* ve kanayan bir poz kalıyor...

Dadacı insanların zekasından çok olayların içtenliğine güvenir. Ona göre insanlar ucuza satın alınabilir, kendisi de buna dahildir. Artık olayların tek bir ayrılık noktasından kavranmasına inanmaz, ama yine de her şeyin, bütünselliğin birliğine, kendi kendini dağıtma noktasına dek ayrılıkların acısını çekecek kadar inanmıştır...

Dadacı kendi zamanının ölüm ağrılarına ve ölüm sarhoşluğuna karşı mücadele eder. Her tür zekice ketumluğa karşı olduğundan, en tartışmalı başkaldırı biçimlerinden bile haz alan birinin merakına sahiptir. Bu sistemler dünyasının parçalandığını ve nakit talep eden çağın, tanrısız felsefeleri kelepirden satılığa çıkardığını bilir. Market kasası sahiplerinin vicdan azabı çektiği yerde, Dadacı için tatlı kahkaha ve tatlı kibarlık başlar...

13 Haziran, 1916 – İmge bizi farklılaştırır. İmge aracılığıyla kavrarız. Ne olursa olsun – gecedir – onun baskısını elimizde tutarız...

Sözcük ve imge birdir. Resim ve şiir yazmak birbirlerine aittir. İsa imge ve sözdür. Söz ve imge çarmıha gerilmiştir...

18 Haziran, 1916 – Sözcüğün plastikliğini aşılması çok güç bir noktaya dek geliştirdik. Bu sonuca mantıksal olarak yapılanmış, rasyonel cümlenin feda edilmesi ve bu yüzden, aynı zamanda, belgenin (ancak cümlelerin mantıksal düzene sahip bir sözdizimi içinde zaman alıcı bir şekilde gruplanması sayesinde mümkün olan belgenin) reddedilmesiyle varıldı. Bu çabalarımızda çağımızın özel koşullarından, gerçek bir yeteneğin dinlenmesine ya da olgunlaşmasına izin vermeyen, onu yeteneklerinin vakitsiz bir sınamasına zorlayan koşullarından destek alıyoruz, ayrıca üyeleri birbirlerini düzlemlerinin daha da yoğunlaşması ve öne çıkmasıyla birbirlerini geçmeye çalışan grubumuzun coşkulu *élan*ından destek alıyoruz. İnsanlar, eğer isterlerse gülebilir; dil bize gayretimiz yüzünden teşekkür edecek, bunun doğrudan görünür herhangi bir sonucu olmasa bile. Sözcükleri bizim "sözün" (*logos*) evanjelik kavrayışını büyülü bir imgeler kompleksi olarak yeniden keşfetmemizi sağlayan kuvvet ve enerjilerle yükledik...

***

21 Kasım, 1916 – Bireyciliğin eleştirisi için bir not: Öne çıkarılan "Ben", kibirli, diktatör, boş ya da tembel türden sürekli eğilimlere sahiptir. Topluma karışmadığı sürece hep arzulara uyum sağlar. Onun eğilimlerini reddeden biri, onun "ben"ini reddetmiş olur. Ben ve eğilimleri özdeştir. Bu yüzden, Rönesansın bireyci-egoist ideali, artık karşımızda duran, beslenen ve parçalanan mekanik arzuların genel birliğini olgunlaştırdı.

***

30 Mart, 1917 – Yeni sanat sempatik çünkü total bir bozulma çağında imge-isteğini korudu; çünkü imgeyi dayatmaya eğilimli, bunun için araçları ve parçaları çelişkili olsa bile. Parça ve ayrıntıların ahlaki değerlendirmesinde gelenek ağır basıyor; sanat bununla ilgilenemez. İçeride yatan, her şeyi birbirine bağlayan yaşam sinirine yönelir; dış dirence karşı aldırışsızdır. Hatta şöyle denebilir: Ahlak kuralları gelenekten alınmıştır ve sadece ölçü ve ağırlık duyularını keskinleştirmek amacıyla kullanılmıştır...

***

18 Nisan, 1917 – Belki de bizim aradığımız sanat bütün eski sanatın anahtarıdır: Süleyman'ın bütün gizemleri açacak olan o anahtarıdır.

23 Mayıs, 1917 – Dadacılık – bir maske oyunu, bir kahkaha patlaması? Ve arkasında, 19. yüzyılın romantik, züppe ve şeytani kuramlarının bir sentezi duruyor.

2 Marcel Duchamp (1887-1968) "Richard Mutt Vakası"

Resmi bırakıp Amerika'ya göç eden Duchamp, "Hazıryapımlar" yani başka etkilerinin yanı sıra, sanatsal değer atfedilmesinden ayrılmaz bir şey olan sanat sezgisinin işleyişini de ortaya çıkarmak üzere düşünülmüş eserler üretmeye başladı. 1917 yılında, Richard Mutt takma ismiyle, bir açık hava heykel sergisine bir pisuar gönderdi; eser (onun da beklediği gibi) kabul edilmedi. Buradaki metin Alfred Stieglitz'in çektiği bir fotoğraf eşliğinde ilk kez *The Blind Man*'in birinci ve ikinci sayılarında (New York, 1917) yayınlandı. Metnin yazarı olduğunu hiçbirzaman kabul etmese de yayınlanmasının tartışmasız sorumlusu Duchamp idi. Buradaki metin Lucy Lippard (ed.), *Dadas on Art*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1971, s. 143'ten alındı.

Dediklerine göre altı dolar ödeyen her sanatçı sergiye katılabilirmiş.

Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Herhangi bir tartışma sözkonusu olmadan bu ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.

Bay Mutt'ın çeşmesini reddetmenin dayanakları nelerdi:

1 Bazıları onun ahlakdışı, kaba olduğuna inanıyordu.

2 Başkaları, onun intihal olduğuna, basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu.

Bay Mutt'un çeşmesi ahlakdışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlakdışı olduğunu söylemek kadar saçma. O her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğünüz tesisatlardan biri.

Bay Mutt'ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi – o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisat malzemesi demek de saçma. Amerika'nın ortaya koyduğu sanat eserleri onun tesisatlarından ve köprülerinden ibaret.

3 Tristan Tzara (1896-1963) "Dada Manifestosu 1918"

Romanya doğumlu olan Tzara Zürih'e 1915 yılında geldi ve Cabaret Voltaire'e katıldı. Daha sonra, Fransız Dada dergilerinin en önemlisi olan *Dada*'nın editörlüğünü yaptı. "Manifesto 1918" ilk kez Zürih'te 23 Temmuz 1918'de okundu. İlk kez *Dada*, sy. 3, 1918'de yayınlandı ve *Sept Manifestes Dada*, Paris, 1924'te yeniden yayınlandı. Ralph Mannheim tarafından yapılan aşağıdaki İngilizce çevirisi Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, s. 76-82'den alınmıştır.

Gazetecileri benzersiz bir dünyanın kapılarına getirmiş olan bir sözcüğün –Dada– bizim için hiçbir önemi yok.

Bir manifesto yapmak için şunu istemelisiniz: ABC

1, 2, 3 karşısında öfkelenmek

öfkeye kapılmak ve fethetmek için kanatlarınızı sivriltmek ve küçük abc ve büyük abc'ler yaymak, göstermek, bağırmak, yemin etmek, mutlak ve çürütülmez bir kanıt biçiminde bir düzyazı hazırlamak, *non plus ultra*nızı kanıtlamak ve birtakım

orospuların son görünümlerinin Tanrı'nın özünü kanıtlaması gibi yaşamı hatırlatan o yeniliği korumak. Onun varlığı daha önce akordiyonla kanıtlanıyordu, manzarayla, yaltakçı sözle. Kendi ABC'nizi dayatmak doğal bir şeydir – bu yüzden içler acısıdır. Herkes bunu kristalblöfmadonna, para sistemi, ecza ürünü, ya da parlak kurak baharı reklam eden çıplak bir bacakla yapar. Yenilik sevgisi yakınlığın karşıtıdır, naif bir *je m'enfoutisme*yi gösterir, bir sebebi olmayan geçici, pozitif bir göstergedir.

Ama bu ihtiyacın kendisi muğlak. Sanatı yüce basitlik temelinde belgelerken: Yenilik, bizler insanız ve eğlence adına doğruyuz, zorlayıcıyız, sıkıntıyı çarmıha germeye hazırız. Işıkların kavşağında, dikkat, dikkatle yılları beklemek, ormanda. Ben bir manifesto yazıyorum ve ben hiçbir şey istemiyorum, yine de belli bir şeyler söylüyorum ve ilke olarak manifestolara karşıyım, ayrıca ilkelere de karşıyım (her ifadenin ahlaki değerini ölçmek için yarım kilo çok çok uygundur; yaklaşıklık empresyonistler tarafından icat edildi). Bu manifestoyu insanların taze bir yudum hava alırken tersi eylemler yapabileceğini göstermek için yazıyorum; eyleme de karşıyım; sürekli çelişki için, onaylama için de, ben ne yanındayım ne karşısında ve açıklamıyorum çünkü sağduyudan nefret ediyorum. [...]

Dada Bir Anlam Taşımaz

Eğer onu boş buluyor ve hiçbir anlama gelmeyen bir sözcük üzerinde vakit kaybetmek istemiyorsanız... Bu insanların aklına gelen ilk düşünce bakteriyolojik karaktere sahip: onun etimolojik ya da en azından tarihsel ya da psikolojik kökenini bulmak. Gazetelerde görüyoruz, Kru zencileri bir kutsal ineğin kuyruğuna Dada diyor. İtalya'nın uzak bir beldesinde küp ve anneye Dada deniyor. Bir hobi atı, bir hemşire hem Rusça hem Romence: Dada. Bazı eğitimli gazeteciler onu bebeklere göre sanat sayıyor, başkaları da günümüzün kutsal isaküçükçocuklarıçağırıyoru sayıyor, kuru ve gürültülü, gürültülü ve monoton primitivizme düşmek olarak sayıyor. Duyarlık bir sözcük temelinde yapılanmaz; bütün yapılar kusursuzluğa uzanır ve o da sıkıcıdır, yaldızlı bir batağın sönük bir fikridir, görece insani bir üründür. Bir sanat eserinin kendi içinde güzellik olması gerekmez, çünkü güzellik ölüdür; ben ne neşeli ne üzgün olmalıyım, ne aydınlık ne karanlık olmalıyım bireye kutsal hale kekleri ya da kubbeli bir ırkın tatlılarını atmosferlerden geçtikçe sunarak eziyet etmek ya da neşelendirmek için. Bir sanat eseri hiçbir zaman mahkeme kararıyla, nesnel falan güzel olmaz. Bu yüzden eleştiri yararsızdır, sadece öznel olarak var olur, her insan için ayrı ayrı, evrenselliği karakterinde en ufak değişim olmaksızın. Kimse bütün insanlığa ortak bir ruhsal zemin bulduğuna inanıyor mu? İsa ve İncil'in çabası geniş hayırsever kanatlarıyla örtüyor: boku, hayvanları, günleri. İnsan o sonsuz ve şekilsiz çeşitlemeyi oluşturan kaosu düzene sokmayı umut edebilir: insanı? "Komşunu sev" ilkesi ikiyüzlülüktür. "Kendini bil" ütopyacıdır ama daha makuldür, çünkü hainliği kucaklar. Acıma yok. Katliamdan sonra yine de saf bir İnsanlık umudunu koruyoruz. Sadece kendi adıma konuşuyorum çünkü ikna etmek istemiyorum, başkalarını kendi nehrime sürükleme hakkım yok, kimseyi beni izlemeye zorlamıyorum ve herkes sanatını kendince uyguluyor, eğer yıldız katmanlarına atılan oklar gibi yükselen neşeyi biliyorsa, ya da ceset-çiçeklerinin ve bereketli kasılmaların madenlerine inen o neşeyi

biliyorsa. Sarkıtlar: Onları her yerde arayın, acıyla büyüyen yöneticilerde, meleklerin tavşan kadar beyaz gözlerinde.

Ve böylece Dada bağımsızlık ihtiyacından, birliğe yönelik bir güvensizlikten doğdu. Bizimle olanlar özgürlüklerini korur. Kuram tanımayız. Yeterince kübist ve fütürist akademi var: biçimsel fikirler laboratuvarları. Sanatın amacı para yapmak ve burjuvayı tatlı tatlı kandırmak mıdır? Kafiyeler döviz kurlarının tınısıyla çınlıyor ve çekimler profilden bir midede kayıp gidiyor. Bütün sanatçı grupları türlü türlü kuyrukluyıldızlarda at koşturduktan sonra bu tröste geldi. Bu arada kapı yastıklara uzanmak ve iyi bir şeyler yemek üzere açık duruyor. [...]

Kübizm bir nesneye bakmanın basit bir yolundan doğdu: Cézanne gözlerinin 20 santimetre altında bir fincan resmetti, kübistler ona yukarıdan bakıyor, diğerleri de dikey kesit yapıp onu kasten yana yatırarak görünümü karmaşıklaştırıyor. (Yaratıcı sanatçıları ve bir kerede hallettikleri maddenin derin yasalarını unutmuyorum.) Fütürist aynı fincanı hareket halinde görüyor, birbirinin yanında peşpeşe nesneler görüyor ve haince birkaç kuvvet çizgisi ekliyor. Bu tuvalin entelektüel sermayenin yatırılmasına uygun iyi ya da kötü bir resim olmasına engel olmuyor.

Yeni ressam bir dünya yaratıyor, bu dünyanın öğeleri aynı zamanda onun aletleri, bir savı olmayan, ölçülü, kesin bir çalışma. Yeni sanatçı karşı çıkıyor: Artık resmetmiyor (simgesel ve yanıltıcı reprodüksiyon) yaratıyor – doğrudan taşa, tahtaya, demire, tenekeye, kayaya – her yöne anlık duyumların berrak rüzgarı sayesinde döndürülebilen lokomotif organizmalar. Bütün resimsel ya da plastik çalışmalar yararsız: Öyleyse uysal zihinleri korkutan bir canavarlık olsun, insan kostümü giymiş, insanlığın üzücü masalını sergileyen hayvanların yemekhanelerini süslemek üzere tatlı bir şey olmasın. –

***

Sorun felsefe: yaşama nereden bakacağız, Tanrı'ya, düşünceye ya da başka fenomenlere. İnsanın baktığı her şey sahte. Göreceli sonucu yemekten sonra kek ve kiraz arasında seçim yapmaktan daha önemli görmüyorum. Görüşünü dolaylı olarak dayatmak üzere bir şeyin hızla diğer yanına bakma sistemine diyalektik deniyor, başka deyişle, çevresinde yöntem dansı yaparken kızarmış patateslerin ruhu için pazarlık etmek.

Eğer şöyle bağırırsam:

İdeal, ideal, ideal,
Bilgi, bilgi, bilgi,
Buumbuum, buumbuum, buumbuum,

ilerleme, yasa, ahlak ve bir sürü seçkin zekalı insanın bir sürü kitapta tartıştığı o başka iyi niteliklerin fazlasıyla inançlı bir versiyonunu vermiş, sonra da sonuçta herkesin kendi kişisel buumbuum dansını yaptığını ve yazarın da kendi buumbuumuna bağlı olduğunu söylemiş olurum: patolojik merak tatmini; açıklanamaz ihtiyaçlar için özel bir zil; bir banyo; para sıkıntıları; yaşamda yankıları olan bir mide; tavuk dışkısından yapılmış aşk iksirleriyle yağlanan sessiz yaylı çalgılardan oluşan bir hayalet orkestranın komplimanı olarak dile getirilen mistik değneğin otoritesi. Bir meleğin mavi gözlükleriyle üç kuruşluk bir ortak minnettarlık için iç yaşamın içini

boşalttılar. Eğer hepsi haklıysa ve bütün haplar Pembe Hapsa, bir kez olsun haklı olmamayı deneyelim. Bazı insanlar, düşünerek, ne düşündüklerine ilişkin rasyonel bir açıklama getirebileceğini sanıyor. Ama bu fazlasıyla göreceli. Psikanaliz tehlikeli bir hastalık, insanın nesnellik karşıtı dürtülerini uykuya yatırıyor ve burjuvaziyi sistemleştiriyor. Ulaşılacak bir Doğru yok. Diyalektik bize rehberlik eden eğlenceli bir mekanizma / banal bir düşünme tarzıyla / daha en başta sahip olduğumuz görüşlere götürüyor bizi. Geçici bir mantık yalımıyla, doğruyu ispatladığını ve bu görüşlerin düzgünlüğünü ortaya koyduğunu düşünen biri var mı? Duyuların hapsettiği mantık organik bir hastalık. Bu öğeye filozoflar şunu eklemeyi sever: gözlem gücü. Ama aslında bu muhteşem zihin niteliği onun iktidarsızlığının kanıtı. Gözleriz, birden çok bakış açısından bakarız, onları var olan milyonlarcası arasından seçeriz. Deneyim de aynı zamanda şansın ve bireysel yeteneklerin bir ürünüdür. Bilim spekülatif bir sistem haline gelir gelmez beni tiksindirir, yararlılık özelliğini kaybeder – çok yararsızdır ama en azından bireyseldir. Kaygan nesnellikten ve uyumdan, her şeyi düzen içinde bulan bilimden iğrenirim. Devam edin yavrularım, insanlık ... Bilim bizim doğanın uşağı olduğumuzu söylüyor: Her şey düzen içinde, sevişin ve beyinlerinizi dağıtın. Devam edin yavrularım, insanlık, nazik burjuvazi ve gazeteci bakireler ... Sistemlere karşıyım, en kabul edilebilir sistem ilke olarak hiçbirine sahip olmamaktır. Kendimi tamamlamak için, kendimi kendi küçüklüğümde kusursuzlaştırmak, kendimin bireyselliğiyle kabı doldurmak, düşünce için ve ona karşı mücadele edecek cesareti bulmak, ekmeğin gizemi, cehennemî bir pervanenin aniden ekonomik leylakların içine dalması [...]

Etkin Basitlik

Berraklık derecelerini birbirinden ayırt edememe: gölgeyi yalamak ve bal ve dışkı dolu koca ağzın içinde yüzmek. Ebediyet ölçeğiyle ölçüldüğünde, bütün etkinlik boşuna – (eğer düşüncenin bir maceraya katılmasına izin verirsek, sonuç sonsuz derecede grotesk olacak ve bizim insani iktidarsızlık bilgimize önemli ölçüde katkıda bulunacaktı). Ama yaşamın zavallı bir fars, hedeften ve ilk doğumdan yoksun bir fars olduğunu varsayarak ve kendimizi yıkanmış krizantemler kadar temiz ve taze saymanın görevimiz olduğunu düşünerek, tek uzlaşma temelimizi ilan ettik: sanat. Bu bizim, ruhun paralı askerlerinin asırlardır ilan ettiği kadar önemli değil. Sanat kimseyi etkilemez ve ona ilgi duymayı başaranlar sohbetleriyle ülkeyi doldurmak için iyi bir olasılık ve kucaklamalar elde edecekler. Sanat özel bir iş, sanatçı onu kendisi için üretir; anlaşılır bir eser bir gazetecinin ürünüdür ve bu dakikada bu canavarlığı yağlıboya resimlerle birleştirmek geliyor benim aklıma: Metal gibi duran bir kağıt tüp, otomatik olarak sıkılıyor ve nefret korkaklık haydutluk boşaltıyor içinden. Sanatçı, şair bu sanayinin başlıca bir kesimine yoğunlaşmış düşmanlığına neşelenir, hakaret edilmekten mutludur: Bu da onun değişmezliğinin bir kanıtıdır. Bir yazar ya da sanatçı gazeteler tarafından övüldüğü zaman, bu onun eserinin anlaşılırlığının kanıtıdır: halkın kullanabileceği bir paltonun sefil bir astarı; kabalığı örten paçavralar, rezil içgüdülerin kuluçkasına yatmış bir hayvanın sıcaklığına katkıda bulunan çiş. Tipografik mikropların yardımıyla çoğalan gevşek, cansız et.

İçimizdeki ağlak bebeği attık. Bu tür herhangi bir sızma şekerli ishal demektir. Bu eylemi cesaretlendirmek onu hazmetmektir. Bize gereken şey dosdoğru ve sonsuza dek anlayışın ötesinde olan eserler. Mantık bir komplikasyon. Mantık hep yanlıştır. Biçimsel hallerindeki fikir, sözcük ipliklerini yanıltıcı sonuçlara ve merkezlere çeker. Zincirleri öldürür, o bağımsızlığı boğan devasa bir kırkayaktır. Mantıkla evlenen sanat ensest yaşar, kendi kuyruğunu, hâlâ bedeninin bir parçası olan kuyruğunu yutar, kendi içinde zina yapar ve tutku Protestanlıkla kaplanmış bir kabus, bir anıt olur, hantal bir gri yığını beraberinde gelir. Ama esneklik, coşku, hatta adaletsizlik neşesi, masumca kullandığımız ve bizi güzel kılan bu küçük doğru: bizler inceyiz ve parmaklarımız o kıvrımlı, neredeyse sıvı bitkinin dalları kadar uysal ve kaygan; ruhumuzu tanımlıyor, diyor sinikler. Bu da bir bakış açısı; ama bütün çiçekler kutsal değil neyse ki, ve içimizdeki tanrısal şey bizim insan karşıtı eylem çağrımız. Ben maskeli yaşam balosuna, zerafet mutfağına gidip gelen, beyaz kuzenleri esnek ya da yağlı olan beyefendilerin düğme deliklerine konacak bir kağıt çiçekten bahsediyorum. Ne seçtiysek onunla gidip gelirler. Kutupların karşıtlığı ve birliği bir hamlede doğru olabilir. Eğer biri bu bayağılığı, şehvet düşkünü, pis kokulu ahlakın ekini söyleyip durmakta ısrar ederse. Ahlak zekanın yarattığı her veba gibi bir körelme yaratır. Ahlak ve mantığın denetimi bizi polislerin huzurunda edilgenliğe sürükledi – yani köleliğin sebebi olan, sanatçılara açık kalan ışıl ışıl temiz camdan koridorları kirleten burjuvazinin bağırsaklarını kirleten leş farelerin huzurunda.

Herkes şunu söylesin: tamamlanması gereken büyük bir negatif yıkım çalışması var. Süpürmeli ve temizlemeliyiz. Delilik hali, yerlerini birbirlerine bırakan ve yüzyılları mahveden haydutların eline bırakılmış bir dünyanın saldırgan tam delilik halinden sonra bireyin temizliğini onaylamak. Bir hedef ya da tasarım yok, örgüt yok: yılmaz bir delilik, bozulma. Sözleri ya da bedenleri kuvvetli olanlar hayatta kalacak, çünkü onlar hızlı bir şekilde savunma yapabilir, uzuv ve duyuların çevikliği onların yontma böğürlerinde alev alevdir.

Ahlak hayır ve merhameti belirledi, iki yağ topu fil gibi büyüdü, gezegen gibi ve onlara iyi deniyor. İyi hiçbir yanları yok. İyilik ışıklıdır, berrak ve kararlıdır, uzlaşma ve politikaya karşı acımasızdır. Ahlak bütün insanların damarlarına boşaltılan bir çikolatadır. Bu hedef, doğaüstü bir güç tarafından değil fikir simsarları ve uyanık akademisyenlerce emrediliyor. Duygusallık: Tartışan ve sıkılmış bir grup adam görünce, takvimi ve ilaç bilgeliğini icat ettiler. Etiket yapıştırmayla birlikte filozofların savaşı başladı (merkantilizm, ölçekler, titiz ve aşağılık ölçüler) ve ikinci kez acımanın da sağlığı mahveden tiksintiye göre ishal gibi bir duygu olduğu anlaşıldı, leş olmuş cesetlerin güneşle uzlaşma çabası. Bütün kozmik yeteneklerin felsefi düşünce fabrikalarından çıkan yakıcı bir güneşe ait bu belsoğukluğuna karşı olduğunu duyuruyorum, dadacı tiksintinin bütün silahlarıyla verilen acı mücadeleyi duyuruyorum –

Dadacı Tiksinti

Ailenin olumsuzlaması olabilecek her tiksinti ürünü Dadadır; bütün varlığının yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış bir protesto: *Dada; bu vakte dek rahat*

uzlaşmanın ve iyi tavırların utanç verici cinsiyeti tarafından her şekilde reddedilen bilgi: Dada; mantığın ortadan iptal edilmesi, yani iktidarsızın yaratma dansı: Dada; bizim uşaklarımız tarafından konulan değerler adına kurulmuş bütün toplumsal hiyerarşilerin ve denklemlerin iptal edilmesi: Dada; her nesnenin, bütün nesnelerin, duyguların, belirsizliklerin, görünümlerin ve paralel çizgilerin hassas çarpışması mücadele silahıdır: Dada; belleğin iptali: Dada; arkeolojinin iptali: Dada; peygamberlerin iptali: Dada; geleceğin iptali: Dada; kendiliğindenliğin dolayımsız ürünü olan her tanrıya olan mutlak ve tartışmasız inanç: Dada; bir uyumdan bir başka alana zarif ve önyargısız sıçrama; cızırdayan bir fonograf plağı gibi havaya fırlatılan bir sözcüğün izlediği yol; anlık budalalıkları içindeki bütün bireylere saygı göstermek: ister ciddi, korkulu, ürkek, şevkli, ateşli, kararlı, coşkulu olsun; insanın her tür yararsız hantal aksesuarlar kilisesini soymak; kabul edilebilir ya da aşıkane fikirleri aydınlık bir şelale gibi tükürmek, ya da onları –hiç fark etmemesinden duyulan yoğun bir tatminle– insanın ruhundaki çalılıkta aynı yoğunlukta olgunlaştırmak – soylu kan için böceklerden arınmış ve başmeleklerin bedenleriyle ışıl ışıl olan çalılıkta. Özgürlük: Dada Dada Dada, yoğun renklerin bir kükreyişi ve karşıtların, grotesklerin, tutarsızlıkların dantel gibi iç içe geçmesi:

YAŞAM

4 Richard Huelsenbeck (1892-1974) "İlk Alman Dada Manifestosu" ("Toplu Dada Manifestosu")

Zürih Dadasında etkin olan Huelsenbeck, Almanya'ya Ocak 1917'de döndü. Berlin Dadası hareketin acıkca politik bir kısmı olmuş, Alman Bolşevizmiyle yakınlık kurmuştu. Yine de ilk manifesto büyük ölcüde sanatsal mücadelelere ağırlık verir, aynı zamanda Ekspresyonizmin başarısızlığına karşı bir saldırı başlatırken, Dadayla "yeni medyum", yani kolaj ve montajla birlikte ittifak kurar. Manifesto Berlin'deki I. B. Neumann galerisinde Subat 1918'de okundu ve ilk kez *Der Zweemann*'da yayınlandı (Hanover, ykl. 1919); Huelsenbeck (ed.), *Dada Almanach*, Berlin, 1920'de yeniden yayımlandı. Daha sonra 1920 yılında "Toplu Dada Manifestosu" adıyla Huelsenbeck, Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Raoul Hausmann, Hugo Ball, Pierre Albert-Birot, Hans Arp vd. imzalarıyla yeniden duyuruldu. Ralph Mannheim tarafından yapılan aşağıdaki İngilizce cevirl Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, s. 242-6'dan alınmıştır.

Sanat, uygulaması ve yönü açısından içinde yaşadığı zamana bağlıdır ve sanatçılar çağlarının yaratıklarıdır. En yüksek sanat, bilinçli içeriğinde bugünün çok katmanlı sorunlarını temsil eden sanat olacaktır, geçen haftanın sarsıntılarıyla görünür bir şekilde sarsılan sanat, dünün çöküşünden sonra durmadan kendini toplamaya çalışan sanat. En iyi ve en sıra dışı sanatçılar her dakika bedenlerinin paçavralarını yaşamın çıldırmış kataraktından çıkaran, kanayan el ve kalplerle, zamanlarının zekasına sıkıca tutunan sanatçılar olacaktır. Ekspresyonizm böyle bir sanat beklentisini, en hayati kaygıların ifadesi olacak bir sanat beklentisini karşıladı mı?

Hayır! Hayır! Hayır!

Ekspresyonistler yaşamın özünü etimize damgalayan bir sanat beklentimizi karşıladı mı?

Hayır! Hayır! Hayır!

İçe yönelme bahanesiyle, ekspresyonistler edebiyatta ve resimde, daha şimdiden edebiyat ve sanat tarihlerinde saygıyla anılmaya can atan ve en saygıdeğer yurttaşlık ayrımlarına heves eden bir kuşak halinde toplandılar. Ruhun propagandasını yapma bahanesiyle, doğalcılığa karşı yürüttükleri mücadelede, içerik ya da kargaşadan kurtulmuş rahat bir yaşamı varsayan soyut, dokunaklı jestlerine doğru ilerlediler. Sahneler krallar, şairler ve türlü türlü Faust karakteriyle doluyor; meliorist [iyileşmeci] bir felsefenin kuramı, ekspresyonizmin ciddi bir şekilde anlaşılması için oldukça önemli olan o psikolojik naiflik, hiç sahne almayan insanların zihinlerinde hayalet gibi geziniyor. Sokağın gürültüsü yerine koltuklarını yeğleyen ve hatta küçük dolandırıcılar tarafından kandırılmayı bir gurur nedeni yapan insanlara özgü olan o basın nefreti, reklam nefreti, duyum nefreti. Zamana karşı verilen, ne iyi ne kötü olan, ne gerici ne de eskisinden daha devrimci olan bu duygusal direnç, kartondan topunu Atina hece ölçüleriyle doldurmadığı zaman dualarla ve tütsülerle flört eden o güçsüz direnç – hiçbir zaman genç olmayı bilmemiş olan bir gençliğin niteliklerindendir. Yurtdışında, ve Almanya'da keşfedilen, üsluba sadık olan, zengin bir idile ve iyi bir maaş beklentisine dönüşen Ekspresyonizmin, etkin insanların çabalarıyla ortak hiçbir şeyi yoktur.

Dada!!!!!

diyen savaş çığlığının altında bu manifestoyu imzalayanlar, yeni idealleri gerçekleştirmesini umdukları yeni bir sanat ortaya koymak üzere toplandılar. Peki öyleyse nedir bu DADACILIK?

Dada sözcüğü ortamın gerçekliğiyle olan en ilkel ilişkiyi simgeliyor; Dadacılıkla birlikte yeni bir gerçeklik kendine geliyor. Yaşam eşzamanlı bir ses, renk ve ruhsal ritim karmaşası olarak görünüyor, bu da hiç değiştirilmeden, bütün duyusal çığlıkları ve günlük ruh halinin ateşleriyle ve bütün o acımasız gerçekliğiyle birlikte Dadacı sanat olarak kabul ediliyor. Dadacılığı bugüne dek gelmiş bütün sanatsal yönlerden ve özellikle de uzun zamandır bazı puding kafalıların empresyonist gerçekleştirmenin yeni bir versiyonu saydığı o FÜTÜRİZMDEN ayıran keskin ayrım çizgisi bu. Dadacılık ilk kez yaşam karşısında estetik bir tutum olmaktan çıktı ve bunu bütün etik, kültür ve içedönüklük sloganlarını, güçsüz kaslar için örtüden başka şey olmayan bu sloganları parça parça ederek yapıyor.

Bruitist şiir

bir tramvayı olduğu gibi temsil eder, tramvayın özü bilet toplayıcı Schulze'nin esnemesi ve frenlerin çığlık atmasıdır.

Eşzamanlıcı şiir

her şeyin atlı karınca bir yanı olduğunu gösterir; Herr Schulze gazetesini okurken, Balkan Ekspresi Niş'te köprüyü geçerken, bir domuz Kasap Nuttke'nin mahzeninde çığlık atar.

Statik şiir

ağaçları heceleyen harflerden, üst dalları, üniformalı ormancıları ve vahşi domuzlarıyla ormandan çıkar sözcükleri bireylere çevirir, belki bir yatılı okul da dışarı çıkar ve belki de onun adı Bellevue ya da Bella Vista'dır. Dadacılık bütün sanatlarda şaşırtıcı yeni imkanlara ve ifade biçimlerine yol açar. O, Kübizmi sahnedeki bir dans yaptı, (saf İtalyan kaygıları genelleşmek gibi bir derde sahip olmayan) fütüristlerin BRUİTİST [sese ve gürültüye dayanan] müziğini Avrupa'daki her ülkeye yaydı. Dada sözcüğünün kendisi herhangi bir sınır, din ya da meslekle sınırlı olmayan hareketin uluslararasıcılığını belirtir. Dada zamanımızın uluslararası ifadesi, sanatsal hareketlerin büyük isyanı, bütün bu saldırıların, barış kongrelerinin, sebze pazarındaki ayaklanmaların, Esplanade'deki geceyarısı yemeklerinin vb. vb. ifadesidir. Dadanın kullanılmasını savunduğu şey resimdeki yeni medyumdur.

Dada Berlin'de kurulmuş olan KULÜPTÜR, hiçbir mecburiyet olmadan katılabilirsiniz. Bu kulüpte herkes başkandır ve herkes sanat konularında sözünü söyleyebilir. Dada (düşmanlarımızın sandığı gibi) birkaç edebiyat insanının tutkuları için bir bahane değildir, Dada herhangi bir konuşmada ortaya çıkabilen bir zihin halidir, o yüzden şöyle demek zorunda kalırsınız: Bu adam bir DADACI – şu adam değil; Dada Kulüp dünyanın dört bir yanında üyelere sahip, Honolulu'da da, New Orleans ve Meseritz'de de. Bazı durumlarda bir Dadacı olmak daha çok bir işadamı olmak, sanatçıdan çok politik taraftar olmak anlamına gelebilir – kaza eseri bir sanatçı olmak – bir Dadacı olmak kendini olayların ezmesine bırakmak, bütün tortulaşmaya karşı çıkmak demek olabilir; bir sandalyede tek bir an için oturmak insanın hayatını riske sokabilir (Bay Wengs revolverini pantolon cebinden çıkardı). Bir kumaş parçalanır elinizin altında, olumsuzlama yoluyla yukarı atılan bir yaşama evet dersiniz. Olumlama – olumsuzlama: Varoluşun devasa hokus pokusu gerçek Dadacının sinirlerini ateşler – ve işte o, uzanıyor, avlanıyor, pedal çeviriyor – yarı Pantagruel, yarı Aziz Francis, gülüyor da gülüyor. Boşver estetik-etik tutumu! Boşver ekspresyonizmin kansız soyutlamasını! Boşver edebî boş kafaları ve onların dünyayı geliştirme kuramlarını! Söz ve imgedeki Dadacılık için, yeryüzünde olup biten bütün o Dada şeyler için! Bu manifestoya karşı çıkmak bir Dadacı olmaktır!

5 Richard Huelsenbeck (1892-1974) ve Raoul Hausmann (1886-1971) "Dadacılık nedir ve Almanya'da ne istiyor?"

İlk Alman Dada Manifestosu "hareket" ve "mücadele" üzerinde duruyordu. Bir "eylem programına" yönelik ihtiyacı da bu manifesto karşılıyordu. Ütopyacı karakteri açıktır. Grosz ve Heartfield gibi sabık Dadacılar Alman Komünist Partisi'ne (KPD) Ocak 1919'da kurulur kurulmaz katılmak gibi daha uygulamaya dönük bir adım attılar. Manifesto ilk kez Jefim Golyscheff'in ortak imzasıyla *Der Dada*, sy. 1, 1919'da yer aldı ve Huelsenbeck'in *En Avant Dada*'sında (Hanover, 1920) tekrar basıldı. Ralph Mannheim tarafından yapılan aşağıdaki İngilizce çevirisi Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, s. 41-2'den alınmıştır.

1 Dadacılık şunları talep ediyor:

1. Bütün yaratıcı ve entelektüel erkek ve kadınların radikal Komünizm temelinde uluslararası devrimci birliği;
2. Her etkinlik sahasındaki kapsamlı mekanikleşme aracılığıyla artan bir işsizliğin ortaya çıkması. Sadece işsizlik sayesinde bireyin yaşam gerçeği konusunda kesinlik elde etmesi ve sonunda deneyime alışması mümkündür;
3. Doğrudan mülkün kamulaştırılması (toplumsallaştırma) ve herkesin komünal beslenmesi; dahası, ışık şehirlerinin ve bütün olarak topluma ait olacak ve insanı özgürlük haline hazırlayacak şehirlerin dikilmesi.

2 Merkez Konsey şunları talep ediyor:

a. Bütün entelektüel erkek ve kadınlara kamu parasından Postdamer Platz'da (Berlin) her gün yemek;
b. Bütün rahiplerin ve öğretmenlerin Dadacı inanç koşullarına zorunlu olarak boyun eğmesi;
c. "Ruhun işçileri" denenlerin bütün yönlerine karşı, onların saklı burjuvazi-liklerine karşı, ekspresyonizme ve Sturm grubunun savunduğu post-klasik eğitime karşı en acımasız mücadele;
d. Bir devlet sanat merkezinin acilen dikilmesi, yeni sanattaki (ekspresyonizm) mülkiyet kavramlarının ortadan kaldırılması; mülkiyet kavramı Dadacılığın bütün insanlığı kurtaran süper-birey hareketinden tümüyle dışlanmıştır;
e. Komünist devlet ibadeti olarak eşzamanlıcı şiirin ortaya atılması;
f. Bruitizm, eşzamanlıcı ve Dadacı şiirlerin icrası için kiliselere el konması;
g. 50.000'den fazla sakini olan her şehrin yaşamının yeniden modellenmesi için bir dadacı danışma konseyi kurulması;
h. Proletaryanın aydınlatılması için 150 sirki içeren büyük ölçekli bir Dadacı propaganda kampanyasının acilen örgütlenmesi;
i. Bütün yasa ve emirlerin onay için Dadacı merkez konseye gönderilmesi;
j. Dadacı bir cinsel merkez kurulması ve bütün cinsel ilişkilerin acilen uluslararası Dadacılığın görüşleri doğrultusunda düzenlenmesi.

Dadacı devrim merkez konseyi.
Alman grup: Hausmann, Huelsenbeck.
Ticari Büro: Charlottenburg, Kantstrasse 118.
Üyelik başvuruları ticari büroda kabul edilmektedir.

6 Richard Huelsenbeck (1892-1974) *En Avant Dada*'dan

Huelsenbeck Dada hareketinin Zürih'e gelmesinden 1920 yılında görünüste dağılmasına dek olan tarihini ele alan önemli bir makale yazdı. Burada yer verilen son bölümü, Dadanın Bolsevizme yakınlaşırken onu ekonomik iyileştirmeden daha geniş bir programa cekmesini ele alır. Makale çok yaygın olan (yeniden) yapılanma havasından kuskuludur ve kültürün hem

Alman hem Fransız ulusal geleneklerine karşı düşmanca bir tutum benimser. İlk kez *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* adıyla yayınlanmıştır (Hanover 1920). Alıntı Ralph Mannheim'ın, Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, s. 42-5'teki İngilizce çevirisinden alınmıştır.

[...] Ekspresyonizm üzerine bir makalesinde Kornfeld etik insanla psikolojik insan arasında bir ayrım getirir. Etik insan, kendisinin bir sunakta diz çökmesine ve bir Tanrıyı, insanları sefaletten alıp cennete götürme gücüne sahip bir Tanrıyı kabul etmesine yol açan çocuksu bir sofuluk ve inanca sahiptir. Psikolojik insan sonsuz içinde boş yere yolculuk etmiş, ruhsal olanaklarının sınırlarını kabul etmiştir, her "sistemin" bir ayartmanın bütün sonuçlarına sahip bir ayartma olduğunu ve her tanrının finansörler için bir fırsat olduğunu bilir.

Psikolojik insan olan Dadacı, bakışını uzaktan getirmiştir ve ona uyan ayakkabılara ve içinde deliği olmayan takım elbisesine sahip olmayı önemli sayar. Artık bir metafizikçi değildir, yani yaşamın yönetilmesine dair bir kural bulmak için herhangi bir kuramsal ilkeye başvurmaz, artık onun için "Sen şöyle yapacaksın" yoktur; ona göre izmarit ve şemsiye "kendinde şey" kadar yüce ve zamandışıdır. Bu yüzden, Dadacı için iyi kötüden "daha iyi" değildir – sadece eşzamanlılık vardır, her şeyde olduğu gibi değerlerde de. Olgular ekonomisine uygulanan bu eşzamanlılık komünizmdir, elbette, "şeyleri daha iyi kılmak" ilkesini bırakmış ve her şeyin ötesinde amacını burjuvazileşmiş her şeyi yok etmek olarak gören bir komünizm. Bu yüzden Dadacı her şekliyle Cennet fikrine karşıdır ve onun aklından hiç geçmeyen fikirlerden biri de ruhun insani varoluşun gelişmesinin bütün araçlarının toplamı olduğu fikridir. "Gelişme" sözcüğü Dadacının anlayacağı bir söz değildir, çünkü onun arkasında, yararsız, amaçsız ve kötü de olsa, bu haliyle tümüyle ruhsal bir fenomeni temsil eden, metafizik bir anlamda gelişmeye ihtiyacı olmayan bu yaşamın arkasında bir kesip biçme işlemi görür. Ruhtan ve gelişmeden tek bir nefeste bahsetmek, Dadacı için bir küfürdür. "Kötülük" derin bir şeydir, olayların kutupsallığı onda bir sınır bulur ve gerçek politik düşünür (örneğin Lenin böyle görünüyor) bir hareket yaratsa bile, yani bir kuramın yardımıyla bireysellikleri dağıtsa bile, hiçbir şeyi değiştirmez. Ve bu da, paradoksal görünse de, Komünist hareketin manasıdır.

Dadacı, kendi kişiliğini, bir kement atar ya da bir pelerini rüzgara savurur gibi serbest bırakmak için yeteneklerinde içkin olan psikolojik olanaklardan yararlanır. Bugün yarınkiyle aynı kişi değildir, yarından sonraki gün belki de "hiçbir şey" olacaktır ve sonra da her şey olabilir. Yaşamın hareketine tümüyle adamıştır kendini, sevimsiz olduğunu kabul eder – ama hiçbir zaman fenomenler karşısındaki mesafesini bırakmaz, çünkü aynı zamanda, Friedlaender-Mynona'nın deyişiyle, yaratıcı bir kayıtsızlık besler. Bir insanın aynı zamanda hem etkin hem dinlenir halde olması, hem kendini adaması hem de bir reddetme tavrı benimsemesi pek makul görünmüyor; ama yine de yaşamın kendisi, naif, apaçık yaşam bu anomaliden oluşur, mutluluk ve ölüme, neşe ve acıya karşı kayıtsızdır. Dadacı naiftir. Peşinde olduğu şey açık, fark taşımayan, entelektüel olmayan yaşamdır. Ona göre bir masa bir fare kapanı değildir ve bir şemsiye kesinlikle kürdan değildir. Böyle bir yaşamda sanat artık psikolojik bir sorun değildir. Kitleler açısından, bu kamu ahlakının bir fenomenidir.

Dadacı sanata karşı çıkmayı gerekli sayar, çünkü onun sahtekârlığını, ahlaki bir güvenlik subabı olduğunu görmüştür. Belki de bu militan tutum kafasına sokulan son bir dürüstlük jestidir, belki Dadacıyı sadece eğlendirmektedir, belki de hiçbir anlamı yoktur. Ama her koşulda, sanat (kültür, ruh, spor kulübüyle birlikte), ciddi bir bakış açısından bakıldığında, büyük ölçekli bir dalaveredir. Ve bu ... özellikle de Almanya'da, türlü türlü tanrıların en saçma putperestliğinin çocuğun kafasına kakıldığı, böylece yetişkin insanın ve vergi ödeyenin, devletin ya da daha küçük bir hırsız çetesinin çıkarı için "büyük bir ruha" tapınması emredildiği zaman, hemen dizlerinin üstüne çökecek hale geldiği Almanya'da böyledir. Tekrar tekrar söylüyorum: ticaret ruhu kaba bir çıkarcı dolandırıcılıktır. Bu savaşta Almanlar (özellikle de en rezil ikiyüzlülerin yaşadığı Saksonya'da) kendilerini yurt içinde ve dışında Goethe ve Schiller'le haklı çıkarmaya çabaladılar. Kültür ciddi ve naif bir şekilde biçim bulmuş ulusal ruh olarak sunulabilir, ama aynı zamanda bir destek fenomeni olarak da, görünmez bir yargıca itaat, vicdanı sakinleştiren bir şey olarak da nitelenebilir. Almanlar parçalara ayırmanın ustasıdır, milletler arasında tartışılmaz bir şekilde (vodvil anlamıyla) büyücüdürler, yaşamlarının her anında tehlikeye düşen göbeklerinin önünde kalkan gibi tutabilecekleri bir kültür, bir ruh, bir üstünlük uydurabilirler. Fransızlara tümüyle yabancı ve anlaşılmaz gelen, şeytani bir kötülük göstergesi gibi görünen şey bu ikiyüzlülüktür. Alman naif değildir, iki katlıdır ve çifte zemine sahiptir.

Burada herhangi bir ulusu savunma niyetimiz yok. Fransızlar *grande nation* olarak övülmeyi hiç hak etmiyorlar, hele zamanımızın şovenizmini mümkün olan en yüksek sınırına çıkardıkları düşünülürse. Almanlar bir idealistin sahip olduğu niteliklere ve çekincelere sahip. Bunu nasıl isterseniz değerlendirebilirsiniz. Olayları çarpıtan ve konu ister vejetaryenlik, ister insanın hakları ya da monarşi olsun, onları bir mutlak gibi kullanan (cesetlerin disiplini), patolojik bir deformasyon gibi kullanan idealizm yorumu yapabilir, ya da onu coşkulu bir şekilde "ebediyete giden köprü", "yaşam amacı" türünden basmakalıplarla adlandırabilirsiniz. Ekspresyonistler bu yönde epey yol aldılar. Dadacı içgüdüsel olarak bütün bunlara karşıdır. Dadacı şarabı, kadınları ve reklamı seven bir gerçeklik insanıdır, onun kültürü her şeyin ötesinde bedenin kültürüdür. İçgüdüsel olarak misyonunu Almanların kültür ideolojisini yıkmakta görür. Dadacıyı haklı çıkarmak gibi bir arzum yok. O içgüdüsel davranıyor, tıpkı bir insanın "tutkudan" hırsız olduğunu, ya da kendi tercihiyle pul topladığını söyleyebileceğimiz gibi. "İdeal" yer değiştirmiştir: Soyut sanatçı (böyle duymak istersen eğer, sevgili okur) hain bir maddeci olmuş, midesini doldurmaktan başka bir derin özelliği olmayan ve borsa simsarlığını felsefeden daha onurlu sayan bir maddeci haline gelmiştir. "Ama bu yeni bir olay değil", diye haykıracak kendilerini "eskiden" koparamayan insanlar. Ama bu ürkütücü bir şekilde yeni bir şey, çünkü tarihte ilk kez sonuç sorudan çıkarılmıştır. Alman kültürü nedir? (Yanıt: Bok) ve bu kültüre satir, soytarılık, alay ve son olarak, şiddet gibi her tür araçla saldırılmaktadır. Hem de büyük bir ortak eylemle.

Dada Alman Bolşevizmidir. Burjuva "kendini aklamak için sanatı satın alma" fırsatından yoksun bırakılmalıdır. Sanat toptan iyice bir dövülmelidir ve Dada sınırlı doğasının bütün ciddiyetiyle bu dövme işine kalkışmaktadır. Alman kültürüne

karşı başlatılan Dadacı kampanyanın teknik yönü uzun uzadıya değerlendirildi. En iyi aracımız büyük gösterilerdi, burada makul bir giriş ücreti karşılığında, ruhla, kültürle ve içe dönüklükle ilgili her şey simgesel olarak katlediliyordu. Dadanın "sadece olumsuz değeri olduğunu" söylemek (onun ciddi kazanımları ve engin başarısı reddedilemez), yasal sınırı aşan bir budalalık işaretidir ve gülünçtür. Günümüzde o eski olumlu ve olumsuz testeresini kullanarak ilkokul öğrencilerini bile zor kandırırsınız.

"Yapıcılık" talep eden beyefendiler çoktan iflas etmiş bir kastın en kuşkulu tipleridir. Zamanımızda yasanın, düzenin ve yapıcılığın, "organik gelişmeye yönelik anlayışın" şişko kıçlar ve ihanet için bahane, kılıf ve simge olduğu yeterince anlaşılmıştır. Eğer dadacı hareket nihilizm ise, o zaman nihilizm yaşamın bir parçası, herhangi bir zooloji profesörünün doğrulayacağı bir şeydir. Görececilik, Dadacılık, Nihilizm, Eylem, Devrim, Gramofon. Bütün bunları ve benzerlerini (bir kuram biçiminde görünür hale geldiği ölçüde) bir arada duymak insanı üzüyor, hepsi aptalca ve antika görünüyor. Dada doğmatik bir tutum benimsemez. Eğer Knatschke bugün Dadanın eski bir hikaye olduğunu kanıtlayacak olsa, Dada buna aldırmaz. Bir ağaç da eski bir hikayedir, ayrıca insanlar her gün hiç tiksinmeden akşam yemeği yiyip duruyor. Dünya karşısındaki bu psikolojik tutum, bütün kültürü –büyük filolog Nietzsche'nin yaptığı gibi– kuru ya da sıvı besine bağlı kılmaya vardıracak kadar ileri giden bu tutum, elbette bir çimdik tuzla birlikte yutulmalıdır. Bu tam tersi kadar doğru ve onun kadar aptalcadır. Ama sonuçta hepimiz insanız ve bugün kahve yarın çay içerek kendimizi bir şeylere bağlıyoruz. Dada kendi sonunu görür ve güler. Ölüm tümüyle Dadacı bir iştir, çünkü hiçbir anlamı yoktur. Dadanın kendini dağıtma hakkı vardır ve vakti gelince bu hakkını kullanacaktır. Tüccar gibi bir tavırla, yeni ütülenmiş pantalonla, tıraş olmuş ve saçını kestirmiş olarak, Thatanos Cenaze Evi'yle gerekli anlaşmaları yaptıktan sonra mezara girecektir. Vakit çok uzakta değil. Çok hassas parmak uçlarına ve kuşe kağıttan gırtlağa sahibiz. "Delice bir şey" arayışında olan sıradanlar ve soylular Dadayı fethetmeye başlıyor. Bizim sevgili Alman vatanımızın her köşesinde, edebî klikler, Dadayı arkalarına alarak, kahramanca bir poz takınmaya kalkıyorlar. Bir hareket kendi çöküşünü ilginç ve eğlenceli kılacak kadar hünerli olmalıdır. Sonunda Almanların kültürel üçkağıtlarını sürdürüp sürdürmeyeceği belirsiz. Bırakalım onunla ölümsüzlüğe varsınlar. Ama eğer Dada burada ölürse, bir gün başka bir gezegende çıngırak ve davullarla, çaydanlık kapağı ve eşzamanlı şiirlerle ortaya çıkacak ve yaşlı Tanrıya dünyanın tamamen saçmalığının farkında olan insanların hâlâ bulunduğunu kanıtlayacak.

7 Aleksandr Blok (1880-1901) "Hümanizmin Çöküşü"

Kendi yasadığı dönemde neredeyse yalnız olan Blok, Ekim 1917'deki Bolşevik Devrimi'nin yanında yer aldı. Ocak 1918 tarihli "Onikiler" adlı şiirinde bir grup Kızıl Muhafızın ağır bir kar fırtınasında verdiği mücadeleyi över; şiir, onlara kızıl bir bayrak taşıyan İsa figürünün önderlik ettiğini söyleyerek sona erer. O döneme ait bu konuşma 9 Nisan 1918'de yapılmıştı. Konuşmanın ardından, Blok'un "Bana göre, o [devrim] sadece bütün yaşamımızın dış görünümündeki bir değişim değil, çok daha fazla bir şey. Öncelikle, yeryüzünde daha önce hiç

görülmemiş yeni bir insan türünün doğumu bu" dediği söylenir. İngilizce çevirisi I. Frieman'e aittir (Alexander Blok, *The Spirit af Music*, Londra, 1946, s. 68-70). (Ayr. bkz. IIA5)

Her hareket müzik ruhundan doğar, müzik ruhu onlara yerleşir, ama belli bir zaman geçtikten sonra, bu hareket tükenir, içinden doğduğu o müzikal ıslaklığı kaybeder ve böylece ölümüne doğru ilerler. Kültür olmaktan çıkar ve uygarlığa dönüşür. Antik dünyada böyle oldu, bizde de böyle olmuştur.

Müzik ruhunun koruyucularının, müziğe dönüşen o öğelerin (*revertitur in terram suam uncle erat / Topraktan gelen toprağa döner*), aynı halk, aynı barbar kitleler olduğu anlaşılır. Bu yüzden de müzik ruhu dışında bir şeye sahip olmayan barbar kitlelerin, esinleyici ve yankılanan uygarlığın, bütün ilerleme etkenleri –bilim, teknik, hukuk vb.– onun emrinde olduğu halde kültürün düşmanı haline geldiği o çağlarda, kültürün koruyucusu olduklarını söylemek paradoksal bir şey değildir. Uygarlık ölür, o müzikal öğelerden serpilen yeni bir hareket doğar ve bu hareket yeni özelliklerle öne çıkar, eskisine benzememektedir.

Geleceğin kültürü uygarlığın onarılması imkansız bir şeyi onarmaya, ölüyü diriltmeye, hümanizmayı yeniden birleştirmeye yönelik dağınık çabalarında değil, devrimin sentetik çabalarında, en iyi temsilcisi Wagner olan bu esnek ritimlerde, müzikal hamlelerde, irade dayatmalarında, med cezirlerde birikmektedir. Hümanizmanın savunucularının ısrarla duymazdan geldiği ve düşman olduğu o şiirsel ve müzikal ritimlerdeki karmaşıklık (özellikle ondokuzuncu yüzyıl sonunda görülen karmaşıklık), yeni bir kültürel hareketin müzikal hazırlığı, karşımızda açılan çağın uvertürünü oluşturan o doğal öğelerle oluşturulmuş ritimlerin bir yansımasından başka bir şey değildi.

Müzik kendi bildiği yollardan aktı; son hümanistlerin (Schiller) üzerine gökkuşağı gibi aktı, duman ve bulutlar oluşturdu ve bunlar XIX. yüzyıl insanlığına yağmur olarak yağıp bulut olarak gölge verdiler (bu yağmur ve bulutlar o zamanın en iyi lirik şairlerinin sesinde duyulabilir); yolundan sapan ve başka şeylere dönüşen yağmur ve dumanlar kendi topraklarını ıslattılar; orada, toprak altında, müzikal gürültü ve uğultular doğdu ve bunlar öğelerin seslerinde yankılandı, barbar kitlelerin ve çağın büyük sanatçılarının seslerinde yankılandı; bu öyle bir sele dönüştü ki yüzyıl akarken yerin altında ilerledi, uygarlığın temellerini bir orada, bir burada çökertti ve bizim zamanımızda onun altından dizginsiz bir güçle, müzik ruhuyla dopdolu bir halde fışkırdı.

Bu müzik, uygar kulak için vahşi bir koro, düzensiz bir çığlıktır. Birçoğumuz için neredeyse katlanılamaz bir şeydir ve şimdi, birçoğumuz için ölümcül geldiğini söyleyecek olursam, bu gülünç gelebilir. O, uygarlığın değişmez sanılan kazanımları için yıkıcıdır; bizim alıştığımız "doğru, iyi ve güzel" ezgilerinin tam tersidir; geçen yüzyılın insani Avrupa'sının eğitimi ve terbiyesiyle şekillenmiş olan şeye açıkça düşmandır.

Bu arada, uygar dünyaya düşman ve yeni bir hareketin yayıldığı olgusunu da artık reddedemeyiz; uygarlık artık bir kıta değil, bir grup adadır, her an ezici bir selin altında kalabilecek olan bir grup ada; uygarlığın insani, etik, estetik, hukuki ürünleri açısından değerli olan, kişisel mülkiyet, Remigius Katedrali, uluslararası hukuk

gibi şeyler, ya selin altında kalacak, ya da hep tehdit altında olacak. Eğer biz gerçekten uygar hümanistlersek, bunu hiçbir zaman kabul edemeyiz; ama eğer kabul etmiyorsak, eğer insani uygarlığın değişmez değerler dile getirdiğini kabul ediyorsak, sırtında yıkıcı bir sel taşıyan dünyadan ve kültürden hemen kopmamız gerekmiyor mu?

Reddedilemeyecek olan başlıca gerçek şu: şu anda yeryüzünde gerçekleşen hareket, herhangi bir insani ölçüyle değerlendirilemez, herhangi bir uygar araçla yorumlanamaz. Uygarlık son yıllarında bu harekete uyum sağlamak için umutsuz girişimlerde bulundu; bunun en etkileyici örneği, dünyanın bugüne dek görmediği savaşa kaba ve görkemli bir şekilde uyum sağlamasıdır. Uygarlık, bu savaşı kesin olarak müzik karşıtı bir şekilde kabullenmesiyle kendi ölüm fermanını imzaladı.

Günümüzde uygarlık hâlâ harekete uyum sağlamaya çalışıyor. Bu girişimlerin çok kuşkulu ve kısmi başarıları ancak Avrupa'da müziğin geçici olarak azalmış olmasıyla açıklanabilir; ama artık kendine takvim zamanıyla ninni söyleyemeyeceği de açıktır; hümanizmanın restorasyonunun beraberinde her zamankinden çok daha korkunç bir katliamı getireceği de açıktır. Eğer Avrupa'ya yeni hareket kapı açmazsa, bir başka kapıya gidecektir; çünkü yeryüzünde müzik ölmez.

Her koşulda yarım yüzyıl süren savaşın sonuna içeriden karar verildi: İnsani uygarlık yenildi, müziğin ruhu kazandı.

Yeryüzünün her yerinde antihümanizm çanı çalıyor; dünya yıkanıyor, eski elbiselerini atıyor; insan doğaya daha yakın hale geliyor; ve bu yüzden, insan daha müzikal oluyor.

İnsan hayvandır; insan bitkidir, çiçektir; onda aşırı bir acımasızlık özellikleri vardır, insani olmayan, hayvani olan özellikler; ilkel hassaslık özellikleri – sanki insani değil de, bitkisel olan. Bütün bunlar geçici yüz kalıpları, maskeler, sonsuz kılıkların yanıp sönmesi. Bu yanıp sönmenin yerini türlerin değişimi alıyor; *insan hareketegeçti, uygarlığın asırlık uykusundan uyandı; tin, ruh ve beden girdap hareketine yakalandı; devrimin girdabında ruhsal, politik, sosyal, kozmik karşılıkları olan devrimler, yeni bir ayıklama yapıyor, yeni insanı oluşturuyor: Hayvani insan, hayvani toplumsallık, hayvani bitkisellik, Wagner'in diliyle söylersek, sanatçıda düzene giriyor.*

Hümanizmanın krizinin geçmiş anını belirlemeye çalıştım; bu krizin tanıkları ve katılımcılarını, XIX. yüzyılın sanatçılarını, müziğin ruhunun doruklarını belirledim; şimdi, kanımca, onları bu çerçevede bir araya getirmenin ve değerlendirmenin vakti geldi; hassaslık, sanatsallık, dünyanın yaşamın onların ritimlerinde yansıdığı o kusursuzluk düzeyi çerçevesinde. Sanırım, geri kalan bütün çerçeveler, hatta ulusal çerçeve, ya ikincildir ya da tümüyle önemsizdir.

XIX. yüzyılda gerçekleşen bu savaşı, Alman ve kısmen Slav ırkının çalışmalarının baskın olduğu, buna karşılık, Roman ve Anglosakson ırklarının sessiz olduğu bir savaş sayıyorum. Bu doğal, çünkü İngiliz ve Fransızlarda müzikal bellek daha güçsüzdür ve bu yüzden hümanizmaya, müziksiz uygarlığa karşı verilen büyük mücadelede onlar kendi kanlarını Almanlara göre çok daha ekonomik kullanmıştır.

Bizde tarihsel hatıralar yoktur, ama doğal bellek güçlüdür; bizim topraklarımız hâlâ büyük bir rol oynamaya yazgılı. Daha Petrarch'ı ya da Hutten'i duyma-

dık, ama ovalarımızda esen rüzgarı duyduk; bizim zorlu doğamızın müzikal sesleri Gogol'ün, Tolstoy'un, Dostoyevski'nin kulaklarında çınladı.

Son olarak, savaşın sonucunun belli olduğunu ve insani uygarlık hareketinin yerini yeni, yine müzik ruhundan doğan bir hareketin aldığını kabul ediyorum; artık o, uygarlığın kalıntılarını sürükleyen bir fırtına seli haline gelecek; fakat bu harekette artık kişiliğin yeni bir rolü, yeni bir insani doğa ortaya çıkıyor; hareketin amacı etik, politik, insani olan bir insan değil, sanatçı-insandır; o, sadece o, karşısında açılan bu girdap ve fırtına çağında, insanlığın sürüklendiği bu çağda hırsla yaşayabilir ve eyleme geçebilir.

8 Novembergruppe: 1918 Manifesto Taslağı ve 1919 "Yönergeleri"

Novembergruppe (Kasım Grubu) Kasım 1918 Alman devrimine yanıt olarak, 3 Aralık 1918'de kurulmuş bir sanatçı örgütüydü. Önde gelen figürleri arasında Max Pechstein ve Cesar Klein vardı. Ayrıca Rudolf Belling, Heinrich Campendonk ve Otto Müller de içinde yer almıştı. Devrimin yenilgiye uğramasından ve burjuva Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra, grubun rolü ve bağlılıkları konusunda görüş farklılıkları belirdi. Bu ilk açıklamalar grubun coşkulu temelinin Ütopyacı momentini belirtiyor. İngilizce çevirilerV. H. Mlesel (ed.), *Voices of German Expressionism*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970, s. 169-70, 171'de yer almaktadır.

Manifesto

Devrimin bereketli toprağında duruyoruz.

Sloganımız: *Özgürlük*, *Eşitlik* ve *Kardeşlik*!

Birleşiyoruz çünkü ortak insani ve sanatsal inançlarımız var.

İlk görevimizin, bütün enerjimizi genç ve özgür bir Almanya'nın ahlaki iyileşmesine adamak olduğuna inanıyoruz.

Her şeyin mükemmel olmasını istiyoruz ve bu isteği elimizden gelen her şekilde destekleyeceğiz.

Sınırsız bir ifade özgürlüğüyle birlikte bunun kamu tarafından kabul edilmesini talep ediyoruz.

Bütün önemli sanatsal yetenekleri bir araya getirmenin ve onları ulusun kolektif refahına adamanın özel görevimiz olduğuna inanıyoruz.

Bir partiye, bir sınıfa ait değiliz. Bizler insanız, bize doğanın verdiği görev başında yorulmadan çalışan insanlar. Bütün *Volk*a yararlı olacaksa, genel kamu yararını dikkate alması gereken ve bu genel kamuoyunun beğenisine ve kabulüne ihtiyaç duyan bir görevdir bu.

Her alandaki her başarıya saygı duyuyoruz ve en usta kişilerin en ağır görevleri alacağına, kendilerini bütün *Volk*un yararına olacak işlere vereceğine inanıyoruz.

Hedefimiz, herkesin kendi açısından zorlu, yorucu, kolektif, yaratıcı işe katılması.

Genç, özgür ve saf hissediyoruz kendimizi.

Lekesiz sevgimiz genç, özgür bir Almanya'ya adandı ve bütün geri kalmışlık ve gericilikle mücadele edeceğiz, cesurca, çekinmeden ve vargücümüzle.

Bu çağrıyı duyan ve sorumluluk hisseden herkese en derin selamlarımızı gönderiyoruz – Kübistler, Fütüristler, Ekspresyonistler. Katılın bize!

Yönergeler

I. Kasım Grubu radikal sanatçıların (Alman) ittifakıdır.

II. Kasım Grubu ekonomik çıkarların savunulması için bir birlik değildir, (sadece) teşhir amaçlı bir birlik de değildir.

III. Kasım Grubu bütün sanatsal konularda, benzer düşünen yaratıcı güçlerle genel bir ittifaka girerek, kesin bir etki bırakmak istiyor.

IV. Şu alanlarda etkin bir ses ve rol istiyoruz:

1. Kamunun ilgi alanına giren bütün mimari projelerde: şehir planlama, yeni yerleşimler, hükümetin kamu binaları, sanayi ve sosyal hizmetler, özel inşa projeleri, anıtların korunması, sanatsal açıdan değersiz mimari anıtların kaldırılması.

2. Sanat okullarının ve müfredatlarının yeniden düzenlenmesi: otoriter gözetimin kaldırılması, öğretmenlerin sanatçı birlikleri ve öğrenciler tarafından seçilmesi, bursların kaldırılması, mimari, heykel, resim ve tasarım okullarının birleştirilmesi, çalışmak ve deney yapmak için atölyelerin kurulması.

3. Müzelerin dönüştürülmesi: taraflı derleme politikalarının bırakılması, sadece akademik değere sahip olan nesneleri elde etmeye ağırlık vermekten vazgeçilmesi; müzelerin halkın sanat merkezi haline, tarafsız zamandışı ilkelerin merkezine dönüştürülmesi.

4. Sergi salonlarının paylaştırılması: özel ayrıcalıkların ve kapitalist etkilerin kaldırılması.

5. Sanatsal konulardaki kanunlar: sanatçılara tinsel yaratıcılar olarak eşit haklar verilmesi, sanatsal mülkiyetin korunması, sanat eserleri üzerindeki bütün vergi ve gümrüklerin kaldırılması.

V. Kasım Grubu dayanışmalarını ve başarılarını Kasım ayında yapılacak yıllık bir sergiyle ve sürekli basın açıklamalarıyla duyuracaktır. Merkez komite bu sürekli açıklamaları ve sergileri gözetecek. Bütün üyeler eşit sergi alanı alacak ve herhangi bir jüri tarafından yargılanmayacak. Merkez komite ayrıca bütün özel sergileri düzenleyecek.

9 Novembergruppe Muhalefeti: "Novembergruppe'ye Açık Mektup"

Grubun Devrime olan bağlılık konusunda kararsızlık çekmesiyle birlikte, Novembergruppe liderlerine karşı sol bir muhalefet bir araya geldi. Sanatsal acıdan muhalefet Ekspresyonizmle ilişkilendirilen bireyciliğe karşıydı ve "yeni bir nesnellik" ve "nesnel olmayan sanat" geliştirmeye çalışıyordu. "Açık Mektup" ilk kez *Der Gegner*, II, sy. 8-9, Haziran, 1921'de yayınlandı. İngilizce çevirisi Elizabeth Lane-Thussu tarafından 1983 yılında Open University için yapılmıştır.

Kasım Grubunun mevcut liderleri sürekli olarak Kasım Grubunun artık tümüyle estetik-devrimci bir örgütten başka bir şey olmadığını, ayrıca ekonomik nedenlerle kurulduğunu söylüyorlar. Yalan söylüyorlar. Onun kuruluşuna çağrıda bulunan ilk yönerge, açık bir şekilde "devrimci sanatçıların" Devrime olan bağlılığının üzerinde durmuştur. Hedeflerle ilgili ilk açıklama şu cümlelerle başlar: "Sonunda silah başına çağrımız ele alındı. Devrim bizim yanımıza geçti. Devrim yeni ruha sahip biz ressamların, heykeltıraşların ve mimarların bir araya gelmesini talep ediyor!" [...]

Kasım Grubu görünüşte *yeni ideal bir topluluğa ve emekçilerle işbirliğine yönelik devrimci bir arzuyu gerçekleştirmek isteyen*, elitist sanat kulüplerinin ve simsarların spekülasyonlarının entrikalarından uzak duran sanatçılar tarafından gerçekleştirildi. Bu yüzden genç ve proletarya eğilimli sanatçılar Kasım Grubunda bir araya geldi. Sayısız toplantı ve açıklamada Kasım Grubunun Sağı dışlamayacağını, Solu dışlamayacağını vurguladılar. Önde gelen üyelerden hiçbiri –proleter devriminin farkında olmalarına rağmen– bütün diğer burjuva sanatçı gruplarıyla ortak özellikleri olan hiyerarşi sorunuyla bir an için bile ciddi bir şekilde yüzyüze gelmedi – tek yaptıkları konuyu kaygan bir retorikle karıştırmak, böylece kendi egolarını çıkarcı sanatçılar gibi, mümkün olan en çok sayıda üyeye, şöhretlerinin doruklarından eğilip bakabilecekleri horgörülen bir sürüye sahip olarak büyütebildiler.

Tepedekiler *genç üyeler arasında proleter devrime inananların olduğunu fark etti ve sanatçıları işçilerle bütünleştirmenin zorunlu olduğunu hissetti*; ve üyelerin belli bir kesimi burjuva-kültürel anlamda sanatçı olmak istemiyordu, *çünkü kendilerini tatmin etmenin yolunun devrimci estetiği görünüşte savunmaktan geçmediğini gördüler*, sanatçının halkın yeni, lekesiz bir yaşam tarzına olan gizli arzularının bir aracı olarak kendi varoluşunu haklı çıkaracağına inanıyorlardı ve üstün, ayrıcalıklı uzmanlar olarak görünmek istemiyor, daha iyi bir çalışma yoluna yönelik çabaları geri çeviriyor, onları burjuva estetiğinden ödünç alınmış değerler temelinde kınıyorlardı. Üyelerin bu kesiminin bütün umut ve istekleri, her tür hileye başvuran ve bir yandan "sanatçılar arasında olmadığı bilinen birlik" gibi yanıltıcı göndermeleri, diğer yandan da güçlerini acımasızca kullanan liderler tarafından ezildi. [...]

Otoritelere karşı, Kasım Grubunun Lehrter Bahnhof'taki Büyük Berlin Sanat Sergisi'ne katılmasıyla birlikte yaşanan baskı ve güçlükler nedeniyle kesin bir duruş talep eden devrimci üyelerin ne yararı vardı? Hiç, çünkü grubun yaşamsal güçlerinin görüşlerine rağmen bu liderlerin koruması gereken ünleri ve arpalıkları vardı. Bakanlık, geçen yıl olduğu gibi, otoritelerin sanatla ilgili görüşlerine uymayan eserler sergilenecek olursa, Kasım Grubu seksiyonunu açmamakla tehdit etmişti. Bu yüzden onlar da boyun eğdi; Büyük Berlin Sergisi komitesinin başkanı, *Schlichting, Rudolf Schlichter ve Otto Dix'e ait hoşuna gitmeyen iki resim hakkında* sahte bir ahlak kampanyası başlattı, onları Başsavcıyla tehdit etti ve hatta, anlaşılan, Grubun bile boyun eğmesi gerekiyordu; Reichspresident Ebert açılışta galerileri boş boş gezdi, uygulamanın yararsızlığını sergiledi. Ve bu dalkavuk sanatçılar, bu sömürü dalkavukları ve mahkeme taraftarları mutluydu – "yöneticilerinin" huzurunda keyfe boğuluyorlardı.

Bu önde gelen insanlar ilke yoksunluğundan dolayı sersemlediler, ama biz, ideal bir toplumu savunma sorumluluğu hisseden bizler, hiçbir zaman onlarla bir ortaklık içinde olmadık, olmayacağız da. Bizim sevgimiz proletaryaya yönelik, çün-

kü sadece proletarya, komünizm aracılığıyla, bütün halklara ve çalışma biçimlerine eşitlik, kölelik ve sömürüden kurtuluş getirecek. Bizler rahat ve sorumsuz bir yaşam edinebilmek için, sömürenlerin lüks arzularından geçinebilmek için sanatçı olmadık. *Bizler proletaryanın mücadelesiyle*, içinde baskının olmayacağı, bizim de, şimdiki gibi, sadece onun izin vermesi sayesinde, parazitler gibi var olmak, topluma karşı çalışmak gibi bir çelişkiye düşmeyeceğimiz insani bir toplum yaratma *mücadelesiyle dayanışma içindeyiz.*

Dünya proletaryasının yeni bir ruhla esinlenen yeni bir varoluş mücadelesinde bize verdiği görevle bağlıyız. Bu toplumu elde etmeye yönelik kitlelerle birlikte çalışmanın görevimiz olduğunun farkındayız. Bu yüzden bu önemli figürlere şöyle diyoruz: *İster sömürücü, burjuva toplumuna duyulan bir tiksintiden doğmuş yeni bir nesnellikle olsun, ister nesnel olmayan bir sanat biçimine yönelik araştırmacı hazırlık girişimleriyle,* aynı zamanda estetiği ve bu toplumu yeni bir insan türünden yarar sağlamak üzere reddederken bireycilik üzerinde de zafer kazanmaya çabalayan girişimlerle olsun, bizim hedefimiz bu estetik-biçimci ukalalığı devirmek olarak kabul edilmelidir. Mevcut yapılanmasıyla Kasım Grubunda bu düşüncelere yer yoktur ya da onun içinde bunlar anlaşılamaz; liderler bu tür talepleri *anlamsız saçmalıklar* diyerek görmezden gelir ve tersine kendi konumlarını güçlendirirler, bu da canlı, ilerici üyeler üzerinde *moda insanların ve tüccarların diktatörlüğü* gibi bir şeydir. Kasım Grubun adının, sempatizanları için bir terim haline gelmesine, yıllarca kullanılabilecek bir etiket haline gelmesine izin vermemelidir ve bu diktatörlüğe karşı koymalı, bu liderleri devirmeli ve ayrılma girişimiyle başka kişileri de bu karara davet etmeliyiz. Herhangi bir fikri olmayan ya da önderlik edebilecek durumda olmayan, sırf kendilerini düşündükleri için bizi bastıran liderlerin eylemleri, Kültür Bakanlığı'nın ve Berlin Sanatçılar Birliği'nin emirlerine boyun eğmek gibi çok ağır tavizlere yol açtı; onların eylemleri ayrıca Kasım Grubunun kamuoyunun hiçbir şekilde farkında olmamasına yol açtı, oysa proleter kafalı sanatçıların çabalarını boğmaları grubun devrimci bir imge kazanmasını sağlamıştı; ama var olan bütün ilerici ruhları ezdiler, onlara dostça bir el uzatmadılar. Ama bu bağımsız ruhların çaba ve hedeflerini kabul edip benimsemeye yetenekli olmayan bir grubun varoluş hakkı yoktur.

Karar saati geldi: Halkın iradesini dile getirmek, yeni, yükselen bir topluluk için üretici çalışma yürütmek uzlaşmaların kesin olarak reddedilmesini gerektirir. Günümüzde Sanatın uyurgezer burjuvaziye karşı, sürekli sömürü ve zevksizliğe karşı çıkmak anlamına geldiğini anlayan üyelere bizim muhalefetimize katılma ve gerekli hamleyi gerçekleştirme çağrısı yapıyoruz.

Devrimci güçlerin ifadesine, çağın ve halkın ihtiyaçlarına aracı olmamız gerektiğini biliyoruz ve bugünden sonra estetik kâr düşkünleri ve ukalalarla herhangi bir bağ içinde olmayı reddediyoruz. Devrime, yeni topluma tanıklık etmeliyiz ve bu basit bir lafazanlık olmamalı; bu yüzden bu yola açık hedefler koymak, yeni insani toplumu, işçi topluluğunu kurmaya katılmak istiyoruz!

Kasım Grubu Muhalefeti:

Otto Dix, Max Dungert, George Grosz, Raoul Hausmann, Hanna Höch, Ernst Krantz, Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Willy Zierath.

10 Walter Gropius (1883-1969) Arbeitsrat für Kunst'un Soruşturmasına Yanıt

1919 yılının başında, Kasım Devrimi'nin yarattığı Novembergruppe (Kasım Grubu) gibi bir sanatçı örgütü olan Arbeitsrat für Kunst (İşçi Sanat Konseyi) tarafından bir soruşturma yapıldı. Sanat eğitimi ve toplu konutlardan modern sanatı halkla "uyum içine sokmanın" en iyi yollarına dek bir dizi konuda on üç soru soruldu. Bauhaus'un (bkz. IIIC15) kurucusu ve yöneticisi olan Gropius, bu sırada Arbeistrat'ın bir üyesiydi ve Mart 1919'da başkanlık görevini Bruno Taut'tan devraldı. V ve VI. sorulara verdiği yanıt sanatçının sosyalist bir devletteki konumuyla ve sanat sergilerinin doğası ve rolüyle ilgiliydi. İlk kez *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* (Evet! Berlin'deki İşçi Sanat Konseyinden Sesler), Berlin, 1919'da yayınlandı. İngilizce çeviri Miesel, *a.g.e.*, s. 173-4'te yer almaktadır.

V. Sanat ve devlet uzlaşmaz kavramlardır. Doğaları gereği karşı karşıyadırlar. Yaratıcı ruh, yaşamsal ve dinamik, eşsiz ve öngörülemez ruh, devletin yasalarıyla ya da burjuva değerlerinin deli gömleğiyle sınırlandırılmayı reddeder. Ve eğer devlet bu tür "anormal" yaratıcıların özgürce gelişimine müdahale etmek için güç kullanırsa, aslında kendi yaşam kaynağını kesmektedir. Bu yüzden çağımız bir bakkallar dünyasıyla boğuluyor, bir maddecilik batağına saplanıyor. Sosyalizmin gerçek görevi, *Volk*un yaratıcı ruhu bir kez daha serpilebilsin diye, tüccarlık adlı kötü iblisi yok etmektir. Ulusumuzun zihin dünyası zaten yakın tarihli yıkımlarla ve eski yaşamın tümden çökmesiyle köklü bir şekilde sarsılmış durumda, o yüzden Almanya yeni ruhu benimsemek konusunda bütün diğer Avrupa uluslarından daha açıktır. Çünkü savaş, açlık ve salgın bizim inatçılığımızı sarstı, bizi ataletimizden ve hoşnutluğumuzdan kopardı, sonunda uykulu ve tembel kalplerimizi uyandırdı. Acıyla da olsa bir kez daha hissetmeyi öğrendik. Sonuçta, hissetmek esin kaynağıdır, hissetmek bulmaya yol açar, örgütleyen ve yapılandıran yaratıcı güce, kısacası –en geniş anlamıyla– inşa etme tutkusuna yol açar. Ve bu inşa etme tutkusu, yapı tutkusu –bu mimari ruh– bakkallar dünyasının, bütün sanatın ölümcül düşmanı olan dağıtma ve yok etme ruhunun doğal karşı tezidir.

VI. Sanat sergileri sanata susamış bir Avrupa'nın gayrımeşru yaratıklarıdır. Çünkü sanat uygar ulusların hakiki yaşamında ölüdür, bu grotesk morglara kaldırılmış ve orada satılığa çıkarılmıştır. Günümüzde bir sanat eseri artık *Volk*un arasındaki o tanımı belirli ve oyuk yere sahip değildir, bir kuş kadar özgürdür ve burjuvazinin salonlarında bir lüks nesnesi haline gelmiştir. Bir sanat sergisi onun deposu ve marketidir. *Volk* eli boş kalır ve canlı bir sanat kavrayışına sahip olmaz. Bu yüzden, eski resim sergisi salonu yerine, geçici, parlak boyalı kulübelerdeki, hatta çadırlardaki gezici sanat gösterileri, sadece resim ve heykel değil aynı zamanda mimari modeller, büyüklü küçüklü ya da stereo ve sinematik mimari sunumlar içeren gösteriler yapalım. Geleceğin sanat sergilerinin amacı resmi ve heykeli mimari bağlamında göstermek, onların binaların içindeki işlevlerini göstermek ve böylece sanatı bir kez daha yaşayan ve canlı bir şey haline getirmektir.

11 Max Beckmann (1884-1950) "Yaratıcı Amentü"

Beckmann 1915 yılında Alman Ordusu'ndan cürüğe çıkarılmıştı. "Amentü" 1918 yılında, İmparatorluk yenildikten ve Kasım 1918 Devrimi gerçekleştikten sonra, ama 1919 yılında devrimin yenilgiye uğramasından ve Weimar Cumhuriyeti'nin kurulmasından önce yazıldı. İlk kez Kasimir Edschmid (ed.), *Schöpferische Konfession, Tribüne der Kunst und Zeit*, XIII, Berlin, 1920 içinde yayınlandı. İngilizce çeviri Mlesel, *o.g.e.*, s. 107-9'dan alınmıştır.

Resim yapıyorum ve bunu yapmaktan hoşnutum, çünkü doğuştan dilim bağlanmış ve ancak bir şeye müthiş ilgi duyarsam benden birkaç sözcük çıkabiliyor.

Bugünlerde ne zaman sözcüklerle arası biraz iyi olan ressamları, genellikle de gerçek bir şaşkınlıkla dinlesem, görünür dünyanın nesnelerine duyduğum coşku ve tutkuyu aktarmamı sağlayacak kadar güzel ve ruh dolu bir dile sahip olup olamayacağım konusunda biraz huzursuzlanıyorum. Fakat sonunda kendimi sakinleştirdim. Artık hoşnut bir şekilde kendime şunu söyleyebilirim. "Sen bir ressamsın, işini yap ve bırak yapabilecek olanlar konuşsun." Özünde resmi bu kadar çok sevmemin nedeninin onun beni nesnel olmaya zorlaması olduğuna inanıyorum. Duygusallıktan daha çok nefret ettiğim bir şey yok. Bu dünyanın dile gelmez şeylerini yakalamak konusundaki kararlılığım arttıkça, varoluşumuz hakkında içimde yanan duygu daha da güçleniyor, ağzımı sıkı sıkıya kapıyorum ve yaşamın canlılığındaki o korkunç, ürkütücü canavarı yakalayıp onu hapsetmeye, onu sindirmeye ve kristal berraklığında, ustura keskinliğinde çizgi ve düzlemlerle boğmaya çalışıyorum.

Ağlamıyorum. Gözyaşlarından nefret ederim, onlar bir kölelik işaretidir. Aklımı işime veriyorum – bir bacak, bir kol, yakınsamanın harika etkileri sayesinde yüzeye nüfuz etmeye, uzamın parçalanmasına, düz ve eğri çizgilerin ilişkisine, düz ve yassı yüzeylerin, duvarların, masa yüzeylerinin, ahşap çarmıhların ya da ev cephelerinin yanındaki küçük, çeşitli ve tuhaf şekillere yoğunlaşıyorum. Benim için en önemli olan şey hacim, yükseklik ve genişliğe hapsolan hacim; düzlemdeki hacim, düzlemi unutmadan derinlik, resmin mimarisi.

Dindarlık mı? Tanrı mı? Ah güzel, öylesine yanlış kullanılan sözler. Eserimi "Nihayet ölebilirim" diyeceğim şekilde yaptığım zaman ikisi de olurum. Resmedilmiş ya da çizilmiş bir el, sırıtan ya da ağlayan bir yüz, işte benim inancımı itirafım; eğer yaşam hakkında herhangi bir şey hissettiysem, işte burada bulunabilir.

Savaş artık sefil bir sona geldi. Ama yaşam hakkındaki düşüncelerimi hiç değiştirmedi, sadece onayladı onları. Bizler çok zorlu zamanlara yol alıyoruz. Ama şimdi, belki de savaştan önce olduğundan da fazla bir şekilde, insanlarla olmaya ihtiyacım var. Şehirde. Bu günlerde ait olduğumuz yer orası. Gelmekte olan sefaletin bir parçası olmalıyız. Kalplerimizi ve sinirlerimizi teslim etmeli, kendimizi zavallı, kandırılmış bir halkın korkunç acı dolu çığlıklarına bırakmalıyız. Artık insanlara olabildiğince yaklaşmamız gerekiyor. Geçici ve bencil varoluşumuza biraz amaç katabilecek olan tek şey eylem sürecidir – insanlara onların yazgısının bir resmini verebiliriz. Ve tek yapabileceğimiz şey insanlığı sevmek.

Aslında insanlığı sevmek budalaca bir şey, bir egoizm yığınından başka bir şey değil (ve biz de onun bir parçasıyız.) Ama yine de seviyorum onu. Onun kabalığını,

banallığını, sıkıcılığını, ucuz hoşnutluğunu ve pek nadir bulunan kahramanlığını seviyorum. Ama buna rağmen, tek tek her kişi eşsiz bir olay, sanki bir yıldızdan düşmüş gibi. Ve şehir de bunu yaşamanın en güzel yeri değil mi? Kırdaki havanın daha temiz olduğunu ve insanı baştan çıkaracak daha az şey olduğunu söylüyorlar. Ama çamur her yerde aynıdır, diyorum. Temizlik bir irade sorunudur. Çiftçiler ve manzaraların da hepsi güzel ve hatta bazen canlandırıcı olur. Ama insanlığın büyük orkestrası hâlâ şehirde.

Savaştan önce gerçekten sağlıksız ve tiksindirici olan şey ticari çıkarların ve başarı ve nüfuz çılgınlığının hepimizi öyle ya da böyle etkilemiş olmasıydı. Eh, biz de dört yıl boyunca dehşetin budala suratına bakıp durduk. Belki de birkaç kişi daha etkilenmiştir. Elbette, herhangi birinin etkilenmeye birazcık eğilimi olduğunu varsayıyoruz.

İnsanların kendini Tanrı'da kaybetmek diye bahsettiği o ünlü saflığı elde etmek üzere tam bir içe kapanma, artık var olan her şey kansız ve aynı zamanda sevgisiz bana göre. Eseriniz bitmeden ve böyle bir şey yapmaya kalkışamazsınız ve bizim eserimiz resim.

Geçmişin büyük kısmıyla işimizi hallettiğimizi umuyorum kesinlikle. Görünür gerçekliğin akılsız taklidiyle işimizi hallettiğimizi; zayıf, eski ve boş süslemeyle işimizi bitirdiğimizi ve o sahte, duygusal ve baygın mistisizmle işimizi hallettiğimizi umuyorum. Yani şu Malesskircher, Grünewald, Brueghel, Cézanne ve Van Gogh gibilerinin sanatında görülen şeylerden kurtulduğumuzu.

Belki de ticaretin çöküşe girmesiyle birlikte, belki de (Bunu umut etmekte güçlük çekiyorum) komünizmin gelişmesiyle, nesnelere nesne oldukları için duyulan sevgi daha da güçlenecek. Büyük bir evrensel üslup elde etmek için elimizdeki tek imkanın bu olduğuna inanıyorum.

Hiç vazgeçmeyeceğim çılgınca umudum bu ve her şeye rağmen içimde her zamankinden çok daha güçlü. Ve birgün resimlerimin dışında binalar da yapmak istiyorum. İçinde insanlığın bütün öfke ve umutsuzluğunu, zavallı umutlarını, neşe ve vahşi özlemlerini haykırabileceği bir kule inşa etmek istiyorum. Yeni bir kilise. Belki de bu çağ yardım edebilir bana.

12 Max Pechstein (1881-1955) "Yaratıcı Amentü"

1905 yılında Dresden'deki Brücke grubunun ortaya çıkmasından sonra (bkz. IB4) Ekspresyonist bir ressam olan Pechstein, burada kendine özgü bir şekilde ekspresyonist olan bir "Amentü" sunuyor. Bireyciliği bu tarihte savaşa sonrası Alman avangardının daha acık sol kanat öğeleriyle gergin bir ilişki içinde olmalı. İlk kez Edschmid, *a.g.e.* içinde yayınlandı. İngilizce çeviri Miesel, *a.g.e.*, s. 180-1'den alınmıştır.

Çalış!

Coş! Beynini patlat! Çiğne, doldur kendini, yut iyice, çalkala! Doğum yapmanın saadeti! Fırçanın çıtırtısı, tuvale saplanırken en iyisi. Boya tüpleri sıkılmış, kurumuş. Peki beden?

Fark etmez.

Sağlık?

Kendini sağlıklı kıl!

Hastalık var olmaz! Sadece çalışmak ve bunu tekrar söyleyeyim – sadece kutsal çalışmak! Resmet! Dal renklere, yuvarlan tonların içinde! Kaosun çamurunda! Piponun kırık ağızlığını çiğne, çıplak ayaklarını toprağa bas. Pastel ve kalem beyne sertçe bastırıyor, her köşeye dalıyorlar, öfkeyle sıkıştırıyorlar beyazlığı. Kağıt üzerinde kara şeytan gibi gülüyor, korkunç çizgilerle sırıtıyor, ipeksi düzlemlerle rahatlatıyor, heyecanlandırıyor ve şefkat veriyor. Fırtına kükrüyor – kumlar uçuşuyor – güneş parçalara dağılıyor – ve yine de, ufkun nazik eğimi sessizce kucaklıyor her şeyi.

Yenik, yorgun bir halde, kurtçuk gibi, yatağına çök. Derin bir uyku unutturur yenilgini. Yeni bir gün! Yeni bir mücadele! Coşku yine! Peşpeşe günler, bir kıvılcım, sürekli değişen günler – peşpeşe deneyimler. Lanet olası beyin! Orada kıvrılıp bükülen ve hoplayan şey ne? Hah! Kopar kafanı, ya da yakala iki elinde, döndür, bük bir tarafa. Sonra onu kazırız, çıkarıp atarız. Bütün parçalarından kurtul. Kum! Su! Tertemiz et. Orada işte!! Yepyeni neredeyse! Kullanılmamış bir kafatası. Gece! Gece! Yıldız yok, gök kapkara. Arzusuz.

Yarın başka bir gün.

13 George Grosz (1893-1959) "Yeni Resimlerim"

Grosz bir Fütürizm ve Ekspresyonizm karışımından, Berlin Dadasına geçiş yapmıştı ve Ocak 1919'da kurulan Alman Komünist Partisi'nin üyeliğine girmişti. 1920 yılında görünüşte resmi bırakmış gibiydi ve burjuva toplumuna saldıran birkaç baskı portfolyosu hazırlamıştı. Bunlar Komünist eğilimli Malik Verlag'da yayınlandı. 1920 tarihli metinde bahsettiği "yeni resimler" bir yandan ideolojik olarak, sosyalist nesnelliğe yönelik taleplerden, diğer yandan, teknik açıdan, paradoksal bir şekilde Carra (IIIA4) gibi muhafazakârların o dönemdeki çalışmalarında örneklenen resimsel uzamın daha gelenekçi biçimlerinden etkilenen bir resmin yeniden başlamasını işaret eder. İlk kez *Das Kunstblatt*, V, sy. 1, Berlin, 1921'de yayınlandı. İngilizce çeviri Mlesel, *a.g.e.*, s. 185-8'de yer almaktadır. (Grosz'un diğer metinleri için bkz. IVB8 ve IVC7.)

Günümüzde sanat kesinlikle ikincil bir olay. Atölye duvarlarının ötesini görebilen herkes bunu kabul edecektir. Aynı şekilde, sanat da sanatçıların kesin bir kararına ihtiyaç duyan bir şey. Bu meslekteki konumunuz konusunda, kitlelerin sorununa karşı tutumunuz konusunda, eğer düzgün görebilirseniz hiç de sorun olmayan bu sorun hakkında kaygısız olamazsınız. Sömürenlerin yanında mısınız yoksa bu sömürenlere iyi bir ders veren kitlelerin yanında mısınız?

Bu konudan sanatın yüceliği ve kutsallığı ve aşkın karakteriyle ilgili o eski deli saçmasıyla kurtulmak mümkün değil. Bu günlerde bir sanatçı en yüksek parayı veren vurguncu ya da sanat hamisi tarafından satın alınabilir – bu komisyon ticaretine burjuva bir devlette kültürün gelişmesi deniyor. Ama günümüz ressam ve şairleri kitleler hakkında hiçbir şey bilmek istemiyor. Coşkulu kitlelerin iradesini, ideal ve çabalarını şu ya da bu şekilde yansıtan hemen hiçbir şeyin sergilenmemesi gibi bir olguyu başka nasıl açıklarsınız?

Ressamların ve şairlerin sanatsal devrimleri kesinlikle ilginç ve estetik açıdan değerli – ama yine de, son çözümlemede, bunlar atölye sorunlarıdır ve kendilerine bu tür konularda ciddiyetle işkence eden birçok sanatçı sonunda kuşkuculuğa ve burjuva nihilizmine düşüyor. Bunun nedeni, onların, bireyci sanatsal tuhaflıklarında ısrar etmeleri ve devrimci konuları berrak bir şekilde öğrenmeyi başaramamalarıdır; aslında, bu tür şeylerle pek uğraşmazlar. Devrimci sanat ressamları arasında bile kendilerini İsa ve havarileri resmetmekten kurtaramamış ressamlar var; oysa dünyayı doğaüstü güçlerden, Tanrı'dan ve O'nun meleklerinden kurtarmak üzere propaganda çabalarını iki katına çıkarmak ve böylece insanlığın dünyayla olan gerçek ilişkisinin farkına varmasını sağlamak onların devrimci görevleridir. Çok uzun zaman önce tükenmiş olan bu simgeler ve şu aptal aziz hokus pokusunun mistik cazibeleri, günümüz resmi bu tür şeylerle dolu, ama bunlar bizim için ne anlam taşıyabilir? Bütün bu resmedilmiş saçmalık gerçeklikle kesinlikle boy ölçüşemez. Yaşam ona göre fazlasıyla güçlü.

Resimlerinize içerik katmak üzere ne yapmanız gerekiyor?

Bir proleter toplantısına gidin; orada insanların, sizin gibi insanların, yüklerinin biraz hafifletilmesi üzerine neler konuştuğunu dinleyip gözleyin.

Ve anlayın – dünyayı yeniden düzene sokanlar bu kitleler. Siz değilsiniz! Ama siz de onlarla birlikte çalışabilirsiniz. İsterseniz onlara yardım edebilirsiniz!

Ve bu şekilde sanatınıza işçilerin devrimci ideallerinden destek alan bir içerik vermeyi öğrenebilirsiniz.

Benim bu konudaki çalışmalarıma gelince, şunları söylemek istiyorum: yine dünyanın kesinlikle gerçekçi bir resmini vermeye çalışıyorum. Herkesin beni anlamasını istiyorum – bu günlerde moda olan o hikmetten, kabalacı ve metafizik hokus pokusla dolu iyi bir dalgıç giysisi gerektiren o derinliklerden uzak duruyorum. Açık ve basit bir üslup geliştirme çabalarımla ister istemez Carra'ya yaklaşıyorum. Yine de, Carra'nın eserinde metafizik ve burjuva olan her şey beni itiyor. Benim eserim bir eğitim, sağlam bir çaba, ebediyete açılan herhangi bir vizyondan yoksun bir eser olarak yorumlanmalı! Sanat eseri denen çalışmalarımda tümüyle gerçekçi bir temeli olan bir şey inşa etmeye çalışıyorum. İnsan artık hassas psikolojik terimlerle incelenecek bir birey değil, bir kolektif, neredeyse mekanik bir kavram. Bireysel yazgının önemi yok artık. Tıpkı eski Yunanlar gibi, ben de kolayca anlaşılacak ve yoruma ihtiyaç duymayacak, kesinlikle basit spor simgeleri yaratmak isterdim.

Renge engel oluyorum. Çizgiler hacim inşa etmek üzere, kişisel olmayan, fotoğrafik bir şekilde kullanılmalı. Bir kez daha denge, yapı ve uygulama amacı – yani spor, mühendislik ve makine, ama Fütürist romantik dinamizmden yoksun bir şekilde.

Bir kez daha çizgi ve biçim üzerinde denetimi sağlamak üzere – konu artık tuval üzerinde parlak bir şekilde renklendirilmiş Ekspresyonist ruh goblenleri yapmak değil – bir mühendisin çiziminin sahip olduğu nesnellik ve berraklık kabalanın, metafiziğin ve coşkulu azizlerin denetimsiz saçmalıklarına yeğdir.

Kendi çalışmanızdan bahsettiğiniz zaman mutlak bir kesinlik içinde olmanız, özellikle de eğer eğitim yapıyorsanız mümkün değildir – geçen her gün yeni keşifler ve yeni bir yönelim getirir. Ama bir şey daha söylemek istiyorum: Resmin gelecekte atölyelerde, saf zanaatkârlıkta gelişeceğini, sanatın kutsal tapınağında ge-

lişmeyeceğini görüyorum. Resim kol emeğidir, diğerlerinden farklı değildir; iyi ya da kötü bir şekilde yapılabilir. Günümüzde bir yıldız sistemimiz var, diğer sanatların da öyle – ama bu da kaybolacak.

Fotoğraf önemli bir rol oynayacak: Günümüzde bir fotoğrafçı size bir ressamdan daha iyi ve ucuz bir resim verebilir. Ayrıca, modern sanatçılar şeyleri kendi istediklerince çarpıtmayı seviyor – ve iyi bir benzerliğe karşı tuhaf bir nefret besliyorlar. Ekspresyonizmin anarşizmi sona ermeli! Günümüzde ressamlar bu duruma zorlanıyor, çünkü aydınlanmamışlar ve çalışan insanlarla hiçbir bağlantıları yok. Ama sanatçıların –önemsiz bohem anarşistler olmaktan çıkıp– kolektivist bir topluluk içindeki temiz, sağlıklı işçiler haline geldiği bir zaman gelecek. İşçi sınıfı bu hedefi gerçekleştirinceye dek entelektüel sinik, kuşkucu ve şaşkın kalacak. Ancak o zaman sanat, "tepedeki on bin kişinin" yaşamına cansız bir şekilde aktığı o dar ve sığ çerçeveyi kıracak, ancak o zaman bütün emekçi insanlığı besleyen büyük bir nehir haline gelecek. O zaman kapitalizmin ruhsal şeyler üzerindeki tekeli sona erecek.

Ve o zaman komünizm de gerçekten sınıfsız bir topluma, insanlığın zenginleşmesine ve daha ileri gitmesine yol açacak.

14 Francis Picabia (1879-1953) "Mersi, Francis!"

Picabia bir dizi avangard üsluptan geçtikten sonra uluslararası Dada içinde önde gelen bir figür oldu, Paris ve New York arasında gidip gelmeye başladı. 1917 yılında *391* adlı Dada dergisini kurdu. O zamanlar yükselen klasisizmin reddedilmesini içeren bu metin, ilk kez "Francis Merci!" adıyla yayınlanmıştı (*Littérature*, yeni seri, sy. 8, Paris, Ocak 1923). İngilizce çevirisi Lippard, 1971, *a.g.e.*, s. 171-2'de yer almaktadır.

İnsanın kendisi dışında herkesle tanışması gerekir; hangi cinsiyete sahip olduğunu bilmemesi gerekir; erkek mi dişi mi olduğuma aldırmıyorum, erkeklere kadınlardan çok hayranlık duymuyorum. Bir erdemim olmadığından, onlar yüzünden acı çekmiyorum. Birçok insan onları ideallerine götüren yolu arar, benim bir idealim yok: Kendi idealinin gösterişini yapan kişi sadece bir kariyeristtir. Kuşkusuz, ben de kariyeristim, ama benim vicdan yoksunluğum kendim için bir icat, bir öznellik. Nesnel olarak kendi kendime *légion d'honneur* nişanı vermem, bakan olmayı istememe ya da Enstitü'ye kapağı atmak için plan kurmam demek olur bu! Eh, bana göre, bunların hepsi bok!

Sevdiğim şey icat etmek, hayal etmek, kendimi her an yeni bir insan kılmak, sonra onu unutmak, her şeyi unutmak. Özel bir silgiyle donanmalı, ağır ağır eserlerimizi ve onların hatırasını silmeliyiz. Beynimiz kara tahta olmalı sadece, ya da ak tahta, ya da en iyisi, kendimizi üzerinde bir an görebileceğimiz bir ayna olmalı, ona iki dakika sonra sırt çevirmeliyiz. Benim hevesim başkaları için verimsiz bir insan olmak; kendisini bir ekol haline getiren biri beni tiksindirir, belsoğukluğunu sanatçılara bedavaya verir ve onu amatörlere en yüksek fiyattan satar. Aslında, yazarlar, ressamlar ve başka budalalar "canavarlara" karşı savaşmak, doğal olarak, var olmayan, insanın icadı olan canavarlara karşı savaşmak lafını uydurmuştur.

Sanatçılar korkar; birbirlerinin kulağına onları küçük rezil oyunlarını oynamaktan alıkoyabilecek bir hortlaktan bahsediyorlar! Hiçbir çağ, kanımca, bizimkinden daha embesil olmadı. Bu beyefendiler bizi artık hiçbir şeyin olup bitmediğine inandıracaktı; geri geri giden tren, sanki hoş görünüyor, inekler bile yetmiyor artık! Bu geri Dekadanşehir'e giden yolcular belli: Matisse, Morandi, Braque, Picasso, Léger, de Segonzac, vb. vb. En gülünç olanı da, İstasyon Şefi diye, koca siyah peçetesinde sadece bir fetüs olan adamı, Louis Vauxcelles'i kabul etmiş olmaları!

Savaştan bu yana, bütün dünyayı hantal ve salak bir ahlakçılık duygusu yönetiyor. Ahlakçılar görünümlerin ahlaki olgularını ayırt etmiyor, onlar için Kilise, içme suyunun ahlakı gibi bir ahlak, ya da insanın bir papağanın önünde kıçını yıkamamaya kalkışmaması gibi! Bütün bunlar keyfî; ahlak sahibi insanlar kötü bilgilendirilmiş ve bilgilendirilenler de başkalarının onları bilgilendirmeyeceğini biliyor.

Ahlaki sorun diye bir şey yok; alçakgönüllülük gibi ahlak da en büyük aptallıklardan biri. Ahlakın kıç deliği bir kase biçimini almalı, benim ondan istediğim tek nesnellik bu.

Ahlak denen bu bulaşıcı hastalık sözde sanat çağı denen şeyin hepsine bulaşmayı başardı; yazar ve ressamlar ciddi insanlar haline geldi ve çok geçmeden bir resim ve edebiyat bakanımız da olur; başka korkunç atamalar da olacağından hiç şüphem yok. Şairler artık ne söyleyeceğini bilmiyor, bazıları Katolik oluyor, bazıları mümin; bu insanlar küçük karalamalarını soğuk tavuk konservesi yapan Félix Potin gibi yapıyorlar; insanlar Dada'nın romantizmin sonu olduğunu söylüyor, benim bir palyaço olduğumu söylüyor ve saf ruhları, ihtişam düşleriyle etkilenmiş olanlar için çok değerli olan basit ruhları ve onların tutkularını kurtaracak klasisizm yaşasın diye bağrıyorlar!

Fakat hiçbir şeyin daha bitmediği konusunda umudumu terk etmiyorum, buradayım ve yaşamı seven birkaç arkadaşım da öyle, bilmediğimiz ve bizi tam da bu nedenle ilgilendiren yaşamı seviyoruz.

IIIC. SOYUTLAMA VE BİÇİM

1 Hans Arp (1887-1966) Bir Katalog için Giriş Yazısı

Arp, Strasbourg'da Alman baba ve Fransız anneden doğmuştu. 1900-1909 yılları arasında Strasbourg, Weimar ve Paris'te sanat okudu. Lucerne'deki Moderne Bund'un kurucu üyesiydi ve *Blaue Reiter* almanağına katkıda bulundu (bkz. IB9, 10 ve IIA10). Buradaki giriş yazısı, Arp, Otto van Rees ve A. C. van Rees-Dutilh'in Zürih'teki Galerie Tannert'te 1915 yılında yaptığı sergi'nin kataloğu için hazırlanan katalogda yer almıştır. Bu dönemde Arp Kübistlerin çalışmalarını tanıyordu ve kağıt ve kumaştan soyut kolajlar yapıyordu. Sophie Tauber'le bu sergi sırasında tanışması onu soyut çalışma konusunda cesaretlendirdi ve ortak bir kolaj ve işleme çalışmasına yöneltti. İkisi de, Şubat 1916'da kurulan Cabaret Voltaire'le ilişkisi olanlar arasında oluşan Zürih Dada grubu çevresindeydi (bkz. IIIB1). Buradaki metnin kaynağı, Stefanie Poley, *Hans Arp: Die Formensprache im plastischen Werk*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1978, s. 109'dur. İngilizce çevirisi Nicholas Walker tarafından yapılmıştır.

Burada sunulan eserler çizgi, düzlem, biçim, renk konstrüksiyonlarıdır [*Bauten*]. İnsanlığı ve ebediyeti ilgilendiren o dile gelmez doğruya yaklaşmaya çalışırlar. İnsandaki egoist olan her şeyden uzak dururlar. Bütün o arsız insani sınırlamalara duyulan nefreti, resme, çizime duyulan nefreti dile getirirler.

Yunanların ürettiği yanıltıcı imgeler ve Rönesans'ın yanıltıcı resmi, insanların kendi türlerini abartmasına yol açtı, bölünmeye ve uyumsuzluğa yol açtı. Kardeşlerimizin ellerini sanki kendimizinmiş gibi kullanamadığımızı ortaya koyduk ve kardeşlerimiz düşmanımız oldu. Anonimliğin yerini şöhret aldı, teknik marifet aldı. Bilgelik kayboldu.

Bilgelik yüksek, büyük, geniş, keskin, düzgün, ağır, parlak, aydınlık, renkli olanı hissetmekti. Ve bu tür bir hissi doğrudan ve basitçe sergilemek yerine, onun yerini konu ve konudan, binbir şeyden türetilmiş şeyler aldı, o his bir sürü ıvır zıvır ve kişisel saçmalıklarla boğuldu. Bilgelik önemli ölçüde paylaşılan bir gerçeklik için, mistik olan için, belirlenemez olan belirlenmemiş için, en büyük belirlenebilirlik için duyulan histi. Temsil taklittir, gösteridir, ip cambazlığıdır. Kimse türlü becerileri olan ip cambazları olduğunu reddetmiyor. Ama sanat gerçekliktir ve paylaştığımız gerçeklik kendisini bütün tekilliklerin ötesinde ortaya koymalı. "Yeni sanat" eski kap kacaklar kadar, en eski şehir ve yasalar kadar yenidir ve uzun zamandır Asya'nın, Afrika'nın en eski halklarında ve daha da yakınlarda Gotik Çağda uygulanmıştır.

2 Man Ray (1890-1977) Açıklama

Amerika'da doğan, ama kariyerinin büyük kısmında Paris merkezli Avrupa avangardında yer alan Man Ray, genellikle Dada'nın ilk hamlesinde ve daha sonra Gerçeküstücülük'te fotoğraf tekniklerini geliştirmesiyle anılır. Bu erken dönem açıklamasında, daha ortodoks bir biçimci bakış açısı sergiliyor. "Açıklama" ilk kez "The Forum Exhibition of Modern American Painters", Anderson Galleries, New York, Mart 1916'da yayınlandı. Buraya Lippard, 1971, *a.g.e.*, s. 156'dan aktarıldı.

Tarih içinde resim değişik zamanlarda kilisenin, devletin, ordunun, bireysel hamiliğin, doğa beğenisinin, bilimsel fenomenlerin, anekdotun ve süslemenin hizmetine girdi.

Ama esin kaynakları ne olursa olsun, resmedilen bütün o mucizevi eserler, müştereken sahip oldukları mutlak nitelikler nedeniyle bizim için hâlâ yaşamayı sürdürür.

Resmin yaratıcı ve ifade gücü maddi olarak renkte ve boya maddesinin dokusunda, biçim icadı ve örgütlenme olasılıklarında ve bu öğelerin üzerine yerleştiği yassı düzlemde yer alır.

Sanatçı sadece bu mutlak nitelikleri doğrudan zekasına, imgelemine ve deneyimine, bir "konunun" araya girmesine izin vermeden bağlamakla ilgilenmektedir. Anında görselleştirme etkeni olan tek bir düzlemde çalışırken, zihninin güdülerini ve fiziksel duyumlarını kalıcı ve evrensel bir renk, doku ve biçim örgütlenmesi dilinde gerçekleştirir. Uzun zamandır doğa taklitlerinin ışıltılarıyla, anekdotla ve başka popüler konularla saklı kalmış olan ifadenin saf düzlemini ortaya çıkarır.

Buna göre, sanatçının eseri canlılık, icat ve kendi medyumu içindeki kesinlik ve amaç inancıyla ölçülür.

3 Viktor Şklovski (1893-1984) "Teknik Olarak Sanat"tan

Sklovski, Devrim yıllarında sanatın ve edebiyatın teknik doğasıyla ilgili önemli sorunları ele alan Rus biçimci dilbilim ekolünün içinde yer alıyordu. Simgeci bir edebiyat kuramını truva atı olarak kullanan Sklovski, sanatın doğasıyla ilgili karşıt bir görüş çizer. Buna göre, sanatın amacı "alışılmışlıktan çıkarmaktır". Sklovski'nin başka yerde de yazdığı gibi: "Yeni bir biçim yeni bir içeriği ifade etmek üzere değil, sanatsal değerini çoktan kaybetmiş olan eski bir biçimin yerini almak için ortaya çıkar." İlk kez "Iskusstvo kak priyom" adıyla *Sbarniki*, II, Petrograd, 1917'de yayınlandı. Buradaki alıntılar L. T. Lemon ve M. J. Reis (ed.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, Nebraska, 1965, s. 5-24'te yer alan İngilizce çeviriden ("Art as Technique", "Art as Device") alındı.

"Sanat, imgelerle düşünmektir." Bu cümleyi bir lise öğrencisinden de duyabilirsiniz, ama bu cümle edebiyat kuramı alanında herhangi bir şey kurmaya çalışan bilimsel filolog için bir çıkış noktası değildir. Bu düşünce birçoklarının zihninden geçmiştir; onu yaratanlardan biri olarak kuşkusuz Potebnya'yı anmak gerekir; "İmgesiz sanat olmaz, özellikle de şiir olmaz" diyordu. "Şiir, düzyazı gibi, öncelikle ve başlıca bir şekilde, düşünmenin ve kavramanın bilinen bir aracıdır" diyordu yine.

Şiir özel bir düşünme aracıdır, aslında imgelerle düşünme aracıdır; bu araç akıl gücüne belli bir ekonomi, "sürecin görece kolaylığının duyumunu" sağlar ve bu ekonominin refleksi estetik duygu olarak görünür. Potebnya'nın öğrencisi olup onun kitaplarını kuşkusuz dikkatle okumuş olan Ovsyaniko-Kulikovski, böyle, büyük olasılıkla doğru bir şekilde anlıyor ve özetliyordu. Potebnya ve onun kalabalık ekolü şiiri özel bir düşünme türü sayıyor – imgeler yardımıyla düşünme sayıyor ve imgelerin amacını, çeşitli nesne ve eylem gruplarının birleşmesine yardımcı olmakta, bilinmeyeni bilinen aracılığıyla açıklamakta görüyor. [...]

"İmgesiz sanat olmaz." "Sanat – imgelerle düşünmedir." Bu tanımlar adına korkunç esnetmeler yapıldı; müzik, mimari, lirik de imgelerle düşünme olarak kavranmaya çalışıldı. Çeyrek yüzyıllık çabaların ardından, sonunda, akademisyen Ovsyaniko-Kulikovski, liriği, mimariyi ve müziği özel bir imgesiz sanat türü olarak ayırdı – onları duygulara dolaylı olarak seslenen lirik sanatlar olarak tanımladı. Ve böylece sanatın, düşünmenin aracı olmayan büyük bir alanı olduğu anlaşıldı; bu alanda yer alan sanatlardan biri, lirik (bu sözcüğün dar anlamıyla), "imgesel" sanata tam olarak benzememektedir: sözcüklerle de aynı ilişki içindedir ve en önemlisi – imgesel sanat kesinlikle belirsiz bir şekilde imgesiz sanata dönüşür ve bizim tarafımızdan da böyle algılanır.

Ama "Sanat, imgelerle düşünmedir" tanımı, sanatın öncelikle simge yaratıcısı olduğu anlamına gelir – bu tanım yerleşmiştir ve destek aldığı kuramın çöküşünden de sonraya kalmıştır. Öncelikle de simgecilik sırasında canlı kalmıştır. Özellikle de onun kuramcılarında.

***

Potebnya'nın "şiir = imgesellik" şeklinde formülleştirilebilen çıkarımı, "imgesellik = simgesellik" kuramını yaratmıştır, imgenin olanakları değişik konular için sabit yüklem olur [...] Bu çıkarım kısmen Potebnya'nın şiir dilini düzyazı dilinden ayırmamış olmasından kaynaklanır. Bu sayede iki tür imgenin var olduğuna dikkat etmemiştir: düşünmenin uygulayımsal aracı, bir eşya grubunu birleştiren araç olan imge ve izlenimi güçlendirmenin aracı olan şiirsel imge. Bunu bir örnekle açıklayayım. Caddede yürüyorum ve önümde giden şapkalı bir adamın bir paket düşürdüğünü görüyorum. Ona sesleniyorum: "Hey, şapka, paketi düşürdün." Bu imge örneği – saf düzyazısal mecaz. Bir başka örnek. Yanyana birkaç asker duruyor. Komutan birinin düzgün durmadığını görünce, ona sesleniyor: "Hey, şapka, duruşuna dikkat." Bu imge şiirsel bir mecaz. (Bir örnekte şapka metonimi, diğerinde metafordur. Ama konu bu değil.)

Şiirsel imge, en güçlü izlenimi yaratma aracıdır. Bir araç olarak, hedefi çerçevesinde şiirsel dilin diğer yöntemlerinden ne daha az ne de daha fazla etkilidir, yalın ve olumsuz koşutluk kurmadan, kıyastan, tekrardan, simetriden, abartmadan, genellikle figür olarak kabul edilen şeyden, nesnelerin (bu nesneler eserin sözcükleri de, sesleri de olabilir) duygularını artırmaya yönelik bütün bu araçlardan ne daha az ne de daha fazla etkilidir, ama şiirsel imge masal imgesine, düşünce imgesine sadece dışsal olarak benzer, sözgelimi, genç bir kızın bir küreye karpuz demesindeki gibi.

Yaratıcı gücün ekonomisi yasası da herkesin kabul ettiği yasalar arasındadır. [Herbert] Spencer şöyle yazmıştı:

Sözcük seçimini ve kullanımını belirleyen bütün kuralların temelinde, yine aynı başlıca talebi görürüz: ilginin tasarrufu... Aklı istenen kavrayışa en kolay yoldan ulaştırmak birçok kez tek ve her koşulda başlıca hedeftir. ... Eğer ruh tükenmez kaynaklara sahip olsaydı, onun için elbette, bu tükenmez kaynağın ne kadarının harcandığı önemsiz olurdu; fakat sadece, kaçınılmaz olarak harcanan zaman önemli olurdu. Ama onun güçleri sınırsız olmadığından, ruhun beğeni sürecinin büyük ihtimalle ekonomik olduğuna, yani en büyük sonuç için en az güç kaybı isteyeceğine inanmak gerekir.

***

Gücün ekonomisiyle ve yaratıcılığın hedef ve yasasıyla ilgili düşünceler, belki dil örneğinde doğrudur, yani "gündelik" dile uygulanırken doğrudur – bu düşünceler, gündelik dilin yasalarının şiirsel dilin yasalarından farkını bilmememizin etkisiyle, şiirsel dile de uygulanmaktadır. Şiirsel Japon dilinde, Japon gündelik diline ait olmayan seslerin var olduğunun hatırlatılması, bu iki dilin örtüşmemesinin ilk olgusal belirtisi olabilir. L. P. Yakubinski'nin şiirsel dilde akıcı seslerle örtüşme yasalarının bulunmamasıyla ilgili makalesi ve onun belirttiği bir başka şey, yani şiirsel dilde benzer seslerin telaffuzu zor bileşimlerine izin verilmesi olgusu, şiirsel dilin yasalarıyla gündelik dilin yasalarının birbirine ters düştüğünü... ilk kez göstermektedir.

Bu yüzden şiirsel dilde harcama ve ekonomi yasalarından, düzyazı diliyle kurulacak bir analoji temelinde değil, şiirsel dil yasaları temelinde bahsetmek gerekir.

Eğer genel algı yasalarını sınıflandırırsak, alışkanlık olan eylemlerin otomatik olarak yapıldığını görürüz. Sözgelimi, bütün becerilerimiz bilinçsiz-otomatik edimler alanına girer; eğer kişi eline kalemi ilk kez aldığı sırada ya da yabancı bir dilde ilk kez konuştuğu sırada hissettiklerini hatırlarsa ve bu hissi bu edimi on binninci kez yaptığı sırada yaşadıklarıyla karşılaştırırsa, bu söyleneni kabul edecektir. Otomatikleşme süreci bizim gelişmemiş ifadelere ve yarım söylenen sözcüklere sahip düz konuşmamızın yasalarını açıklar. Bu sürecin ideal bir ifadesi, nesnelerin yerini simgelerin aldığı cebirdir. Hızlı gündelik konuşmada sözcükler tam söylenmez, bilinçte isimlerin ilk sesleri zar zor belirir. Pogodin bunun için "Les montagnes de la Suisse sont belles" ifadesini L, m, d, l, S, s, b harf dizisi biçiminde düşünen bir çocuk örneğini verir.

Düşüncenin bu özelliği sadece cebirin yoluyla değil, simgelerin seçimiyle de belirlenir (harfler, özellikle de baş harfler). Bu cebirsel düşünme yönteminde nesneler sayı ve uzam edinir, onları görmeyiz, ilk özellikleriyle tanırız. Nesne yanımızdan paketlenmiş gibi geçer. Biz onun var olduğunu kapsadığı yerle biliriz, ama onu sadece yüzeysel olarak görürüz. Bu tür bir algının etkisiyle, nesne öncelikle algı olarak solar, sonra da işine göre belirtilir; düz sözcüğün bu şekilde algılanması onun işitilmemesini ve böylece tam söylenmesini açıklar (dil sürçmesi buradan gelir). Cebirleştirme sürecinde, nesnelerin otomatikleştirilmesi algı güçlerinin büyük bir ekonomisine kavuşur: nesneler ya sadece tek özellikleriyle verilir, sözgelimi numarayla, ya da formül gibi yürürlüğe sokulur, hatta bilince bile ulaşmazlar. [...]

[...] Otomatikleştirme nesneleri, elbiseyi, mobilyayı, insanın eşini ve savaş korkusununu yiyip yutar.

"Eğer birçok insanın karmaşık yaşamının tamamı bilinçsizce geçseydi, yaşam olmamış gibi olurdu."

Ve sanat dediğimiz şey yaşam hissini geri getirmek, nesneleri hissettirmek, taşı *taş* yapmak için vardır. Sanatın amacı nesnelerin hissini görüldükleri değil, tanındıkları haliyle vermektir; sanat yöntemi nesnelerin "yabancılaştırılma" yöntemidir, algının zorluğunu ve uzunluğunu artıran zorlayıcı biçimler verme yöntemidir, çünkü sanatta algı süreci kendine yeterlidir ve uzatılmalıdır; *sanat nesnenin yapılmışlığını yeniden yaşama aracıdır, ama yapılmış olan şey sanatta önemsizdir.*

[...] Kendi payıma yabancılaştırmanın biçimin bulunduğu her yerde bulunduğunu hissediyorum. Başka deyişle, Potebnya'nın bakış açısıyla bizimki arasındaki fark şudur: Bir imge, yaşamın, onun aracılığıyla ortaya çıkan değişken karmaşıklıkları için kalıcı bir gönderen değildir; amacı bizim anlamı algılamamızı sağlamak değil, nesnenin özel bir algısını yaratmaktır – *onu bilmenin bir aracı olmak yerine nesnenin bir "görüntüsünü" yaratır.*

***

Şiirsel dili fonetik ve sözlüksel temelde incelerken, hem sözcüklerin yerleşimlerinin karakterinde, hem de onlardan oluşturulan sözcüklerin anlamsal kuruluşlarının karakterinde, sık sık aynı sanatsal özellikle karşılaşırız: yani onun kasıtlı olarak algıyı otomatizminden çıkarmak üzere yapılmış olması ve bununla birlikte onda onun görüntüsünün yaratma hedefini oluşturmasıyla; ve onun ona yönelik algının en yüksek güce ve uzunluğa erişmesini olası kılması, böylece nesnenin kendi uzamsallığı içinde değil, deyim yerindeyse, kendi kesintisizliği içinde algılanmasını sağlaması için "yapay olarak" yaratılmasıyla karşılaşırız. [...] L. Yakubinski de makalesinde aynı seslerin bu şekilde yinelenmesiyle şiirsel dilin fonetik için zorlaştırılmasını göstermiştir. Bu şekilde, şiir dili zor, zorlaştırılmış, geciktirilmiş bir dil olur. Bazı özel örneklerde şiir dili düzyazı diline yaklaşır, ama bu güçleştirme yasasını bozmaz.

Kızkardeşinin adı Tatyana'ydı...
Kibar romanımızın sayfalarını
Bu tür adlarla ilk kez
Bilerek aydınlatacağız –

diye yazmıştı Puşkin. Puşkin'in çağdaşları için şiirsel dil Derjavin'in yüksek üslubuydu ve Puşkin'in üslubu, kendine özgü (o zaman için) önemsizliği yüzünden, onlara beklenmedik bir şekilde zor geldi. Puşkin'in, çağdaşlarının ifadelerinin sokak ifadeleri gibi olmasından nasıl dehşete kapıldığını hatırlayalım. Puşkin sıradan konuşmayı ilgi çekmenin özel bir yolu olarak kullandı, yani tam da çağdaşlarının gündelik Fransızca konuşmalarında Rusça sözcükleri kullandığı gibi (bkz. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'taki örnekleri).

Burada daha ilginç bir olay gerçekleşmektedir. Köken olarak Rusya'ya yabancı olan Rus edebî dili, halkın içine halk konuşmalarının büyük kısmıyla karışacak kadar girmişti, bu yüzden de edebiyat şivelere (Remizov, Kluyev, Yesenin ve başkaları, eşit yetenekle ve yakın dillerle olmasa da, kasıtlı olarak taşralıdırlar) ve barbarlıklara (Severyanin ekolünün ortaya çıkması) ilgi göstermeye başladı. Artık Maksim Gorki de edebî dilden "Leskov'un" edebî şivesine geçiyor. Böylece, günlük dil ve edebî dil de yer değiştiriyor (Vyaçeslav İvanov ve diğer birçokları). Son olarak, yeni, özellik-

le şiirsel bir dile yönelik güçlü bir eğilim ortaya çıktı; bu ekolün başında, bilindiği gibi Velimir Hlebnikov var. Böylece, şiirin ertelenmiş, çarpık dil olarak tanımlanmasına geçtik. Şiirsel dil yapma-dildir. Düzyazıysa sıradan dildir: ekonomik, hafif, kurallı (*dea prorsa*, düzgün, kolay doğumların, "dik" duran bebeklerin tanrıçasıdır.) [...]

4 De Stijl: "Manifesto[1]"

De Stijl grubu Hollanda'da 1917 yılında, sanat, tasarım ve mimarlığı ele almak üzere kuruldu. Önde gelen figürü Theo van Doesburg'du. Diğer üyeler arasında ikisi de mimar-tasarımcı olan Gerrit Rietveld ve J. J. P. Oud, ressam Georges Vantongerloo ve Piet Mondrian vardı. Weimar Almanya'sındaki Bauhaus'la ve Rusya'daki benzer projelerle, özellikle de El Lissitski'yle olan temaslar sayesinde kurulmuştu. "Manifesto" özellikle van Doesburg'un çalışmasıdır ve 1918 yılında hazırlanmıştır. Grubun dergisi *De Stijl*'de (V, sy. 4, Amsterdam, 1922) yayınlanmıştı. Nicholas Bullock'a ait İngilizce çeviri Stephen Bann (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Londra 1974, s. 75'te yer almaktadır.

1. Eski ve yeni bir zaman bilinci var.
   Eskisi bireyselle bağlantılı.
   Yenisi evrenselle bağlantılı.
   Bireyselin evrenselle mücadelesi kendisini hem dünya savaşında hem de günümüz sanatında sergiliyor.
2. Savaş eski dünyayı ve içeriğini yok ediyor: her haliyle bireysel egemenliği.
3. Yeni sanat yeni zaman bilincinin içerdiği şeyi öne çıkardı: evrenselle bireysel arasındaki bir dengeyi.
4. Yeni bilinç hem içsel hem de dışsal yaşamı gerçekleştirmeye hazırlanıyor.
5. Gelenekler, doğmalar ve bireyselin egemenliği de bunun gerçekleşmesine karşı.
6. Bu yüzden, yeni plastik sanatın kurucuları, sanatın ve kültürün gelişmenin önündeki bu engelleri, tıpkı yeni plastik sanatta (doğal biçimi dışlayarak) saf sanatsal ifadeyi, yani bütün sanat kavrayışlarının varacağı nokta olan ifadeyi engelleyen şeyi kaldırdıkları gibi kaldırmak üzere, yeniden biçimlenmesine inanan herkese çağrıda bulunuyor.
7. Günümüz sanatçıları dünyanın her yerinde aynı bilinçle yüklenmiştir ve bu yüzden bireysel despotizmin egemenliğine karşı verilen bu savaşta entelektüel bakış açısının tarafında yer almıştır. Bu yüzden yaşamda, sanatta, kültürde, entelektüel ya da maddi olarak uluslararası birlik kurmaya çalışan herkesle yakınlık içindedirler. [...]

5 Theo van Doesburg (1883-1931) *Neo-Plastik Sanatın İlkeleri*'nden

Bu van Doesburg'un De Stijl'in ilkeleri hakkında yaptığı ilk açıklamaydı. 1915 kadar erken bir tarihte hazırlanmış, ilk kez Flemenkçe olarak 1919'da yayınlanmış ve ardından Almanca olarak Bauhaus tarafından yayınlanmıştı: *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst*,

Bauhausbücher, c. 6, Münih, 1925. Buradaki alıntı Janet Seligman'ın İngilizce çevirisinden (Londra, 1969) alınmıştır.

XX Eğer tam anlamıyla bir deneyim nesnesi görünür bir şekilde esere girerse bu nesne ifade araçları içinde yardımcı bir araçtır. Bu olaydaki ifade tarzı yanlış olacaktır.

XXI Estetik deneyim doğrudan sözkonusu sanat dalının yaratıcı araçlarıyla ifade edilirse, ifade tarzı sağın olacaktır.[1]

Örnek 5

Eski resimlere, örneğin Nicolas Poussin gibi biri tarafından yapılan resimlere baktığımız zaman, insan figürlerinin günlük yaşamda görmeye alışkın olmadığımız fiziksel tutumlar içinde tasvir edildiğini, ama bedenselliklerinin ikna edici bir şekilde çoğaltıldığını görerek şaşırırız; manzara da açıkça gelişmiştir. Ağaçlardaki yapraklar, yerdeki ot, tepeler, gök, hepsi yaşamdaki gibidir, ama ressam bütün bunların böyle olmasına niyetlenmemiştir. Bu insanların tutum ve tavırları, bireysel figürlerin durduğu kesin nokta ve figür gruplarının çevrelerindeki uzamla ilişkisi ve aralardaki uzam alanları tesadüfi ya da doğal olmaktan uzaktır. Tutumlara ve ilişkilere özellikle vurgu yapılmıştır. Her şeyin üzerinde özenle düşünüldüğü bellidir. Her şey sabit yasalarla yönetilmektedir. Bütün tuvale tekdüze bir şekilde yayılan ışık bile, doğal ışıktan farklıdır.

Böyle bir resim yüksek ölçüde asla sadıktır ve yine de, ressam açısından birtakım kesin niyetlerin sonucunda, doğadan farklıdır. Neden? Çünkü sanatçı (yapılandırırken-örgütlerken) sanatsal ve estetik yasalara göre çalışıyordu, doğal nesnel kabul edilebilirliğin bakış açısından çalışmıyordu. Ressam doğal biçimlerden çok estetik amaçlarla ilgileniyordu.

Resimsel tesadüfiliğin ve doğanın çeşitliliğinin hakim olmasına izin vermek yerine, figürlerin amaçlı örgütlenmesi ve ayrıntıların buna bağlı olması yoluyla evrensel bir düşüncenin ifadesini elde etmeye çalışıyordu. Bu yüzden sanatsal yaratım yasaları uğruna doğanın yasalarını ihmal eder gibidir. Doğal biçimleri sadece sanatsal hedefine ulaşmanın bir yolu olarak kullanır.[2]

Hedef; estetik bir birliğin, çoklu değişiklikler aracılığıyla ve figürlerin konumlarını ve duruşlarını, resimdeki uzam alanlarını ve hareket kütle ve çizgilerini (ilişkiler aracılığıyla) iptal ederek dengeli bir bütün yaratmaktır.

Aslında belli bir noktaya dek sanatsal uyum sağlanır. Belli bir noktaya dek, çünkü sanatsal hedef doğrudan sanatsal amaçlar aracılığıyla aranmaz, ancak dolaylı olarak, doğal biçimlerin ardında gizlenmiş olarak aranır. Renk ya da biçim, renk ya da biçim olarak saf haliyle görünmez. Onun yerine, renk ve biçim bir başka şeyin bir yanılsamasını yaratmakta yardımcı olarak kullanılır, örneğin yapraklar, cam, ipek, taş vb.

Bu tür bir sanat eseri doğalcı araçlarla ifade edilen sanatsal düşüncedir. Bu estetik-doğalcı bir sanat eseridir.

Estetik (daha içe dönük) olduğu ölçüde dış doğadan türer; doğalcı olduğu ölçüde estetik düşünceden türer. Deyim yerindeyse, bölünmüştür ve bu yüzden ***açık ve kesin olarak*** biçim verici bir eser değildir.

Biçim verici bir sanatçının hedefi basitçe şudur: gerçeklikle ilgili estetik deneyimine biçim vermek, ya da şeylerin temel özüne ilişkin yaratıcı deneyimine biçim vermek. Görsel sanatçı öykülerin, peri masallarının vb. tekrarını şair ve yazarlara bırakabilir. Görsel sanatın gelişebileceği ve kullanılabileceği tek yol biçim verici araçları yeniden değerlendirmek ve arındırmaktan geçer. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar tartışmasız bir şekilde ressama has araçlar değlidir. Ressamca araçlar şunlardır: renkler, biçimler, çizgiler ve düzlemler.

Görsel sanatın gelişimini bir bütün olarak ele alırsak, aslında, araçların gitgide artan bir şekilde açıkça tanımlandığını ve sanatsal deneyimin saf biçimci ifadesine olanak sunmaya başladığını görebiliriz. Bu biçimci araçlar görünümlerini başlıca görünür etken kıldıklarından, resim, heykeltıraş ve belli bir ölçüde, mimarideki saf ifade araçları arasında dolayımsız yeri olmayan her şey arkaplana itilmiştir.

Kesin bir sanatsal ifadeye doğru evrim içindeki önemlerininin gelişiminin her aşamasını kaydetmek gerekmez. Bütün bu çeşitli akımları, sistemlere ait olsalar da olmasalar da özetleyebiliriz: gerçekliğin estetik deneyiminin kesin bir ifade biçiminin fethedilmesi.

Biçimci (estetik) düşüncesinin özü iptal etme terimiyle ifade bulur. Bir öğe bir başkasını iptal eder.

Bir öğenin bir başkasıyla iptal edilmesi sanatta olduğu gibi doğada da ifade edilir. Doğada, belli bir örneğin ilineklerinin arkasına az çok gizlenmiş olarak kalır, sanatta (en azından kesin, biçimci türünde) açıkça ortaya çıkar.

Kusursuz uyumu, evrenin mutlak dengesini kavrayamasak da, evrendeki her şey (her motif) yine de bu uyumun, bu dengenin yasalarına boyun eğmektedir. Bu gizlenen uyumu, şeylerin bu evrensel dengesini keşfetmek ve biçimlendirmek, onun kendi yasalarına uygunluğunu ispatlamak vb. sanatçının işidir. (Gerçekten kesin) sanat eseri sanatsal araçlarla elde edilen bir evren metaforudur.

5. örnekte sanatsal dengenin bir önceki çağın sanat eserinde bir figür konumunun, bir boyutun vb. bir başkasıyla sürekli iptal edilmesiyle elde edildiğini gördük; yani, doğadan ödünç alınan araçların karşılıklı iptal edilmesiyle.

Kesin biçimci sanat eseriyle atılan o büyük adım, bu adımın estetik dengeyi sadece ve sadece saf sanatsal araçlarla elde etmiş olmasıdır.

Kesin, biçimci sanat eserinde biçimci fikre, ifade araçlarının sürekli iptal edilmesi yoluyla doğrudan ve hakiki bir ifade verilir: bu yüzden yatay bir konum dikey bir konumla iptal edilir, aynı şey boyutta (büyük yerine küçük) ve oranda (geniş yerine dar) aracılığıyla da olur. Bir düzlem onun çevresini dolaşan ya da onunla bağlantılı olan bir başka düzlemle iptal edilir vb. ve aynı şey renk için de geçerlidir: bir renk başkasıyla iptal edilir (örn. sarı maviyle, beyaz siyahla), bir grup renk başka bir renk grubuyla ve bütün renkli düzlemler renkli olmayan düzlemlerle iptal olurlar ve *vice versa*.[3] Bu şekilde (Piet Mondrian'a göre: "Neue Gestaltung", *Bauhausbücher*, c. 5), sürekli konumun, boyutun, oran ve rengin iptaliyle, uyumlu bir toptan ilişki, sanatsal denge elde edilir ve onunla birlikte, sanatçının hedefi de en kesin şekilde elde edilmiş olur: biçimci bir uyum yaratmak, *güzellik açısından doğruyu vermek*. Sanatçı artık düşüncesini dolaylı temsille cisimlendirmez: simgeler, yaşam dilimleri,

tür sahneleri vb.; düşüncesine doğrudan ve saf olarak amaç için elde bulunan sanatsal araçlarla biçim verir.

Sanat eseri bağımsız, *sanatsal açıdan* canlı (plastik) bir organizma, içinde her şeyin başka her şeyi dengelediği bir organizma olur.

1 Sanatçı, bu kesinliğe ulaşmak için, elbette, herhangi bir bilimden (örn. matematik), herhangi bir teknikten (örneğin baskı makinesi vb.) ve herhangi bir malzemeden yararlanabilir.

2 Kübizmin dekadanlarının "süpergerçekçilikleriyle" artık istisnasız hedefledikleri şey tam olarak aynı şeydir: doğadan ödünç alınan araçlarla elde edilen, klasik, ressamca bir uyum. Bu süreçte doğal biçimlere tam anlamıyla niyet edilmemesi, onlara sadece nesnel fenomenler olarak bakılması, sanatsal bakış açısından, kökten bir fark yaratmaz. Bu harekete Neo-Barok da denebilir.

3 Empresyonizmde bu iptal etme sezgisel olarak dile getirilmişti. Uyumlu bir izlenim elde etmek için bir renk başkasıyla iptal ediliyordu. Renk-ilişki ifadesi buradan geliyordu.

6 Piet Mondrian (1872-1944) "Yeni Plastik Üzerine Diyalog"

Mondrian Kübizmin öğretilerini, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Paris'te kaldığı sırada benimsemişti. Hollanda'ya 1914 yılında döndü. Orada hem yeni bir soyut sanat uygulamasını, hem de onun altında yatan kuramsal ilkeleri geliştirdi. Yeni sanatının ilkelerini açıklamaya yönelik en kapsamlı ilk cabalarından biri, kuşkulu bir elestirmenle yapılan bir diyalog bicimini aldı. Bu elestirmeni bir sarkıcı olarak tanımlayan Mondrian, acıklamalarında müzik analojilerini kullanmayı basardı. Deneme ilk kez *De Stijl*'in iki sayısında "Dialoog over de Nieuwe Beelding" adıyla yayınlandı (Leiden, Subatve Mart 1919). (Flemenkce *beelding* teriminin, "plastik" sözcüğündeki daha temel, maddi anlamda yer almayan bicimlendirme ve yapma yan anlamlarını taşıdığı belirtilmelidir.) İngilizce cevirl Harry Holzman ve Martin S. James (ed. ve cev.), *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, 1986, s. 75-81'de yer almaktadır. (Mondrian'ın daha gec tarihli bir metni icin bkz. IVA10)

A: Bir Şarkıcı

B: Bir Ressam

A: Sizin ilk dönem eserlerinizi beğeniyorum. Benim için çok anlamlı olduğundan, sizin bugünkü resim tarzınızı daha iyi anlamak isterim. Bu dikdörtgenlerde bir şey göremiyorum. Neyi hedefliyorsunuz?

B: Yeni resimlerimin hedefi de eskilerle aynı. Hepsinin aynı hedefi var, ama son çalışmalarım bunu daha açık gösteriyor.

A: Peki nedir bu?

B: İlişkileri plastik olarak renk ve çizgi karşıtlıkları aracılığıyla dile getirmek.

A: Ama sizin eski çalışmanız doğayı temsil etmiyor muydu?

B: Kendimi doğa aracılığıyla ifade ettim. Ama eğer eserimin sırasını dikkatle gözlerseniz, ilerici bir şekilde şeylerin doğalcı görünümünü bıraktığını ve ilişkilerin plastik ifadesini giderek artan bir şekilde vurguladığını göreceksiniz.

A: Öyleyse, doğal görünümün ilişkilerin plastik ifadesine müdahale ettiğini mi görüyorsunuz?

B: Eğer iki sözcük aynı güçle, aynı vurguyla söylenirse, ikisinin de birbirinizi zayıflattığını kabul edersiniz. İnsan hem gördüğümüz şekliyle doğal görünümü hem de plastik ilişkileri aynı kararlılıkla ifade edemez. Doğalcı biçimde, doğalcı renkte ve doğalcı çizgide, plastik ilişkiler gizlenir. Plastik açıdan belirli bir şekilde ifade edilmek için, ilişkilerin ancak renk ve çizgi aracılığıyla temsil edilmeleri gerekir. Doğanın kaprisliliğinde, biçim ve renk *eğimle* ve şeylerin *bedenselliğiyle* zayıflar. İlk çalışmalarımda resmin ifade araçlarına hak ettikleri değeri vermek için, renk ve çizginin kendileri adına konuşmasına izin verdim.

A: Ama renk ve çizgi bu halleriyle, doğada algıladığımız biçimden yoksun olarak, herhangi bir şeyi kararlı bir şekilde nasıl ifade edebilir?

B: Plastik açıdan renk ve çizgiyi ifade etmek renk ve çizgi aracılığıyla karşıtlık kurmak anlamına gelir; ve bu karşıtlık plastik ilişkiyi ifade eder. İlişki benim hep aradığım şeydi ve bütün resmin ifade etmeye çalıştığı şey odur.

A: Ama resim plastik ifade için hep doğayı kullandı ve doğanın güzelliği aracılığıyla ideal derecesine yükseltildi.

B: Evet, doğanın güzelliği aracılığıyla ideale yükseldi; ama plastik ifadede ideal doğal görünümün basit temsilinden başka bir şeydir.

A: Ama ideal sadece bizde değil mi?

B: Bizde ve dışımızda var olur. Eskiler idealin her yerde ve her şeyde olduğunu söylerdi. Her koşulda, ideal estetik açıdan güzellik olarak dışavurur. Ama biraz önce "doğanın güzelliği" derken ne kastediyordun?

A: Sözgelimi, eski bir eserde, bir imgenin insan biçiminin bütün güzelliğini içerdiği söylendiği vardı aklımda.

B: Eh, bir an için gerçekçi denen ekollerin başyapıtlarını düşün, bu ideal güzelliği hiç göstermez ve güzelliği ifade etmezler. Bu iki sanat türünü karşılaştırarak, zaten sadece doğanın güzelliğinin değil, aynı zamanda onun çirkinliğinin de bizi etkileyebileceğini, senin deyişinle, bizi ideal düzeyine çıkartabileceğini görürsün. Ne konu, temsil ne de doğanın kendisi yaratmaz resmin güzelliğini. Kompozisyonu, rengi ve biçimi belirleyerek güzelliğin türünü ortaya koyarlar sadece.

A: Senin söylediğin makul görünse bile, sıradan biri böyle düşünmez. Yine de, ilişkilerin birtakım konular ya da temsillerden başka bir şekilde, sadece bir renk ve çizgi kompozisyonuyla ifade edilebileceğini sanmıyorum; ezgisiz sesleri de anlayamıyorum – bizim modern kompozitörlerimizden birinin yaptığı bir ses kompozisyonu bana anlam ifade etmiyor.

B: Resmederken öncelikle kompozisyonu, rengi ve çizgiyi görmeye çalışmalısın, temsili temsil olarak görmemelisin. Sonra konuyu biraz güçlükle hissetmeye başlarsın.

A: Senin geçiş çalışmalarını hatırladığımda, renk doğaya sadık değildi, belli ölçüde konuyla bozuluyordu onlarda, güzelliğin yaratılabileceğini, çok daha güçlü bir şekilde, gerçeğe hiç benzemeden yaratılabileceğini daha açık şekilde görüyorum. Çünkü o resimler bana saf doğalcı resimlerden çok daha güçlü estetik duyum veriyordu. Ama rengin kesinlikle biçimi olmalı.

B: Biçim ya da biçim yanılsaması; her koşulda, eğer bir şeyi plastik olarak temsil edecekse rengin açıkça sınırlanması gerekir. Benim geçiş çalışmalarım dediğin

şeylerde, haklı olarak konunun serbest bir renk ifadesiyle nötrleştirildiğini gördün. Ama ayrıca onun plastik ifadesinin büyük ölçüde doğaya sadık kalan biçim tarafından belirlendiğini de görmelisin. Rengi ve biçimi uyuma sokmak için, resmin konusu ve bu yüzden de biçim, özenle seçiliyordu. Eğer sözgelimi, *enginlik ve yayılmayı* ifade etmek istiyorsam, konu buna göre *seçiliyordu*. Plastik düşünce çeşitli ifadelere bürünüyordu, konuyu oluşturan şeyin bir kumul mu, deniz mi, kilise mi olduğuna bağlı olarak. Çiçeklerimi hatırlarsın; var olan bir sürü çeşit arasından özenle "seçiliyorlardı". Onların da deniz, kumul ve kiliselerimden "başka" bir ifadeye sahip olduklarını fark etmedin mi?

A: Gerçekten de! Bana göre çiçekler bir bakıma daha samimi bir şeyi aktarıyordu; buna karşılık deniz, kumul ve kiliseler "uzamdan" daha doğrudan bahsediyordu.

B: Biçimin önemini görüyorsun. Çiçek gibi, kapalı bir biçim, kumullardaki açık eğri çizgiden başka bir şey söyler, bir kilisenin düz çizgisinden ve başka çiçeklerin taç yapraklarından da başka şey söyler. Karşılaştırınca, belli bir biçimin belli bir izlenim yaptığını, çizginin *plastik* gücünün olduğunu ve en gergin çizginin değişmezliği, gücü ve enginliği en açık şekilde ifade ettiğini görürsün.

A: Ama yine de neden *düz çizgiyi* yeğlediğini ve eğriyi *tümüyle* dışladığını anlayamıyorum.

B: Enginliğin ifadesinin arayışı *en büyük* gerilimin aranmasına yol açtı: düz çizgi; çünkü bütün eğrilik düz olarak çözülür, eğri olana yer kalmaz.

A: Bu sonuca birdenbire mi vardın?

B: Hayır, aşama aşama. Önce kaprisli, sonra da özgür eğriyi soyutladım, son olarak da matematik eğriyi.

A: Yani bu soyutlama aracılığıyla bütün doğalcı temsili ve konuları dışlamaya başladın?

B: Doğru, çalışmanın kendisi sayesinde. Burada bahsettiğim bu dışlama kuramları sonradan geldi. Tutarlı soyutlama beni görünür-somut olanı plastik ifademden tümüyle dışlamaya yöneltti. Bir ağaç resmederken gitgide eğrileri soyutladım: Çok az "ağaç" kaldığını anlayabilirsin.

A: Ama bir ağaç düz çizgilerle temsil edilemez mi?

B: Çok doğru. Artık açıklamamda eksik olan bir şeyi görüyorum: *Sadece soyutlama* resimden doğalcı olanı çıkarmaya yetmez. Çizgi ve renk doğadakinden *başka şekilde kompozisyon haline sokulmalıdır*.

A: O zaman ressamın bir kompozisyon dediği şey de değişiyor?

B: Evet, tümüyle farklı bir kompozisyon, daha matematiksel olan ama simetrik olmayan bir kompozisyon, dengeli bir ilişkinin saf plastik ifadesini elde etmek için gerekiyor. Sadece doğal olanı düz çizgilerle ifade etmek, etki çok daha güçlü olsa bile, hâlâ *doğalcı* bir reprodüksiyon olarak kalıyor.

A: Ama soyutlama ve dönüşmüş kompozisyon her şeyi *aynı* göstermeyecek mi?

B: Bu bir engelden çok bir zorunluluk, eğer plastik açıdan her şeyi ayıran şeyleri değil de ortak yanlarını ifade etmek istiyorsak. Bu yüzden, bizi özsel olandan uzaklaştıran *tekil* de ortadan kaybolur; sadece evrensel kalır. Nesnelerin tasviri, ilişkinin saf plastik ifadesine yol açar.

***

A: Dünkü konuşmamız bana Soyut resmin doğalcı resimden doğduğunu gösterdi. Daha çok eski çalışmalarını bildiğim için anlayabildim. Öyleyse Soyut Resim sadece *entelektüel* değil, aynı zamanda *hissetmenin* de ürünü!

B: İkisinin de: derin hissetme ve derin zihin. Hissetme derinleşince, birçoklarına göre bozulmaktadır. Bu yüzden Yeni Plastiğin derin duyumu çok fazla anlaşılmıyor. Ama insanın Soyut-Gerçek resmi *görmeyi öğrenmesi* gerekiyor, tıpkı ressamın soyut-gerçek bir şekilde *yaratmayı öğrenmek* zorunda kalması gibi. Bu da sanatın plastik ifadesinde yankılanan *yaşam sürecini* temsil eder. İnsanlar genellikle sanat eserine bir *lüks* olarak bakar, sadece *hoş* olan bir şey, hatta bir süsleme olarak, yaşamın *dışında* olan bir şey diye bakarlar. Ama sanat ve yaşam *birdir*; sanat da yaşam da doğruluğun ifadesidir. Eğer, sözgelimi, toplum içindeki dengeli ilişkilerin *adil* olanı gösterdiğini anlarsak, o zaman sanatta da yaşamın taleplerinin zamanın ruhu olgunlaşınca bastırdığını anlarız.

A: Ben sanat ve yaşamın birliğine yakın buluyorum kendimi, ama *yaşam* asıl şey!

B: Yaşamın bütün ifadeleri –din, toplumsal yaşam, sanat vb.– hep ortak bir temele sahiptir. Bunu biraz daha ilerletelim; çok şey var söyleyecek. Bazıları bunu güçlü bir şekilde hissediyordu ve bu da bizim *De Stijl*'i kurmamıza yol açtı.

A: *De Stijl*'e baktım, ama anlamak kolay olmadı benim için.

B: Tekrar tekrar okumayı öneririm. Ama *De Stijl*'in ortaya koyduğu düşünceler sana Yeni Plastiğin ve özünün ve onun yaşamla bağlantısının *kavrayışından* öte bir şey veremez: Yeni Plastiğin içeriği sadece *eserin kendisinde görünebilir*. Ancak sezgisel hissetme aracılığıyla, uzun düşünüm ve karşılaştırma aracılığıyla, insan yeniyi tam olarak beğenmeye varabilir.

A: Belki öyledir, ama ben yine de doğal ortadan kaldırılırsa, sanatın çok yoksul kalacağını hissediyorum.

B: Eğer sanat eseri için önemli ve özsel olan şeyi daha açık bir şekilde aktarıyorsa, onun ifadesi nasıl yoksullaşmış olabilir?

A: Ama *düz* çizgi tekbaşına çok az şey söyler.

B: Düz çizgi doğruyu söyler; ve onun sahip olmasını istediğiniz *anlamın* resim için bir değeri yoktur; böyle bir anlam edebîdir, önceden yakalanmıştır. Resmin saf *plastik* olması gerekir ve bunu başarmak için bireyseli göstermeyen plastik araçları kullanması gerekir. Bu aynı zamanda dikdörtgen renk düzlemlerinin kullanımını haklı çıkarır.

A: Aynı zamanda klasik resim için, aslında hep görünümü temsil etmiş olan daha önceki bütün resim sanatı için de geçerli mi bu?

B: Aslında, eğer bütün saf resmin saf *plastik* olmayı hedeflediğini gerçekten anlarsan, o zaman bu düşüncenin getireceği şey bunun sadece *evrensel* plastik araçları haklı çıkarmadığı aynı zamanda onu *talep de ettiğidir*. Belli bir kastı olmadan, doğalcı resim tekile aşırı önem verir. *Evrensel* bütün sanatın ifade etmek istediği şeydir; bu yüzden, Yeni Plastik bütün resim için geçerlidir.

A: Ama Yeni Plastik *doğayla* ilişkisi açısından haklı mı?

B: Eğer Yeni Plastiğin her şeyin özsel olanını ifade ettiğini anlasaydın, bu soruyu sormazdın. Ayrıca, sanat bir *doğa-ve-insan* ikiliğidir, *sadece* doğa değil. İnsan

doğayı kendi imgesine göre dönüştürür; insan en derin varlığını ifade ettiği zaman, böylece *içe dönüklüğünü* dışavurduğu zaman, zorunlu olarak doğal görünümü *içselleştirmesi* gerekir.

A: Öyleyse doğadan tiksinmiyorsunuz?

B: Tersine. Yeni Plastik için de, doğa en derin varlığımızı sergileyen ve somut görünüm almasını sağlayan o büyük dışavurumdur.

A: Yine de, doğayı *izlemek* bana doğru yolmuş gibi görünüyor.

B: Doğanın görünümü onun herhangi bir *taklidinin* olabileceğinden çok daha güçlü ve çok daha güzel; eğer doğayı yansıtmak istiyorsak, *bir başka* plastik bulmamız *gerekir*. Kesinlikle doğa adına, gerçeklik adına, onun doğal görünümünden kaçınıyoruz.

A: Ama doğa kendisini sonsuz bir biçim çeşitliliğiyle sunar; bunu hiç göstermiyor musunuz?

B: Ben gerçekliği bir *birlik* olarak görüyorum; onun bütün görünümlerinde dışavuran şey *bir ve aynıdır*: *değişmez olan*. Bunu plastik olarak olabildiğince saf ifade etmeye çalışıyoruz.

A: Değişmez olanı temel almak makul görünüyor: Değişebilir olan sağlam bir şey sunmuyor. Ama neye *değişmez* diyorsun?

B: *Değişmez ilişkinin plastik ifadesi: birbirlerine dik olan iki düz çizginin ilişkisi.*

A: Değişmez olanı böyle tutarlı bir şekilde ifade etmekte bir *tekdüzelik* tehlikesi yok mu?

B: Tehlike var, ama onu *plastik yöntem* değil, *sanatçı* oluşturur. Yeni Plastiğin kendi *karşıtlıkları, ritmi, tekniği, kompozisyonu* var ve bunlar sadece yaşamın, hareketin plastik ifadesini kapsamakla kalmıyor, hâlâ *değişebilir* olanın büyük kısmını içeriyorlar, bu yüzden sanatçı için *değişmez* olanın saf plastik ifadesini bulmak güç oluyor.

A: Yine de, Yeni Plastikten az şey görmüş olsam da, şu tekdüzeliği fark ettim; daha doğalcı resmin bana verdiği o esini, derin duyguyu yaşayamadım. Modern müzik kompozisyonlarında duyamadığım bir şey bu; daha önce de dediğim gibi, bu yeni, ezgisiz ton bileşimleri beni ezgisi olan müzik gibi etkilemiyor.

B: Ama elbette dengeli bir *saf* ton ilişkileri kompozisyonu insanı çok daha derin bir şekilde etkileyebilir.

A: Müzisyen olmadığın halde bunu nasıl söylersin!

B: Bunu söyleyebiliyorum, çünkü temelde, bütün sanat birdir. Resim bana dengeli renk ilişkileri kompozisyonunun son aşamada doğalcı kompozisyonu ve doğalcı plastiği aştığını gösterdi – hedef dengeyi, uyumu, *olabildiğince saf şekilde* ifade etmek olunca.

A: Sanatın özünün *uyumun* yaratılması olduğunu kabul ediyorum, ama ...

B: Ama uyum herkes için aynı anlama gelmiyor ve herkese *aynı şekilde* seslenmiyor. Bu yüzden plastik ifadenin kiplerinde farklılıklar olduğunu anlamak kolay.

A: O zaman bu doğalcı resim ve müzikte ezgi için yer açıyor. Ama gelecekte aşılacaklarını mı söylüyorsun?

B: Uyumu daha saf algıladıkça, plastik açıdan renk ve ses ilişkilerini daha saf şekilde ifade edeceğiz; bu bana mantıklı görünüyor.

A: Yeni Plastik resmin sonu mu yani?

B: Sanatta dengeli ilişkilerin daha saf bir plastik ifadesi olamayacağından. Yeni Plastik daha dün doğdu ve doruk noktasına erişmedi bile.

A: O zaman tümüyle farklı olabilir?

B: Tümüyle değil. Ama her koşulda, Yeni Plastik doğalcı hale dönemez ya da ifadeyi biçimlendiremez, çünkü bunlardan doğdu. Sabit sanat yasalarına, yani *insanın ve doğanın birliğine* bağlı. Eğer bu ikilikte Yeni Plastik *saf* ilişkiler ve böylece birlik yaratacaksa, doğalın hakim olmasına izin veremez; bu yüzden, soyut kalması gerekiyor.

A: Artık resmi, görünür olanın temsili olarak düşündüğümü, buna karşın resimde güzelliği oldukça farklı bir şekilde ifade etmenin mümkün olduğunu görüyorum. Belki de bir gün gelir Yeni Plastiği senin gibi severim, ama buraya dek...

B: Eğer doğalcı resmi ve Yeni Plastiği *saf plastik* bir bakış açısından, yani konudan ve ifade araçlarından ayrı olarak görürsen, o zaman ikisinde de bir şey görürsün: ilişkinin plastik ifadesi. Eğer *resmin bakış açısından* böylece bir ifade tarzında güzelliği görebiliyorsan, onu diğerinde de göreceksin. [...]

7 Piet Mondrian (1872-1944)
Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi

Mondrian 1919 yılında Paris'e döndü. Buradaki deneme 1920 yılında yazıldı ve düşüncelerinin Fransızcadaki ilk sergilenisi oldu. Mondrian'ın kendisi onu kesin saydı, 1932 yılında yazı alanında "daha ileri bir şey" yapmadığını öne sürdü. Léonce Rosenberg 1921 yılındaki "Kübizmin Ustaları" sergisine Mondrian'ı da aldı ve deneme, *Le Néo-Plasticisme: Principe général de l' équivalence plastique* adıyla Rosenberg'e ait Galerie de l'Effort Moderne tarafından Paris, Ocak 1921'de ayrı bir kitapçık olarak yayınlandı. İngilizce çeviri Holzman ve James, *a.g.e.*, s. 132-47'de yer almaktadır.

Sanat *bizim* estetik duygumuzun plastik ifadesi olsa da, bu yüzden sanatın "öznel duyumlarımızın tek estetik ifadesi" olduğu sonucuna varamayız. Mantık sanatın *bütün varlığımızın plastik ifadesi* olmasını gerektiriyor: Bu yüzden, aynı şekilde *bireysel olmayanın*, öznel duyumların mutlak ve sönümlendirici karşıtlığının plastik görünümü olmalı. Yani, aynı zamanda *içimizdeki evrenselin doğrudan ifadesi* olmalı – bu da *dışımızdaki evrenselin kesin görünümüdür*.

Bu şekilde anlaşılan evrensel *sabit olan* ve *kalan* şeydir: İçimizde az çok *bilinçdışı* olarak, az çok *bilinçli* olanın –tekrarlanan ve yenilenen *bireyselin*– karşısında duran şeydir.

Bütün varlığımız hem biri hem ötekidir: *bilinçdışı ve bilinç, değişmez ve değişebilir, karşılıklı eylemleri aracılığıyla ortaya çıkan ve değişen biçim.*

Bu eylem yaşamın bütün acısını ve mutluluğunu içerir: Acı *sürekli ayrılıktan* doğar, mutluluk *değişebilir* olanın sürekli yeniden doğumundan. Değişmez olan acının ve mutluluğun ötesindedir; *dengedir*.

İçimizdeki değişmez olan aracılığıyla, her şeyle birleşiriz; değişebilir olan dengemizi yok eder, bizi sınırlar ve bizi bizden başka olanlardan ayırır. Sanat bu den-

geden, *bilinçdışından*, *değişebilir* olandan gelir. *Plastik ifadesini bilinç* aracılığıyla alır. Bu şekilde, *sanatın görünümü* bilinçdışı ve bilincin plastik ifadesidir. Her birinin ötekiyle olan *ilişkisini* gösterir: onun görünümü değişir, ama *sanat* değişmez kalır.

"Varlığımızın bütünselliğinde" bireysel ya da evrensel hakim olabilir, ya da ikisi arasındaki dengeye yaklaşılabilir. [...] Bütün sanatlarda nesnel öznelle mücadele eder; evrensel bireyselle, *saf plastik ifade betimleyici ifadeyle* mücadele eder. Bu yüzden sanat *denge kazanan plastiğe* yönelir.

Bireyselle evrensel arasındaki dengesizlik trajik olanı yaratır ve trajik plastik olarak ifade edilir. Biçim ya da bedensellik olarak var olan her şeyde, doğal olan hakimdir: Bu trajik olanı yaratır ...

Yaşamdaki trajik sanatsal yaratıma yol açar: *Sanat*, çünkü o soyuttur ve doğal somuta karşıttır, trajik olanın aşama aşama kaybolmasını haber verebilir. Trajik ne kadar kaybolursa, sanat o kadar saflık kazanır.

Yeni ruh kendisini sadece trajik olanın ortasında dışavurabilir. Sadece eski biçimi bulabilir, çünkü yeni plastik hâlâ yaratılacaktır. Geçmişin ortamında doğduğundan, ancak *soyut olanın yaşamsal gerçekliği* içinde ifade edilebilir.

Bütünün parçası olduğundan, yeni ruh kendisini trajik olandan bütünüyle kurtaramaz. *Yeni Plastik*, *soyutun* yaşamsal *gerçekliğini* ifade ederken, kendisini bütünüyle trajikten kurtarmış değildir, onun egemenliğinde olmaktan çıkmıştır.

Tersine, eski plastikte trajik hakimdir. Trajikten ve trajik plastikten kurtulamaz.

Bireysel hakim olduğu sürece, trajik plastik zorunludur, çünkü onun duygusunu yaratan şey odur. Ama daha büyük olgunluğa erişildiği zaman, trajik plastik desteklenemez hale gelir.

***

Kültürün bir dönüm noktasında olduğumuzu unutmayalım, *eski olan her şeyin sonunda olduğumuzu unutmayalım: İkisi arasındaki ayrım mutlak ve belirlidir.* Kabul edilsin edilmesin, mantıksal olarak, tıpkı bir yetişkinin çocuğun ruhunu anlamaması gibi, geleceğin de artık trajik plastiği anlamayacağı görülebilir.

Hakim olan trajiği bastırırken, yeni ruh sanattaki *betimlemeyi* de bastırır. Biçim engeli ortadan kaldırıldığından, yeni sanat kendisini *saf plastik* olarak ortaya koyar. Yeni ruh *plastik ifadesini* bulmuştur. Olgunlaştığı zaman, ikisi de nötrleşir, ve birlik içine girerler. İç ve dışın görünüşteki birliğindeki karışıklık *mutlak birliği oluşturmanın eşdeğer ikiliğine* çözülmüştür. Bireysel ve evrensel *daha dengeli bir karşıtlık içindedir*. Birlik oldukları için, betimleme gereksiz olur: *Biri öteki aracılığıyla bilinir*. Plastik açıdan biçim kullanılmaksızın ifade edilirler: *Sadece onların ilişkisi (doğrudan plastik araçlar aracılığıyla) plastiği yaratır.*

Yeni Plastik ilk kez tam bir ifadeye *resimde* ulaştı. Bu plastik dile getirilebildi çünkü ilkesi sağlam bir şekilde kurulmuştu ve durmadan kendini düzeltmeyi sürdürüyor.

Neo-Plastisizmin kökleri Kübizmdedir. Aynı şekilde *Soyut-Gerçek resim* de denebilir ona, çünkü *soyut* (tıpkı matematik bilimler gibi ama onlar gibi mutlak olana ulaşmadan) plastik gerçeklikle ifade edilebilir. Aslında, resimdeki Yeni Plastiğin

temel karakteristiği budur. O en derin gerçekliği ifade eden dikdörtgen renk düzlemlerinin bir kompozisyonudur – bunu *ilişkilerin plastik ifadesiyle* elde eder, doğal görünümle değil. Bütün resmin aradığı ama ancak örtülü bir şekilde ifade edebildiği şeyi gerçekleştirir. Renkli düzlemler, konum ve boyutla olduğu gibi, renge verilen daha büyük değerle de, plastik açıdan sadece *ilişkileri* ifade eder, biçimleri değil.

Yeni Plastik ilişkilerini *estetik dengeye* sokar ve böylece *yeni uyumu* ifade eder.

Yeni Plastiğin geleceği ve onun resimdeki asıl gerçekleşmesi *mimarideki kromoplastikte* yatar. .. Binanın dışını olduğu gibi içini de idare eder ve plastik açıdan renk aracılığıyla ilişkileri ifade eden her şeyi içerir. Kromoplastik ancak ona yol açan "resim-olarak-Yeni-Plastik" kadar "süsleme" sayılabilir. İçinde bütün resmin, resimsel olduğu gibi süslemesel çözüme kavuştuğu yer tümüyle yeni resimdir. Süslemeci sanatın *nesnel* karakterini (ama çok daha güçlü bir şekilde) resimsel sanatın öznel karakteriyle birleştirir (ama çok daha derin bir şekilde). Bu noktada, maddi ve teknik nedenlerle, kesin imgesini öngörmek çok güçtür.

Günümüzde her sanat kendisini *plastik araçlar* yoluyla daha doğrudan ifade etmeye çalışır ve araçlarını olabildiğince *serbest* bırakmaya çalışır.

Müzik sesin özgürleşmesine, *edebiyat sözcüğün* özgürleşmesine yönelir. Bu yüzden, onların plastik araçlarını saflaştırarak, *ilişkilerin saf plastiğini* elde ederler. Saflaştırmanın derecesi ve tarzı, elde edilmelerini sağlayan sanat ve çağla değişir.

Aslında, yeni ruh plastik araçlarla ortaya çıkar: *Kompozisyon* aracılığıyla *ifade edilir*. Kompozisyon *bireyselin ve evrenselin bir işlevi olarak eşdeğerlenmiş plastiği* ifade etmelidir. Hakim olan trajik hem kompozisyon hem plastik araçlar aracılığıyla kaldırılmalıdır; çünkü eğer plastik görünüm *sabit ve nötrleştirici karşıtlık* içinde kompozisyona sokulmazsa, plastik araçlar "biçimin" ifadesine dönecek ve betimleyici olan aracılığıyla yeniden örtülecek.

Bu yüzden sanattaki *Neo-Plastisizm* basitçe bir "teknik" sorunu değildir. Yeni-Plastikte ve onun *aracılığıyla*, teknik değişir. Yeni ruhun mihenk taşı, kompozisyonun yanında, genellikle rahat bir şekilde *"teknik"* denen şeydir:

"İnsan *görünüm* sayesinde bir sanat eserinin gerçekten evrenselin saf plastik ifadesi olup olmadığına karar verir" ...

Çünkü heykel ve resim ilkel plastik araçlarını *evrensel plastik araçlara* indirgemeyi başardığından, *kesinlikte ve soyutta* etkin plastik ifade bulabilirler. Mimari de doğası gereği zaten doğal görünümün kaprisli biçiminden kurtulmuş bir plastik araca sahiptir.

Yeni Plastikte, resim artık kendisini ona doğalcı bir ifade veren görünümün *bedenselliği* aracılığıyla ifade etmez. Tersine, resim plastik olarak *düzlem içindeki düzlem* aracılığıyla ifade edilmektedir. Üç boyutlu bedenselliği tek bir düzleme indirgeyerek, *saf ilişkiyi ifade eder*.

***

"... *yeni ruh istisnasız bütün sanatlarda* dışavurmalı. Sanatlar arasında fark olması birine diğerinden daha az değer verilmesinin nedeni olamaz; bu *bir başka* görünüme yol açabilir ama *karşıt* bir görünüme yol açamaz. Bir sanat soyutun plastik

ifadesi haline gelince, diğerleri de doğalın plastik ifadesi olarak kalamaz artık. İkisi bir arada olamaz: onların şimdiye dek süren karşılıklı düşmanlıkları buradan kaynaklanır. Yeni Plastik bu antagonizmayı kaldırır: *Bütün sanatların birliğini yaratır.* [...]

Heykel ve mimari, şimdiye dek, *uzam olan* uzamı onu bölerek yok eder. Yeni heykel ve mimari *bir nesne ya da şey olan sanat eserini* yok etmelidir.

Her sanat kendi özgül ifadesine, tekil doğasına sahiptir. "Bütün sanatın içeriği bir olsa da, plastik ifade olanakları her sanat için farklıdır. Her sanat bu olasılıkları kendi sahası içinde keşfeder ve onun sınırları içinde kalması gerekir. Her sanat kendi ifade araçlarına sahiptir: onun plastik araçlarının dönüşümünün bağımsız olarak her sanat tarafından ve sadece sanat düşünülerek keşfedilmesi gerekir ..."

"Ruhun kültürünün gelişmesiyle, bütün sanatlar, ifade araçlarındaki farklılıklara bakılmadan, şu ya da bu şekilde, gitgide daha çok ölçüde belirli, dengeli ilişkinin plastik yaratımı olmalıdır: dengeli ilişkinin saf bir şekilde, ruha özgü olan evrenseli, uyumu, birliği ifade etmesi gerekir."

***

... Yeni ruh aracılığıyla, insan yeni bir güzellik yaratır, oysa geçmişte sadece doğanın güzelliğini resmediyor ve betimliyordu. Bu yeni güzellik yeni insan için vazgeçilmez olmuştur, çünkü onun içinde *doğayla eşdeğer karşıtlık içindeki kendi imgesini ifade eder.* YENİ SANAT DOĞMUŞTUR.

8 Kazimir Maleviç (1878-1935) "Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm"

Maleviç Süprematizmin 1913 yılında başladığını öne sürdü. Fakat ilk sergisi, Aralık 1915'te gerçekleşti; bahsettiği 1913 eserleri, kendisinin Süprematizmin oluşumunda önemli saydığı *Güneşin Yenilmesi* adlı Fütürist opera için yapılmış (kareleri de içeren) bir küme tasarımdı. 1915 tarihli *Siyah Kare* Maleviç'in, çoğu dikdörtgen olan ve genellikle resimsel uzamda "uçuyor" görünümü veren bir renkli biçimler dili geliştirmesini sağlayan bir sıfır noktası oldu. 1919'a geldiğinde renkten geçip beyaza, sonsuzluğun "rengine" vardığına inanıyordu. Bu metin ilk kez 1919 yılındaki, Maleviç'in "Beyaz üzerine Beyaz" tuvallerini sergilediği, Moskova 10. Devlet Sergisi'nin kataloğu için hazırlanmıştı. İngilizce çeviri Larissa Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1920*, Londra, 1982, s. 282-3'te yer almaktadır. (Maleviç'in başka metinleri için bkz. IIA16, IIIC9 ve IVD1.)

Bir kare oluşturan düzlem Süprematizmin, nesnel olmayan sanat olarak yeni renk gerçekçiliğinin atasıydı (bkz. *Kübizm, Fütürizm* ve *Süprematizm* adlı kitapçık, 1, 2 ve 3. bsm., 1915 ve 1916). [Bkz. IIA16.]

Süprematizm Moskova'da 1913 yılında ortaya çıktı ve Petrograd'daki bir resim sergisinde yer alan ilk eserleri, "o sırada iyi durumda olan gazeteler" ve eleştirmenler, ayrıca profesyoneller, önde gelen ressamlar arasında heyecan uyandırdı.

Nesnel olmamaktan bahsederken, Süprematizmin sadece şeylerle, nesnelerle vb. ilgilenmediğini belirtmek istedim: Nesnel olmamanın genel olarak bununla bir ilişkisi yoktur. Süprematizm kültürünün uzun süreci rengin de onunla birlikte geliştiği belirli bir sistemdir.

Resim renklerin karıştırılmasından doğdu ve –estetik sıcaklığın bir çiçeklenme yaşadığı anlarda– rengi kaotik bir karışıma çevirdi, böylece büyük ressamlara resimsel çerçeve olarak hizmet eden şey tam anlamıyla nesneler oldu. Ben, insanın resim kültürüne yaklaştığı ölçüde, çerçevelerin (yani nesnelerin) sistemli doğasını kaybedip dağıldığını, böylece resmin hakim olduğu farklı bir düzen ortaya koyduğunu keşfettim.

Saf renkten oluşan, rengin talep ettiği şeye dayanan yeni çerçevelerin yaratılması gerektiğini ve o rengin de, sırası gelince, resimsel karışımı bağımsız bir birliğe, içinde hem kolektif bir ortam içindeki birey hem de bireysel olarak bağımsız olacağı bir yapıya geçirmesi gerektiğini anladım.

Sistem zaman ve uzam içinde, güzellik, deneyim ya da ruh haliyle ilgili herhangi bir estetik değerlendirmeden bağımsız olarak, daha çok felsefi bir renk sistemi, benim düşüncemdeki yeni eğilimlerin gerçekleşmesi olarak, bir bilgi konusu olarak yapılanmıştır.

Şu anda insanın yolu uzamı kat ediyor. Süprematizm, onun sonsuz uçurumu içindeki ışığın semaforudur.

Göğün mavisi Süprematist sistemle aşıldı, içinden geçildi ve beyaza girildi, yani sonsuzluğun asıl hakiki temsili olan beyaza ve böylece göğün arkaplanındaki renkten kurtulundu.

Katı, soğuk bir sistem, felsefi düşünce tarafından asık suratla harekete geçirildi. Aslında, onun gerçek gücü bu sistem içinde harekete geçmiş olabilir.

Yararcı niyetlerin sonucu olan bütün beceriksizlikler önemsizdir ve kapsam açısından sınırlıdır.

Onların amacı sadece bir uygulama ve geçmiş konusudur, ve sıradan zevki sağlayan ya da yeni bir tane yaratan rahat kuytular gördüğümüz düzeydeki felsefi düşünce aracılığıyla sağlanan tanınma ve tümdengelimden ortaya çıkar.

Bir safhasında, Süprematizm saf felsefi bir dürtüye sahipti, renk açısından bilişsel bir dürtüye; bir başkasında, Süprematist süslemenin yeni bir üslubunu erişilebilir kılma yoluyla uygulamaya yetenekli bir biçimdir.

Ama kendisini nesnelerde, çevrelerindeki uzamın bir dönüşümü ya da cisimlenmesi olarak dışavurabilir, böylece zihinden onların tekilliklerini kaldırır.

Süprematist felsefi renk düşünmenin bir sonucu olarak, iradenin, nesnenin sanatçının zihninde resimsel bir çerçeve ya da bir araç olarak silindiği ve nesneler bir çerçeve ve bir araç olarak kaldığı sürece, onun iradesinin bir kompozisyon dairesi içinde ve nesnel biçimler arasında değerlendirmeye devam edeceği zaman, sanatsal bir sistem geliştirmeyi başaracağı anlaşılmıştır.

Gördüğümüz her şey düzlem ve hacime dönüşmüş renk kütlesinden ortaya çıktı. Her makine, ev, kişi ve masa, hepsi de belli amaçlar için niyetlenilmiş resimsel hacim sistemleridir.

Sanatçının da renk kütlelerini dönüştürmesi ve sanatsal sistem yaratması gerekir, ama küçük zarif gül resimleri resmetmemelidir, çünkü bütün bunlar tekrar yaşamı işaret eden ölü temsil olacaktır.

Ve onun konstrüksiyonu nesnel olmasa bile, renklerin iç ilişkilerine dayansa bile, iradesi, felsefi nüfuz sağlamak yerine, estetik düzlemlerin duvarları arasına hepsedilemez.

Ben sadece iradem, kendisini eleştirel ve felsefi olarak var olana dayandırarak, yeni fenomenler için bir temel dile getirebildiği zaman özgür olurum.

Rengin sınırlarının mavi lamba gölgesinden çıktım. Beyaza geldim. Beni izleyin, pilot yoldaşlar. Uçuruma dalın. Süprematizm semaforlarını hazırladım.

Renkli göğün astarını aştım, onu yırttım ve böylece oluşan torbaya doldurdum, renk verdim, bir düğüm attım. Beyaz özgür uçuruma dalın, sonsuzluk önünüzdedir.

9 Kazimir Maleviç (1878-1935) *Taklitçi Sanat Sorunu*

Maleviç genellikle ötedünyacı bir mistik olarak sunulmuştur ve Rusya'daki Devrimden sonra, daha açık politik yönelimleri olan sanatçı ve yorumcuların İdealizm suçlamasıyla karşılaşmıştır. Fakat tuhaflıklarına rağmen, buradaki metin Maleviç'in çağdaş olayları kavrayışını ve Süprematizmin onlarla bağlantısını kurmaya çalıştığını, eski sanat üsluplarının yeni yaşamı uygun şekilde temsil etme iddialarını reddettiğini gösterir. İlk kez 1920'de Smolensk'te yayınlanmıştır. İngilizce çeviri T. Andersen (ed.), K. S. *Malevich: Essays on Art 1915-1933*, c. I, Kopenhag, 1969, s. 167-71, 173, 176-80'de yer almaktadır. ("Kurucu meclis", 1917 Şubat Devrimi'nin ardından Kerenski'nin yönetiminde kurulan Geçici Hükümet'in politik organıydı ve aynı yılın Ekim ayında Sovyetler –İşçi konseyleri– adına Bolşevikler tarafından dağıtıldı.)

[...] Gençliği taşıyanların yıkılmasından yüzyıllarca sonra gençlik ve çağ arasındaki çarpışmanın vakti geldi. Günümüzde gençliği boğmaya çalışan yaşlı adamla umutsuz bir çaba yürütülüyor. Günümüzde yaşlının, yeni yaşam hareketlerini kavramayan yaşlının bilinen hatalarından birine tanık oluyoruz; günümüzde yaşlılar bir başka bahar olmamasını sağlamaya çalışıyor; ama olacak, çünkü yeni evrensel bir adımın doğuşu orada yatıyor. Günümüzde ekonominin ve politikanın avangardı mevzi kazanmaya çalışıyor, yeni dünyanın temellerini atacak bir yer hazırlamak üzere: Bütün genç güçler bunun için toplanıyor ve yeni imgeleriyle bir dünya yaratacaklar. Günümüzde bütün dünyaya haykıran ve bütün insanlığı birleşmeye çağıran insan uyandı. Bizim birliğimiz onun varlığı için gerekli: Haklar ve özgürlük elde etmek ya da ekonomik, yararcı bir yaşam kurmak için değil, bedensel ihtiyaçlarımızı güvenceye alarak, varlığımızın evrensel hareketin yolunda tek bir birliğe ve bütünlüğe ilerleyebilmesi için, bunun bizim temel ve hatta tek hedefimiz olması için gerekli. Bütün insanlığın birliği gerekli, çünkü yeni bir eylem insanına gerek var. Kendimizi yeni bir kalıba, plana ve sisteme göre biçimlendirmek istiyoruz; doğanın bütün öğeleri insanla birleşecek ve tek, her şeye kadir bir imge yaratacak şekilde inşa etmek istiyoruz. Bu amaçla ekonomik ilke bizi kendi yolunda götürüyor ve doğanın kaosunda dağılmış, ayrı ve yalıtılmış olan yaşamları derliyor, yolunda onları bir araya getiriyor; bu yüzden daha önce yalıtılmış olan her kişilik, her birey, artık birleşmiş eylem sistemiyle bütünleşiyor.

Günümüzde herhangi bir bireysel kişiliğe yalıtılmış olma ya da istediği gibi yaşama izninin verilmemesi, kendi sebze bahçesi için kişisel bir ekonomik program benimsemesine izin verilmemesi bu yüzdendir, çünkü onun paylaşma ve ortak özgürlük ve hak sistemine katılması gerekir; bu yüzden bireyin hakları yoktur, çünkü

haklar herkese ortaktır ve bireysel kişiliğin kendisi de sadece birleşmiş bir varlığın fragmanından ibarettir, bütün o fragmanların bir araya gelmesi gerekir, çünkü hepsinin kökeni birdir. Bu yüzden doğadaki birçok yaşam, çok çeşitli üstünlükleriyle birlikte, insanda bütünleşmiştir ve ona bütün irade ve bilgeliklerini sunmuşlardır; şimdi sadece o –insan– bir merkez olarak doğayı yeni bir imge haline getirebilir, insanın kendisinden eksik olmayacak bir imge haline: ebedî yolda tamamlanmış bir adıma. Bizim yeni toplumumuz kendisini bu yola adayacak, ama inşa etmeye başlamak için bir eylem planına ve bir sisteme sahip olmamız gerekir. Yaşamımızın her yönünün genel olarak hareket ve geçim ekonomisine dayandığını zaten biliyoruz, politika, haklar ve özgürlük buradan kaynaklanıyor. Bunlar arasında en önemlisi ekonomi, çağdaş yaşamın ölçüsü olan ekonomi: Onu bununla ölçüyoruz ve bu ölçüye girmeyen herhangi bir şey çağdaş değil. Buna göre, bu ölçüyü mutlak olarak, bütün ifade biçimlerimize uygulamamız gerekiyor, bir organizmanın çağdaş gelişimine yönelik genel plana uygun olarak. Ekonomik sistem sayesinde, her birey ona tabidir, zaten artık paylaşma sisteminden ayrı bir şey üretemez. Komünist kent özel binalar kaosundan yükselmiyor, genel bir plana göre yükseliyor: Her binanın biçimi bu plandan kaynaklanacak, bireysel kişiliklerin kaprislerinden değil.

Bireyin özgürlüğü ancak ortak özgürlükle uyum içinde olabilir; bu yüzden hiçbir kişinin özel mülkü yoktur, çünkü onun bütün biçimleri genel ekonomik hareketin bir fenomenidir. Kolektif –yani kolektif bireyciliğin anlaşmasıyla ortak ekonomik eylem temelinde birbirine bağlanan ve genel birliğin bir birimini oluşturan bir kişilikler grubu– buradan doğar. Bütün kolektiflerin bir araya gelmesi çağdaş yaşamın yöneldiği birliktir. [...] Ekonomik gelişmenin ve insan bilincinin eski dünyada var olan hiçbir biçimi artık var olamaz, çünkü yeni bir anlam ortaya çıktı. Eskinin hiçbir biçimi var olamaz, çünkü devrimci kusursuzluk kesintisiz olarak varlığını Bilincimiz aracılığıyla gitgide daha da ileri götürüyor, uzamı ekonomik usa vurma enerjisiyle genişletiyor ve derinleştiriyor. Diğer yandan, eğer eski biçimi bırakırsak, karşı devrimci kusursuzluğa hizmet ederiz. Her gün, ekonomik ve politik yaşamda, eski olan şeyden arınma gerçekleşiyor – kusursuzluk burada yatıyor. Ama sanatta her şey ters yönde: Bir eser ne kadar eskiyse o kadar değerli, güzel, sanatsal ve hünerli sayılıyor, tıpkı şarap ticaretinde eski şarabın daha değerli olması gibi. Hep insanlara eski sanatın değerli ve güzel olduğunu söylüyor, aynı zamanda modern olan her şeyi boğuyor, bastırıyor ve katlediyorlar. Günümüzde, Devrimci Kusursuzluk yeni, gençlik dolu bir biçimler dünyasını varlığın bedeni olarak getirirken, gerici öğeler geçmiş Kusursuzluğun kalıntılarını kazıp sokağa çıkarıyor, kitlelere onları gösteriyorlar. Bunlar biçimin gelişiminin anlaşılması için, eski yaşamın bir örneği olarak gösterilmiyor; hayır, kazıp çıkardıkları sanat dünyasının güzel olduğunu kanıtlayıp herkesi buna inandırmaya çabalıyorlar, onun en büyük güzellik olduğunu ve yüce ve zor olduğunu göstermeye çabalıyorlar; onu tekrarlamak için insanın yeteneğe sahip olması gerektiğini, aşırı hünerli olup çok çalışması gerektiğini, modern sanatınsa çok basit olduğunu söylüyorlar: Herhangi bir budala bir kare çizebilir, ama kimse Raffaello ya da Rubens'i tekrarlayamaz. Fakat bu gericiler kusursuzluğun ani eylem gerektirdiğini unutuyorlar. Herhangi bir erkek çocuk bir kibrit yakıp bir anda yangın çıkarabilir. Kimse tahtaları

birbirine sürterek ateş yakmak şeklindeki o özgün ilkel yöntemi hatırlamıyor, ve kimse eski yöntemi savunmuyor. Devrimci hareketin yeni anlamını eski sanata sokmaya çabalıyorlar. Yaşam halkın evlerinden ikonu attı, ama onu yeni bir anlamla giydirip sergiliyorlar şimdi.

***

Yeni dünyanın hareketi ikiye ayrılıyor: bir yanda elinde ekonomi, politika, hak ve özgürlük bayrağı olan kavgacı, yıkıcı avangard, diğer yanda onun peşinden gelen, yararcı ve ruhsal şeyler dünyası için biçim yaratan yaratıcı ordu. Yaratıcılık, doğada en yüksek varlık olan insanın özü ve herkes bu etkinliğe katılmalı. Yaratıcılık partinin devrimci tutumu gibi değişir. Eskiden devrimci sanılan kişilerin artık karşı devrimci olduğu anlaşılıyor: Aynı şey sanatta da olur. Akademizmde insanlar yaratıcılığı, resmi ve biçimi gördü, ama yeni eğilimlerin gelmesiyle birlikte onun ne yaratıcılığı, ne resmi ne de biçimi içerdiği anlaşıldı. Birçok insan komünizm dışında herhangi bir şeyin bile insanlara yararlı olacağını düşünüyor; aynı türden insanlar sadece akademizmin gerçek sanat yaratabileceğini düşünüyor: İkisi de kendi gerçek kusursuzluklarına karşı kör olma durumudur.

Tıpkı şimdiye dek birçok insanın komünün biçimini açıkça kavrayamaması gibi, birçok kişi de yeni sanatta biçim görmeyi başaramamıştır; ama onu görmüş olanlar aynı zamanda yaşamları için yeni bir dünya görmüştür. Yeni sanatta ne biçim ne de sanat görebildikleri için, tıpkı politik konularda olduğu gibi, saldırı ve kovuşturmalar yapılıyordu. Eskiden sanat sanatsal güzelliğe dayanıyordu, ama artık ekonomik hareketin saf yaratıcı yoluna girmeliyiz. Bu bütün insanlık için tek gelişme yoludur ve uluslararası olan bütün biçimler ondan kaynaklanır: araba, uçak, telefon, makine vb. Bu kavramın insanlar arasında yayılması ve onun yaratıcı icatlar oluğuna girmesi onu dünya ölçeğinde bir birliğe yerleştirecek. Hareket halindeki ekonomi herkes için aynıdır, diğer yandan, herkesin farklı estetik zevkleri vardır ve bu yüzden birliğe değil bölünme ve ayrılmaya doğru ilerlerler; çağdaş yaşam bundan komünizm aracılığıyla kurtuluyor.

Yaratıcılığı bilinçli bir şekilde yaşam amacı olarak, insanın kusursuzluğu olarak benimsemek zorunludur, ve bu yüzden sanata yönelik mevcut görüşlerin değiştirilmesi gerekir: sanat bir hazlar, süsleme, ruh hali, deneyim resmi ya da güzel doğanın aktarılması değildir. Bu tür sanat artık yok; soytarılar, dansçılar ve bu tür çeşitli teatral sırıtıklar da yok (bu maymunsu sırıtıklar da ortadan kalkmaya yüz tuttu). Dünyanın kızıl imgesinde yeni sanatın yapısının sessiz, dinamik bir yaratılışı gerçekleşti. [...]

[...] Nasıl çalışmamız ve nasıl durmamız gerektiği sorusu önemli bir soru, çünkü çabanız nasıl durduğunuza bağlıdır. Kavranan şey aynı zamanda gerçekleştirilir; bu benim bilincimde yer alır ve deneysel bir eylemden geçmek gerçek varlıkta sabittir; bu yüzden ben iki parçaya bölünmüş gibi görünürüm: bir yandan, laboratuvar model olgusunun deneysel bir bilinci ve diğer yandan, gerçek, yararcı, canlı eylem. Stüdyolar doğal olarak bu şekilde bölünmelidir. Kavrayışın farklı tiplerinin kök alacağı şey bu temeldir. Böylece yeni konstrüksiyon stüdyoları estetik güzelliklerin sanatsal kültüründen doğal soruşturmanın eylemine geçecek, taklitçi stüdyoların bü-

tün kaçamaklarını kaybedecektir: Bütün teknik konstrüksiyonlar için bir birlik planı gerekir. Her biçim fenomeni bizim enerjik hareketimizin sonucudur, ekonomi yoluna, bir şeyin şu ya da biçimiyle sonuçlanan bu yola yöneltilmiş olmalıdır. Her sanatsal eğilim bu tipin bir biçimidir, mümkün olan en kısa hareketle bir şeyin şu ya da bu halini, dışsal olarak ortaya çıkmış bir sorun olarak aktarmaya yönelik bir çabadır. Ama kendilerini sanatın güzelliğinin estetizmine dayandıran bütün eğilimler, önemli şeyi unutmuştur: hareketin ekonomisi. Ancak kübizmde bu temel çok daha açık bir şekilde öne çıkmaya başladı, kendisini Süprematist eğilimin parlak biçimine akıttı. Yeni sanat artık estetik zevk bayrağı altında toplanmıyor, parti örgütlenmesine geçiyor. UNOVİS artık ekonomiyi temele alan bir partidir. Böylece sanat insanlığın ekonomik refahının komünizmiyle yakından bağlantılı hale gelir. [...]

[...] Sanat olarak, felsefi kavrayış olarak ve psikolojik bir fenomen olarak akademizm zaten taklitçi sanatın çevresindeki ufuk çemberini kapatmış olan kesin bir biçimdir. Yeni yaratım artık bu ufuk içinde kalamaz, tıpkı ekonomik, politik, sivil hak ve özgürlük yaşamı gibi.

Temsil olarak, kışkırtma olarak, propaganda aracı olarak akademizm biçimi, özünde tıpkı bakkal tabelaları gibi geçicidir. Okuryazarlık nesnelerin göstergelerle temsilini çözecek, buna karşın güç duyumlarının ifadesi ancak beyaza karşı hareket eden kırmızının soyut biçimleri aracılığıyla yapılabilir. Bir insan nasıl bir makinenin güç hareketlerini bir insan portresi yaparak aktaramazsa, aynı şekilde, insan kırmızının hakiki gücünü, kırmızı önlük giymiş işçi portresi yaparak da aktaramaz. Yeni sanatların özünde temsil değil yaratıcı konstrüksiyon yatar: Kendimizi konstrüksiyonlar aracılığıyla kaldırarak bütün insanlığın en yüksek doğal gelişimini elde ederiz. Herkesin yaratacağı, bir icatçının reddettiği bir biçimi tekrarlayıp mekanikleştirmeyeceği bir dünyaya doğru gidiyoruz. Yaratıcılığın yolunu, onu mekanik üretime ya da klişeye çevirmeden, bütün kitlelerin ortaya çıkan her yaratıcı düşüncenin gelişiminde yer alacağı şekilde hazırlamalıyız. [...] İnsanlık birlik düşüncesini içerir ve bu onun varlığıdır; ama o kadar engellenmiştir ki ancak büyük güçlüklerle elde edilebilir. Çağdaş komünist ilkemiz ona yol açar, ama yolun kaotik biçimlerle engellenmesi yüzünden savaş olmadıkça aşılamaz, ama büyük başarılar yaşamın biçimlerinin yaratıcı şekilde inşa edilmesiyle ortaya konacaktır. Eğer kitleler sahte liderlerinin onların çevresine sardığı milli ve her tür yurtseverlik ve mülkiyet sınırlamalarından kurtulursa, bütün insanlık bir olur ve doğal olarak genel bir kaynaşmaya, bütün güçlerin bir biçim içinde birleşmesine sürüklenir. Şu an için, milliyetçilikle yok ediliyor ve milliyetçiliği koruyarak birleşmesi imkansız olur; bunun sonucunda milli, ben merkezli konstrüksiyonu için bir biçimler çokluğu yaratır.

Modern insanın çağdaş varlığı milli sebze bahçeleri arasındaki sınırları kıracak bir birliği arar, bütün milletleri tek bir kutuba, birlik içinde bütün insanlığın imgesini yaratmaya çağırır. Bu birleşme ve birlik için tek yol vardır – ekonomik yol. Saf eylem biçimini tamamlamak üzere insanın kovaladığı havuç budur. Yaratıcı çalışmanın saf eylemi için zemin hazırlayan ekonomik ve politik avangard yolu budur. Burada yatar çağdaşlığın üstünlüğü. Taklitçi sanat hep milliyetçiliğin çeşitli kendine özgülüklerine bağımlı olmuştur. Ekonomik, politik, ahlaki, dinsel, anekdota dayanan,

tarihsel ve günlük yaşamın her fenomeniyle kesin uyum içinde gelişmiştir; ayrıca insanların uyanıp resimsel eylemin saf birliği hakkında haykırmasına yol açmıştır. Ama bu insanlar taklitçi sanata değil yaratıcı konstrüksiyona aittir, bunun sonucunda birçoğu devlet tarafından yasaklanmış, toplum ve utanmaz eleştirel basın tarafından alaya alınmıştır. Soğuk ve açlıkla karşılaşmışlardır, ama gençlikleri onları sıcak tutmuştur, ve bu sayede bütün zorluklara rağmen hayatta kalmışlardır. Ve böylece taklitçi sanatta büyük bir devrim görecek kadar yaşadık. 1910 yılı; yangının, Kübizmin devrimci yaratıcı konstrüksiyonuyla taklitçi sanat arasındaki çatışmanın işareti oldu.

Yeni ve eski sanat arasındaki iç savaş sürüyor. Sanatın *arrière-garde*sinin akademizmi basın ve sansür aracılığıyla yenilikçilerle umutsuz bir mücadele yürütüyordu, ama Ekim Devrimi, eski devletin temellerini yıkarak, kısmen sanattaki yenilikçileri de kabul etmiş oldu. Yenilikçiler kabul edildi ve hatta *arrière-garde*nin kolejinde bir yere sahip oldu, ama bu bizi tatmin etmeye yetmez: Taklitçi sanat emperyalist ordu gibi yok edilmeli. Biz yenilikçiler sanatta tutarlı bir düzenlemeyi protesto ediyoruz, çünkü üçüncü bir canavar oluşturan iki karşıt eğilimi birleştirmek anlamına geldiği zaman anlaşma gülünçtür – kurucu taklitçi sanat bu anlama gelir. Günümüzde, dün de olduğu gibi, kesintisiz bir mücadeleye girmiş olan bizler sanatın yenilikçileri için yeni bir yola ilerliyoruz, hareket halindeki varlığa bir öneri olarak, yararcı bir şeyler dünyası ortaya çıkarmak için yöntem ve sistem haline getireceğiz bu yolu. Sadece kişisel olmayıp birleşmiş kitlelere de ait olacak yaratıcı çalışma için çalışacağız. Taklitçi sanat stüdyolarımız bir kurucu meclisi temsil ediyor, çünkü bütün eğilimleri barındırıyorlar ve hatta bazı bireysel kişilikler bu eğilimlerden birine ait değil, apolitik.

***

Yeni dünyanın bir parçası bugün Rus topraklarında oluşturuldu ve bütün eski dünya ona karşı ayaklandı. Ekonomik-politik orduların liderleri hak ve özgürlük mücadelesine koyuldu.

Tıpkı eski günlerdeki gibi, Batı, Doğu ve Güney bizi ekonomik açıdan ezdi, sanatta da böyleydi. Artık bir ordumuz var, ekonomik yaşamdaki yeni bir ilkeye sadık ve sanatın muhafızı olan bir ordumuz var. Yeni dünyanın ekonomik yaşamı komünü üretti. Yeni sanatın yaratıcı konstrüksiyonu karenin Süprematizmini yarattı. [...]

10 Naum Gabo (1890-1977) ve Anton Pevsner (1886-1962) "Gerçekçi Manifesto"

İki kardeş olan sanatçılar avangard sanatıyla Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Batı'da tanışmışlardı, ama Devrim zamanında Rusya'ya dönmüş, Moskova'daki Özgür Sanat Stüdyoları'nda çalışıyorlardı. Manifestolarını hem avangard sanattaki biçimsel "konstrüktif" hedeflerin değerini onaylamak hem de Tatlin'le ilişkilendirilmeye başlayan daha fiziksel ve sonucta yararcı olan eğilimi reddetmek üzere açıkladılar. Manifesto ilk kez Moskova'da, 5 Ağustos 1920'de, bir afiş olarak, sanatçıların Tverskoye Bulvarı'ndaki birlikte düzenledikleri ortak açık hava ser-

gisi için yayınlandı. *Gabo*'nun kendisinin yaptığı İngilizce çeviri, H. Read, *Gabo*, Londra, 1957, s. 151-2'de yer almaktadır. (Metindeki üç noktalar özgün metine aittir ve editöryel eksiltmeleri belirtmez.)

İş günlerimizin fırtınalarının üzerinde.

Geçmişin külleri ve külleşmiş evlerinin ötesinde.

Aylak geleceğin kapılarının önünde.

Bugün sanatçılar, ressamlar. Helkeltıraşlar, müzisyenler, aktörler, şairler size... Sanatı sadece bir sohbet konusu saymayıp gerçek yücelmenin kaynağı, işimiz ve görevimiz sayan sizlere ilan ediyoruz.

Sanatın son yirmi yılda içine girdiği çıkmaz kırılmalı.

İnsan bilgisinin dünyanın gizemli yasalarına bu yüzyılın şafağında başlayan o güçlü dalışının artması,

Yeni bir kültür ve yeni bir uygarlığın, kitlelerin Doğanın zenginliklerinin ele geçirilmesine doğru tarihte benzeri görülmemiş hamlesiyle, insanları tek bir birlikle bağlayan bir hamleyle birlikte çiçeklenmesi, ve en önemlisi, savaş ve devrim (yaklaşan çağın o arındırıcı akımları) bizim yeni yaşam biçimleriyle, çoktan doğmuş ve etkin olan yaşam biçimleriyle yüzyüze gelmemize yol açtı.

Sanat insanlık tarihinin bu önümüzde açılan çağına ne getiriyor?

Yeni Büyük Üslubun yapılanması için gerekli araçlara sahip mi?

Yoksa yeni çağın yeni bir üsluba sahip olmayabileceğini mi sanıyor?

Yoksa yeni yaşamın eskinin temelleri üzerine yapılanan yeni bir yaratımı kabul edebileceğini mi sanıyor?

Zamanımızın yeniden canlanan ruhunun isteğine rağmen, Sanat hâlâ izlenimle, dış görünümle besleniyor ve çaresizce Doğalcılıktan Simgeciliğe, Romantizmden Mistisizme gidip geliyor.

Kübistlerin ve Fütüristlerin görsel sanatları geçmişin bataklarından çıkarma çabaları sadece yeni hayalkırıklıklarına yol açtı.

***

Ne Fütürizm ne Kübizm zamanımızın onlardan beklediklerini verebildi.

Ayrıca yakın geçmişimizin bu iki sanat ekolü dikkate değer önemde hiçbir şey yapmadı.

Ama Yaşam beklemez ve kuşakların büyümesi durmaz ve tarihe geçmiş olanlar, onların deneylerinin sonuçları elimizde, hataları ve başarıları elimizde, yüzyıllara eşdeğer deneyimin ardından giden bizler ... şöyle diyoruz ...

Hiçbir sanat sistemi, Sanatın temeli Yaşamın gerçek yasalarının üzerine dikilmeden önce büyüyen bir yeni kültürün baskısına karşı koyamayacak.

Bütün sanatçılar bizlerle birlikte söyleyinceye dek ...

Her şeyin bir kurgu olduğunu ... sadece yaşamın ve yasalarının otantik olduğunu ve yaşamda sadece etkin olanın güzel ve bilge ve güçlü ve haklı olduğunu, çünkü yaşamın güzelliği estetik bir ölçü olarak tanımadığını ... yararlı varoluşun en yüksek güzellik olduğunu.

Yaşam ne iyi ne kötüyü ne de ahlakın bir ölçüsü olan adaleti tanıyor ... ihtiyaç bütün ahlakların en yükseği ve adili.

Yaşam anlayışın bir ölçüsü olarak rasyonel biçimde soyutlanmış doğruları bilmiyor, görev doğruların en yükseği ve kesini.

Bunlar yaşamın yasaları. Eğer soyutlama, serap ve kurgu üzerine inşa edilirse sanat bu yasalara karşı koyabilir mi?

Biz diyoruz ki...

Uzam ve zaman bugün bize yeniden doğuyor.

Uzam ve zaman sadece üzerine yaşamın inşa edildiği biçimlerdir ve bu yüzden sanat yapılandırılmalıdır.

Devletler, politik ve ekonomik sistemler tükenir, düşünceler çöker, çağların ağırlığı altında ... ama yaşam güçlüdür ve büyür ve zaman gerçek sürekliliği içinde devam eder.

Bize bundan daha yararlı biçimleri kim gösterecek .. bize bundan daha güçlü temelleri verecek büyük kişi kim?

Bize yaşam denen kuru masaldan daha canlandırıcı bir efsaneyi kim anlatacak?

Uzam ve zamanın biçimlerinde dünyaya ait algılarımızın gerçekleşmesi resimsel ve plastik sanatımızın tek hedefidir.

Onlarda eserlerimizi güzelliğin metresiyle ölçmüyoruz; onları hassaslık ve duyguların kilosuyla tartmıyoruz.

Elimizde çekül, bir cetvel kadar keskin gözler, bir pusula kadar gergin bir ruhla... eserimizi evrenin kendi eserini yapması gibi yapıyoruz, mühendisin köprülerini, matematikçinin yörüngelerin formülünü kurması gibi kuruyoruz.

Her şeyin kendi özsel imgesine sahip olduğunu biliyoruz; sandalye, masa, lamba, telefon, kitap, ev, insan ... bütün bunlar kendi ritimlerine, kendi yörüngelerine sahip dünyalar.

Bu yüzden şeyleri yaratırken onlardan sahiplerinin etiketlerini çıkarıyoruz ... geçici ve yerel olan her şeyi çıkarıyoruz, geriye sadece onlardaki güçlerin sabit ritmini bırakıyoruz.

1. *Bu yüzden resimde resimsel bir öğe olan renkten vazgeçiyoruz, renk nesnelerin idealleştirilmiş optik yüzeyidir; onların dışsal ve yüzeysel bir izlenimidir; renk ilinekseldir ve bir şeyin iç özüyle ortak bir yana sahip değildir.*

Bir maddenin tonunun, yani onun ışık emen maddi bedeninin sadece onun resimsel gerçekliği olduğunu kabul ediyoruz.

2. *Bir çizgide onun betimleyici değerinin olduğunu* reddediyoruz; *gerçek yaşamda betimleyici çizgiler yoktur, betimleme bir insanın şeylere bıraktığı ilineksel bir izdir, bedenin özsel yaşamı ve sabit yapısıyla bağlı değildir. Betimleyicilik grafik resimleme ve süsleme öğesidir.*

Çizgiyi sadece durağan güçlerin bir yönü ve onların nesnelerdeki ritmi olarak kabul ediyoruz.

3. *Resimsel ve plastik bir uzam biçimi olarak hacmi* reddediyoruz; *insan uzamı hacimle ölçemez, tıpkı sıvıyı metreyle ölçemeyeceği gibi: Uzayımıza bakın ... o sürekli bir derinlikten başka nedir?*

Derinliği sadece resimsel ve plastik uzam biçimi olarak kabul ediyoruz.

4. *Heykelde, heykel öğesi olarak kütleyi* reddediyoruz.

Her mühendis katı bir cismin durağan güçlerinin ve maddi gücünün kütlenin niteliğine bağlı olmadığını bilir ... örneğin, bir tren rayı, bir T-kiriş vb. Ama bütün değişim ve yönlerin heykeltıraşları, sizler kütlenin hacmini özgür bırakamayacağınız gibi eski bir önyargıya takılıp kalmışsınız. Burada (bu sergide) biz dört düzlemi alıp aynı hacmi dört tonluk kütle gibi yapılandırıyoruz.

Böylece heykele çizgiyi bir yön olarak geri getiriyoruz ve onunla derinliği uzam biçimlerinden biri olarak kabul ediyoruz.

5. *Sanattaki bin yıllık yanılgıyı, yani durağan ritimleri plastik ve resimsel sanatların tek öğesi olarak kabul etme yanılgısını* reddediyoruz.

Bu sanatlarda yeni bir öğeyi, gerçek zaman algımızın temel biçimleri olarak kinetik ritimleri kabul ediyoruz.

Bunlar çalışmamızın ve konstrüksiyon tekniğimizin temel beş ilkesidir.

11 UNOVİS: "Vitebsk Devlet Özgür Atölyelerinin Resimde Ortak Bir İzleyici Programı"

Malevic Vitebsk'te öğretime 1919 yılında başladı, orada kısa bir süre görev yapan Chagall'ın yerini aldı ve Süprematizme dayanan kendi dersini verdi. Aynı yıl, ya da 1920 yılında, biraz da kuskusuz o dönemin modası olan kolektiflik duygusundan esinlenerek, UNOVİS'i, "Yeni Sanatı Onaylayanlar" ya da "Yeni Sanatın Birliği"ni kurdu [Utverditell NOVovo İSkustva]. Bu grup içinde Lissitski, Puni, Klutsis, Ermolayeva, Suetin ve Casnik vardı. Grup üyeleri 1922 yılında Malevic'le birlikte Petrograd'a gitti, orada UNOVİS ismi Malevic'in ve topluluğunun ürünlerini en azından 1920 sonlarına dek belirtmeye devam etti. Buradaki metin 1920 yılında Vitebsk'deki Akademi'de UNOVİS'in gözetiminde düzenlenen eğitim programının cercevesini çıkarıyor. İngilizce çeviri Zhadova, *a.g.e.*, s. 311, 314-6'da yer almaktadır.

[...] Vitebsk sanat atölyelerinde çalışanlar UNOVİS liderleriyle, resmin sorunları için, ama kendilerini mimarinin, felsefenin, yeni sanatın, tiyatronun vb. sorunlarına da kapatmadan ortak bir izleyici olarak kolektif oluşturdu. UNOVİS'in çalışması çok katmanlı ilerliyor: Her sorun için özel bir hafta ayrılıyor. Akademik atölye dışında beş atölyeyi birleştirmenin mümkün olduğu anlaşıldı. Atölyeler için bir yöntem bulmak gerektiğinde nesneler için yeni yararcı bir dünya yaratmayı ve mevcut sanat eğilimlerinin toptan kavrayışının geri kalanını yeni olan hakiki yaşama yöneltmeyi başaracağız. Atölyeler içindeki kapalı kişiliklerin atomlaşması zamanımızla uyum içinde değil ve genel yönelim açısından karşı devrimcidir. Bunlar aynı zamanda ortak yarar adına yeni ekonomik sistemin bir kenara ittiği kendi kişisel programları olan toprak ve mülk sahipleri. Sanattaki yeni ekonomik eğilim bu yeni yola girmeli ve bireyi ekolde ve yaşamda birleşim eylem programına sokmalı. Sanatta bu şekilde yeni eğilimler için bir yöntem yaratarak günümüzün hareketine karşılık gelen ya da onu tatmin eden kesin bir programa ulaşmayı başaracağız. Ekonomik yaşamda ileri atılan her adım yeni bilincin derinliklerinde yeni bir yaşam biçimi yapılandığı için atılmaktadır. Yeni sanat bir yöntem yaratır ve UNOVİS'te uyguladığımız yöntem budur,

olumlu sonuçlar da getirmiştir. Programı ortaya çıkarırken aynı zamanda modern bir eğitim sisteminin yaratılmasına bir katkı olarak eğitsel rehberlik de vardı aklımızda.

Temel temalar:

1. atölyenin genel yönelimi – yeni renkli resimsel dünya formülasyonu için Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm. Temel eğilimler gelişen bütün diğer eğilimlerin temaları olarak şekilleniyor.
2. sistemleştirme, resimde yapıların dile getirilmesi, resimde biçimsel yapıların dengesi, resim ve resmetmek, malzeme.

Kesit 1

Grup 1 Nesnelerin soyutlaması. Resimsel ve heykelsel biçim, hacim, düzlemin bilgisi, Kübizme bir giriş. Resmetmek – renk. Resmetmek – malzemeler. Yapılandırma öğeleri. Sistemle tanışmak ve tuval üzerinde ve uzamda yapının konstrüksiyonu.

Kesit 2

Grup 2 Kübizm.

1. Cézanne ve resimsel imgelerde uygulandığı şekliyle onun resimsel bakışı.
2. Resimsel doku ve malzeme aracılığıyla biçim konstrüksiyonu sistemi ve Kübizm kuramı.
3. Öğelerin Kübist dağıtımında uzam ve biçim.
4. Doğanın konstrüksiyonu, konstrüksiyonun kaldırılması ve yeni Kübist birinin geliştirilmesi.
5. Öğelerin saf resimsel biçimde düzenlenmesi.
6. Kübizm ve doğa. Durağan ve hareketli hal.

Kesit 3

Grup 1

1. Bir hız kuramı olarak Fütürizm.
2. Dinamiğin bir yorumcusu olarak van Gogh, onun bakışının gerçekleştirilmesi.
3. Fütürizm ve doğa, bir anın hızının yapısını etkileyen nesneler olarak kent ve köy.
4. Fütürizm kuramı.
5. Nesnelerin hızının konstrüksiyonu. Akademik yaklaşım.

Kesit 4

1. Rengin saf dinamiği. Konstrüksiyon sistemi. Ekonomi. Dekorasyon. Süsleme. Tiyatro.
2. Renklendirilmemiş Süprematist hareket.
3. Renk enerjisinin hareket kuramı.
4. Mimari. Yapının üç boyutlu Süprematizmi.
5. Kare – onun ekonomik gelişimi.
6. Süprematizmin felsefesi. Bilim – bilimin çürütülmesi. Doğal bilim konstrüksiyonlarının iç gelişmesi.
7. Kişilik ve birlik. Birliğe giden yolda kolektif.

Dekorasyon atölyeleri
1. Tiyatro
2. Dinamizm
3. Statik
4. Nesneler yapmak, onların biçimi.
5. Duvar resmi ve düzlem. Dekoratif kompozisyon

12 Vasili Kandinski (1866-1944) "Rus Sanatsal Bilimler Akademisi'nin *Ruh ve Ruh Bilimleri* Bölümü için Plan"

Kandinski Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte Almanya'dan Rusya'ya dönmüştü. Devrimden sonra bir süre için sanat eğitiminin yeniden düzenlenmesinin önde gelen bir figürü oldu. Fakat mistik eğilimleri ve sezgi ve öznellik konusundaki sürekli ısrarı, önerilerine karşı düşmanlık duyulmasına yol açtı. Yeniden Batı Avrupa'ya çıktı ve 1922 yılında Bauhaus'ta çalışmaya başladı. Haziran 1921'de sunulan, Sanatsal Bilimler Akademisi için yapılmış bir planın metni olan bu metin, 1920 yılında Moskova'daki Sanatsal Kültür Enstitüsü (İnkhuk) için geliştirdiği daha uzun "Program"ın kısaltılmış halidir. 1920 önerisinin reddedilmesi Akademi önerisini hazırlamaya yöneltmişti onu; o da reddedilince göç etti. "Plan" ilk kez *Rus Sanatsal Bilimler Akademisi Dergisi*'nde yayınlandı (sy. 1, Moskova, Yaz 1923, s. 415-16). İngilizce çevirisi John Bowlt, *Russian Art of the Avant Garde*, Londra, 1976 ve 1988, s. 197-8'de yer almaktadır. (Kandinski'nin daha erken metinleri için bkz. IB8 ve 9.)

Bu bölümün hedefi sanatın her alanında estetik eserlerin biçimlenmesini sağlayan iç, pozitif yasaları ortaya çıkarmak ve elde edilen sonuçlara dayanarak sentetik sanatsal ifadenin ilkelerini ortaya koymak olarak belirlendi. Bu hedef birkaç somut amaca indirgenebilir:

(1) Bir sanat eserini oluşturan malzeme olarak sanatsal öğelerin incelenmesi, (2) yaratımdaki konstrüksiyonun, sanatsal amacın cisimlendiği ilke olarak incelenmesi, (3) sanatta kompozisyonun, sanat eserinin fikrinin yapılanmasını sağlayan bir ilke olarak incelenmesi.

Bölümün çalışması iki yönde yürütülmeli: (a) kabul edilen programa dayanan bir dersler dizisi ve (b) deneysel araştırma. Bu deneysel araştırmayı laboratuvarların düzenlenmesi için gerekli bütçe olmadığından yürütemedik.

"Sanatın Öğeleri" adlı ders dizisi gerçekleştirildi ve artık onların bazı malzeme, gözlem ve düşünceleri ele alınıyor. Doğa, sanat ve teknolojideki konstrüksiyon üzerine bir ders dizisi hazırlanıyor. "Kompozisyon" dizisi hazırlanıyor.

Bu amaç ve hedeflere uygun olarak, bölümün 1922-3 yılları bilimsel planı şunları içeriyor:

I. Sanatta konstrüksiyon sorunuyla ilgili hazırlık araştırma çalışmasıyla ilgili bir oturumun tamamlanması. Bu amaçla, konstrüksiyon sorunu üzerine hazırlık toplantılarında şu dersler verilecek: (a) estetik olmayan yaratımda konstrüksiyon (yararcı-üretimsel konstrüksiyon), (b) mimari, (c) heykel, (d) resim, (e) baskı endüstrisi, (f) müzik, (g) plastik ritim, (h) edebiyat, (i) tiyatro, (j) üretim sanatı.

II. İlkel sanatın ve ilkel sanata üslubunu veren bütün estetik kavramların araştırılması. Bu açıdan bir dizi özgül hedef belirlendi: (1) İlkel sanatın statik ve dinamik yasalarını araştırma: (a) bireysel ya da tipik/grup bağlamında; (b) bir biçimin diğerine evriminde. (2) Yöntemler: (a) biçimsel, pozitif, sanat tarihçisine uygun bir yaklaşım, araştırma sanat nesnelerinin biçimsel ve betimleyici çalışmasıyla bağlantılı olduğu ölçüde; (b) psikolojik bir yaklaşım, araştırma sanatsal yaratım ve algının psikolojisini ele aldığı ölçüde. (3) Malzemeler: çocuk sanatı, ilkel ve geri halkların sanatı, primordial sanat, erken dönem Hıristiyan ve ortaçağ sanatının ilkelleri; modern sanattaki primitivizm; büyük ölçüde, eski Doğu'nun sanatında bulunan ilkel sanatı niteleyen estetik kavramlar. (4) Malzemeler (a) sanatın özgül dalları ve (b) organik açıdan birbiriyle bağlantılı sanatsal gruplandırmalar açısından geliştirilebilir ve (c) genel çıkarımların sentetik bir özetine doğru yönlendirilebilirler.

İlkel sanat sorunu ve sanata uzamsal (görsel) sanat alanındaki üslubunu veren estetik kavramlar ve yukarıda belirtilen ve çerçevesi çizilen malzemeyle ilgili araştırma planı şöyle tanımlanabilir. (1) Bir düzlem ya da yüzeyi (resim denen şeyi) geliştiren sanat: (a) renk, (b) çizgi, (c) uzamsal ifade, (d) malzeme, (e) yüzeyi işleme araçları, (f) konstrüksiyon yasaları, (g) kavram. (2) hacimleri düzenleyen sanat (heykel denen şey): (a) mimari kütle, (b) uzam, (c) ışık ve gölge, (d) çizgi, (e) yüzey, (f) renk, (g) konstrüksiyon, (h) kavram. (4) İlkel sanatta genel sanatsal kavrayışın türleri ve gelişme aşamaları, onların pozitif ve estetik zeminleri. (5) Estetik ifade ve algının psikolojisi (ilkel sanat çerçevesi içinde).

13 Johannes Itten (1888-1967) "Eski Ustaların Analizleri"

İsviçre'de doğup eğitim alan Itten, ilk soyut eserlerini 1916 yılında yaptı. Aynı yıl Viyana'ya taşındı, orada özel bir sanat okulu kurdu. Eserinde ve öğretisinde Kübist ve Ekspresyonist resim deneyimini ilerici eğitim kuramından, çağdaş müzikal kompozisyon kuramlarından ve o dönemin kadim ve evrensel bilgelik aktardığını söyleyen kültlerinden birisi olan Mazdaznan'da öne sürülen yaşam sisteminden çekilmiş öğelerle birleştirdi. 1919 yılında, Alma Mahler'in önerisiyle, Weimar'daki Bauhaus ekibine katılmaya davet edildi, orada marangozluk, metal işçiliği, oymacılık, vitray ve (Schlemmer'le birlikte) duvar resmi atölyelerinin denetimini üstlendi. Bauhaus'un ünü büyük ölcüde onun bütünleşik modern tasarım ilkelerini onların sanayideki kullanımlarına yönelik bir görüşle birleştirmesine bağlıdır. Fakat okulun kökenleri dünya savaşının sonundaki koşullarda, bir devrimin çökmesi ve başarısızlığıyla ve Weimar Cumhuriyeti'nde burjuva demokrasisinin kurulmasıyla karışık bir hal almıştı. Bu momentten ayrı düşünülmesi imkansız bir ütopyacılık daha ortodoks ve rasyonalist olan, özellikle de Bauhaus'un erken dönem açıklamalarında bulunan öğelerle gerilim halindeydi. Itten'in okula ve onun mirasına yaptığı önemli katkı, öğrencilerin yaratıcı enerjilerini serbest bırakmak ve onları farklı malzeme ve tekniklerin özelliklerine ve potansiyeline açmak üzere düşünülmüş altı aylık bir zorunlu başlangıç aşaması olan Vorkurs'un tasarımında oldu. Itten'in Eski Ustaların sanatına yönelik analizi bu kursun bütünleşik bir parcasıydı. Itten, kompozisyonları biçimsel "özsellere" indirgemesi ve temel biçim ilkelerinin gerçekten öğretilebilir olup olmadığını sorgulaması acısından, Clive Bell gibi modernist kuramcılarla aynı zeminde duruyordu (bkz. 1816). Yine de birinci elden uygulamalı deneyime olan ihtiyaç üzerinde durması ve yüksek sanatın toplumsal yaşam içinde, uygulamalı tasarım medyumu aracılığıyla dağıtılması gerektiği seklindeki ütopyacı önerisiyle Vorkurs, Rus Konstrüktivizminin çağdaş idealleriyle ters

düşmüyordu. Fakat sonuçta, Itten'in yandaslan arasında Mazdaznancı bir "maddecilik karsıtlığının" yayılması Bauhaus'u ciddi bir şekilde böldü. Itten'in konumunun Walter Groplus'un konumuyla uzlasmadığı anlaşıldı (bkz. IIIC15) ve Ekim 1922'de Itten istifa etti, ertesi baharda da ayrıldı. Itten'in metni ilk kez "Analysen alter Meister" adıyla Bruno Adler (ed.), *Utopia: dokumente der Wirklichkeit*, Weimar: Utopia-Verlag, 1921, s. 29-49'da yayınlandı. Nicholas Walker'ın İngilizce çevirisi aynı kitapta, s. 29-37'de yer almaktadır.

Bir sanat eserini deneyimlemek [*erleben*] onu yeniden deneyimlemektir, onun biçimi içinde tıpkı insanın kendi kişisel yaşamı gibi duran o özsel ve canlı karakteri ayaklandırmaktır.

Bir sanat eserini deneyimlemenin bu sanat eserini yeniden yaratmak olduğunu öne sürüyoruz. Bunun nedeni, ruhsal perspektiften, bir sanat eserini deneyimleyen bir insanla deneyimlenmiş bir biçimi dışsal olarak eser şeklinde sunan insan arasında bir fark olmamasıdır. Her insan dairesel bir çizgi çizmek için eğitilebilir, ama herkes o çizgiyi deneyimlemeye yönelik iç güce sahip değildir. Bu iç gücü serbest bırakabilirim, ama onu başkasına veremem. Deneyim eylemi ruhun ruhsal tınısına [*Schwingungskraftz*] bağlıdır, ve ruhun ya da tinin doğasını kavrayamadığımız için, bunun Tanrı'nın bir lütfu olduğunu, Onun imgesinde yaratılanların doğuştan sahip olduğu bir şey, Onun tanrısal nefesi insan ruhuyla iletişime sokmasını sağlayan bir yol olduğunu söylemeliyiz.

Canlı bir şekilde sunulan bir şey deneyimlenen bir şeydir ve deneyimlenen bir şey her zaman canlı bir şekilde sunulur. Ölü olan bir şey canlı ya da hayat dolu görünemez, ve canlı ya da hayat dolu olan bir şey de ölü görünemez.

Dışsal temsile olan yeteneğimiz bir insan bedeninin, parmakların, ellerin, kolların, ayakların, bacakların, gövdenin, kalp, ciğerler ve mide gibi iç organların, duyu organlarının ve beynin maddi ve fiziksel yapılanmasına bağlıdır. Kısacası bedenin bütün malzemesinin ve organlarının kompozisyonuna bağlıdır.

Deneyim edimi ruhun ruhsal bir yeteneğidir. Daha kaba maddi fenomenler açısından, deneyimi üreten şey fiziksel duyulardır, buna karşın daha hassas ve daha ruhsal fenomenler açısından, bunu yapan tinsel duyulardır.

Biçimi algılamak etkilenmektir ve etkilenmek biçim vermektir. En küçük duyu kıpırdanması bile hareketi başlatan bir biçimdir. Bütün canlılar kendilerini bize hareket aracılığıyla gösterir. Her şey hareketle damgalanmıştır ve hiçbir şey ölü değildir. Çünkü başka şekilde hiç varolamazlardı.

Varolan her şey hareketin niteliği ve niceliğiyle öne çıkar, uzam ve zaman açısından öne çıkar. Bütün biçimler aynı şekilde öne çıkar, tıpkı hareket gibi. [...]

Hareket olmazsa algı olmaz, algı olmazsa biçim olmaz, biçim olmazsa malzeme olmaz. Malzeme biçimdir. Biçim = uzam ve zamanda hareket. Bu yüzden malzeme = uzam ve zamanda hareket.

Bütün malzemenin temsil araçları olduğunu öne sürmüştük. Ama şimdi bütün malzemenin biçim olduğunu görüyoruz. Yani biçimin kendisi de temsil aracıdır. Eğer durum böyleyse, biçimin özsel doğası da son aşamada onun ruhdaki tinsel kökeninde, hiçbir zaman kavranılamayacak yerde zemin buluyorsa, o zaman kolayca ve kaçınılmaz olarak yapılabilecek çıkarım şöyledir:

Biçimi öğretmenin olanaksız olması gibi temsil araçlarını öğretmek de olanaksızdır. Çünkü öğretme ve öğrenme anlamış olmayı ve anlamaya yaklaşmayı belirtir. Bu yüzden, ancak gelişmemiş bir zihin, biçimin öğretilebilir olduğu fikrini kabul edebilir.

Bu da şu soruya yol açar: Öğrenim ve anlayış gerçekten hiç mümkün müdür? Biz rasyonel olarak bir şeyin son zeminini kavrayamayız. Son aşamada bizler malzemeyi, biçimi ya da hareketi kavrayamayız. Biz sadece algıyı algılayabiliriz.

Sadece Onun, Anlaşılmaz Olanın karşısındaki alçakgönüllülük ve büyük tevazu bizim bu kavrayışa katlanmamıza yardımcı olabilir.

Algıyı algılarım. Hareket sürecini algılarım, ama hiçbir zaman hareketi tam anlamıyla algılayamam, sadece bir şeyin edimsel hareketliliğini algılarım. Bu yüzden, bütün öğrenim ve öğretim öğretmende, öğrenende bu tür hareketliliğin algısından başka bir şey değildir. Hareketlilik hareketliliği üretir. Bunu özenle düşünen biri kendisi için birçok sonuç çıkarmayı başaracaktır. Şimdi ilgilendiğimiz tek şey, görsel sanatlar uygulayımcısı için, bu savların kabul edilmesinin yaratacağı sonuçlardır.

Hareket biçimi doğurur. Biçim hareketi doğurur. Her nokta, her çizgi, her yüzey, her cisim, her gölge, her ışık hüzmesi ve her renk, hareketten ve kendileri de hareket üreten doğal biçimlerdir. Acı ve neşe, nefret ve sevgi, beğenmeme ve beğenme, bütün bunlar *psike*nin biçimleridir ve hareketten doğarlar.

Eğer bir çizgi deneyimlemek istersem, elimi hareket ettirmem, onun yolunu izlemem gerekir, ya da onu duyularımla izlemem gerekir, böylece psikolojik açıdan etkilenirim, ruhumda etkilenirim. Ve eğer sonunda kendime bir çizgi sunabilirsem, ve onu ruhsal olarak tutabilirsem, o zaman kendi ruhumda da etkilenmiş olurum.

Hareketliliğin üç belirgin düzeyi şunlardır. Eğer fiziksel olarak elle bir çizgi çizersem, o zaman fiziksel olarak etkilenirim – ilk fiziksel hareketlilik aşaması. Eğer bir çizgiyi duyularımla izlersem, o zaman ikinci psikolojik hareketlilik aşamasına varırız. Eğer içimden çizgiyi kendime ruhumda temsil edersem, o zaman kendimi ruhsal hareketliliğin üçüncü aşamasında bulurum. Fiziksel aşama hem bir iç hareketlilik hem de bir dış hareketliliktir, iki biçimin bir bileşenidir. En yüksek biçim perspektifinden bakıldığında, berraklık ve parlaklığın iç ruhsal hareketliliğe karşılık geldiğini, karanlık ve bulanıklığın da dış fiziksel hareketliliğe karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Üçüncü aşama ilkini aydınlatır ve onu karanlıktan çıkarır, tıpkı güneşin ayı aydınlatması gibi. [...]

14 Oskar Schlemmer (1888-1943) Günlük Alıntıları

Schlemmer Stuttgart'ta doğdu, orada Itten ve Paul Klee gibi Adolf Hölzel'den eğitim aldı. 1920 yılında o ve Klee, Bauhaus'un eğitim kadrosuna seçildiler. Schlemmer'in olgunluk çalışmasının –resimlere, rölyeflere, heykellere dağılmış ve hatta 1922 tarihli Üçlü Bale'sindeki– temel motifi insan figürüydü, figüratif olmayan ya da sematik olarak mimari ortamlar içindeki basitleştirilmiş bir biçimsel bileşene indirgenmiş insan figürü. Aşağıda yer alan notlar Ba-

uhaus çalışmasının ilk halka açık sergisinin hazırlandığı dönemde yazılmıştı. Schlemmer'e ana binadaki girişin ve serginin bütün konseptinin hazırlanması görevi verilmişti. Notların ilk kısmı diğer kullanıcıların tutucu muhalefeti için korunaklı yapılmış olan dehlizin planına ilişkindir. Temmuz-Ağustos 1923 tarihli kısım, Henry van de Velde'nin tasarladığı Weimar Atölye Binası'nda o yıl yapılan duvar resimlerinden bahsetmektedir. (Bunlar yedi yıl sonra yok edildi.) *Das Kunstblatt* dergisinde yayınlanmasının ardından, notların bu son kısmı geniş bir şekilde Bauhaus'un sanatla mimarinin bütünleşmesi görüşlerini temsil eden notlar olarak kabul edildi. Bütün olarak, notlar Schlemmer'in şövale resminin karşı karşıya olduğu bir krizin ve mimari süsleme olarak kullanıldığı zaman duvar resminin karşılaşacağı tehlikenin farkında olduğunu göstermektedir. Onun verdiği yanıt, insan figürüne başka açılardan soyut olacak eserin simgesel içeriğinin bir tür garantörü gibi davranmak olmuştu. Notlar İngilizceye Nicholas Walker tarafından, Tut Schlemmer (ed.), *Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1977, s. 62-3, 63-4, 68'den çevrildi. Temmuz-Ağustos 1923 maddesi kısmen genişletilmiş şekilde "Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Staatliches Bauhauses" adıyla *Das Kunstblatt*, c. IV, sy. 11-12, 1923, s. 340-3'te yayınlanmıştı. Aşağıdaki kısım İngilizceye Nicholas Walker tarafından çevrilmiştir.

Kasım 1922

Yakın tarihli sergi için Bauhaus'un giriş holü özel bir şekilde Bauhaus içindeki genel eğilimleri, binanın kendisine uygun olarak sergilemeye hizmet edecek. Niyetlenilen binanın kaçınılmaz kısıtlılığını düşünürsek, doğal olarak hepsine adaletli davranmak mümkün olmayacak. Ressamların bir şey yapmasına, örneğin duvar resimlerine yer kalmayacak, heykeltıraşlara bile yer kalmayacak. Duvar resmi ve özellikle de heykel, bu yüzden Bauhaus'un sorunlu yanlarını temsil etmektedir, en azından onlar dış dünyada daha büyük bir etki uyandırmaya başlayıncaya dek: Geleceğin tapınağı, demokrasi kubbesi, sosyalizm katedrali, bunların hep vaktini beklemesi gerekiyor. Şu an için sadece çıplak binaya sahibiz ve temsilci eğilimleri bulduğumuz gibi kabul etmemiz gerekiyor. Giriş holü daha fazla geliştirilmeyi bekliyor. Eğer onu, van de Velde'nin mevcut düzenlemesiyle bile olsa, duvar resmiyle heykeli birlikte sergilemek ve onları genel olarak başka şekilde imkansız olacak gibi sunmayı başarırsak, Bauhaus için etkili bir simge olabilir. Ve eğer gelecekte böyle ve daha iyi siparişler almayı umut ediyorsak, onu bu şekilde sunmamız gerekiyor.

Haklı olarak uzam ve mimaride vurgulu bir ilişki elde etmeye açık bir tür olarak övülen duvar resmi, şövale resminin özerk karakterinin ve yakın bir *l'art pour art* tehlikesinin tersine, burada, Bauhaus'ta kendisine uygun bir saha ve çözüm bulmalı. Duvar resmi etik açıdan meşrulaştırılmalı ve sunduğu temel fikir evrensel bir fikir olmalı, ya da en azından onun öyle olmasını sağlayacak değerleri barındırmalı. Duvar resminin kendine özgü işlevi önemli bir temaya uygun bir biçim vermektir. Bugün bile bu hedefe sahip, aslında her zamankinden de çok sahip bu hedefe. Ve onu izleme arzusu kendisini günümüzde özellikle belli ediyor, özellikle de Alman resminde.

Yeni bir tür doğalcılığı savunan ya da sanatın kendisini reddetmeye varan Latin ülkelerdeki gelişmelerden rahatsızlık duyan bizler, sanatın kaderini elimizde tutuyor gibiyiz, onu hem tutuculuk hem anarşizm etkisinden koruyoruz. Ben Kandinski'nin bu yakın tarihli sergiyi bir "dünya olayı" olarak anlamasını böyle yorumluyorum. Burada orta yolu tutmak da uygun olabilir tabii, ama başka açılardan

bu yol kötü bir yol, çünkü fazlasıyla arzulanan o mimari, resim ve heykel sentezini vaat ediyor.

***

Kasım 1922 ortaları

Sanat üzerine, en çok bana özgü olan şey üzerine, elde etmek için hep çaba harcadığım ve büyük sıkıntılara girdiğim ve bu yüzden taklit edilemez olan şey üzerine bazı düşünceler.

Uygulamalı bir sanat [*Kunstgewerbe*], dar düşüncelerin bir sulandırması olan sanat istemiyorum.

Evleri boyamak istemiyorum.

Kendi resimlerimden türetilmiş ideal bir ev dışında bir evi, kendi resimlerim açıkça önceden haber vermediği sürece, istemiyorum.

Sanayi üretiminin zaten daha iyi yaptığı, mühendislerin daha iyi yaptığı bir şeyi üretmek istemiyorum. Geriye kalan tek şey metafizik öğe: sanatın kendisi.

Kasım 1922

Bauhaus ve ben:

Neye ulaşmak istiyorum? Modanın ya da estetik biçimin üzerinde ve ötesinde bir zorunluluğu getiren, makinelere ve bütün kullanım nesnelerine ait araçsal zorunluluk dışında kendi haklarını dayatan bir zorunluluğu getiren bir üslup yaratmayı istiyorum.

Bu yüzden bu üslup zorunlu olarak etik nitelikte olacaktır. "Öz-farkındalık uyandırma" amacıyla bir yaşama üslubunu temsil eder.

Kendine yeten, doğal olarak uygun bir ortama, özellikle de mimari bir ortama ihtiyaç duyan eserlerde onu gerçekleştirmek istiyorum.

Zanaate inanmıyorum. Ortaçağ zanaatini de, ortaçağ sanatını da canlandırmak istemiyoruz, nitelikli ve bu amaca uygun modern bir anlamda bile. Bu tür zanaat bütün olarak modern gelişmeler sayesinde karşılıksız hale geldi. Teknoloji ve makine çağında bu tür dekoratif el sanatı, sadece zenginlere yönelik bir mal haline geliyor, çünkü daha önceden sahip olduğu geniş çaplı niteliğe sahip değil ve hiçbir sahici popüler kökeni yok. Bir zamanlar zanaatin oynadığı rolün yerini günümüzde sanayi üretimi aldı, ya da çok geçmeden gerçekten uygun malzemeden üretilen türlere ayrılmış ve güvenilir kullanım nesnelerinin üretimine doğru olan genel eğilimle aynı çizgide yer alacak.

Mimaride de durum aynı. Cesaret ve yenilikçilik burada çağdaş teknik başarılardan türüyor. Görkemli bir örnek: Frank Lloyd Wright'ın kır evi. Bu gelişmeler nesnellik [*Sachlichkeit*] ruhuna uygun olarak, herhangi bir önemli sanatsal heves sergilemeden doğal rotalarına girdi.

Bauhaus'un uyguladığı türden zanaatin, estetik boyutun ötesinde ve üzerinde olan, herhangi bir daha derin toplumsal amacı yerine getirebileceğine inanmıyorum. Bu öyle kolayca "sanayiyle bir uyum" kurarak elde edilmiyor. Bizim hedefimiz bu olamaz; Bauhaus'a sırt çevirmemiz gerekiyor.

***

Temmuz/Ağustos 1923

Weimar'daki millî Bauhaus atölyesinin bütün resim ve heykel düzeni için tasarım ilkeleri [*Gestaltungsprinzipien*]:

Uzam düzenlemesi zaten van de Velde tarafından yapılmıştı. Zaten sade beyaz badanalı duvarlar vardı, kendilerini şövale resminin verimsiz çabasından kurtarmayı umut eden yeni bir ressam kuşağının çok istediği duvarlar.

Bu büyübozumuna uğramış dünyamızda, tıpkı anıtsal resim ve heykel gibi, konu olarak büyük temaları seçmesi gereken herhangi bir sanatın özellikle yalıtıldığını ve ihmal edildiğini söylemek gerekiyor. Sanatın eskiden temelini oluşturan şeyler, insanların bilinci, etik, din gibi şeyler sarsıldı ya da tümüyle kayboldu. Yeni hâlâ doğum sancısı çekiyor ve reddediliyor, kabul edilmiyor. Ama bir büyük tema hâlâ değişmiyor, çok eski ama hep yeni olan, tüm zamanlarda tasvir edilen nesnesi ve yaratıcı konusu olan bir tema: insanlık, insan figürünün kendisi. İnsan bütün her şeyin ölçüsü olarak betimlenmiştir. Gerçekten! Mimari, ölçünün en soylu sanatıdır: o zaman güçlerinizi birleştirin!

Kendi içimizde taşıdığımız ölçünün, eğer yaratıcı bir şekilde ifade edilirse, hep yeni olabileceğini ve yeni olanı şekillendirebileceğini söylemek gerekir. Elbette, geometrimiz var, altın kesit, oranlar kuramımız var. Ama bunlar tam olarak hissedilmez, duyulmaz ve yaşantılanmazsa [*erlebt*] ölü ve verimsizdir. Oran mucizesinin, aritmetik oranların ve sayısal karşılıkların bizi hayrete düşürmesine izin vermeliyiz, ve bu tür sorgulamaların sonuçlarından ihtiyaç duyduğumuz ilkeleri inşa etmeliyiz. Resmin bir kontrpuanı hiçbir zaman keşfedilmeyecek ya da keşfedilirse, müziğin kontrpuanına göre cansız bir şema olacak sadece. Bu da bu iki sanattaki yaratıcı sürecin tümüyle farklı olmasını gerektiriyor. Bu kutsanmış yoldan kendiliğinden ilerlerken, atölye binasındaki çabalarımız 3, 5 ve 7 rakamlarının birçok kılık ve ilişki içinde tekrar tekrar ortaya çıktığını gösterdi. Duygu önce geldi, akıl sonucu kayda geçirdi. Biçimle olduğu gibi, renkle de böyle oldu. Kırmızı-mavi-sarı gibi temel renkler üçlemesi, onun renk olmayan siyah ve beyazla beşe artması, ve sonuçta ortaya çıkan olası bileşimlerin sayısal dizileri, kontrpuanlarını yüzey ve plastik hacminin asıl ve temel ilkelerinde buluyorlar, ama sadece aranan o hesaplanamaz tını için kaba bir çerçeve oluşturuyorlar.

Figür alanında tip asıl ilkedir. Ve onun yaratımı başlıca ve yüce hedeftir, kader onun yürütülmesinin olasılıklarına böyle bir gölge düşürdüğü zaman bile yaklaşmanın küstahlık olacağı bir hedef. Figüre dayanan konunun potansiyel çeşitlemeleri heykelde (rölyef), renk ve çizgide gerçekleştirilebilir. Figüre dayanan oranların soyutlamalarının karşılıklı olarak yoğunlaştırıldığı, insan bedeninden daha büyük ya da daha küçük olarak sunulduğu zamanki gibi; ama bu sonuncusu hâlâ yapılanların genel merkezini ve ölçüsünü tanımlamaktadır.

Mat (kimyasal olmayan) toprak renklerinin teknik açıdan gerekli kullanımı kendi iç uyumuna sahip bir renk ölçeği üretir. Birincil renkler olarak: İngiliz kırmızısı – lacivert – aşı boyası (astar olarak beyaz ve siyahla birlikte). İkincil renkler olarak: *caput mortuum*, yanık ombra, çivit. Bunlara bir de metal renklerini eklemek gerekir: altın, gümüş, bakır, mavi-gümüş, mor-gümüş.

15 Walter Gropius (1883-1969)
"Bauhaus'un Kuram ve Örgütlenmesi"

Gropius, 1919 yılında Weimar'da kurulan Bauhaus'un kurucusu ve ilk yöneticisiydi. Itten'in "öğrencinin yaratıcı güçlerini serbest bırakmaya" olan bağlılığını paylaşsa da, iyi tasarlanmış binalar yapılmasını hedefliyordu ve okulun çalışmasının sanayiyle temaslar aracılığıyla üretici bir sonuç çıkardığından emin olmak istiyordu. İlk kez *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus Weimar* adıyla Bauhaus Yayınevi (Bauhausverlag, Münih, 1923) tarafından yayınlandı. Buradaki alıntılar Herbert Mayer, Walter Gropius ve Ilse Gropius (ed.), *Bauhaus 1919-1928*, New York (Modern Sanat Müzesi), 1938, s. 22-31'deki İngilizce çeviriden yapılmıştır.

Çağımızın hakim ruhu çoktan belirginleşti, ama biçimi daha kesin bir şekilde tanımlanmadı. Egoyu evrenle karşıtlık içinde hayal eden o eski ikici dünya kavrayışı hızla zemin kaybediyor. Onun yerine, içinde bütün karşıt güçlerin mutlak bir denge halinde olduğu bir evrensel birlik düşüncesi yükseliyor. Bütün her şeyin ve görünümlerinin temel birliğinin kabul edilmeye başlanması yaratıcı çabaya temel bir iç varlık katıyor. Artık hiçbir şey yalıtılmış olarak var olamaz. Her biçimi bir düşüncenin cisimlenmesi, her eseri iç benliklerimizin bir dışavurumu olarak kavrarız. Sadece iç zorlamanın bir ürünü olan eser ruhsal anlama sahip olabilir. Mekanikleşmiş eser cansızdır, sadece cansız makinelere özgüdür. Fakat makine-ekonomi, aklı mekanik çalışmanın yükünden kurtarmanın bir aracı olmayıp kendi içinde bir amaç olarak kaldığı sürece, birey köle olarak kalır ve toplum kargaşa içinde olur. Çözüm bireyin kendi eserine yönelik tutumundaki bir değişimde yatıyor, onun dış koşullarının iyileştirilmesinde değil, ve bu yeni ilkenin kabul edilmesi yeni yaratıcı çalışma için kesin önem taşıyor.

***

"Akademi"

Dünün ruhunun aleti "akademi"ydi. Sanatçıyı sanayi ve zanaat dünyasından koparıyor ve böylece onun topluluktan tam olarak yalıtılmasına yol açıyordu. Diğer yandan, canlı çağlarda, sanatçı bir topluluğun bütün sanatlarını ve zanaatını zenginleştiriyordu çünkü onun meslek hayatında bir yeri vardı, ve en aşağıdan başlayıp yukarılara doğru ilerleyen her işçi gibi o da doğru uygulama yoluyla beceri ve anlayış kazanıyordu. Ama son zamanlarda sanatçı, devletin de desteklediği, ölümcül ve kibirli bir hataya kapıldı, sanatın inceleme yoluyla elde edilebilecek bir meslek olduğu fikrine kapıldı. Sadece okul eğitimi sanat üretemez! Tamamlanan eserin bir deha ürünü ya da bir sanat eseri olması onu yaratan bireyin yeteneğine bağlıdır. Bu nitelik öğretilemez ve öğrenilemez. Diğer yandan, ister işçi için olsun, ister sanatçı için, bütün yaratıcı çabalar için zorunlu bir temel olan kapsamlı bilgi ve el ustalığı öğretilebilir ve öğrenilebilir.

Sanatçının Yalıtılmışlığı

Fakat akademik eğitim, toplumsal sefalete yazgılı büyük bir sanat proletaryasının gelişmesine yol açtı. Çünkü deha hayaline sürüklenen ve sanatsal kibire

kapılan bu sanat proletaryası, (ona ekonomik ve estetik bağımsızlık verebilecek tek şey olan) gerçek bir eğitim donanımı verilmeden, mimari, resim, heykel ya da grafik sanat "mesleği" için hazırlanıyordu. Son çözümlemede, onun yetenekleri, malzeme, teknik ya da ekonominin gerçekleriyle hiçbir ilişkisi olmayan bir tür çizim-resimle sınırlı kaldı. Topluluğun yaşamıyla hayati bir bağlantıdan yoksun olmak kaçınılmaz olarak çıplak estetik spekülasyona sürükledi. Akademinin temel eğitim hatası onun bireysel deha fikriyle uğraşması ve daha coşkusuz bir düzeydeki övgüye değer başarının değerini görmemesidir. Akademi çizim ve resim alanında, bin tanesinden ancak biri gerçek bir mimar ya da ressam olan bir sürü küçük yetenek yetiştirdiğinden, sahte umutlarla beslenen ve tek yönlü akademisyenler olarak yetiştirilen bu büyük birey kitlesi, verimsiz bir sanatsal etkinlik yaşamına mahkum oldu. Varolma mücadelesinde başarılı olarak işlev görmek için donanımları olmadığından, kendilerini toplumsal aylaklar arasında, ulusal üretim yaşamında, eğitimleri sayesinde işe yaramaz halde buldular.

Akademilerin gelişmesiyle gerçek halk sanatı öldü. Geriye kalan şey yaşamdan kopuk bir çizim odası sanatıydı. 19. yüzyılda bu mimari tümüyle bir varlıktan yoksun tek tek resimlerin üretimine dönüştü. 19. yüzyılın ikinci yarısı akademilerin cansızlaştırıcı etkisine karşı bir protestonun başlamasına tanık oldu. İngiltere'de Ruskin ve Morris, Belçika'da van de Velde, Almanya'da Olbrich, Behrens ve başkaları, ve son olarak, Deutsche Werkbund, bunların hepsi de yaratıcı sanatçılarla sanayi dünyası arasında bir yeniden birleşme zemini aradı ve sonunda keşfetti. Almanya'da, sanat ve zanaat (*Kunstgewerbe*) okulları, yeni bir kuşakta, sanayi ve zanaat alanında eğitilmiş yetenekli bireyler ortaya çıkarmak amacıyla kuruldu. Ama akademi çok sağlam temellere sahipti: Uygulamalı eğitim hiçbir zaman amatörlükten öteye gitmedi ve "tasarım" ön planda kaldı. Bu girişimin temelleri eski *l'art pour l'art* tutumuna karşı yararlı olacak kadar geniş ve derin bir şekilde atılmamıştı, yaşama çok yabancı ve uzaktı. [...]

Tasarım Sürecinin Analizi

Görsel sanatlardaki bütün yaratıcı çabaların hedefi, uzama biçim vermektir. ... Ama uzam nedir, nasıl anlaşılabilir ve biçimlendirilebilir?

... Sonsuzun bilincine varsak bile uzama ancak sonlu araçlarla biçim verebiliriz. Uzamın bilincine bölünmemiş Egomuz aracılığıyla, ruhun, zihnin ve bedenin eşzamanlı etkinliğiyle varırız. Bütün güçlerimizin benzer bir yoğunlaşması ona biçim vermek için zorunludur. İnsan, sezgisi aracılığıyla, metafizik güçleri aracılığıyla, iç vizyonun ve esinin maddesel olmayan uzamını keşfeder. Bu uzam kavrayışı maddi dünyada gerçekleşmeyi ister, beyin ve ellerle elde edilen bir gerçekleşmeyi.

Beyin matematiksel uzamı sayılar ve boyutlar olarak kavrar. ... *El maddeye* zanaat aracılığıyla ve alet ve makineler yardımıyla *hakim olur*.

Kavrayış ve görselleştirme hep eşzamanlıdır. Sadece bireyin hissetme, bilme ve uygulama yeteneği derece ve hız açısından farklılık gösterir. Gerçek yaratıcı çalışma ancak statik, dinamik, optik, akustiğin fiziksel yasaları konusundaki bilgisiyle kendini iç vizyonunu canlandırmak ve şekillendirmek üzere donatan insan tarafından yapılabilir. Bir sanat eserinde fiziksel dünyanın, entelektüel dünyanın ve ruhsal işlev dünyasının yasaları eşzamanlı olarak ifade edilir.

Weimar'daki Bauhaus

Etkin şekilde yaratıcı insanlar üretecek olan bir eğitim sisteminde düşünülmesi gereken her etken yaratıcı süreçlerin bu tür bir analizinde yer alır. "Weimar'daki Devlet Bauhaus'u"nda bütün bu etkenleri tutarlı bir program halinde bütünleştirme çabası ilk kez yapıldı.

[...] Bir sanat akademisinin kuramsal müfredatı bir sanat ve zanaat okulunun uygulamaya yönelik müfredatıyla birleşerek, yetenekli öğrenciler için kapsamlı bir sistemin temeli olacaktı. Onun amentüsü şuydu: "Bauhaus bütün yaratıcı çabaları eşgüdümlemeye, yeni bir mimari içinde, *sanat ve tasarımın bütün eğitimini birleştirmeye* çabalamaktadır. Bauhaus'un uzak değilse de, en son hedefi –Bina–, içinde yapısal ve dekoratif sanatlar arasında hiçbir sınırın kalmadığı o *kolektif sanat eseri*dir."

Bu yüzden de Bauhaus'un rehber ilkesi, birçok "sanat" ve hareketin bir araya gelmesi aracılığıyla yeni bir birlik yaratma düşüncesi oldu: temeline İnsanın kendisini alan ve canlı bir organizma kadar önemli bir birlik.

İnsanın başarısı bütün yaratıcı yeteneklerin uygun bir şekilde eşgüdümlenmesine bağlıdır. Onların birini ya da diğerini ayrı ayrı eğitmek yeterli gelmez: aynı anda hepsi kapsamlı şekilde eğitilmelidir. Bauhaus'un öğretilerinin karakter ve kapsamı bunun gerçekleşmesinden geçer.

Müfredat

Bauhaus'taki eğitim dönemi şöyle bölünmüştür:

***

Hazırlık Dönemi (Vorlehre)

Uygulama ve kuram incelemeleri, öğrencinin yaratıcı güçlerini serbest bırakmak, onun malzemelerin fiziksel doğasını ve tasarımın temel yasalarını kavramasına yardımcı olmak için eşzamanlı olarak yürütülmektedir. Özel herhangi bir üslup hareketine yoğunlaşmaktan özenle kaçınılmaktadır. Gözlem ve temsil –Biçim ve İçeriğin arzulanan özdeşliğini gösterme niyetiyle– hazırlık döneminin sınırlarını tanımlar. Bu dönemin başlıca işlevi, bireyin geleneksel düşünce kalıbını, onun kendi potansiyellerini ve sınırlılıklarını görmesini sağlayacak kişisel deneyim ve keşiflere yol açmak üzere kırarak, bireyi özgürleştirmektir. Bu nedenle kolektif çalışma hazırlık döneminde temel değildir. Hem öznel hem nesnel gözlem işlenir: hem soyut yasalar sistemi, hem de nesnel maddenin yorumu.

Her şeyin ötesinde, bireyin ifade araçlarının keşfedilmesi ve uygun şekilde değerlendirilmesi aranır. Bireylerin yaratıcı olanakları değişiklik gösterir. Biri asıl ifadelerini ritimde bulur, bir başkası ışık ve gölgede, bir diğeri renkte, bir dördüncüsü malzemede, beşincisi seste, altıncısı oranda, yedincisi hacimde ya da soyut uzamda, sekizincisi biriyle bir diğeri arasındaki, ya da ikisi ile üçüncü ya da dördüncü arasındaki ilişkilerde bulur.

Hazırlık döneminde yapılan bütün çalışma eğitmenlerin etkisiyle yapılmaktadır. Sanatsal niteliğe ancak, sanat adı verilebilecek yaratıcı disiplinin temellerini atmasına yardımcı olan bir bireyin herhangi bir doğrudan ve mantıksal olarak gelişmiş ifadesi olduğu ölçüde sahiptir.

Biçim Sorunlarındaki Eğitim

Entelektüel eğitim el eğitimine koşut gitmelidir. Öğrenci gelecekteki sermayesiyle tanıştırılır – biçim ve renk öğeleri ve onların bağlı olduğu yasalar. Akademilerde mevcut olan o keyfî bireyci ve üsluplaştırılmış formüllerin yerine, öğrenciye kendi biçim fikirlerini şekillendirmesini sağlayacak zihinsel donanım verilir. Eğitim bireyin yaratıcı güçlerinin yolunu açar, farklı bireylerin sanatsal bağımsızlıklarını kaybetmeden işbirliği yapabileceği bir temel oluşturur. Kolektif mimari çalışması ancak her birey, uygun eğitimden geçmiş her birey, bütün fikrini anlamaya yetenekli hale gelir ve böylece sınırlı bile olsa, bağımsız etkinliğini kolektif çalışmayla eşgüdümlü hale getirmeyi başarırsa mümkün olur. Biçim kuramındaki eğitim el eğitimiyle yakın temas halinde yürütülmektedir. Böylece saf akademik özelliklerini kaybeden çizim ve planlama, ifadenin tamamlayıcı araçları olarak yeni bir önem kazanır. Bir dili konuşmak için hem sözlük hem de dilbilgisine sahip olmalıyız; ancak o zaman düşüncelerimizi iletebiliriz. Yaratan ve yapan insan, başkalarının düşüncesini anlamasını sağlamak için konstrüksiyonun özgül dilini öğrenmelidir. Eğer yaratıcı bir düşünce görünür kılınacaksa, aklın bunları bilmesi ve eli denetlemesi gerekir. Bir müzik fikrini dinlenebilir kılmak isteyen bir müzisyen, onu aktarmak için sadece bir müzik aletine değil, bir kuram bilgisine de ihtiyaç duyar. Bu bilgi olmadan, fikri hiçbir zaman kaostan çıkamaz.

Görsel sanatlarda uygulamanın bir temeli olarak, buna karşılık gelen –daha güçlü bir çağda var olan– bir bilgi yeniden oluşturulmalı. Hedefleri böyle bir kuramı beslemek ve geliştirmek olan akademiler, bunu yapmakta başarısız kaldı, gerçeklikle temaslarını kaybetti. Kuram sanat eserleri imal etmek için bir reçete değildir, kolektif konstrüksiyonun en temel öğesidir; birçok bireyin hep birlikte üstün bir çalışma birimi yaratabildiği ortak bir zemin sağlar; kuram bireylerin değil kuşakların başarısıdır.

Bauhaus, konstrüksiyon ve ifade araçlarının yeni bir eşgüdümünü bilinçli olarak dile getiriyor. Bu olmazsa onun son hedefi olanaksız hale gelir. Çünkü bir grup içindeki işbirliği sadece çeşitli bireylerin yetenek ve hünerlerini denk düşürerek elde edilir. Eğer birçok yardımcı bir tek kişinin tasarımlarını canlandırırsa, sadece görünüşte bir birlik elde edilmiş olur. Gerçek birlik ancak biçimsel temanın tutarlı açıklanması, eserin bütün parçalarındaki bütünleşik oranlarının tekrarıyla elde edilebilir. Bu yüzden çalışmaya katılan herkesin asıl temanın anlam ve kökenini anlaması gerekir.

Biçimler ve renkler ancak bizim iç benliklerimizle bağlantılı olurlarsa anlam kazanırlar. Ayrı ayrı ya da birbirleriyle ilişki içinde kullanılırken, farklı duygu ve hareketleri ifade etmenin araçları olurlar: Kendi başlarına önemleri yoktur. Sözgelimi, kırmızı, bizde mavi ya da sarıdan başka duygular uyandırır; yuvarlak biçimler bizi köşeli ya da tırtıklı biçimlerden daha farklı bir şekilde konuşur. Yaratmanın "dilbilgisini" oluşturan öğeler onun ritim, oran, ışık değerleri kuralları ve dolu ya da boş uzamdır. Sözlük ve dilbilgisi öğrenilebilir, ama en önemli etken, yani yaratılan eserin organik yaşamı, bireyin yaratıcı güçlerinde kök bulur.

İncelemelere eşlik eden uygulama eğitimi, bireysel kompozisyonların yaratılmasına dayandığı ölçüde, doğanın kesin temsiline ve yeniden üretimine, gözleme de

dayanmaktadır. Bu iki etkinlik derin bir şekilde farklıdır. Akademiler onlar arasında ayrım yapmıyor artık, doğayla sanatı birbirine karıştırıyorlar – ama köken açısından bunlar zıt şeylerdir. Sanat Doğayı yenmek ve karşıtlığı yeni bir birimde çözmek ister, ve bu süreç ruhun maddi dünyaya karşı verdiği mücadelede tamamlanır. Ruh kendisi için doğanın yaşamından başka, yeni bir yaşam yaratır.

Biçim kuramı üzerine olan dönem içindeki bu bölümlerin her biri, atölyelerle yakın ilişki içinde, onların akademizme sapmalarını önleyen bir ilişkiyle çalışır.

Bauhaus müfredatının amacı

... Bauhaus eğitiminin doruk noktası bütün yaratma süreçlerinin yeni ve güçlü bir işleyen işbirliğine yönelik bir taleptir. Yetenekli öğrencinin uygulamalı ve biçimsel çalışmanın içiçe geçmiş katmanlarını hissetmesi gerekir. İnşa etmenin neşesi, "inşa" sözcüğünün en geniş anlamı içinde, tasarımın kağıt üzerindeki çalışmasının yerini almalı. Mimari, basit ustadan üstün sanatçıya dek bütün yaratıcı işçilerin kolektif bir hedefinde birleşir.

Bu nedenle, kolektif eğitimin zemini her tür yeteneğin gelişmesine izin verecek kadar geniş olmalıdır. Yeteneğin keşfi için evrensel uygulamaya sahip bir yöntem bulunmadığından, gelişme süreci içinde birey kendisi için topluluk çevresinde ona en uygun olan etkinlik alanını bulmalıdır. Çoğunluk üretimle ilgilenir; sıradışı yetenekli insanların çok azı etkinliklerini sınırsızca yapabilir. Uygulama ve biçim eğitimi dönemini tamamladıktan sonra, bağımsız araştırma ve deneye girişirler.

Eski alışkanlıkları yıkan modern resim, uygulamaya dönük dünyanın hâlâ kullanmayı beklediği sayısız öneri ortaya çıkardı. Ama gelecekte, yeni yaratıcı değerleri duyan sanatçılar sanayi dünyasında uygulamalı eğitim aldıktan sonra, bu değerleri hemen gerçekleştirmek için gerekli araçlara kendileri sahip olacaklar. Sanayiyi fikirlerine hizmet etmeye zorlayacaklar ve sanayi onların kapsamlı eğitimlerinden yararlanmaya çalışacak.

16 Theo van Doesburg (1883-1931), El Lissitski (1890-1947), Hans Richter (1888-1976) "Birinci Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nin Uluslararası Konstrüktivistler Kesimi'nin Açıklaması"

Sovyet konstrüktivizmi ve Batı'daki ona benzer avangard eğilimler arasındaki ilişkiler bulanık ve dolambaçlıdır. Rus eserlerine ilişkin kanıtlar, 1921'de iç savaşın sona ermesinden sonra, Berlin'de ortaya çıktı. Berlin'e o yıl gelen El Lissitski'nin yanında İlk Emekçi Konstrüktivistler Grubunun Programı'nın bir kopyası olduğu söylenlyordu (1922 yılına dek yayınlanmadı; bkz. IIID6). Lissitski, İlya Ehrenburg'la birlikte, 1922 yılında Berlin'de üç dilli *Ves/Gegenstand/Objet* dergisini yayımladı (bkz. IIID8). Yine 1922'de, savaş sonrası Rus sanatının ilk resmî sergisi gerçekleşti. Fakat bütün bu temaslara rağmen, Rus sanatına verilen Batılı tepkiler genel olarak beraberinde belli bir politikliklen çıkarmayı getiriyordu. Sovyet koşullarında "konstrüktivizm" yeni bir toplum inşa etmeye katılmak gibi geniş bir projenin bir parçasıydı. Batı'daysa bu soyut sanat ve tasarım eğilimiydi. Düsseldorf'ta Mayıs 1922'de yapılan "Uluslararası İlerici

Sanatçılar Birliği Kongresi"nin bağlamı buydu. Düşünülen Birlik, "meta-Novembergruppe" (bkz. IIIB8) ve "proto-Soyutlama-Yaratım" (bkz. IVA6) arası bir şey olarak görülüyordu. Fakat daha radikal düşünen bir grup bu tutumdan uzak durdu. Rus Unovis sanatçısı El Lissitski (bkz. IIIC11 ve 12) Hollandalı De Stijl grubundan (bkz. IIIC4 ve 5) Theo van Doesburg ve Alman Dadacı ressam ve film yapımcısı Hans Richter'le, 3 Mayıs'ta bir "Açıklama" yayınlamak üzere bir araya geldi; burada yazarlar Birliğin idealist tutumuna karşı kendi daha militan programlarını ortaya koydular. Metin daha sonra *De Stijl*, V, sy. 4, Scheveningen, 1923, s. 61-4'te yayınlandı; İngilizce çevirisi Nicholas Walker tarafından yapıldı.

Bizler Düsseldorf'a bir Uluslararası Dernek kurmak niyetiyle geldik. Bunun sonuçları şöyle oldu:

Birlik:
I. Birliğin açılış bildirisi örgütleyici ilkesini "akıllar arasında sıcak ve üretken bir uluslararası etkileşim" olarak duyuruyor.
Biz:
I. İyi niyet bir program değildir ve bu yüzden bir örgütün temelini oluşturamaz, özellikle de eğer iyi niyet kendisini Kongrede muhalif tarafa karşı ayrı bir gerçeklik haline çevirmesi gerektiği noktada *başarısız oluyorsa*.

Birlik:
II. Birliğin kendine özgü amacının tam olarak berraklaşmaması – kendi ekonomik çıkarlarını savunmak üzere bir tür sendika hizmeti mi göreceği, yoksa özgül kültürel amaçları izlemek ve gerçekleştirmek için bir ekonomik forum mu oluşturacağı açıklık kazanmamıştır.
Biz:
II. Bizim açımızdan öncelikle sanat sorunlarına yönelik özgül bir bakış açısının kurulması gerektiği ve ilgili ekonomik sorunların bu yapıldıktan sonra bir rol alabileceği açıktır.

Birlik:
III. "İlerici sanatçılar" derken bir tanım getirilmiyor. Kongrenin gündemi düşünülerek, bu tür sorunlar *dışlanıyor*, çünkü belli bir bireyin sanat sorunlarına yönelik yaklaşımı tümüyle kişisel bir konudur.
Biz:
III. Biz ilerici sanatçıları; *sanatta öznelliğin önceliğini reddeden ve buna karşı çıkanlar*, eserlerini lirik kapris temelinde değil, yeni biçimci ilkeye, yani araçların *herkesçe kavranabilir ifadenin* hizmetinde sistemli bir şekilde örgütlenmesi ilkesine uygun biçimde gerçekleştirenler olarak tanımlıyoruz:

Birlik:
IV: Kurucu manifestodan, Birliğin, öncelikle *uluslararası sanat sergileri ticaretini genişletmeyi hedefleyen* bir dizi girişim hayal ettiği anlaşılmaktadır. Birlik bu yüzden etkin bir şekilde *girişimci bir sömürgeleştirme politikası izlemeyi* tasarlamaktadır.

Biz:
IV. *Günümüzün sanat sergilerini, özünde bağlantısız bir şekilde yan yana sıralanmış şeylerin ticari alışverişi için yapılmış depolar olarak görüyoruz.* Bugün bize ihtiyacı olmayan bir toplum ile daha var olmayan bir toplum arasında duruyoruz. Bu yüzden bizim kabul edebileceğimiz tek sergi, hâlâ gerçekleştirmek istediğimiz (proje, plan ve modelleri) ya da çoktan gerçekleştirdiğimiz şeyleri *gösterdiğimiz* sergilerdir.

Bütün bu nedenlerle ilerici sanatçıların Uluslararası Derneği'nin ancak şu temelde düzgün bir şekilde kurulabileceği açıktır:

a) Sanat, tıpkı bilim ve teknoloji gibi, *genel olarak paylaştığımız yaşamı* örgütlemenin bir yöntemidir.

b) Sanatın kendisini gerçeklik dünyasıyla karşı karşıya getiren *bir düş dünyası olmaktan çıktığını, kozmik gizemleri ortaya çıkarmanın bir aracı olmaktan çıktığını* kabul etmeliyiz. *Sanat insanlığın ilerlemesini örgütleyen yaratıcı enerjinin evrensel ve gerçek bir ifadesidir.* Yani: Sanat evrensel emek sürecinin bir aletidir.

c) *Bu görüşü gerçeklik kılmak istiyorsak mücadele etmemiz gerekiyor. Ve bu mücadeleye girmek için örgütlenmemiz gerekiyor.* Kolektif insan enerjisinin özgürleşmesinin tek yolu budur. İlke değerlendirmeleri ve ekonomik değerlendirmeler bu yüzden birleşmiştir. *Kongrenin oturumları, bireysel sanat perspektifine verilen öncelik sayesinde, dayanışmanın ilerici ruhuna sahip bir Uluslararası Derneğin bu kongrenin ilkelerinden çıkamayacağını ortaya koymuştur.*

Düsseldorf, 30 Mayıs 1922

Theo van Doesburg
El Lissitski
Hans Richter

17 Wladislav Strzeminski (1893-1952)
"Haklı olarak Yeni Sanat denen şey..."

Minsk'te doğan Strzeminski, Birinci Dünya Savaşı sırasında Çarlık ordusunda mühendis olarak yer aldı. 1917 yılında yaralandı ve Moskova'ya gönderildi, orada sanata yöneldi ve devrim sonrası Vhutemas [Yüksek Sanat-Teknik Atölyeleri, 1920-30] ve İnhuk'ta [Sanat Kültürü Enstitüsü, 1920-24, bkz. IIID5 ve 6] eğitim aldı (bkz. IIID5 ve 6). Yirmili yılların başında Malevic'ten etkilendi ve Unovis grubuyla yakınlık kurdu (bkz. IIIC11). 1922 yılında, İç Savaş'ın ardından, Strzeminski Sovyetler Birliği'nden ayrılıp karısı, heykeltıraş Katarzina Kobro'yla birlikte Polonya'ya gitti. Polonya avangardının önemli bir üyesi oldu, 1924 yılında Mieczyslaw Szczuka'nın *Blok* grubunu kurmasına yardım etti. Strzeminski'nin plastik biçimin araştırılmasına olan ilgisiyle Szczuka'nın savunduğu daha yararcı yönelim arasındaki bir gerilimi yansıtan buradaki metin 1924 yılında grubun dergisinde yayınlandı. Bu çatışmaya yanıt olarak, Strzeminski 1925 başlarında Blok'tan ayrıldı ve kendi "Bircilik" [Unizm] kuramını geliştirdi. Polonya'dan ayrılmadı, ama uluslararası "konstrüktif" soyutlama akımının bir parçası oldu (bkz. IVA5). Daha sonra figürasyona döndü, ama Sosyalist Gerçekçiliğin dışında kaldı ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçı olarak geçimini kazanması kesin olarak engellendi. "Haklı

olarak Yeni Sanat denen şey..." ilk kez *Blok*, sy. 2, Varsova, Nisan 1924'te yayınlandı. İngilizce çevirisi *Constructivism in Poland 1923-1936* adlı katalogda yer almaktadır (Museum Folkwang, Essen ve Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1973, s. 75-6).

1. Haklı olarak Yeni Sanat denen şey, plastik biçimin kusursuzlaştırılmasına yönelir.
2. Plastik sanat sahasını çözümlemek için, bu ve başka sahalar arasında var olan ayrımı bulanıklaştırarak evrensel araştırma yöntemini kullanamayız.
3. Bir sanat eserinin kusursuzluğu onun içeriği olmalıdır – bir başka içerikle, başka yerde deneyimlenen ve bir sanat eseri biçiminde izini ve taklidini bulan içerikle ilgili bir proje ve anlatı değil.

Hamiş:

Ayrıca, bir sanat eseri günümüzün içeriğiyle ilgili bir anlatı da olmamalıdır. Hakikiliği kusursuzluğunun standardıyla, ancak bugün erişilebilen standartla ölçülsün.

4. Klasik sanat belli bir kusursuzluk düzeyi elde etti. Daha fazla gelişmesini geciktirenler oldu: edebî istismarlar; simetri ilkesi; şekillerin sözde "soylu dolambacı".
5. Bir sanat eseri kendisinin olan yasalara göre inşa edilmeli. Ne fotoğrafın kesinliği, ne sanayi ürünlerinin örnekleri ne de başka herhangi bir şey şeklinde bir modele sahip olabilir.
6. Bir plastik sanat eseri kendisini ifade etmez. Bir sanat eseri herhangi bir şeyin göstergesi değildir. Kendi başına (var olur) durur.
7. Bir sanat eseri uzamsal bir fenomenin Organikliğidir.
8. Dinamizm uzamsal-zamansal eylemdir ve bu yüzden plastik sanatlara ait değildir.
9. Günümüzde sözde yeni sanatın boyutları aşıldı: Kübizm, fütürizm, süprematizm, dinamik öğeye dayandı.
10. Tekdüze bir kontrastlar sisteminden başlayan Kübizm, doku vermedeki farklılığı ve şekillerin farklılığını icat etti ve öne sürdü.
11. Daha önce, bir sanat eserinin organikliği ya doğanın organik şekillerini taklit ederek ya da Pythagoras'ın hiyeroglif-matematiğini taklit ederek (süslemeci eserlerde – simetri ilkesi, Leonardo da Vinci'nin üçgeni, Tintoretto'nun köşegeni) bulunuyordu. Bu yapılamazdı. Sanatın yasaları doğanın yasalarına indirgenemez. Ya sanatın mantığı, ya şeylerin mantığı. Ayrıca Pythagoras'ın yaratıcı açıdan verimsiz olan şemaları, sanata içkin olmayıp ona zorla dayatılan şemalar, Raffaello'nun fresklerinden bu yana iflas etmiş durumda. O tarihten beri simetrinin ilkeleri acı çekiyor.
12. Bir sanat eserini çağdaş teknolojinin imgesinden türeten bir sanatçı, hedefine biraz daha yakındır, çünkü her ikisi de insan ellerinin bir ürünüdür. Ama burada eski edebî ve doğalcı batılınanç hâlâ varlığını sürdürüyor ("Bir resim bir hikaye anlatır", "Bir resim ifade eder", "Bir resim yeniden üretir"), buna karşın o herhangi bir şeyi anlatmaz, ifade etmez ya da yeniden üretmez; o sadece vardır, varolur. Amaçlardaki fark, ve böylece konstrüksiyon sistemindeki fark, bulanıklaşmıştır. Bir makine organik bir bütündür ve amacı ürününü kusursuzlaştırmaktır. Bütün olarak, güzel olabilir, ama buna çabalamaz. Bir sanat eseri görsel organik bir bütündür ve bütün olarak güzel olabilir, ama güzel olmaya çabalamaz.

18 El Lissitski (1880-1947) "A. ve Pangeometri"

Lissitski 1919 yılında Vitebsk'te çalışırken Malevic'in Süprematizminden büyük ölçüde etkilenmişti. Özellikle Süprematizmin, Devrimi desteklemek için grafik –ve bu yüzden yeniden üretilebilir– bir araç olarak geliştirilmesinin sorumlusuydu. 1920'lerin başında ve ortasında Rus devrimci sanatıyla Batı Avrupa'daki benzer kaygılara sahip kişiler arasında ilişki kurmak konusunda etkili olmuştu (bkz. IIIC16 ve IIID18). Buradaki deneme (Lissitski denemede iki kısaltma kullanıyor: S.= Sanat; B.= Biçim) ilk kez Almanca olarak Carl Einstein ve Paul Westheim (ed.), *Europa Almanach*, Postdam, 1925'te yayınlanmıştı. Eric Dluhosch'a ait İngilizce çeviri El Lissitsky, *Russia: An Architecture for World Revolution*, Londra, 1970, s. 142-9'da yer alıyor. [Ressamın asıl adı L. M. Lissitski. "Pangeometri", Lobaçevski'nin keşfettiği Euklides dışı geometri için, son kitabında kullandığı isim – ç.n.]

[...] S. terimi bir kimyacının derecelendirilmiş bardağına benziyor. Her çağ kendi miktarını katar: sözgelimi, yüksek sosyetenin burnunu gıdıklamak için 5 dirhem "Coty" parfümü. Ya da başka bir örnekle, yönetici sınıfların suratına atılacak 10 cc sülfürik asit. Ya da, sonra yeni bir ışık kaynağına dönüşen bir tür metal solüsyonu. Böylece, S. aklın bir icadıdır, yani rasyonelliğin imgelemle, fizikselin matematikselle, √1'in √-1'le kaynaştığı bir komplekstir. Aşağıda sunacağım benzetmeler bir kanıt olarak sunulmuyor –benim eserim bu amaca daha fazla hizmet etmektedir– sadece görüşlerimi berraklaştırmak için sunuluyorlar. S. ve matematik arasındaki koşutluk özenle çizilmeli, çünkü herhangi bir üstüste binme S. için öldürücü olur.

Planimetrik Uzam

Plastik B. –matematik gibi– saymayla başlar. Onun uzamı fiziksel, iki boyutlu, düz yüzeylerden yapılmıştır. Onun ritmi, doğal sayı dizisi 1, 2, 3, 4 ...'ün temel uyumudur.

Yeni yaratılan nesne ... diyelim bir rölyef, doğadaki gerçek nesnelerle karşılaştırılır. Sözgelimi, eğer rölyef arkasında başka bir hayvanı saklayan bir hayvanın ön kısmını gösteriyorsa, o zaman bu arkadaki, saklı kısmın, var olmaktan çıktığı anlamına gelmez; basitçe iki nesne arasında belli bir mesafe olduğu anlamına gelir – bir uzam. Bunun sonucunda, deneyim aracılığıyla nesneler arasında uzaklık olduğu ve nesnelerin uzam içinde var olduğu bilgisi elde edilir.

Bu yüzden, iki boyutlu düzlem sadece bir yüzey olmaktan çıkar. Düzlem uzamı da içermeye başlar ve matematiksel 1, 1½, 2, 2½ ... dizisi yaratılır.

Perspektif Uzamı

Gözün algıladığı basit düz yüzey canlı uzama uzanır ve yayılır, yeni bir sistem halinde evrilir. Perspektif kipi ifadesini bu sistem içinde bulur. Genellikle uzamın perspektif temsilinin nesnel, dengeli ve apaçık olduğu sanılır. İnsanlar, "Kamera da dünyayı perspektif açısından görür" derler, ama bu, Batı'daki yaygın uygulamanın tersine, Çinlilerin içbükey değil dışbükey lenslerle bir kamera yaptıkları, böylece mekanik anlamda dünyanın aynı ölçüde nesnel, ama başka her açıdan çok farklı bir imgesini oluşturdukları gerçeğini görmezden gelir. Uzamın perspektif temsili Euklides geometrisinin yasalarına dayanan katı bir üç boyutlu dünya görüşüne dayanmak-

tadır. Dünya kübik bir kutuya konur ve resim düzleminde piramit biçimine benzer bir şeye dönüştürülür. [...] Burada, görsel koninin zirvesinin konumu ya bizim gözümüzün içindedir, yani nesnenin önünde, ya da ufka izdüşürülmüştür, yani nesnenin arkasına. İlk yaklaşımı Doğu benimsemiştir, ikincisini Batı.

Perspektif uzamı sınırlar; onu sonlu, kapalı kılar. Fakat bütün bunlara rağmen, S.'ın "hesap toplamı" (Burada "hesap toplamı", düz bir çizgiyle –"sabit çizgi– geometrik olarak ifade edilebilecek olan olası bütün sayıların toplanması anlamına gelir), her noktanın, sonsuzca yakın olan bir tanesinin bile, bir sayıyla temsil edilebilmesi anlamında zenginleştirilmiştir. Planimetrik uzam aritmetik diziler üretmiştir. Onun içinde, nesneler 1, 2, 3, 4, 5 ... ilişkilerine göre algılanır. Perspektif uzamı bir geometrik diziye benzer, ve nesneler 1, 2, 4, 8, 16, 32 ... ilişkisine göre algılanır. Bizim zamanımıza dek S.'ın "hesap toplamı" herhangi bir yeni genişletme yaşamadı. Fakat bilimde temel bir yeniden yönlenme yaşandı. Ptolemius'un yermerkezci kozmik düzeninin yerini Copernicus'un güneş merkezci düzeni aldı. Katı Euklides uzamı Lobaçevski, Gauss ve Riemann tarafından yıkıldı. Empresyonistler geleneksel perspektif uzamını dağıtmaya başlayan ilk sanatçılardı. Kübistlerin yöntemi daha da radikaldi. Uzamı sınırlayan ufku önplana çektiler ve onu resmin yüzeyiyle özdeşleştirdiler. Tuvalin katı yüzeyini psikolojik araçlar (yapıştırma duvar kağıtları vb.) ve biçimin temel yıkımı aracılığıyla inşa ettiler. Resmin düzleminden uzama doğru inşa yaptılar. Bu sürecin başlıca sonuçları: Picasso'nun rölyefleri ve Tatlin'in kontrrölyefleri. [...]

K. Maleviç tarafından o'nin ortaya atılması (Petersburg, 1913) S.'ın "hesap toplamı"nın genişletilmesinin ilk dışavurumuydu (Mondrian Batı resmindeki son çözüme ulaştı. Yüzeyi ilkel haline indirgiyor, yani sadece yüzeye indirgiyor, böylece belli bir yüzeyin herhangi bir uzamsal içi ya da dışı kalmıyor. Mondrian'ın ilkesi ne zaman moda S. tarafından bir odanın üç yüzeyine konsa, hemen dekorasyona dönüşüyor.)

Konuma dayanan bir sistem olan sayı sistemimiz, uzun zamandır 0'ı kullanıyordu, ama ancak onaltıncı yüzyılda 0'a "hiç" olarak bakmaktan vazgeçildi ve o da bir rakam, yani gerçek bir sayı oldu (Cordano, Tartaglia). Ve ancak şimdi, yirminci yüzyılda, o plastik bir nitelik olarak, yani S.'ın toplam cisminin 0'ı olarak tanınıyordu. Beyaz bir yüzey üzerindeki bu tümüyle kromatik, tümüyle renge doymuş o yeni bir uzam kavrayışına yol açtı.

Yeni optik deneyim bize farklı yoğunluklardan iki yüzeyin, aynı düzlemde olsalar bile, aralarında değişken uzaklık ilişkisine sahip olarak kavranması gerektiğini öğretti.

İrrasyonel Uzam

Kesin olarak söylenirse, bu uzamdaki uzaklıklar sadece katı olarak tanımlanmış renk düzlemlerinin yoğunluğu ve konumuyla ölçülür. Bu tür uzam en açık yönlerin çerçevesi içinde yapılanmıştır: dikey, yatay ya da köşegensel olarak. Konumsal bir sistemdir. Bu uzaklıklar sonlu bir ölçekle ölçülemez, sözgelimi planimetrik ya da perspektif uzamındaki nesneler gibi. Burada uzaklıklar irrasyoneldir ve iki tam sayının sonlu bir ilişkisi olarak temsil edilemez.

Bu tür bir irrasyonelliğin örneği bir karenin köşegeninin onun kenarıyla olan ilişkisidir, yani = √2 = 1.4, ya da daha kesin şekilde, 1.41, ya da daha kesin şekilde, 1.414 vb., gitgide daha kesin hale gelir, *ad infinitum*.

Süprematizm perspektifin sonlu görsel konisinin zirvesini sonsuzluğa uzattı.

"Göklerin mavi lamba gölgesini" kırıp geçti. Uzayın rengi artık renk tayfının tek bir *mavi* ışını olarak düşünülmüyor, bütün tayf beyaz olarak düşünülüyor. Süprematist uzay derinlikte olduğu gibi yüzeyin önünde de biçimlenebilir. Eğer biri resim yüzeyine 0 değerini verirse, o zaman derinlik yönüne – (eksi) ve cephe yönüne + (artı) diyebilir, ya da *vice versa*. Böylece, süprematizm bir düzlem üzerindeki üç boyutlu uzam yanılsamasını silip götürdü, onun yerine derinlik ve önplan açısından sonsuz yayılabilirlik özelliğine sahip *irrasyonel* uzamın yanılsamasını getirdi.

Bu da bizi, kesintisiz düz bir çizgi, tam, ondalık, eksi, artı ve 0 da dahil olmak üzere irrasyonel sayıları kucaklayan bütün doğal sayı dizilerini içeren bir çizgi şeklindeki matematiksel benzetmeyle yanyana durabilecek bir S. kompleksine getirir.

Fakat hepsi bu değil. Matematik "yeni bir şey" yarattı: imgesel (imgesel = gerçek olmayan, varsayılan, sanal) sayılar. Bunlar arasında, kendileriyle çarpılınca çarpımın sonucu eksi değer çıkan sayılar da var. 1'in eksisinin kare kökü i denen imgesel bir şeydir ($\sqrt{-1} = i$). Artık doğrudan duyularla kaydedilemeyen, ispatlanamayan, saf mantıksal bir konstrüksiyondan çıkan ve bu yüzden de insan düşüncesinin temel bir kristalleşmesini temsil eden bir alana giriyoruz. Bunun duyu algısıyla, ya da S.'taki basit canlılıkla ne ilgisi var? S.'taki B.'in genişletilmesine yönelik önemli arayışlarında, bazı modern sanatçılar –aralarında benim dostlarım da var– bir şemsiye almadan içine girilebilecek çok boyutlu gerçek uzaylar inşa edebileceklerine, orada uzam ve zamanın birbiriyle yer değiştirebilen tek bir bütün halinde birleştiğine inanıyorlar. Bununla aynı zamanda, kuramlarını çok yüzeysel bir şekilde en gelişmiş bilimsel kuramlarla, bu kuramları çok derin bir şekilde kavramadan bağlıyorlar (örn. çok boyutlu uzay, görecelik kuramı, Minkowski'nin evreni vb.). Üretken sanatçının istediği kuramdan yararlanma izni elbette olmalı, yeter ki eseri pozitif kalsın. Bizim sahamızda, şu ana dek sadece genişleme yönü pozitif oldu, ama baştan çıkarıcı bilimsel kuramların yanlış yorumları yüzünden eserlerin kendileri yetersiz kaldı. [...] matematiksel olarak mevcut çok boyutlu uzamlar gerçekten görselleştirilemez, temsil de edilemezler; kısacası, onlara maddi biçim vermek olanaksızdır. Biz sadece fiziksel uzamımızın biçimini değiştirebiliriz, yapısını, yani üç boyutluluğunu değiştiremeyiz. Uzamımızın eğrilik derecesini gerçek bir şekilde değiştiremeyiz, yani kare ya da küp başka herhangi bir dengeli biçime dönüştürülemez. Ancak bir serap bize böyle bir yanılsama sunabilir. Görecelik kuramı zaman ve uzam niceliklerinin ilgili her sistemin devinimine bağımlı olduğuna dair kanıt sundu. Bu kurama göre, bir insan daha doğmadan önce bile ölebilir. Fakat hakiki pragmatik duyu-deneyimin bize öğrettiği gibi, şeyler diğer yönde ilerliyor, bizi kendi fiziksel yasalarımızı izlemeye ve bizi beş fiziksel duyumuzun medyumu aracılığıyla etkilemesi gereken S. B.'lerini inşa etmeye zorluyor.

***

Zaman duyularımız tarafından ancak dolaylı olarak kavranıyor. Bir nesnenin uzam içindeki konumunun değişmesi zamanın geçtiğini belirtir. Bu değişimlerin hızı bizim modern ritimlerimizin hızlandırılmış oranına yaklaştığı zaman, sanatçılar bu fenomenleri kaydetmenin zorunlu olduğunu düşündü. İtalyan fütüristleri uzam içinde ileri geri sallanarak hızla gidip gelen cisimlerin titreşimlerini yakaladı. Fakat cisimler kuvvet yardımıyla harekete geçiriliyor. Süprematizm kuvvetlerin dinamik gerilimini yarattı. Fütüristlerin ve süprematistlerin bu başarısı dinamizmle nitelenen statik yüzeylerle temsil ediliyor. Bunlar irrasyonel bir şekilde hız ve dinamizm osilogramlarına aktarıldı ve somutlaştırıldı. Bu tür bir yaklaşım tatmin edici değil. [...]

Artık S.'ın, bir yandan, müze anıtlarının paştişini yaparak yozlaştığı, diğer yandan, yeni bir uzam kavrayışı yaratmak için mücadele ettiği bir dönemin başlangıcındayız. Yukarıda uzamın ve nesnelerin karşılıklı olarak işlevsel bir ilişki oluşturduğunu gösterdim. Bu da maddi nesneler aracılığıyla *imgesel* uzam yaratma sorununu doğuruyor.

İmgesel Uzam

Bizim görsel algı yeteneğimiz hareketin ve genel olarak bir nesnenin bütünsel durumunun anlaşılmasıyla sınırlı; sözgelimi, saniyede 1/30'dan az bir frekansa sahip olan bir tekrarlı hareket sürekli hareket izlenimi verir. Hareketli resim [film] bu ilkeye dayanmaktadır. [...] Fakat sinema maddesellikten çıkmış yüzey izdüşümüne dayanır ve bizim görsel yeteneklerimizin sadece tek bir yüzünü kullanır. Elbette hareket halindeki maddi bir noktanın bir çizgi oluşturabileceği bilinir; sözgelimi; yanan bir kömür parçası hareket halindeyken ışıklı bir çizgi izlenimi verir, buna karşın maddi bir çizginin hareketi bir yüzey ya da bir hacim izlenimi verir. Bu da temel katıların atalet halindeyken üç boyutlu uzamda bir bütün oluşturan bir nesne yapmak üzere kullanılabileceğinin bir işaretidir; yine de hareket haline sokulunca tümüyle yeni bir nesne olur, yani sadece hareketin süresi boyunca var olacak olan yeni bir uzam izlenimi olur ve bu yüzden imgeseldir. [...]

İmgesel uzamın B.'i sayesinde elde edilebilecek olan sonsuzca çeşitli etkiler zaten sınırlı bir ölçüde bugün bile hissedilebilir. Görsel yeteneklerimizin hepsi harekete geçirilebilir. Birkaç tanesini anarsak: renkli medyanın içinden geçiş sayesinde hareketin stereoskopik etkileri; polarizasyon sonucunda ışık huzmelerinin kromatik kümelerinin üstüste binmesi sayesinde ortaya çıkan renk izlenimleri vb.; akustik fenomenlerin görsel biçime dönüşümü. Hiç tereddüt etmeden günlük yaşamın bu S. başarılarını ödünç alacağını öngörebiliriz. Fakat bizim açımızdan, bu gelişmenin en önemli yönü bu S.-B.'e S.'ın eski anıtsallık fikrinin yok olmasının eşlik edecek olmasıdır. Bugün bile S.'ın ebediyet için yaratılan bir şey olması gerektiği görüşü hakimdir: yıkılmaz, ağır, cüsseli, granite oyulmuş ya da bakıra dökülmüş – bir Keops Piramidi. Eyfel Kulesi anıtsal değil, çünkü ebediyet için değil dünya fuarına ilgi çekmek için yapılmıştı; katı kütlesi yok, sadece sivri bir uzay iğnesi. Artık toplam etkisi özünde elle tutulmaz olan bir eser üretiyoruz. Çünkü bir eseri bir yıl, bir yüzyıl, ya da bin yıl sürebileceği açısından anıtsal saymıyoruz, insan performansının sürekli genişlemesi açısından anıtsal sayıyoruz.

Yukarıda bizim uzam kavrayışlarımızın değişebilirliğini ve S.'ın buna bağlı B.'lerini ele aldım, böylece *maddesel olmayan maddeciliğe* vardım. Bu bir paradoks gibi görünebilir. Fakat deneyim *ilerlemenin bizim varlığımızın, atalarımızın anlaşılmaz saydığı ve aslında anlamaya yeteneklerinin olmadığı görüşleri, kendinden belli ve temel sayıp kabul etmeyi zorunlu kıldığını* kanıtlıyor.

19 Hannah Höch (1889-1978) "Ressam"

Gotha'da doğan Hannah Höch Berlin'de eğitim aldı. Raoul Hausman'la olan ilişkisi sayesinde, Berlin'de Klüp Dada'nın açıldığı 1918 yılında Dadacı çevreyle temasa geçti (bkz. IIIB5). Aynı yıl içinde iki sanatçı fotomontaj tekniğini geliştirdiler. Berlin Dadası, diğer Dada gruplarına göre solun politikasıyla çok daha açık bir şekilde ilişki içindeydi ve Hausmann, Höch ve John Heartfield'in elinde bu yeni medyum, onu oluşturan imgelerin alındığı çağdaş kültür üzerine satirik bir yorum için kullanıldı (bkz. ayrıca IVC15, fotomontaj üzerine bir Rus metni). Höch'ün *Weimar Bira Göbeği Kültürünün Son Dönemini Dada Mutfak Bıçağıyla Kes* adlı çalışması 1920 yılındaki Birinci Uluslararası Dada Fuarı'nda sergilendi. "Ressam" büyük olasılıkla bu dönemde yazılmıştı. İşbaşındaki erkek dehayı anlatırken soyut sanattaki anlamla ilgili savlar konusundaki kuşkuculuğu proto-feminist bir ironiyle kaynaştırır. Özgün metin *Hannah Höch: Eine Lebens-Collage*, Berlin: Archiv Edition, 1989, c. 1, s. 747-9'da yayınlanmıştır. Buradaki versiyonun kaynağı Maud Lavin, *Cut with the Kitchen Knife: the Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1993, s. 216-8'de yer alan Anne Halley çevirisidir.

Bir zamanlar bir ressam vardı. Salya ya da öyle bir şey değildi adı, belki eskiden öyleydi. 1920 yıllarıydı –ressam modern bir ressamdı– o yüzden adı Gökselkrallık'tı. Eski zamanların gerçek ressamlarının tersine, ondan sadece fırça ve paletle çalışması istenmezdi. Bu da karısının hatasıydı: Onun dehasının sınırsız uçuşuna engel olmuştu. Dört yılda en az dört kez, bulaşık yıkamak zorunda kalıyordu adam – mutfaktaki kap kacakları. Aslında, zorlayıcı bir neden ilk kez ortaya çıkmıştı. Kadın bay bebek Gökselkrallık'ı doğuruyordu. Ama adam huzur istiyordu –çünkü sonuçta Tanrı erkeği sırf o işi yapsın diye yaratmıştı– bu yüzden de kadının Xanthippeci talebine boyun eğmekten başka seçeneği yoktu. Yine de konu onun üzerinde ağırlık yapmaya devam ediyordu. Konunun karanlık gölgesinin altında bir erkek ve bir ressam olarak eziliyordu. Kriz günlerinde kabuslar görüyordu. Sürekli Michelangelo'yu bardakları yıkarken görüyordu. Kadının karşısına çıkıp bu tür taleplerin, başka nedenler ne olursa olsun, hep hakim olma arzusundan doğduğunu söyleyecek kadar psikanalizden anlıyordu. Modern bir kişi olarak kuramda cinsiyetlerin eşitliğini kabul etmesi gerektiğini hissediyordu – yine de, duruma yakından bakınca bunu yapmak zordu – hele insanın kendi evinde – kadının talebi onun ruhunun köleleştirilmesi gibi geliyordu ona...

İşte bir gün bir resim yapmaya başladı. Karanlık bir güç hareket ettiriyordu onu, çünkü karanlık güçlerle doluydu. Frenk soğanıyla kadın ruhu arasındaki özsel benzerliği temsil etmek, aslında küpleştirmek istiyordu. Bu iki nesneyi de dolduran boşluğu kesin ve tam entelektüel berraklıkla görüyordu. Fakat deha zekadan daha

fazla bir şeydir ve bitkinin yılansı biçimini daha önce bahsedilen ruhla birleştirdiği zaman, alışılmadık bir şekilde gelişmiş içgüdüsü ona mistik bilgi verdi. Hiçbir deha belli bir mistisizm komplimanını geri çevirmezdi.

Bizim Gökselkrallık erkek arkadaşlarından duyduğu bir şeyle de derinden yaralanmıştı: bu küçük kadınlar genellikle gerçekten küçük olsa da, insanın fiziksel ve ruhsal rahatlık için ihtiyaç duyduğu biçime sokulamaz ve modellenemezler. Bir yazar olsaydı, edebiyatı böyle bir tema üzerine kapsamlı bir çalışmayla zenginleştirmeye çalışırdı: "Kadının yanına gidiyorsan, kırbacını unutma." Ama bu bildiğiniz koşullar altında, onun resminin adı, "Frenk Soğanı ve Kadın Ruhu: Bir Karşılaştırma" olacaktı. Sanırım sergi için duyurusu çoktan yapılmıştı, ama tuval bomboş, lekesiz bir halde ışıldıyordu. İnsanın her şeyi vaktinde yapması gerekir. Gotthold –bu Gökselkrallık'ın ilk adıydı– erkekliğinin bütününde kadın ruhu yüzünden acı çekiyordu. Ve tek yüzleşmemiz gereken şey bize acı çektiren şeydir. Öyleyse, keşfettiği benzerlik yüzünden, Gökselkrallık'ın (gizlice) kendisini bir kurtarıcıyla –itiraf edelim, İsa'yla– aynı seviyede görmeye başlamasına şaşmamak lazım.

Ama resmi tam olarak hayal etmeniz lazım – bir bakıma, bilimsel diseksiyon yapılmış bir temsildi – kadın ruhu, parça parça kübist bir resimde tümüyle açık bir ruh – böylece soyut bir bakış açısı benimseyebilecek olan herkes okuyabilecek, işte orada, bu kadının iç varlığı. Ve bunun yanında da benzetme ve koşutluk: frenk soğanı. Herkes bunu gün gibi görmeyecek mi? Ayrıca bizi rahatsız eden şeyi tanıdığımızda, iyileştiğimizi de biliyoruz. Yani bu resmin yaratılmasıyla hangi perspektifler açılacak? Zamanımızın en yakıcı sorunu çözülmüş olmayacak mı? Yine de sık sık kuramla uygulamanın örtüşmediğini kabul etmek gerekiyor. O bu resim üzerinde iki yıl iki gün çalışmıştı zaten. Büyük çabalar harcamıştı, frenk soğanından öteye geçememişti. Öncelikle, resim yeşil kaldı. Farklı bir renk kullandığı zaman, ortaya çıkardığı rahatsızlık öyle büyük olmuştu ki üzerini yeşille örtmüştü yeniden. Bir süre için hain kadın ruhunun (boşluğu dışında en önemli öğesi kuşkusuz hainlikti) yeşiller arasında kübist bir limon sarısı spiral olarak görünebileceğini düşünmüştü – az çok eğri büğrü bir şekilde yukarı kıvrılan o kanepe yaylarından biri gibi bir şekil. Ama heyhat, resim biçim olduğu kadar renktir. Sarı onun frenk soğanı alegorisinin yoğun yeşiliyle karışmayı reddetti. Bir ressam fikri uğruna kötü resim yapmayı reddedecek kadar estetikçi olmalıdır. Aynı şey kompozisyonda da oldu. Çok denedi, hatta translara daldı, ama o sıkıcı, yukarı aşağı tekrarlayan frenk soğanı motifinden öteye gidemedi. Tekrar tekrar lanet olası kadın ruhunu yivli bir poğaça şekline sokmaya çabaladı. Ama gözü nesnel bakıyordu ve ona doğruyu hiç acımadan söylüyordu: bu hasır işi frenk soğanı hareketinin güçlü ezgisini çamura buluyor. En yakın dostu, resme bakınca, boğucu bir sıkıntı duygusuyla kendini serbest bırakan bir gücü olduğunu belirtti ... Hayır, dediği bu değildi. Kendisini aynılıkla serbest bıraktığını söyledi. O zaman adam gönülsüzce de olsa kadın ruhunu terk etmeye ve kendisini frenk soğanlarına adamaya karar verdi.

Bir ay geçti ve sergiyi az önce açmış olan Cumhurbaşkanı, cumhurbaşkanı göbeğini ülkenin bütün ressamlarının eserlerinin sergilendiği dolambaçlı bölmelerde gezdiriyor. Aniden duruyor. Yüzünde duygu beliriyor. Maiyeti dikkat kesiliyor. Ko-

nuşmaya başlıyor Cumhurbaşkanı. "Bir şaheser" diye kekeliyor. "Benim yönetimim bundan daha iyi bir şey üretti mi?" Çevresindekilere soruyor. Bütün bu yeşil – bana neyi hatırlatıyor olabilir?" Yaveri (ya da bir Cumhuriyette yardımcıya ne deniyorsa o) hemen öne atılıyor, "Devrim olabilir mi? Devrim mi sayın Cumhurbaşkanım?"

"Kesinlikle doğru. Devrim."

Resmin devlet tarafından Ulusal Galeri için satın alındığını söylüyorlar. Yaratıcısına resmin adı sorulduğu zaman, frenk soğanlarından hiç bahsetmeyip gururla "Kadın Ruhu" dediğini söylüyorlar. Gotthold Gökselkrallık'ın Nobel Ödülü'ne aday gösterileceğini söylüyorlar.

20 Jose Ortega y Gasset (1883-1955)
"Sanatın İnsansızlaştırılması"ndan

Yirminci yüzyıl İspanyol filozoflarının en etkililerinden biri sayılan Ortega y Gasset, Madrid ve Almanya üniversitelerinde eğitim görmüştü ve 1910 yılında Madrid'de metafizik profesörü olmustu. 1936 yılına dek bu konumda kaldı, sonra iç savasın baslamasıyla birlikte, İspanya'dan ayrılıp Avrupa ve Arjantin'e gönüllü sürgüne çıktı. İnsani bireycilige olan bağlılığı ve kitle toplumundan korkusu en tanınmış eseri *Kitlelerin Ayaklanması*'nın (Madrid, 1929) başlığında yankı bulmaktadır. Ortega İspanya'ya İkinci Dünya Savası'ndan sonra döndü, 1948 yılında Madrid'de İnsan Bilimleri Enstitüsü'nü kurdu. Modern sanat üzerine kapsamlı bir değerlendirmesi olan "La Dehumanizacion del arte" ilk kez Madrid'de 1925 yılında yayımlandı. Ortega, kendi sözleriyle, "sanatı sosyolojik bir bakıs acısından incelemeye" koyulur. Modern sanatın popüler olmamasının nedeninin illneksel degil, yapısal olduğu sonucuna varır, çünkü modern sanat kolaylıkla ulaşılabilen insani içeriğin temsilinden asama asama uzaklasmaktadır. Fakat Ortega'ya göre, bu modern harekete karşı tutucu bir sav değil, onun modern çağın bilimsel mizacına uygun düştüğünün kabul edilmesidir. Ortega'ya göre, sanat olarak sanat, insan ruhuna açılan bir anahtarmış gibi davranmayan sanat, seküler, modern entelijensiyaya uygun olan, duygularda teselli arayan geri kalmış kitlelere uygun olmayan bir sanattır. Helene Weyl'in İngilizce çevirisi *The Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1948/1968, s. 3-54'te yer almaktadır.

Yeni Sanatın Popüler Olmaması

Modern sanat popülerlikten tümüyle uzak ve bu tesadüfen, şans eseri olan bir şey değil, onun için özsel olan, kaderi olan bir şeydir.

Üsluplar arasına yeni katılan her üslubun bir karantina döneminden geçtiği söylenebilir. Akla *Hernani* mücadelesi ve Romantizmin icadıyla bağlantılı bütün o diğer küçük kavgalar geliyor. Fakat günümüz sanatının popüler olmaması bundan farklı türde bir şey. Popüler olanla olmayan arasında bir ayrım yapmak gerekiyor. Yeni bir üslubun popüler olması zaman alır; popüler değildir, ama popüler olmamış da değildir. Romantizmin çıkışı, sıkça anılan bir örnek olsa bile, sosyolojik bir fenomen olarak, sanatın günümüzdeki durumunun tam tersidir. Romantizm eski klasik sanatı hiç çekici bulmayan "halkı" hızla kendi yanına çekti. Romantizmin mücadele etmesi gereken düşman şiirde klasik *ancien regime* biçimlerine geri dönüşsüz olarak bağlanmış olan seçkin bir azınlıktı. Romantiklerin çalışmaları, matbaanın icadından

sonra, çok sayıda baskı yapan ilk eserler oldu. Romantizm popüler bir üslubun ilk örneğiydi. Demokrasiden doğmuştu ve kitleler tarafından kucaklandı.

Diğer yandan, modern sanat hep kitleleri karşısında bulacak. Özünde popüler değil; dahası, popülerliğe karşı. Herhangi bir eseri otomatik olarak kamuoyunda tuhaf bir etki bırakıyor. Kamuoyunu iki gruba ayırıyor: Ona eğilim duyanların oluşturduğu çok küçük bir grup; ona düşman olan çoğunluğun oluşturduğu büyük bir grup. (Züppeler gibi ikircikli bir grubu bir yana bırakalım.) Böylece sanat eserleri kalabalığın şekilsiz kitlesinden iki çok farklı insan kastı çıkartan sosyal bir ilaç gibi davranır.

Bu iki çatışkılı grubu yaratan farklılaştırma ilkesi nedir? Her sanat eseri farklı görüşler doğurur. Bazısı onu sever, bazısı sevmez; bazısı daha çok sever, bazısı daha az. Bu tür anlaşmazlıkların organik bir niteliği yoktur, ilke sorunu değildir bunlar. Bir insanın tesadüfi tavrı hangi tarafta kalacağını belirler. Ama yeni sanat sözkonusu olduğunda kopuş kişisel zevkin dayandığı farklardan çok daha derin bir katmanda belirir. Çoğunluğun gençlerin sanatını *sevmemesi* ve ondan azınlığın hoşlanması değil, çoğunluğun, yani kitlelerin onu *anlamaması* sözkonusudur. Hernani sahnelenirken orada olan kodamanlar Victor Hugo'nun oyununu çok iyi anlamışlardı; tam da anladıkları için hoşlanmamışlardı. Belli estetik normlara sadık kaldıklarından, bu yeni sanat eserinin onlara önerdiği yeni sanatsal değerleri beğenmemişlerdi.

"Sosyolojik bir bakış açısından" yeni sanatın karakteristik özelliği, bana göre, kamuoyunu onu anlayanlar ve anlamayanlar diye ikiye bölmesidir. Bu da bir grubun diğerlerinde olmayan bir anlayış organına sahip olduğunu ima eder – onların farklı bir insan türüne ait olduklarını. Yeni sanatın Romantizm gibi herkese değil, özel yeteneği olan bir azınlığa seslendiği açıktır. Bu yüzden kitlelerde rahatsızlık yaratır. Bir insan bir sanat eserini sevmez ama onu anlarsa, kendini ondan üstün görür; rahatsızlık için bir sebep olmaz. Ama sevmemesi anlayamayışından kaynaklanıyorsa, kendini belli belirsiz hakarete uğramış hisseder ve bu düşüklük duygusunun rahatsızlığın ortaya konmasıyla dengelenmesi gerekir. Sırf varlığıyla bile, gençlerin sanatı ortalama yurttaşı sadece olduğu kadar olduğunu kabul etmeye zorlar: sıradan yurttaş, sanatın kutsamasını alamayacak bir yaratık, saf güzelliğe sağır ve kör biri. Ama yüzyıllar süren kitle dalkavukluğu ve halk övgüsünden sonra böyle bir şey yapılamaz. Üstün olmaya alışan kitleler yeni sanatın, yani daha iyi duyuların ayrıcalıklı aristokrasisinin sanatı olan sanatın, onların insan olma hakkını tehlikeye düşürdüğünü hissediyor. Ne zaman yeni bir Musa çıksa ortaya, kitlelerin tüyleri diken diken oluyor.

Yüz elli yıldır kitleler toplumun tamamı olduklarını iddia ettiler. Stravinski'nin müziği ya da Pirandello'nun dramı insanları kendilerini olduğu gibi tanımaya zorlamak gibi sosyolojik bir etki bırakıyor: yani toplumsal yapının bileşenleri arasında bir bileşen, tarihsel sürecin atıl maddesi, ruhsal yaşamın kozmosundaki ikincil bir etken. Diğer yandan, yeni sanat aynı zamanda elitlerin toplumun kitlesi içinde kendilerini ve birbirlerini tanımasını ve az olmak ve kalabalığa karşı birbirlerini savunmak gibi bir görevleri olduğunu öğrenmelerini sağlıyor. [...]

Sanatsal Sanat

Eğer yeni sanat bütün insanlara açık değilse, bu onun itkilerinin insan türüne özgü olmadığı anlamına gelir. Bu genel olarak insanlar için olmayan, daha iyi olmasa bile farklı oldukları besbelli olan özel bir insan sınıfı için bir sanattır.

Devam etmeden önce bir noktayı aydınlatmak gerek. İnsanların çoğunun estetik haz dediği şey nedir? Bir sanat eserini "beğendikleri" zaman zihinlerinde neler yaşanır; sözgelimi, bir tiyatro oyununu beğendikleri zaman? Yanıt kolay. İnsan ona sunulan insani kaderlerle ilgilenirse o oyunu sevmiş demektir, kişilerin sevgi ve nefreti, neşe ve kederi kalbini etkileyip onun sanki bütün bunlar gerçek hayatta oluyormuş gibi katılmasını sağladığı zaman sevmiş demektir. Bir esere, eğer eser imgesel kişileri canlı kişiler gibi göstermek için gerekli yanılsamayı yaratmakta başarılı olursa, "iyi" der. Şiirde şairin arkasındaki insanın tutku ve acısını arar. Resimleri, oradaki kadın ya da erkek figürlerini tanışabileceği kişiler olarak görürse beğenir. Bir manzaraya, eğer temsil ettiği kır sevimliliği ya da göz alıcılığı nedeniyle bir seyahatle onurlandırılmayı hak ederse, "hoş" der.

Bu yüzden insanların çoğuna estetik haz, özünde sıradan davranışlarından ayırt edilemeyen bir akıl haliymiş gibi görünür. Sadece tesadüfi niteliklerde fark vardır, belki de daha az yararcı, daha yoğun ve acı verici sonuçlardan daha uzaktır. Ama onların ilgilerinin ve buna bağlı olarak, bütün diğer akıl etkinliklerinin yöneldiği nesne günlük yaşamdakiyle aynıdır: insanlar ve tutkular. Sanat denince ilginç insan ilişkileriyle yakınlığa sokulmalarını sağlayan bir yöntem anlarlar. Sanatsal biçim denen şeyler –uydurmalar, fantezi– sadece insan biçim ve kaderlerinin algısıyla geçişme yaşamazlarsa hoşgörülürler. Saf estetik öğeler hakim olup da John ile Mary'nin hikayesi görünmez hale gelince, birçok insan bunun boyunu aştığını ve karşısındaki sahneden, kitaptan ya da resimden ne çıkartacağını bilemediğini hisseder. İnsanın duygularını kışkırtan ve onun da duygusal olarak içine katıldığı uygulamaya dönük tutumdan başka bir tutum yaşamadıklarından, duygusal müdahaleye çağırmayan bir eser onları şaşkın bırakır.

Şimdi, bu fazlasıyla kesin kılınması gereken bir nokta. Bu tür insani yazgılara üzülmek ya da sevinmek, bir sanat eseri olarak gerçek sanatsal hazdan çok farklı bir şey sunmak ya da anlatmakla kalmaz, aynı zamanda eserin insani içeriğiyle ilgilenmek de tam anlamıyla estetik hazdan uzak bir şeydir. [...]

Bir sanat eseri onda John ile Mary ya da Tristan ile Isolde'nin etkileyici hikayelerinden başka bir şey aramayan ve hayalini buna uyarlayan kişi için görünmez olur. Tristan'ın kederleri kederdir ve ancak gerçek sayıldıkları zaman merhamet uyandırabilirler. Ama bir sanat nesnesi ancak gerçek olmadığı ölçüde sanatsaldır. Titian'ın at sırtındaki Beşinci Charles portresinden haz almak için bunun bizzat Beşinci Charles olduğunu unutmalı ve onun yerine bir portre görmeliyiz – yani bir imge, bir kurgu. Portresi yapılan kişi ve portresi, iki çok farklı şeydir; bizler ya birine ya diğerine ilgi duyarız. İlk durumda Beşinci Charles'la birlikte "yaşarız", ikinci durumda bir sanat eserine bakarız.

Fakat algısal aygıtlarını sanat eseri denen pencere ve saydamlığa göre uyarlamayı beceremez çoğu insan. Onun yerine dosdoğru bakar ve eserin ele aldığı

insani gerçeklikle oyalanırlar. Bu avı bırakıp ilgilerini sanat eserinin kendisine yöneltmeye davet edildikleri zaman, böyle bir şey görmediklerini söylerler ve gerçekten de göremezler, çünkü oradaki sanatsal saydamlıktır ve tözden yoksundur.

Ondokuzuncu yüzyıl içinde sanatçılar tatsız bir moda benimsediler. Katı estetik öğeleri en aza indirip eserin neredeyse tümüyle insani gerçeklikler kurgusundan ibaret olmasını sağladılar. Bu anlamda geçen yüzyılın bütün normal sanatına gerçekçi denebilir. Beethoven ve Wagner gerçekçiydi, Chateaubriand da Zola da öyleydi. Günümüzden bakıldığında Romantizm ve Naturalizm birbirine yakın görünür ve ortak gerçekçi köklerini ortaya koyarlar.

Bu tür eserler sadece kısmen sanat eseri ya da sanatsal nesnelerdir. Onların verdiği haz bizim saydamlıklara ve imgelere odaklanma gücümüze, sanatsal duyarlığa has bir güce bağlı değildir; tek istedikleri komşumuzun neşe ve kaygılarıyla yakınlık kurmaya yönelik insani duyarlılık ve istekliliktir. Ondokuzuncu yüzyıl sanatının bu kadar popüler olmasına şaşmamak gerek; sanat olmayıp yaşamdan bir alıntı olduğu ölçüde zaten kitleler için yapılmıştı. Azınlık ve çoğunluk için olmak üzere iki farklı sanat türüne sahip çağlarda, çoğunluk için olanın hep gerçekçi olduğunu unutmayalım.

Saf sanatın mümkün olup olmadığını tartışmayacağım. Belki değildir; ama... saf sanat olanaksız olsa bile kuşkusuz sanatın saflaşmasına doğru bir eğilim hakim olabilir. Böyle bir eğilim insanca, fazlasıyla insanca olan, romantik ve doğalcı üretimde hakim olan öğelerin gitgide ortadan kaldırılmasını sağlayacaktır. Ve bu süreçte insani içeriğin göz ardı edilebilecek kadar zayıf olduğu bir noktaya ulaşılabilir. O zaman ancak özel bir sanatsal duyarlık yeteneğine sahip insanların anlayabileceği bir sanatımız olur – kitleler için değil sanatçılar için olan, ayaktakımı için değil "nitelik" için olan bir sanat.

Bu yüzden modern sanat kamuoyunu iki sınıfa ayırır, onu anlayanlar ve onu anlamayanlar – yani, sanatçı olanlar ve olmayanlar. Yeni sanat, sanatsal sanattır.

Sanattaki yeni yolu yüceltmek ya da eskisini kınamak istemiyorum. Amacım iki farklı türün özelliklerini belirten bir zoolog gibi onların özelliklerini belirtmek sadece. Yirmi yıl kadar bir zamandır peşpeşe iki kuşağın dikkatli gençleri –Berlin, Paris, Londra, New York, Roma, Madrid'de– geleneksel sanatın hiçbir yararı olmadığı gibi reddedilmez bir olguyla karşı karşıya buldular kendilerini; dahası, ondan tiksindiklerini anladılar. Bu gençler için iki şey yapılabilir: onları vurup öldürebilirsiniz ya da onları anlamaya çalışabilirsiniz. İnsan ikinciye karar verince onların fazlasıyla berrak, tutarlı ve akılcı bir sanat duygusuna sahip olduklarını anlar. Duydukları şeyler, kapris değil, daha önceki sanatsal başarılarının kaçınılmaz ve verimli sonucunu temsil eder. Kaprisli, keyfî ve bu yüzden de yarar getirmez olurda, insanın kendisini yeni üsluba karşı koyması ve ısrarla tükenmiş olan, kullanılmaz olan eski biçimlere kapatıp kalması. Sanatta, ahlakta da olduğu gibi, yapılması gereken şey bizim kişisel yargımıza bağlı değildir; zamanın bize dayattıklarını kabul etmemiz gerekir. Günün düzenine boyun eğmek birey için en açık seçenektir. Böyle bile hiçbir şey elde edemeyebilir; ama eğer yeni bir Wagner operası bestelemekte, yeni bir doğalcı roman yazmakta ısrar ederse başarısız olacağı kesindir.

Sanatta tekrar hiçliktir. Her tarihsel üslup özgün bir türün içinde belli sayıda farklı biçimleri barındırabilir. Ama hep muhteşem bir madenin bulunduğu bir

gün gelir. Sözgelimi romantik-naturalist romanın ve tiyatronun kaderi böyle oldu. Bu iki türün günümüzdeki verimsizliğinin yetenek yetersizliğinden olduğuna inanmak saflık olur. Sadece bu edebî biçimler içindeki olası bileşimler tükenmiştir. Bu durumun başka dokunulmamış damarlar saptayabilecek yeni bir sanatsal duyarlığın ortaya çıkmasıyla örtüşmesi şanslı bir olay sayılmalı.

Yeni üslubu çözümlediğimiz zaman onun bazı çok yakından bağlantılı eğilimler içerdiğini görürüz. (1) Sanatı insansızlaştırmaya, (2) canlı biçimlerden kaçınmaya, (3) sanat eserinin sanat eserinden başka bir şey olmamasını sağlamaya, (4) sanatı sadece oyun saymaya, (5) köklü bir şekilde alaycı olmaya, (6) taklitten kaçınmaya ve bu yüzden titiz bir gerçekleştirmeye, (7) sanatı aşkın bir sonucu olmayan bir şey olarak görmeye yönelmektedir.

***

Sanatın İnsansızlaştırılmasının İlk Kısmı

Şaşırtıcı bir hızla modern sanat bir değişik yönler kalabalığına ayrıldı. Hiçbir şey farklar üzerinde durmaktan kolay olamaz. Ama ayırt edici ve özgül özelliklere yönelik bir vurgu, önce modern sanatın her yerinde kendini gösteren değişken ve bazen çelişkili bir tarzdaki ortak bir durumu değerlendirmeden yararsız olacak. [...]

Önemli olan şey dünyada artık yeni bir sanatsal duyarlığın var olmasıdır. Tek tek eserler ve özel yönelimlerin çokluğuna rağmen, yeni duyarlılık bir bakıma eskisinin fışkırdığı kökensel olguyu ve kaynağı temsil etmektedir. Bu duyarlığı tanımlamaya değer. Ve modern sanatsal üretimin en genel ve en karakteristik özelliğini belirlemeye kalkıştığımız zaman sanatı insansızlaştırma eğilimiyle karşılaşırız.

***

Sanatın İnsansızlaştırılması Hakkında

[...] Görmek uzaklık gerektirir. Her sanat nesnelerini alıp şekillerini değiştiren büyülü bir fenere sahiptir. Onun camında uzak, erişilmez bir dünyanın sakinleri olarak, kesin bir uzaklıkta görünürler. Bu gerçekten uzaklaşma eksik kalırsa, tuhaf bir karışıklık çıkar: şeyleri "yaşamak" mı yoksa gözlemek mi gerekir, bilemeyiz.

Akla Madame Tussaud Müzesi ve mankenlerin uyandırdığı tuhaf rahatsızlık geliyor. Bu rahatsızlığın kaynağı balmumu figürlerin onlar karşısında açık ve tutarlı bir tutum benimsemeye yönelik her tür çabayı bozmasından kaynaklanır. Onlara canlı varlıklar gibi davranırsanız, balmumu gizlerini size verirler. Onları oyuncak bebek sayarsanız, sinirli bir şekilde itiraz eder gibi olurlar. Salt nesneler olmaya indirgenemezler. Onlara bakarken ansızın bir hatayı hissederiz: onların bize bakınası gerekmez mi? Sonunda bu kiralık cesetlerden sıkılır, bıkarız. Balmumu figürler saf melodramdır.

Yeni duyarlık, bana göre, sanattaki insani öğeler karşısında, kültürlü insanların Madame Tussaud'da her zaman yaşadığı duygulara benzer bir rahatsızlığa kapılır, buna karşın kalabalık o korkunç balmumu sahtekârlığından hep heyecana kapılmıştır. Geçerken burada yanıtlamaya niyet etmediğimiz sorular da sorabiliriz kendimize. Sanatın yaşamla karıştığını görünce yaşanan bu tiksinti nedir? Var olan

insan ortamı, gerçeklik, yaşam karşısında bir tiksinti olabilir mi bu? Yoksa tam tersi mi: yaşam karşısında saygı ve onu sanatla, sanat gibi düşük bir şeyle karıştırmakta isteksiz olma mı? Ama sanatı düşük bir işlev sayarak ne kastederiz – tanrısal sanat, uygarlığın görkemi, kültürün *fine fleur*ü [kaymak tabakası] gibi şeyler mi?... Bu sorular küstahça; onları görmezden gelelim.

***

Putkırıcılık

Modern resim ve heykellerin canlı biçimlere ya da canlı varlıkların biçimlerine gerçek bir nefret beslediğini öne sürmek bir abartı olmaz. Bu fenomen, son yılların sanatını, resim ve heykelin Gotik disiplinden bir kabustan çıkarmış gibi çıktığını ve Rönesans'ın verimli, dünya ölçeğindeki hasadını ortaya çıkardığı o yüce saatle kıyaslarsak iyice belirgin olur. Fırça ve şövale modelin, yani insanın, bitki ya da hayvanın aşırı biçimlerini aktarmaktan haz alır. Bütün bedenler hoş karşılanır, yeter ki yaşamın dinamik gücüyle birlikte onlarda hareketlendiği hissedilsin. Ve resim ve heykellerden organik biçim süslemeye akar. Sel gibi boşalması bütün uzamı yuvarlak, olgun meyvelerle doldurmakla tehdit eden bolluk boynuzlarının çağıdır bu.

Neden canlı bedenlerin yuvarlak ve yumuşak biçimleri günümüz sanatçısına itici gelir? Neden onların yerine geometrik kalıplar koyar? Kübizmin elinin ustalık ve beceriksizliklerine rağmen, bir süredir saf Euklides kalıplarının dilinden fazlasıyla hoşnutuz.

Bu fenomen bu tür çılgınlıkların tarihte dönem dönem yaşandığını hatırladığımız zaman daha da karmaşık olur. Tarih öncesi sanatın evriminde bile, sanatsal duyarlığın canlı biçimi aramakla başladığını, sonra da onu sanki korkmuş ya da midesi bulanmış gibi bıraktığını ve soyut göstergelere, kozmik ya da hayvani biçimlerin kalıntılarına döndüğünü gözleriz. Yılan kıvrımlar olarak üsluplaşır, güneş svastika olur. Bazen canlı biçimler karşısındaki bu rahatsızlık alevlenir ve kamuoyunda tartışılır. Doğulu Hıristiyanlığın imgelerine karşı isyan, hayvanların temsil edilmesini yasaklayan Sami yasası –Altamira mağarasını süsleyen insanların içgüdülerinin tam tersi bir tutum– elbette sadece dinsel bir duygudan değil aynı zamanda Bizans sanatı üzerindeki daha sonraki etkisi açıkça görünen bir estetik duyarlıktan da kaynaklanır.

Dinde ve sanatta bu tür putkırıcılık patlamalarının kapsamlı bir incelenmesi çok işe yarardı. Modern sanat açık bir şekilde bu ilginç putkırıcılık hamlelerinden biriyle hayata geçmiştir.

Geçmişin Olumsuz Etkisi

[...] Kolektif duyarlıktaki değişimlerin ilk işaretleri, en özgür etkinlikler olup toplumsal koşullara en az bağımlılık duyan sanat ve saf bilimde görünür hale gelir. İnsanın yaşam karşısındaki tutumunu köklü bir gözden geçirmesi ilk ifadesini sanatsal yaratım ve bilimsel kuramda bulacaktır. Bu iki konunun da hassas dokuya sahip olması onları ruhsal ticaret rüzgarlarının en hafif bir esintisine bile açık bırakır. Kırdayken, sabah pencereyi açar ve bacalardan yükselen dumanı izleriz o gün

hakim olacak rüzgarı anlamak için, aynı şekilde genç kuşağın sanat ve bilimini incelemek için de, meteoroloji yönteminden yararlanabiliriz.

İlk adım bu yeni fenomeni tanımlamaktır. Ancak bu yapıldığı için modern sanatın semptomu ve taşıyıcısı olduğu o yeni genel yaşam tarzını sorgulayabiliriz. Yanıt sanattaki bu tuhaf yüz seksen derecelik geri dönüşe yol açan nedenlerin çözümlenmesini gerektirir. İnsansızlaştırma arzusu nereden geliyor? Canlı biçimlerden rahatsızlık nereden geliyor? Bütün tarihsel fenomenler gibi bu da ancak çok hassas bir elin birbirinden ayırabileceği bir iç içe geçmiş kökler kalabalığı haline gelmiştir. Bu tür bir soruşturma burada yapılması imkansız, çok ciddi bir iş. Fakat başka ne neden olursa olsun, kesin olmasa bile, kesinlikle çok açık olan bir neden var.

Geçmişin sanatının sanatın geleceği üzerindeki etkisini ne kadar dile getirsek az. Kendi bireysel duyarlığıyla zaten var olan sanat arasındaki çarpışma sonucunda sanatçının zihninde bir tür kimyasal tepkime yaşanır. Kendisini dünyanın karşısında tek başına görmez; dünyayla olan ilişkilerine, sanatsal gelenek, tıpkı bir çevirmen gibi, sürekli olarak müdahale eder. Yaratıcı özgünlüğün önceki eserlerin güzelliğine karşı tepkisi ne olacaktır? Olumlu ya da olumsuz olabilir. Ya sanatçı geçmişle uzlaşmıştır ve onu daha da iyileştirmesi gereken mirası sayar; ya da kurulu ve herkesin sahiplendiği sanata karşı tanımlanması güç bir kendiliğinden gelen nefret duyduğunu hisseder. Ve ilk durumda nasıl alışılmış biçimlere gömülüp onların kutsal kalıplarını tekrar edecekse, ikinci durumda da, aynı şekilde, hem kurulu gelenekten uzaklaşacak hem de eserine eskimiş normlara karşı açık seçik bir protesto notası vermekten kaçınmayacaktır.

Geçmişin şimdi üzerindeki etkisinden bahsettiğimizde ikincisini unutmaya yöneliriz. Belli bir dönemin bir eserinin daha önceki bir dönemin eserlerine göre modellenebileceği kolayca kabul edilir. Ama geçmişin olumsuz etkisini fark edip yeni bir üslubun genellikle geleneksel üsluplarla yaşanan bilinçli ve hoşnut bir çatışkıdan doğduğunu anlamak biraz çabayı gerektirir gibi görünüyor.

Bu açıdan, sanatın Romantizmden bugüne gelişmesi, alaycı saldırganlığın bu olumsuz ruh hali estetik hazzın bir etkeni olarak değerlendirilmezse, anlaşılamaz. Baudelaire, siyah Venüs'ü tam da klasik olan beyaz olduğu için övmektedir. Ondan sonra peşpeşe gelen üsluplar gitgide artan dozda alay ve hakaretle yüklenir, öyle ki sonunda günümüzün yeni sanatı neredeyse tümüyle eskiye karşı protestolarla dolup taşar. Bunun nedeni uzakta değil. Bir sanat sürekli evrimin uzun yüzyıllarına büyük altüst olmalar ya da tarihsel felaketlerden yoksun bir şekilde dönüp bakarsa, ürünleri birikim sağlamayı sürdürür ve geleneğin ağırlığı dönemin esinini gitgide zorlar. Ya da farklı bir şekilde söylenirse, giderek artan bir geleneksel üsluplar yığını, olgunlaşan sanatçıyla onun çevresindeki dünya arasındaki doğrudan ve özgün iletişimi engeller. Bu durumda iki şeyden biri gerçekleşebilir. Ya gelenek –Mısır, Bizans ve genel olarak Şark'ta olduğu gibi– bütün yaratıcı gücü dondurur, ya da geçmişin şimdi üzerindeki etkisi göstergesini değiştirir ve yeni sanatın, adım adım onu boğmakla tehdit eden eskiden kurtulduğu uzun bir çağ yaşanır. Bu durum, kendi tarihi boyunca hakim olan gelecek içgüdüsü, Şark'ın onarılmaz gelenekçiliğiyle açık bir karşıtlık içinde duran Avrupa açısından tipiktir.

Benim insansızlaştırma ve canlı biçimler karşısında rahatsızlık dediğim şey, büyük ölçüde, gerçekliklerin geleneksel yorumlanmasına karşı bu tür bir nefretten doğmaktadır. Saldırının şiddeti uzaklıkla ters orantılıdır. En keskin tiksinti eski üsluplara belirgin bir muhalefet sergileyen ondokuzuncu yüzyıl yordamları karşısında duyulmaktadır. Diğer yandan, yeni duyarlılık zaman ve uzamda en uzakta duran sanat için, tarih öncesi ya da vahşi primitivizmi için biraz kuşkulu bir coşku sergiler. Aslında, modern sanatçıyı bu primordial eserlerde çeken şey onların sanatsal niteliklerinden çok onların içtenlikleridir; yani, gelenekten yoksun olmaları.

Geçmişin sanatına yönelik bu saldırıda ne tür bir yaşam kendini gösterir? Eğer bu soruyu kısaca ele alırsak, tuhaf ve irkiltici bir gerçekle karşılaşırız. Bütün eski sanata saldırmak, Sanatın kendisine karşı çıkmaktan başka ne anlama gelebilir? Çünkü somut olarak söylenirse, eğer şimdiye dek yapılagelmiş olan şey sanat değilse, nedir sanat?

Bu saf sanat coşkusu sanattan bıkkınlık ve ondan nefret etmeyi gizleyen bir maske olabilir mi? Ama böyle bir şey nasıl olur? Sanat nefreti tek başına bir fenomen olarak gelişebilecek gibi değil; bilimden nefret, Devletten nefret, kısacası bütün olarak uygarlıktan nefretle el eledir. Modern Batılı insanın kendi tarihsel özüne karşı yakıcı bir tiksinti duyması anlaşılır bir şey mi? Ortaçağ keşişlerinin *odium professionis*ine, yani yıllar süren manastır disiplininden sonra, yaşamlarını şekillendiren kurallardan tiksinti duymalarına benzer bir hal mi yaşıyor? [...]

Alay Etmeye Mahkum

En genel haliyle yeni üslubun insani olan her şeyin ortadan kaldırılması ve sadece saf sanatsal öğelerin korunması eğilimi gösterdiğini keşfettiğimiz zaman, bu, sanata yönelik büyük coşkuya ters düşen bir şeymiş gibi göründü. Ama sonra bu fenomenin çevresini dolanıp ona başka bir açıdan bakınca, tiksinti ya da rahatsızlığın beklenmedik bir yüzüyle karşılaştık. Çelişki apaçık ve üzerinde ısrarla durmak gerek. Modern sanatın, aslında bizi çok da şaşırtmayan, ikircikli bir doğası olduğunu gösteriyor. Avrupa'daki politik gelişmenin kısa bir çözümlemesi de aynı içkin ikircikliliği sergileyecektir.

Fakat sanat sözkonusu olduğunda, bir ve aynı şey karşısında sevgi ve nefret duymak günümüzün sanatsal üretimini yakından incelediğimizde biraz zayıflamış görünür.

Sanatın kendi kendisine çekilmesinin ilk sonucu bütün *pathos*lara konulan yasaktır. "İnsanlık" yüklü sanat yaşam kadar ağır hale gelmişti. Aşırı ciddi bir iş, neredeyse kutsal bir işti. Bazen –Schopenhauer ve Wagner'de– insanlığı kurtarmaktan başka bir şey esinlendirmiyordu. Buna karşılık modern esin – ve bu gerçekten tuhaf bir olgudur– her yönüyle şakacıdır. Şakacılık incelikli olabilir de olmayabilir de, açıkça soytarılıktan hafif alaycı bir bıyık altı gülüşe dek değişebilir, ama hep oradadır. Ve gülünç olan şey eserin içeriği değildir –bu, "insani" üslubun bir tarzına ya da türüne düşmek olurdu– içeriği ne olursa olsun, sanatın kendisi şaka yapmaktadır. Kurguyu kurgu olarak aramak –dediğimiz gibi, modern sanat bunu yapar– insanın ancak yarım ağızla yapabileceği bir şeydir. Sanat özellikle fark olarak kabul edildiği için be-

ğenilmektedir. Gençlerin eserlerini o kadar ilerici zevke sahip olmayan insanlar için böylesine anlaşılmaz kılan şey her şeyden çok bu özelliktir. Onlara göre modern resim ve müzik halis "fars"tır –sözcüğün kötü anlamıyla– ve bir fars olmanın ya da sanatın misyonu ve erdemi olabileceğini kabul etmeyeceklerdir. Eğer modern sanatçı geçmişin "ciddi" sanatçısıyla aynı statüyü isteseydi ve kübist bir resim Michelangelo'nun bir heykeli gibi ağırbaşlı ve dindar bir şekilde yüceltilmeyi bekleseydi, sözcüğün kötü anlamıyla bir "fars" olurdu bu. Ama onun tek yaptığı bizi şaka olan ve özünde kendisiyle alay eden bir sanat eserine bakmaya davet etmektir. Çünkü modern esinin neşeli niteliği buraya varır. Başka kişi ya da şeyleri hırpalamak yerine –kurban olmazsa komedi de olmaz– yeni sanat sanatın kendisiyle alay eder.

Ve bundan neden dehşete düşelim? Sanat büyülü hünerini bu kendi kendiyle alay etmeden daha açık bir şekilde göstermedi hiç. Bu intihar benzeri jest sayesinde sanat sanat olmayı sürdürüyor, kendi kendini olumsuzlaması mucizevi bir şekilde korunmasını ve zafere ulaşmasını sağlıyor.

Bugünün gençlerinin belli bir alay tonu taşımayan bir şiir, bir resim ya da bir müzikten etkileneceğini sanmıyorum.

Sanatın kendi kendisine yönelttiği bu alaycı tavır tümüyle yeni bir fikir ve kuram da değil. Geçen yüzyılın başında bir grup Alman romantiği, iki Schlegel kardeşin önderliğinde, alayı başlıca estetik kategori ilan etmişti ve gösterdikleri nedenler genç sanatçılarımızınkilerle fazlasıyla aynıydı. Eğer gerçekliği çoğaltmakla yetinirse, yararsızca kopyalarsa onu, sanatın var olma hakkı yoktur. Onun misyonu imgesel dünyalar yaratmaktır. Bu da ancak sanatçının gerçekliği küçümsemesi ve bu eylemle kendini onun üzerine yerleştirmesi sayesinde olur. Bir sanatçı olmak, sanatçı olmadığımız zaman olduğumuz o ciddi insanı ciddiye almayı bırakmak demektir.

Bu kaçınılmaz alay hamlesinin modern sanata sabrın kendisini bile deliye çevirecek bir tekdüzelik verdiği doğrudur. Ama böyle bile olsa, tiksinti ve coşku arasındaki çelişki artık çözülmüş görünüyor. İlki ciddi bir iş olan sanatla ortaya çıkar, ikincisi kendisi de dahil her şeye gülen, bir fars olarak öne çıkan sanat için hissedilir – tıpkı sonsuza dek birbirlerini yansıttığından hiçbir şeklin kalıcı olmadığı, bütün şekillerin gülünçleşip saf imgeler haline geldiği bir aynalar odasında olduğu gibi. [...]

Hiçbir Önemi Olmayan Sanat

[...] Modern sanatın bütün tuhaflıkları onun kendi önemini reddeden bu özellikle özetlenebilir – kendi açısından, sanatın insan etkinlikleri ve ilgileri hiyerarşisindeki konumunu değiştirmiş olduğundan başka bir şeyi göstermeyen bu özellikle. Bu etkinlik ve ilgiler bir dizi eşmerkezli daireyle temsil edilebilir, bu dairelerin yarıçapları yüce arzuların işbaşında olduğu yaşam ekseninden dinamik uzaklıklara karşılık gelir. Bütün insani konular –hayati ve kültürel konular– sistemin atan kalbi çevresindeki yörüngelerinde dolanır. Bizim omurgamız olan coşku eksenine çok yakın yerde duran sanat –tıpkı bilim ve politika gibi– dış halkalara doğru uzaklaştı. Özelliklerinden hiçbirini kaybetmedi, ama önemsiz bir konu haline geldi.

Saf sanat eğilimi, genellikle sanıldığı gibi kibir değil alçakgönüllülük sergilemektedir. Kendisini insan *pathos*undan kurtarmış olan sanat, sonucu olmayan bir şeydir – sanat olmaktan başka hiçbir iddiası olmayan sanat.

IIID. YARARLILIK VE KONSTRÜKSİYON

1 KOMFUT: "Program Açıklaması"

Devrim öncesine ait ve bu yüzden görece apolitik olan sanatlarıyla devrim sonrasında yararcı konstrüktivizme yönelmek arasındaki bir geçis aşamasında, Rus avangard sanatçıları, Komünizm ve Fütürizm için bir kısaltma olan KOMFUT'u örgütlediler. Bu isim aynı zamanda, genellikle "Fütüristler" diye anılan Rus avangard sanatcılarını, Faşizmle gitgide yakınlasan İtalyan gruptan ayırmak için düsünülmüstü. "Acıklama" ilk kez *İskusstvo Kommuni* (*Komün Sanatı*), sy. 8, Petrograd, 26 Ocak 1919, s. 3'te yayınlanmıstı. İngilizce cevirl Bowlt, *a.g.e.*, s. 165-6'da yer almaktadır.

Komünist bir rejim Komünist bir bilinç ister. Bütün yaşam, ahlak, felsefe ve sanat biçimleri Komünist ilkelere göre yeniden yaratılmalıdır. Bu yapılmadığı sürece, buna bağlı olan Komünist Devrim'in gelişmesi olanaksızdır.

Sovyet hükümetinin kültür ve eğitim organları, etkinlikleriyle, onlara verilen komünist görevi tümüyle yanlış anladıklarını sergiliyorlar. Telaşla devrilen sosyal-demokrat ideoloji, kendi çıkarları için proleter kültür ve eğitim organlarını sömürmekte olan burjuva ideologlarının asırlık deneyimine karşı koymakta güçsüz kalıyor.

Değişmez doğrular maskesi altında, kitlelere soyluların sahte öğretileri sunuluyor.

Evrensel doğru maskesi altında – sömürenlerin ahlakı sunuluyor.

Ebedî güzellik yasaları maskesi altında – ezenlerin yoz zevkleri sunuluyor.

Kendi Komünist ideolojimizi yaratmak gerekiyor.

Burjuva geçmişin bütün sahte ideolojilerine karşı acımasız bir savaş başlatmak gerekiyor.

Sovyet kültür ve eğitim organlarını yeni bir Komünist kültür ideolojisinin – daha yeni dile getirilmeye başlamış olan bir ideolojinin rehberliğine bırakmak gerekiyor.

Sanatta olduğu gibi, bütün kültür alanlarında, burjuvazinin lobilerine ve önyargılarına hakim olan demokratik yanılsamaların hepsini kesin olarak reddetmek gerekiyor.

Kitleleri yaratıcı etkinliğe çağırmak gerekiyor.

2 Vladimir Tatlin (1885-1953) "Kolektifin Yaratıcılığında Girişken Birey"

Tatlin, Birinci Dünya Savası'ndan önceki yıllarda primitivizmden Kübizme dek bir dizi avangard üsluptan geçti. 1915'ten sonra Rus avangardı içinde Malevic'in Süprematizmine karşı bir eğilimin lideri olarak tanınmaya başladı. Bu eğilim "malzemenin kültürü" üzerinde duruyordu ve Devrimden sonra yararcı konstrüktivizm ve "üretime yönelen sanat" yönelimlerinin temelini oluşturuyordu. Tatlin genellikle çağdaş politik sloganların yoğun epigramlı üslubuyla yazıyordu (örn. "Örgütlü malzeme yararcı bir bicimdir" (1922); "Sola değil, sağa değil, zorunlu olana. Eskiye değil, yeniye değil, zorunlu olana" (1923)). Burada yer alan görece genişletilmiş metin 1919 yılında, *İnternatsiyonal İskusstvo* (*Uluslararası Sanat*) adlı derginin ilk sayısı için hazırlanmıştı. Yayımlanmadan kaldı. İngilizce çeviri Larissa Zhadova (ed.), *Tatlin*, Londra, 1988, s. 237-8'de yer almaktadır. (Ayrıca bkz. IIID12.)

Tezler

1 Girişimci birey kolektifin, bilgi ve icada yönelmiş *enerjisinin* derleyicisidir.

2 Girişimci birey kolektifin icat ve yaratıcılığı arasında bir temas hizmeti görür.

3 Kolektifin canlılığı onun öne çıkardığı bir dizi girişimci birimle onaylanır.

4 Girişimci birey kolektifin yaratıcılığının kırılma noktasıdır ve düşünceyi gerçekleştirmeye vardırır.

5 Sanat, politik sistemdeki değişim (kolektif-tüketicinin değişimi) anında yaşamla hep bağlantıda olduğundan ve sanatçının şahsında kolektiften koparıldığından, akut bir devrimden geçer. Bir devrim icat etme dürtüsünü güçlendirir. Bu yüzden devrimin ardından, girişimci birey ve kolektif arasındaki karşılıklı ilişki açıkça tanımlandığı zaman sanat serpilir.

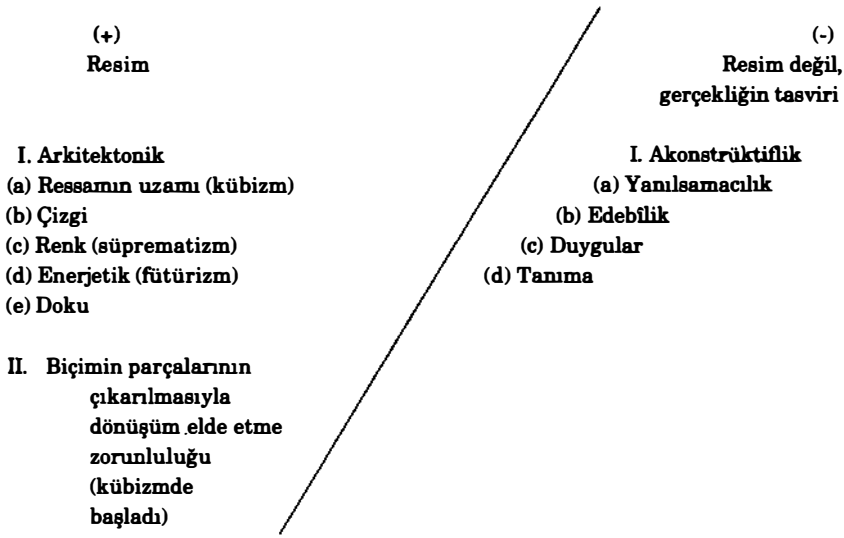
6 İcat her zaman için bireyin değil kolektifin dürtü ve arzularının işlenmesi olmuştur.

7 Sanatın arkitektoniğine en yakın şey olan sayılar dünyası, bize şunları verir: 1) icatçının varlığının onaylanması; 2) bireyin kolektif sayısalla tam bir organik bağlantısı. Hlebnikov örneğinde bir hata yok. 1) "Bir doğal sayılar dizisinde, bölünmez ve tekrarlamayan asal sayılar, dağınıktır. Bu sayıların her biri beraberinde yeni sayısal dünyasını taşır. Buradan sayılar arasında da icatçılar olduğu anlaşılır." 2) "Eğer toplama ilkesini alır ve bin bireye bir tane daha eklersek, bu bireyin gelişi ve gidişi fark edilmez. Eğer çarpma ilkesini alırsak, o zaman binle çarpılan pozitif bir tek sayı bütün bini pozitif yapar. Binle çarpılan negatif bir tek sayı bütün bini negatif yapar. Buradan bireysel ve kolektif sayı arasında tümüyle organik bir bağlantı olduğu anlaşılır."

3 Lyubov Popova (1889-1924) "Onuncu Devlet Sergisi" kataloğunda yer alan bildiri

Popova, 1917 Devrimi'nin hemen öncesindeki ve hemen sonrasındaki yıllarda Rus avangardında yer alan kadın sanatçılar kuşağının önemli bir üyesiydi. Kübizmle Paris'te, Birinci Dünya Savası'ndan önce tanışmıştı. Bildirisi resim üzerine özerk çalışmayı sanat dışındaki bir dün-

yayı tasvir etmenin sorunlarından ayırt eder gibi görünüyor; oysa bu tür görünüşte "otonom" sanat, onu yeni, devrim sonrası yaşamı inşa etmeye katılmaya yönelik genel ihtiyaç açısından onaylamak üzere "laboratuvar araştırmasına" gömüyordu. "Bildiri" ilk kez "Onuncu Devlet Sergisi: Nesnel Olmayan Yaratım ve Süprematizm" kataloğu içinde yer aldı (Moskova, Nisan 1919). İngilizce çeviri Bowlt, *a.g.e.*, s. 146-8'de yer almaktadır.



Resimde konstrüksiyon = parçalarının enerjisinin toplamı.

Yüzey sabittir ama biçimler hacimseldir.

Çizgi renk olarak ve enine bir düzlemin girişi olarak katılır, ve konstrüksiyon güçlerini yönetir.

Renk enerjetiğe ağırlığıyla katılır.

Enerjetik = hacimlerin yönü + düzlemler ve çizgiler ya da onların girişleri + bütün renkler.

Doku resim yüzeylerinin içeriğidir.

Biçim bütün dizilimi boyunca eşit değerde değildir. Sanatsal bilinç bir resim içeriği için vazgeçilmez olan o öğeleri seçmeli, bu durumda geçici olan ve sanatsal değere sahip olmayan her şey çıkarılmalı.

Bu yüzden –sanatsal açıdan ne biçimi bozulmuş ne de dönüşmüş olan– somutun tasviri bir resim konusu olamaz.

"Resime özgü" olup "figüratif" olmayan değerlerin imgeleri mevcut resmin hedefidir.

4 Nikolay Punin (1888-1953) "Üçüncü Enternasyonal Anıtı"

Punin, Rus devriminden sonra Petrograd'daki Eğitim Komiserliği'nin (Narkompros) Güzel Sanatlar Bölümü'nde (İZO) çalışan bir sanat tarihçisi ve eleştirmendi. Lenin'in "Anıtsal Propaganda" planı üzerinde çalışırken, Tatlin'in "Üçüncü Enternasyonal Anıtı" projesinden haberdar oldu (Üçüncü Enternasyonal, Bolşeviklerin uluslararası sosyalist devrimi esgüdüme sokmak üzere hazırladıkları örgütlenmeydi). Deneme ilk kez bir kitapçık halinde İZO – Narkompros tarafından yayınlandı (Petrograd, 1920). İngilizce çevirisi Christina Lodder tarafından 1983 yılında, Open University için yapıldı.

1919 yılında Aydınlanma Halk Komiserliği içindeki Güzel Sanatlar Bölümü sanatçı V. E. Tatlin'e, Üçüncü Enternasyonal için bir anıt tasarısı yapması işini verdi. Sanatçı Tatlin hemen çalışmaya koyuldu ve bir tasarı hazırladı. V. E. Tatlin, I. A. Meerzon, M. P. Vinogradov ve T. M. Şapiro'yla birlikte bir "Yaratıcı Kolektif" oluşturdu, sonra da tasarıyı ayrıntılı bir biçimde geliştirip bir model yaptı.

Anıtın temel fikri mimari, heykel ve resim ilkelerinin organik bir sentezine dayanıyordu ve yararcı bir biçimle birlikte saf yaratıcı bir biçimi kendi içinde birleştiren, yeni bir anıt türü üretmek üzere düşünülmüştü. Bu fikre uygun olarak, anıtın tasarımı, karmaşık bir dikey direkler ve sarmallar sistemi aracılığıyla ayakta duran üç büyük cam yapı içeriyor. Bu yapılar üstüste yerleştirilmişler ve farklı, uyumlu bir şekilde birbirine bağlı biçimlerin içinde duruyorlar. Özel bir mekanizma onların farklı hızlarla hareket etmelerini sağlayacak. Alttaki, bir küp biçimindeki yapı (A), ekseni üzerinde yılda bir devir yapacak şekilde hareket ediyor ve yasamaya yönelik amaçlar için düşünülmüş. Burada Enternasyonal'in konferansları, uluslararası kongrelerin toplantıları ve başka geniş çaplı yasama toplantıları düzenlenebilir. ... Bir sonraki, piramit biçiminde olan yapı (B), kendi ekseni üzerinde ayda bir devir yapacak şekilde dönüyor ve idari işlevler için düşünülmüş (Enternasyonal'in İdari Komitesi, sekreterlik ve diğer yönetme ve yürütme organları). Son olarak, üstteki, günde bir devir yapan silindir (C), şu etkinliklerin bir merkezi olarak düşünülmüş: bir bilgilendirme ofisi; bir gazete; ilan, broşür ve manifestoların yayınlanması – kısacası, uluslararası proletaryayı yaygın olarak bilgilendirmenin her tür aracı ve özellikle de bir telgraf, küresel bir parçanın eksenleri üzerine oturtulmuş geniş bir ekran için projektörler (a1 – B3) ve antenleri anıtın tepesine kadar uzanan bir radyo istasyonu. Bu yapıları donatmak ve örgütlemek için gerekli devasa olanakları belirtmeye gerek yok. Tasarımın ayrıntıları daha belirtilmedi, anıtın iç kısmının ele alınması sırasında tartışılabilir ve geliştirilebilir. Sanatçı Tatlin'in düşüncesine göre, cam yapıların, bina içinde sabit bir ısı sağlamayı kolaylaştıracak vakum duvarlara (bir termos) sahip olması gerektiğini de belirtmek gerekiyor. Anıtın her kısmı, yapıların değişen dönüş hızına uyum sağlayan, karmaşık yapılanmış elektrikli asansörler sayesinde, birbiriyle ve yerle bağlantılı olacak. Projenin teknik temelleri böyle.

Projenin sanatsal önemi

Sosyal bir devrim sanatsal biçimleri kendiliğinden değiştirmez, ama onların aşamalı dönüşümü için bir zemin sağlar. Anıtsal propaganda fikri heykel sanatını ya

da heykeltıraşları değiştirmedi, ama burjuva dünyasında hakim olan plastik görünüm ilkesini sarstı. Plastik sanatlardaki Rönesans gelenekleri ancak kapitalist devletlerin feodal ve burjuva kökleri yok olmadan kaldığı zaman modern görünüyor. Rönesans yanıp tükendi, ama ancak şimdi Avrupa'nın kömürleşmiş yıkıntısı temizleniyor.

Komünist hükümetlerin belli bir süre, anıtsal propaganda amacıyla, Yunan ve İtalyan klasisizmi üslubundaki figüratif anıtları kullanacağı doğru, ama bu sadece bu hükümetlerin onları kullanmaya, tıpkı devrim önceki okulun uzmanlarını kullanmaya zorunlu kalmaları gibi zorunlu kaldıkları anlamına geliyor. Figüratif anıtlar (Yunan ve İtalyan) çağdaş gerçeklikle iki açıdan uyuşmuyor. Bireysel kahramanlığı ve tarihle çatışmayı besliyorlar: kahramanların (ve tanrıların) gövde ve başları tarihin modern yorumuna uymuyor. Onların biçimleri peşpeşe sıraya dizilmiş on kilometre proleterin olduğu yerler için fazla özel. En iyisiyle, kahramanın karakterini, duygularını ve düşüncelerini ifade ediyorlar, ama bin kişilik kolektifin duygu ve düşünce gerilimlerini kim ifade ediyor? Bir tip mi? Ama bir tip kitleyi somutlaştırır, sınırlar ve düzleştirir. Kitle daha zengin, daha canlı, daha karmaşık ve daha organiktir.

Ama bir tip tasvir edilse bile, figür anıtları gerçekle ifade araçlarının sınırlılığı, statik nitelikleri yüzünden çok daha büyük çelişkiye düşerler. Bu tür anıtların heyecanlandırıcı eylemi caddelerin gürültüsü, hareketliliği ve boyutları arasında fazlasıyla güçsüz kalır. Granit kaidelerin üzerindeki düşünürler belki çok kişiyi görür, ama onları çok az kişi görür. Yelkenli gemiler, katırla taşımacılık ve taştan top mermileri varken ortaya çıkan bir biçimle sınırlıdırlar. Savaş sırasında bir telefon teli kahramanın burnuna çarpar, bir tramvay durağı bir obeliskten daha büyük görünür; şehirliler gururlu başının altından geçtikleri değil, kütüphanelerdeki kitap kapaklarında ve gazete başlıklarında gördükleri Lassalle'yi günden birçok kez hatırlarlar. Lassalle halka açılmasından beri hiç görünmeden ve hiç ihtiyaç duyulmadan durur öylece...

Bir anıtın şehrin sosyal ve politik yaşamını yaşaması gerekir ve şehir de onun içinde yaşamalıdır. Zorunlu ve dinamik olması gerekir, o zaman modern olur. Çağdaş, heyecan verici plastik sanatlar birey olarak insan tasvirinin ötesinde durur. Rönesansın feodal ve burjuva gelenekleriyle sakatlanmamış olan, çağdaş plastik bilincin üç birimi, malzeme, konstrüksiyon ve hacim üzerinde bir işçi gibi çalışmış olan bir sanatçı tarafından bulunur. Malzeme, konstrüksiyon ve hacim üzerinde çalışan Tatlin, anıtsal yaratım dünyasında yeni olan bir biçim üretmiştir. Üçüncü Enternasyonal anıtı öyle bir biçimdir.

İşçi ve Köylü Rusya'sındaki en iyi sanatçı (Yaşamı, emekçi kitlelerini tanıdığını göstermektedir), bir yıl önce Üçüncü Enternasyonal için bir anıt tasarımı yapma işi almıştı. Tasarlanan proje çağdaş sanatsal yaşamın fazlasıyla dikkat çekici bir örneği olmakla kalmıyor, aynı zamanda zamanımızın aşırı olgunlaşmış ve dekadan sanatının kısır çevresinde derin bir kırılma olarak da yorumlanabilir. Sanat yirminci yüzyılı kucaklıyor, yaratıcı etkinliğin her yönündeki gelişme alanlarını şekillendiriyor. Belli ölçüde sanat konularına hakim olan biri olarak, kendi adıma, bu projenin sanat dünyasında uluslararası bir olay olduğuna inanıyorum.

En karmaşık kültürel sorunlardan biri gözlerimizin önünde çözülüyor: Yararcı bir biçim saf yaratıcı biçim olarak görünüyor. Bir kez daha yeni bir klasisizm

mümkün hale geliyor, bir rönesans olarak değil bir icat olarak. Uluslararası işçi hareketinin kuramcıları uzun zamandır sosyalist kültür için klasik bir içerik arıyorlardı. İşte burada. Bizler bu projenin ilk devrimci sanat çalışması olduğunu ve Avrupa'ya gönderebileceğimiz bir çalışma olduğunu savunuyoruz.

Projedeki biçim iki eksene yerleştirilmiş (aa1 ve bb3), bunlar sürekli bir çatışma halinde. a'dan a1'e uzanan çizgi yukarıya doğru hareket ediyor ve her noktada b, b1, b2, b3'ten aa1 çizgisine dek sarmalların hareketiyle kesiliyor. Bu iki hareketin çakışması (Doğaları gereği birbirleriyle çelişiyorlar) bir kırılma yaratmalı – (çok geride kalmış olan) "kübizm"de olduğu gibi ve yararcı fikrin yıkımına yol açmalı. Ama yakınsayan sarmallar, aa1 (ve bb3) hareketini benimseyerek, bu çizgileri ana desteğin (aa1 kirişi) yukarısına ve ötesine aynı noktaya taşıyorlar, dinamik bir imge, sonsuzca bozulan ve çarpışan eksenlerin güçlü gerilimiyle yüklenmiş bir imge yaratıyorlar. Bütün biçim çelik bir yılan gibi, bütün parçaların tek bir genel hareketiyle sınırlanıp düzenlenerek, kendisini yeryüzünden yükseltmek üzere sallanıyor. Biçim malzemeyi ve yerçekimi gücünü yenmek istiyor, direnç gücü devasa ve çok büyük: Her kasını geren biçim, dünyada bilinen en esnek ve hızlı çizgilerle, sarmallarla bir çıkış yolu buluyor. Sarmallar hareket, istek ve hız dolu: yaratıcı irade gibi, çekiçle gerilmiş bir kas gibi gerginler.

Sarmalın ve örgütlenmesinin modern bir biçime uygulanması, kendi başına, bir kompozisyon zenginleştirmesi. Bir üçgendeki parçaların dengesinin Rönesans'taki en iyi ifade olması gibi, bizim ruhumuzun en iyi ifadesi de sarmaldır. Ağırlık ve dengenin etkileşimi durağanlığın en saf (klasik) biçimi; dinamizmin klasik biçimi sarmaldır. Sınıfla bölünen toplumlar yeryüzüne sahip olmak için mücadele etti, onların hareket çizgisi yataydır. Sarmal özgürleşen insanlığın hareketidir. Sarmal özgürleşmenin ideal ifadesidir: Yeryüzünde zemin bularak, topraktan kaçan ve bütün hayvani, dünyevi ve sürünen çıkarların askıya alınmasının bir simgesi olur.

Burjuva toplumları yeryüzünün tepesinde hayvan yaşamını geliştirmeyi seviyorlar, onun yüzeyinde çalışıyorlar; dükkanlar, alışveriş merkezleri, bankalar inşa ediyorlar. Kent meydanlarına dayanan burjuva yaşamı tam cephe ve gösteriş için sergileniyordu. Yaratıcı insanlık hayvan yaşamıyla birlikte yeryüzüne karışıyor, orada çalışmanın ortakları görünmüyor. Meydan bir heyecan, oyun ve festival yeri. Özgürleşmiş yaşam yeryüzünün üstüne yükseliyor, gri ve dünyevi malzemelerin üstüne. Yeryüzünün bir kat üstüne çıkmış bir yaşama yeri ve toplumsal uzam olan bina, modernliğin bir ifadesi ve çağdaş yaşamın içeriği. Aynı zamanda, büyük bir sanatsal biçimin içeriğini kapsıyor.

Herhangi bir biçimin içeriği alınıp yararlılıkla yoğunlaştırılabilir, çünkü yararlı bir biçimin yararlılığı onun içeriğinin örgütlenmesinden başka bir şey değildir. Uygulamaya dönük önemi olmayan biçimler (şu ana dek var olmuş sanatsal biçimlerin büyük kısmı), basitçe örgütlenmemiş olan biçimlerdir. Ve belki de örgütlenme ilkesi artık ilk kez sanatta hakikaten gerçekleştiriliyor. Anıtta yasama (A Yapısı), idare (B Yapısı) ve bilgilendirme (C yapısı) girişimlerinin yoğunlaşması düşünülmüş; dahası, modernliği ifade etmek gibi bir ilkeye uygun olarak, bu yapılar daha yüksek bir uzam düzeyine çıkarılıyor. Bu şekilde, ve malzeme (cam) aracılığıyla, girişimlerin saflığı, on-

ların maddi sınırlamalardan kurtarılmaları ve onların ideal nitelikleri vurgulanıyor. Sezginin içeriği olan yaratıcı idealizmden yoksun bir sanat, saf olmayan ritmin sanatıdır. Şu vakte dek kimse, ritimleri, büyümeyi ve varoluş koşullarını tanımlayan maddi kültürün öğelerine dek kırmayı başaramamıştı. Ama yaşamın kendisi ritimlerden oluşuyor. Bu ritimlere uygun olarak sezgi akıyor. Ritimlerin saflığı ve yoğunluğu yetenek derecesini tanımlar, ama Tatlin'in çalışmasındakinden daha saf ve yoğun ritimler bimiyorum. O malzeme konusunda büyük duyarlığı olan bir göze sahip ve ritmik dalgaların sınırlarını tanımlayan şey malzemelerin yanyanalığıdır. Biz temel olarak, bir ritmin biriminin bir dalganın, camın nitelikleriyle demirin nitelikleri arasında sıkışmış dalganın kesiti olduğunu kabul ediyoruz. Bir dalga boyunca belli bir sayıda salınımın üretilmesinin sesin uzamsal ölçüsü olması gibi, camın demirle olan ilişkisi de malzemenin ritminin bir ölçüsüdür. Bu iki en temel malzemenin yanyana gelmesinde saklı olan katı ve parlak bir yalınlık var, ikisi de benzer bir şekilde ateşle var oldu. Bu malzemeler modern sanatın öğeleridir. Onların yanyanalıklarıyla tanımlanan biçim, öyle geniş ve güçlü bir salınım ritmi yaratıyor ki sanki bir okyanus doğuyor.

Bu biçimi gerçekliğe çevirmek demek piramitin statiğinde cisimlenen o aşılmaz büyüklükle aynı dinamizmi gerçekleştirmek demektir. Ancak milyonlarca güçlü proleter bilincinin toplam gücünün bu anıtın ve onun biçimlerinin fikrini hayata geçirebileceğine inanıyoruz. Anıt bu gücün kaslarıyla gerçekleştirilmeli, çünkü bizim bir idealimiz, yaşayan ve klasik ifadesini bütün dünya işçilerinin uluslararası birliğinin saf ve yaratıcı biçiminde bulan bir idealimiz var.

5 Aleksandr Rodçenko (1891-1956)
Devlet Sanat Kolejleri'nde Resim Çalışması Atölyesinin "Sloganları" ve "Örgüt Programı"

Tatlin'in çevresindeki avangard gruba giren Rodçenko, Devrimden sonraki yıllarda, önce "laboratuvar araştırmasının" ve sonra da "üretime yönelik sanatın" önde gelen bir temsilcisi oldu. Vhutemas, Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Stüdyoları için kurslar hazırlamaya koyuldu ve orada 1920-30 arasında öğretmenlik yaptı. 1920'lerin ortalarından itibaren daha çok fotoğrafla ilgilendi. 1920-1'de hazırlanan "Sloganlar" ve "Örgüt Programı" ilk kez *Hudojestvenno-konstruktorskoye obrazovaniye* (*Sanatsal-Konstrüktif Eğitim*), sy. 4, Moskova, 1973, s. 203-6'da yayınlandı. İngilizce çeviri S.-O. Khan Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, Londra, 1986, s. 291'de yer almaktadır.

Sloganlar

(Konstrüksiyon disiplini, baş yönetici Rodçenko)

Konstrüksiyon öğelerin örgütlenmesi.

Konstrüksiyon modern bir kavramdır.

Sanat bütün bilimler gibi, matematiğin bir dalıdır.

Konstrüksiyon örgütlenme ve malzemenin yararcı kullanımı için modern ihtiyaçtır.

Konstrüktivist yaşam geleceğin sanatıdır.

Yaşama girmeyen sanata bir No. verilecek ve antik çağların arkeoloji müzesine yerleştirilecektir.

Sanatın yaşama örgütlenmiş bir şekilde girmesinin vakti geldi.

Konstrüktivist hatlar çerçevesinde örgütlenen yaşam büyücülerin çılgın büyü sanatından üstündür.

Gelecek rahipler, peygamberler ya da sanat aşıkları için tapınaklar yapmayacak.

Kahrolsun zenginlerin sefil yaşamı üzerinde güzel bir yaşam gibi duran sanat.

Kahrolsun yoksulların zavallı ve kirli yaşamında değerli bir taş gibi duran sanat.

Kahrolsun yaşamaya değmez olan yaşamdan bir kaçma aracı olan sanat.

Nasıl göreceğini ve inşa edeceğini bilen bilinçli ve örgütlü yaşam, çağdaş sanattır.

Yaşamını, eserini ve kendisini örgütlemiş olan kişi gerçek bir sanatçıdır.

Saraylar, katedraller, mezarlıklar ve müzeler için değil, yaşam için çalış.

Her şeyin ortasında ve herkesle birlikte çalış; kahrolsun manastırlar, enstitüler, stüdyolar, atölyeler ve adalar. Farkındalık, deneyim, amaç, konstrüksiyon, teknik ve matematik, bunlar çağdaş sanatın yol arkadaşlarıdır.

Devlet Sanat Kolejleri'ndeki resim çalışması atölyesinin örgüt programı

1 Resim çalışmasına yönelik atölyenin eğitim ve deney işlevi var.

a Atölyenin bilimsel görevleri sanattaki ve resim tekniğindeki sorunların çözümlenmesi ve değerlendirilmesidir. Çalışmanın bu kısmını yürütmek üzere atölye bazı deneyler yapacak:

1. renk alanında
2. biçim alanında
3. konstrüksiyon yasalarını izlemek
4. malzemelerin yüzey katmanının işlenişini, yani onların hazırlanmasını incelemek

b Atölyenin eğitim amaçları arasında öğrencilere, çeşitli resim tekniklerinde, yaratıcı bireysellikten bağımsız olarak, teknik ve bilimsel hazırlık sunmak da bulunmaktadır.

2 Atölye resmin farklı öğelerinin çözümlenmesi için özel kesimlere ayrılmıştır:

1 renk
2 biçim
3 konstrüksiyon
4 *faktura*
5 malzemeler.

Çalışma şöyle bölünüyor:

a tek tek ele alınan öğelerin değerlendirilmesi

1 her öğenin temel özelliklerinin çözümlenmesi (uygulama ve kuram düzleminde)

2 farklı dönemlere ait sanat eserlerindeki öğelerin işlenişindeki örneklerin gözlenmesi
3 nesnelerdeki öğelerin çözümlenmesi
4 bireysel öğelerin ele alınmasındaki özel sorunların uygulamaya yönelik değerlendirilmesi

b öğelerin karşılaştırılması
1 farklı öğelerin iç ilişkilerinin incelenmesi
2 sanat eserlerinde öğelerin nasıl bir araya geldiğinin gözlenmesi
3 nesnelerdeki öğelerin bileşiminin incelenmesi
4 öğelerin bileşimiyle ilgili sorunların uygulamaya dönük olarak ele alınması

Rodçenko
12 Aralık 1920

6 Aleksandr Rodçenko (1891-1956) ve Varvara Stepanova (1894-1958) "Birinci Emekçi Konstrüktivist Grubu'nun Programı"

Terim genel olarak Rus avangardı için, aslında Batı'daki "uluslararası konstrüktif eğilim" şeklindeki daha sonraya ait soyut bir sanat ekolü için kullanılsa da (bkz. IVA9), "Konstrüktivizm" kesin anlamıyla Rusya'da 1921 yılında, avangard sanatı yeni, devrim sonrası bir toplum inşa etmenin üretici taleplerine yakınlaştırmak üzere ortaya atıldı. Vhutemas ve İnhuk'ta yaşanan uygulayımsal, kuramsal ve eğitsel çalışmayla içice geçmişti. Rodçenko ve Stepanova'nın (evliydiler) dışında, önde gelen üyeler arasında Aleksey Gan, Konstantin Medunetski ve Vladimir ve Georgiy Stenberg kardeşler vardı. İlk kez *Ermitaj*, sy. 13, Moskova, Ağustos 1922, s. 3-4'te yayınlandı. Programın başka çeviri versiyonları da mevcuttur. Bu versiyon 1920'lerde Rusça olarak basılan tek versiyondu. İngilizce çevirisini Christina Lodder, 1983 yılında Open University için yaptı.

Konstrüktifler Grubu *maddi yapıların komünist ifadesini bulmayı* kendisine hedef olarak belirledi.

Bu hedefe yaklaşırken grup ideolojik yönü biçimsel yönle kaynaştırmanın, laboratuvar çalışmasının uygulayımsal etkinliğin rayına sağlam bir şekilde oturabilmesi için gerekli olduğu konusunda ısrar ediyor. Bu yüzden, kurulduğu sırada, grubun programı ideolojik açıdan şunu belirtti:

1 Bizim tek ideolojimiz tarihsel maddecilik kuramına dayanan bilimsel komünizmdir.
2 Sovyet konstrüksiyon deneyiminin kuramsal yorumu ve özümsenmesi, grubu "yaşamdan kopuk" deneysel etkinlikten gerçek deneye doğru yöneltmelidir.
3 Uygulayımsal yapıların gerçekten bilimsel ve disiplinli bir şekilde yaratılmasını sağlamak üzere Konstrüktifler üç disiplini ortaya attı: Tektonik, Faktura ve Konstrüksiyon.

A Tektonik ya da tektonik üslup, bir yandan komünizmin özelliklerinden, diğer yandan sanayi malzemesinin yerinde kullanımından oluşuyor ve şekilleniyor.

B Faktura çalışılan malzemenin organik hali ya da onun organizmasının ortaya çıkan yeni hali. Bu yüzden, grup *faktura*nın bilinçli olarak işlenen ve uygun şekilde, konstrüksiyona zarar vermeden ya da tektoniği sınırlamadan kullanılan malzeme olduğuna inanıyor.

C Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin örgütleyici işlevi olarak anlaşılmalıdır.

Tektonik, uygulayımsal tasarıma birlik sağlayan ideolojik ve biçimsel olan arasındaki ilişkiyi içerir ve *faktura* da malzemedir, o halde konstrüksiyon o yapılandırmanın sürecini ortaya çıkarır.

Malzeme. Töz ya da madde olarak malzeme. Onun araştırılması ve sanayi uygulaması, nitelikleri ve önemi. Dahası, zaman, uzam, hacim, düzlem, renk, çizgi ve ışık da Konstrüktivistler için malzemedir, bunlar olmasa maddi yapılar yapamazlar.

Grubun Acil Hedefleri

1 İdeoloji alanında:

Kuramsal ve uygulayımsal olarak estetik etkinliğin entelektüel ve maddi üretimin işlevleriyle uyuşmazlığını kanıtlamak.

Entelektüel ve maddi üretimin komünist kültürün yaratılmasına eşit bir öğe olarak gerçek katılımı.

2 Uygulama alanında:

Bir açıklama yayınlamak.

Haftalık bir dergi yayınlamak, VIP [Vestnik İntellektualnovo Proizvodstva: Entelektüel Üretim Habercisi].

Grubun etkinlikleriyle ilgili broşür ve ilanlar basmak.

Tasarımlar yapmak.

Sergiler düzenlemek.

Sovyet makinesinin, aslında uygulamada komünist yaşam tarzının ortaya çıkan biçimlerini şekillendiren ve üreten yeri olan Üretim Kurulları ve Merkezleri'nin hepsiyle bağlantılar kurmak.

3 Kışkırtma alanında:

i Grup sanata karşı tavizsiz bir savaş ilan ediyor.

ii Geçmişin sanatsal kültürünün Konstrüktivist yapıların komünist biçimleri için kabul edilmez olduğunu öne sürüyor.

7 Aleksey Gan (1889-1942) *Konstrüktivizm*'den

İnhuk ve Birinci Emekçi Konstrüktivist Grubu'nda etkin bir sanatçı ve kuramcı olmasının yanısıra, Gan, bir tasarımcıydı. Gan'ın kitabı Konstrüktivizmin ilkelerinin en kapsamlı sergilenişidir, ama grup içinde bile anlaşmazlıklara yol açan aşırı bir formülleştirme içermektedir. Kitabın kendisi Konstrüktivist tipografi ve tasarım ilkeleriyle şekillendirilmişti. Burada yer verilen kısa alıntı Konstrüktivist kavramlar üçlemesini ele alıyor: "tektonik", "faktura" ve "konstrüksiyon". "Faktura" özünde malzemelerin özellikleriyle ve onların işlenme süreçleriyle; "konstrüksiyon" onları birleştirme ve düzenlemenin yollarıyla ilgilidir; "tektonik" de, bu ilkelerin

Komünizm kuramıyla olan ilişkilerinin belirsiz ama, konstrüktivist bir perspektiften, önemli sahasıdır. İlk kez *Konstruktivizm* olarak yayınlandı (Tver, 1922). İngilizce çeviri Camilla Gray, *Great Experiment*, Londra, 1962, s. 284-7'de yer alıyor (yeni basımı *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Londra, 1971).

Tektonik ortaya çıkıyor ve kendisini bir yandan Komünizmin karakteristiğine, diğer yandan sanayi malzemelerinin uygun kullanımına dayandırarak biçimlendiriyor. Tektonik sözcüğü, bu sözcüğü dünyanın merkezinden kabarmayı tanımlamak üzere kullanan jeolojiden ödünç alınmıştır.

Tektonik organiğin, bir iç varlıktan patlamanın eşanlamlısıdır.

Bir disiplin olarak, tektonik, uygulama alanındaki Konstrüktivisti yeni içeriğin ve yeni biçimin sentezine yöneltmeli. Konstrüktivist bir kereliğine tümden sanatı yaşamış olan ve sanayi malzemesi açısından gelişmiş olan, Marksist eğitime sahip biri olmalıdır. Tektonik onun rehber yıldızıdır, deneysel ve uygulayımsal etkinliğin beynidir.

Faktura malzemenin işlenmesinin bütün sürecidir. Malzemenin bir bütün olarak işlenmesidir ve bir yanın işlenmesi değildir.

Burada malzeme ham haliyle anlaşılır. Malzemenin uygun kullanımı onun seçilmesi ve işlenmesi anlamına gelir, ama bu işlemenin karakteri onun bütünlüğü içinde *faktura*dır: işlenen malzemenin organik koşulu ya da onun organizmasının yeni koşulu.

Dönüştürdüğümüz ve [malzemeleri] işlediğimiz ölçüde, *faktura*ya gireriz. Buradan yola çıkarak, ikinci disiplini şöyle dile getirebiliriz: *Faktura* bilinçli olarak malzemeyi seçmek ve onu uygun şekilde, konstrüksiyon hareketini durdurmadan ya da onun tektoniğini sınırlamadan kullanmaktır.

Konstrüksiyon. Konstrüksiyon Konstrüktivizmin eşgüdümleme işlevi olarak anlaşılmalıdır.

Eğer tektonik ideolojik ve biçimsel olanı birleştirirse, ve sonuç olarak kavrayışın bir birliğini verirse, faktura da malzemenin koşuluysa, o zaman konstrüksiyon bir araya getirmenin hakiki sürecini keşfeder.

Bu yüzden üçüncü bir ilkemiz var, işlenen malzemenin kullanımı aracılığıyla kavrayışı oluşturma disiplini.

Yaşasın maddi inşanın Komünist ifadesi! [...]

Sonunda saf ve uygulamalı sanata geldik. Toplumsal uygunluk zamanı başladı. Sadece yararcı anlamı olan bir nesne herkesçe kabul edilebilir bir biçimde ortaya atılacak.

Şans eseri, hesapsız hiçbir şey olmayacak, kör zevk ve estetik keyfilikle hiçbir şey olmayacak. Her şey teknik ve işlevsel olarak yönetilmeli.

Son bir çözüm ve ebedî doğrular fikri kati olarak geçersizleştirilmeli.

Sanatın kökleri hep maddi-biçimsel tözlerde, üretimdeydi...

Sanatın spekülatif etkinliğinden sanat çalışmasının toplumsal yönetilmesine...

Toplumun teknik sistemi, onun zenginliğinin düzene sokulması, insan ilişkilerinin düzene sokulmasına yol açar...

Kültürel örgütlenme alanında, geçerli tek ölçüt devrimin genel hedefleriyle

ayrışmaz bir şekilde bağlantılı olan ölçüttür ... Sanat öldü! İnsani çalışma aygıtında ona yer yok. İş, teknik ve örgütleme!

Kendimizi spekülatif etkinlikten [sanattan] koparalım ve gerçek çalışmanın yolunu bulalım, bilgi ve becerilerimizi gerçek, canlı ve uygun çalışmaya verelim. Entelektüel-maddi üretim, karşılıklı çalışan ilişkiler ve bilim ve tekniğe dayanan bir üretim ortaya koyar, doğası gereği dinden ve felsefeden ayrılamayan ve kendisini soyut, spekülatif etkinliğin kapalı çemberinden çıkarmaya yeteneği olmayan sanatın yerini alır...

Tektonik, faktura, konstrüksiyon. Sanatın renk, çizgi, yüzey, hacim ve hareket gibi kalıcı malzemesini ve biçimsel temelini koruyan sanatsal çalışma, uygun etkinlik ve yeni sanatsal *ifade* araçları ortaya çıkarabilecek olan entelektüel-maddi üretim koşullarında, maddeci açıdan yönetilmiş olacak.

Gerçekliği düşünmemek, temsil etmemek ve yorumlamamak, ama yeni sınıfın, proletaryanın sistemli hedeflerini gerçekten inşa edip ifade etmek. Rengin ve çizginin ustasının, uzam-hacim biçimlerini yapanların ve kitle üretimlerini düzenleyenlerin, hepsinin, milyonlarca kişilik insan kitlelerinin silahlandırılmasına ve harekete geçirilmesine yönelik genel çalışmada konstrüktörler olması gerekiyor...

Bizim Konstrüktivizmimiz sanata koşulsuz savaş açtı, çünkü sanatın araçları ve nitelikleri devrimci bir ortamın duygularını sisteme sokabilecek durumda değil [...]

8 El Lissitski (1890-1947) ve İlya Ehrenburg (1861-1967) *Veş* Editörlerinin Açıklaması

Lissitski ve yazar Ehrenburg *Ves/Gegenstand/Objet* adını taşıyan, devrim sonrası Sovyet sanatı ve tasarımındaki gelişmeleri Batı'dakı benzer hareketlerle ilişkiye sokmak üzere düşünülmüş, kısa ömürlü bir üç dilli dergi çıkarmak üzere bir araya geldi. Üçüncü sayının kapağında da Malevic'in Siyah Kare'siyle bir lokomotif dramatik bir montajda bir araya geliyordu. Dergi Süprematizmle yararcı Konstrüktivizm arasında bir orta noktada yer alıyordu. Buraya aktarılan açıklama Lissitski tarafından, 1922 yılında, Düsseldorf'taki bir "ilerici sanatçılar" kongresinde yapılmıştı ve o kongrede "Uluslararası Konstrüktivistler Fraksiyonu" örgütlenmesini sağladı. *Ves* açıklaması *De Stijl*, V, sy. 4, Amsterdam, 1922'de yayınlandı. Nicholas Bullock'un İngilizce çevirisi, S. Bann (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Londra ve New York, 1974, s. 63-4'te yer almaktadır.

1 Buraya *Veş/Gegenstand/Objet* dergisinin, yeni bir düşünme tarzını savunan ve neredeyse bütün ülkelerin yeni sanattaki öncülerini bir araya getiren bir derginin temsilcisi olarak geldim.

2 Bizim düşüncemizin merkezinde, eski öznel, mistik dünya kavrayışından uzaklaşma ve bir evrensellik – berraklık – gerçeklik tutumu yaratma çabası yer alıyor.

3 Bu düşünme tarzının gerçekten uluslararası olduğunu, dış dünyadan ayrı kaldığımız bu yedi yıllık dönemde, Rusya'da bizim de burada, Batı'daki dostlarımızla aynı sorunlara saldırıyor, ama onları tanımıyor olmamız gösteriyor. Rusya'da yeni

sanatı geniş bir toplumsal ve politik cephe içinde gerçekleştirmek üzere zorlu ama verimli bir mücadele verdik.

4 Böyle yaparken sanatta ilerlemenin ancak toplumsal yapısını tümüyle değiştirmiş olan bir toplumda mümkün olduğunu öğrendik.

5 İlerleme derken sanatı süsleme ve dekorasyon rolünden, azınlığın duygularını tatmin etme ihtiyacından kurtarmayı kastediyoruz. İlerleme herkesin yaratmaya hakkı olduğunu kanıtlamak ve açıklamak anlamına geliyor. Sanatı bir manastırdaki keşişler gibi yönetmek isteyenlerle işimiz yok.

6 Yeni sanat öznel değil, nesnel bir temele dayanıyor. Bu, tıpkı bilim gibi, kesin olarak betimlenebilir ve doğası gereği konstrüktiftir. Sadece saf sanatı değil, yeni kültürün cephesinde bulunan herkesi birleştiriyor. Sanatçı uzmanın, mühendisin ve işçinin yoldaşıdır.

7 Yeni sanat tam olarak anlaşılmış değil; sadece toplum yanlış anlamıyor onu, ama daha da tehlikelisi, kendisine ilerici sanatçı diyenler de anlamıyor.

8 Bu durumla mücadele etmek, karşı saldırıya geçebilmek üzere safları kaynaştırmamız gerekiyor. Eğer amacımız sadece sanatçı denen bir grubun maddi çıkarlarını savunmak olsaydı, başka bir birliğe ihtiyaç duymazdık, çünkü zaten ressamların, dekoratörlerin ve vernikçilerin uluslararası birliği var ve mesleki açıdan biz bunlara bağlıyız.

9 YENİ KÜLTÜR İÇİN SAVAŞANLARI BİRARAYA GETİRMEK ÜZERE BİR İLERİCİ SANATÇILAR ENTERNASYONALİ KURULMASINI İSTİYORUZ. Bir kez daha sanat eski rolüne dönecek. Bir kez daha sanatçının çalışmasını evrenselle ilişkiye sokmanın kolektif bir yolunu bulacağız.

9 *LEF*: "*LEF* Kimi Uyarıyor?"

Ünlü devrimci şair Vladimir Mayakovski, 1923 yılında *LEF* adlı bir derginin çevresinde "Sol Sanat Cephesi" grubunu kurdu. İç savaş yıllarında, "solcu" sanat hakim sanattı. Yeni Ekonomi Politikasının yeni koşullarında sanat ve edebiyat alanında teknik acıdan daha tutucu eğilimler yeniden ortaya çıktı, Devrime "gerçekcilik" ve "popülerizm" bayrakları altında hizmet ettiklerini öne sürdüler. Mayakovski'nin hedefi Solu yeniden birleştirmek ve Devrimin gerçek sanatı olma savını yeniden ortaya koymaktı. Bu manifesto-başyazı *LEF*'in ilk sayısında çıktı (Moskova, 1923, s. 10-11). Richard Sperwood'un İngilizce çevirisi *Form*, Brighton, sy. 1, Ekim 1969, s. 32-3'te yer aldı (yeniden basımı: *Screen*, Londra, c. 12, sy. 4, Kış 1971-2, s. 35-7).

Bize. Lef'teki yoldaşlara!

Biliyoruz. Biz, solcu ustalarız, biz çağdaş sanatın en iyi işçileriyiz.

Devrime kadar yeni sanatın biçimi konusunda en hatasız müsveddeleri, harika teoremleri, zekice formülleri hazırladık.

Belli: Burjuvazinin kaygan, yuvarlak göbeği böyle bir yapı için kötü bir yerdi.

Devrimde birçok gerçeği topladık, yaşamı öğrendik, asırlarca kalacak gerçek bir yapı siparişi aldık.

Savaşın ve devrimin uğultularıyla sallanan toprak, görkemli bir yapı için zorlu bir zemin.

Geçici olarak formülleri cebimize kaldırdık, devrimin direnmesine yardımcı olduk.

Artık burjuva göbeğinin küresi yok.

Devrimle eskiyi süpüren bizler, sanatın yapısı için zemini temizledik.

Yer sarsıntısı yok.

Kanla betonlaşan SSCB sapasağlam duruyor.

Daha *büyük bir şeyin* vakti geldi.

Kendimize karşı ciddi olmak, çalışmamızın tek sağlam temelidir.

Fütüristler!

Sizin sanattaki başarılarınız büyük; ama dünkü devrimciliğin kârıyla yaşamayı hiç düşünmeyin. Patlamanızın yaralı entelijensiyanın umutsuz bir çığlığı olmadığını, bir savaş olduğunu bugünkü çalışmanızla göstereceksiniz – herkesle, komünün zaferi için mücadele eden herkesle omuz omuza yaptığınız çalışmayla.

Konstrüktivistler!

Sıradan bir estetik ekol olmaktan korkun. Sadece sanatın konstrüktivizmi – sıfırdır. Sanatın kendi varoluşu bir sorun olarak duruyor. Konstrüktivizm bütün yaşamın en yüksek biçimsel mühendisliği olmalı. Çoban pastorallerinin bir oyunu olan konstrüktivizm – saçmalıktır. Düşüncelerimiz bugünün şeyleri üzerinde gelişmeli.

Üreticiler!

Uygulayıcı-zanaatkâr olmaktan korkun.

İşçilere öğreterek işçiden öğreneceksiniz. Fabrikanın estetik emirler odasından dikte ederek, ancak müşteri olursunuz.

Sizin okulunuz fabrikadır.

Opoyaz'cılar!

Biçimsel yöntem sanatın incelenmesi için bir anahtar. Her bir kafiye piresi incelenmeli. Ama havasız bir uzamda pire tutmaktan kaçının. Ancak sanatın sosyolojik incelenmesiyle birlikte sizin çalışmanız hem ilginç hem de gerekli olacak.

Öğrenciler!

Yenilik adına, sanatın son çığlığı adına amatörlerin rastgele attığı çığlıklara kapılmaktan kaçının. Amatörlerin yenilikçiliği tavuk ayaklı bir lokomotife benzer.

Sadece ustalıkta eskiyi çöpe atma hakkı vardır.

Hepiniz!

Kuramdan uygulamaya geçerken, ustalığı, ehliyeti hatırlayın.

Büyük işlere gücü olan gençlerin para için yaptığı işler, güçsüz akademisyenlerin para için yaptığı işlerden çok daha iğrençtir.

Lef'in usta ve öğrencileri!

Varlığınızla ilgili karar veriliyor.

Eğer onu ustalıkla biçimlendirmezsek, en büyük fikir ölecek.

Hünerli biçimler kara gecenin kara iplikleri olarak kalacak, sadece kararsızlarda hayalkırıklığı, öfke uyandıracak, eğer biz onları bugünün biçimlendirilmesi için, devrim için kullanmazsak.

Lef savunmada.
Lef – bütün yaratıcıları savunuyor.
Lef savunmada.
Lef bütün sahtekârları, bütün estetik ötesicileri, bütün alıcıları kovuyor.

10 Osip Brik (1888-1945) "'Biçimsel Yöntem' Denen Şey"

Osip Brik, Rodçenko ve Mayakovski'yle, dolayısıyla Konstrüktivizmle ve Sol Sanat Cephesi'yle yakın olan bir elestirmen ve kuramcıydı. Ayrıca biçimci dilbilimcilerin "Opoyaz" grubuyla da ilişkisi vardı. Dilbilimci Biçimcilik, tıpkı daha önceki, özünde biçimci olan avangard sanattan çıkan Konstrüktivizm gibi, daha ortodoks Marksistlerin saldırısına uğramıştı. Burada Brik bu tür uygulamaların devrimci geçerliliğini kurmaya, gerçekten Maddeci olanın ve İdealizme dayanan daha ortodoks biçimlerin asıl bunlar olduğunu öne sürerek, saldırılan püskürtüyor. İlk kez *LEF*, c. 1, Moskova 1923, s. 213-25'te yayınlandı. Richard Sherwood'a ait İngilizce çevirisi a.g.y., s. 42-4'te yer aldı. (Brik'in baska metinleri için bkz. IIID11 ve IVC8.)

"Opoyaz" ve onun "biçimsel yöntemi" edebiyat alanındaki edebî başrahipler ve şarlatan rahipler için tam bir umacı oldu. Şiirsel ikonlara bilimsel bir bakış açısıyla ulaşmaya yönelik bu hürmetsiz yaklaşım bir öfke fırtınasıyla karşılaştı. "Biçimsel yönteme direnme birliği" kuruldu, ya da daha doğrusu, "şiirsel değerlerin ortadan kaldırılmasına karşı direnme birliği".

Bunu anmak bile gerekmezdi belki, eğer bu "direnişçiler" arasında, güve yeniğiyle kaplı da olsa bazı Marksistler bulunmasaydı. Bu yüzden bir açıklama gerekiyor.

"Opoyaz" şair ve yazar diye bir şey olmadığını – sadece şiir ve yazı diye bir şey olduğunu öne sürüyor. Bir şairin yazdığı her şey onun genel yapıtının bir parçası olarak anlamlıdır ve onun "Ben"inin bir ifadesi olarak tümüyle değersizdir. Eğer şiirsel bir eser, bir günlük yazısı gibi "insani bir belge" olarak anlaşılabiliyorsa, o zaman sadece yazar, karısı, akrabaları, dostları ve tutkuyla "Puşkin sigara içiyor muydu?" gibi bilmecelere yanıt arayan manyaklar için ilginç olacak – başka kimsenin ilgisini çekmeyecektir.

Şair kendi işinin uzmanıdır. Hepsi bu. Ama iyi bir uzman olmak için kimin için çalışıyorsanız onun ihtiyaçlarını bilmeniz gerekir, onlarla aynı yaşamı yaşamanız gerekir. Yoksa eseriniz yola girmez ve bir işe yaramaz. Şairin toplumsal rolü onun bireysel nitelikleri ve alışkanlıklarının çözümlenmesinden anlaşılamaz. Şiirsel beceriye ait araçların toplu bir incelemesi zorunludur, bu araçlar insan emeğinin olası başka alanlarından ayrılmalıdır; ayrıca onların tarihsel gelişim yasaları da öyle. Puşkin bir ekol kurucusu değildi, ama onun öncüsü oldu. Eğer Puşkin hiç var olmasaydı bile "Yevgeni Onegin" yazılabilirdi. Ve Amerika, Kolomb olmasa da keşfedilebilirdi. Daha bir edebiyat tarihimiz yok. Sadece edebiyatın "generallerinin" tarihi var; "Opoyaz" bu tarihin yazılmasını mümkün kılacak. Şair sözün uzmanıdır, bir söz yaratıcısıdır, kendi sınıfına, kendi toplumsal grubuna hizmet eder. Neyin hakkında yazacağı ona tüketici tarafından sezdirilir. Şairler temaları icat etmez, onları çevrelerindeki ortamdan alırlar. Şairin eseri temanın işlenmesiyle, ona uygun dilsel bir biçim bulmasıyla başlar.

Şiiri incelemek demek bu dilsel işlemenin yasalarını incelemek demektir. Şiirin tarihi dilsel biçimlendirmenin araçlarının gelişim tarihidir. Neden şairler şu ya da bu gerçek temayla etkilenirler de başkasından etkilenmezler, eski bir tema nasıl ölür – bilimsel poetikanın en kapsamlı araştırma konusu budur. "Opoyaz", çalışmasını, ona yakın bilimsel disiplinlerin çalışmasından, "bu dünyadan çıkıp gitmek" üzere değil insanın ebedî etkinliğiyle ilgili bir dizi yaşamsal sorunu en hassas şekilde ortaya koymak ve açmak üzere ayırıyor.

"Opoyaz" şiirsel üretim yasalarını inceliyor. Onun bunu yapmasını kim engellemeye kalkışabilir?

"Opoyaz" kültürün proleter yapılanmasına ne katıyor?

1 Olgu ve kişisel görüşlerin kaotik bir yığılmasının yerine bilimsel bir sistem.

2 "Tanrıların dilinin" putperest bir yorumu yerine yaratıcı insanların toplumsal bir değerlendirmesi.

3 Yaratımın "sırlarına" "mistik" bir dalış yerine üretim yasalarının bir bilgisi.

"Opoyaz" genç proleter yazarlar için en iyi eğitmendir.

"Prolet-şairler" hâlâ "kendilerini açığa vurmaya" susamış halde. Kendilerini sınıflarından sürekli uzaklaştırıyorlar. Basitçe "prolet-şair" olmak istemiyorlar. "Kozmik", "küresel" ya da "derin" temalar arıyorlar. Şairin temasıyla ortamından sıçrayıp çıkması gerektiğine, ancak o zaman kendisini açığa vurabileceğine ve "ebedî olanı" yaratabileceğine inanıyorlar.

"Opoyaz" onlara büyük olan her şeyin dönemin sorunlarına bir yanıt olarak yaratıldığını, bugünün "ebedîsinin" kendi çağının bir konusu olduğunu ve büyük şairin kendini açığa vurmadığını, sadece toplumsal emiri yürürlüğe soktuğunu gösterecek.

"Opoyaz" prolet-şair yoldaşlarının burjuva edebiyatının geleneklerini aşmasına, onun ölmek üzere olduğunu ve karşı devrimci olduğunu bilimsel olarak kanıtlayarak *yardım edecek.*

"Opoyaz" proleter yaratıcılığa, "proleter ruhu" ve "komünist bilinç" hakkında gevezeliklerle değil, çağdaş şiirsel yaratım araçlarının kesin teknik anlamlarıyla yardım edecek. *"Opoyaz" şiirsel idealistlerin mezar kazıcısıdır.* Onunla mücadele etmek boşuna. Hele Marksistler için iyice boşuna.

11 Osip Brik (1888-1945) "Resimden Patiska Baskıya"

Brik "üretime yönelik sanat" *ethos*unu benimsedi. Buna uygun olarak sövale sanatını arkaik, hatta düzeltilmesi imkansız bir şekilde burjuva bireyciliğiyle damgalanmış bir şey olarak kınadı. Onun yerine fotoğrafı, fotomontajı ve reprodüksiyon perde (yani "patiska") baskısının kullanılmasını savundu. Bu acıdan, özel olarak Brik'in denemesi, ve genel olarak Konstrüktivist-Üretimci Avangard, Walter Benjamin'in "Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" (1936; bkz. IVD6) adlı ufuk acıcı denemesindeki düşüncelerinin habercisi olarak duruyor. İlk kez *LEF*, sy. 6, Moskova, 1924, s. 30-1, 34'te yayınlandı. Richard Sherwood'un İngilizce çevirisi, a.g.y., s. 48-51'de yer alıyor.

Üretim sanatının propagandası artık başarılı oldu.

Sanat kültürünün tümüyle sergi ve müze nesnelerinden oluşmadığı, özellikle de, resmin "resimler" olmadığı, yaşamın resimsel tasarlanmasının bütün toplamı olduğu anlaşılıyor.

Patiska baskı da tıpkı resim gibi sanat kültürünün bir ürünü ve ikisi arasında herhangi bir ayrım çizgisi çekmenin herhangi bir temeli yok.

Dahası, resmin ölmekte olduğu, onun kapitalist sistemin biçimlerine, onun kültür ideolojisine ayrışmaz bir şekilde bağlı olduğu ve patiska baskının artık yaratıcı ilginin merkezine geçmekte olduğu, patiskanın ve onunla çalışmanın artık sanat çalışmasının doruk noktası olduğu inancı büyüyor.

Bu bir gerçek. Bizim yaratıcı kültür çalışmamız artık tümüyle amaç yönelimli. Kendimiz için belli bir uygulama amacını izlemeyen herhangi bir kültürel eser düşünmüyoruz. "Saf bilim", "saf sanat" kavramları ve kendinden değer sahibi doğru ve güzellikler" bize yabancı. Bizler uygulamacıyız – ve bizim kültürel bilincimizin ayırt edici özelliği burada yatıyor.

Şövale sanatının resmi böyle bir bilinçte yer alamaz. Çünkü onun gücü ve önemi onun yararcı olmayışında, hoşnut etmekten, "gözü coşkulandırmaktan" başka bir amaca hizmet etmemesinde yatar.

Bir şövale resmini bir ajitasyon resmine dönüştürmeye çalışmak boşuna. Bunu yapacak yetenekli bir sanatçı ortaya çıkmadığı için değil, bunun özünde düşünülemez bir şey olması yüzünden.

Şövale resmi kalıcı bir varlık için tasarlanmıştır, yıllarca, hatta yüzyıllarca kalmak için. Ama hangi ajitasyon konusu bu kadar uzun süre yaşayabilir? Hangi ajitasyon resmi bir ay içinde silinip gitmez? Ve eğer ajistasyon resminin teması kalıcı olursa, ondan ne kalır?

Kısa süreli etkisi olan bir temanın uzun süreli varoluş için düşünülmüş araçlarla ele alınmaması gerekir. Bir günlük nesne asırlarca kalmak için yapılmamalıdır.

Bu yüzden ajistasyon resmi ajitasyon posteriyle karşılaştırılamaz, bu yüzden iyi bir ajitasyon resmi yoktur.

"Saf" şövale sanatçıları ajitasyon temaları üzerinde çalışmayı reddederek aklı başında bir iş yaptılar. Bu şekilde şövale resminin ortadan kalkacağını, temel değerlerini, "zamansız", "yararcı olmayan" önemini kaybedeceğini, posterin onun yerini alacağını anladılar. Bu yüzden onu başka bir yöntemle kurtarmak için umutsuzca hamleler yapıyorlar: Herkesi şövale resminin, saf biçimsel anlamıyla, büyük bir kültürel olgu olduğuna, o olmadan herhangi bir sanat kültürünün olamayacağına ikna etmeye çabalıyorlar.

Şövale resimleri yapılmazsa, sanat kültürünün kaybolacağını, şövale resimleri yaparken ortaya çıkan yaratıcı "özgürlüğün" tek bir saniye bile ortadan kaldırılmaması gerektiğini, yoksa sanatın sona ereceğini savunuyorlar.

Bırakın bir resmin teması önemsiz olsun, bırakın resimsel biçimlerin soyut "özgür" oyunu olsun – bu önemsiz; önemli olan şey bu zamansal olmayan, yararcı olmayan, "saf estetik" değerin varolmayı sürdürecek olması, insanın ona bakabilecek, ondan esinlenebilecek ve sanat kültürünün kurtulacak olması.

Keşiş işte böyle düşünür. Dünyanın dışındaki dürüst yaşam dünyayı kurtaracaktır.

Yine de şövale ressamları haklı. Eğer resim kurtulabilirse, ancak bu şekilde olur.

Eğer şövale resminin sanat kültürünün var olması için zorunlu olduğu, o olmazsa sanat kültürünün yok olacağı doğruysa, o zaman, elbette, onun gelişimini ve refahını sağlamak için gerekli her adımı atmalıyız.

Ama bu doğru değil. Şövale resmi günümüzün sanat kültürü için sadece gereksiz olmakla kalmıyor, aynı zamanda onun gelişmesinin en güçlü engellerinden biri. Bu da nedeni.

Elbette, asıl kötülük "saf" şövale ressamlarının keşişçe düşüncelerinde değil. Bunlar din karşıtı, estetik karşıtı propagandanın ışığında kolayca ortadan kaldırılabilir. Kötü olan şey bu keşişçe dogmaların üretim ve eğitim ilkelerine dönüşmüş olması.

Konunun özü şövale sanatçılarının başka sanat kültürü biçimlerinin önemini ve zorunluluğunu reddetmemesi. Ajistasyon posterlerinin, patiska baskı için yapılan eskizlerin ve kitap kapaklarının varlığına canıgönülden izin veriyorlar; sadece, şövale resmi olmazsa bu "ikincil" yönlerin düşünülemez olduğunu, şövale resminin bütün resim kültürünün üzerine inşa edildiği yaratıcı zemin olduğunu öne sürüyorlar.

Eğer iyi patiska baskılar yapmak itiyorsanız, manzara resmetmeyi öğrenin gibi bir çıkarım da buradan geliyor.

Şövale ressamları şunu savunuyor: Sanatçı, nerede çalışırsa çalışsın, ne yaparsa yapsın, sanat kültürünün bir ustası olmalıdır, sanatsal eğitim almalıdır. Bu sanat kültürünü, bu sanat eğitimini ona şövale resmi verir.

Şövale resminin "sırlarına" vakıf olunca, böylece her tür resim çalışmasının "sırlarına" vakıf olmuş olur, ister patiska, ister kitap kapağı, poster ya da tiyatro dekorasyonu olsun.

Ve şövale ressamları tam da burada yanılıyorlar.

Resim sanatsal çalışmanın belli bir yönünün ürünüdür. Bir resim yapmak için insanın belli nitelikte teknik araçlara ve becerilere, yani bir resmin yapılmasını sağlayan araç ve becerilere sahip olması gerekir. Neden buradan bu araç ve becerilerin evrensel olduğu sonucu çıksın? Neden birdenbire bir zanaata uygun araç ve becerilerin bir başkası için de doğru olduğu anlaşılsın?

Kısmi örtüşmelerin olası olduğunu, araçların bir kısmının evrensel kullanıma sahip olduğunu kabul edelim; ama bir zanaat neden bir başkası açısından temel olsun? Neden bir natürmort yapmak bir patiska baskı yapmaktan daha temel olsun? Neden insan önce natürmort yapmayı öğrensin, sonra da patiska baskı yapmayı öğrensin, neden öbür türlü olmasın?

Şövale ressamları saf şövale resmini saf matematikle karşılaştırmayı seviyorlar. İkisinin de uygulamaya geçirilebilecek olan genel ilkeler, genel oranlar verdiğini söylüyorlar.

Ama şövale ressamları bir resmin bir bilim olmadığını, uygulayımsal çalışma olduğunu ve herhangi bir "genel" önerme ortaya koyamayacaklarını unutuyorlar. Şövale ressamının deneyimi genel olarak sanatçının deneyimidir, ama sadece belli bir resim çalışması örneğinin deneyimi.

Şövale sanatçıları varoluş haklarını savunmak istiyorlar.

Eğer şövale sanatı öldüyse, sanatsal zanaatın toplumsal açıdan zorunlu bir yönü olarak öldüyse, diyorlar, bırakın evrensel bir sanat yöntemi, bütün uygulamaya dönük sanatsal çalışmanın en yüksek okulu olarak hayata dönsün.

Klasik antik çağın bağnazları da ortaokullarda Yunanca ve Latinceye ihtiyaç olduğunu böyle savunmaya çalışmışlardı.

Ama şövale sanatının eğitsel evrenselliği sadece kuramsal savlarla değil, günlük uygulama deneyimiyle de çürütülebilir. Şövale sanatı okullarından geçen ve sonra da bilgi ve becerilerini üretimde kullanmaya çalışan sanatçıların kötü yazgısı, biliniyor. Hiçbir sonuç çıkmıyor bundan.

Fakat şövale sanatçısı, genel olarak üretim diye bir şeye aldırmıyor. Üretim sanatının kabul edilmesi onun ağzında boş bir söz olarak kalıyor.

Üretim alanındaki eser hep en düşük türden sanat olarak kalsa bile, onun için fark etmez. Bu yüzden şövale sanatçıları bu tür çalışma için yöntemler bulmuyorlar ve üretim sanatının sorunlarına çözüm bu yüzden şövale sanatından gelmeyecek.

Sadece şövale sanatçılığından kesin olarak kopmuş sanatçılar, üretim çalışmasını sanat çalışmasının aynı haklara sahip ama olası tek bir yönü olarak kabul etmiş sanatçılar – sadece bu sanatçılar günümüz sanat kültürünün sorunlarını üretken ve başarılı bir şekilde çözmeye kalkışabilir.

Hâlâ az sayıda olan bu sanatçılar arasında İNHUK üyeleri var: Rodçenko, Lavinski, Vesnin, Stepanova, Johanson, Senkin, Klustis ve merhum Lyubov Popova.

Şövale sanatçılarının üretim sanatçılarına getirebileceği tek bir ciddi itiraz var. Şöyle diyorlar: *Sizin eserleriniz uygulamalı sanatın en ilkel türünden hiç de farklı değil; uygulamalı sanatçılar hep ne yaptıysa siz de onu yapıyorsunuz, şövale çizimlerini fabrika ürünü nesnelere "uyguluyorsunuz". Peki şövale eseri diye bir şey kalmazsa ne yapacaksınız? Neyi "uygulayacaksınız"?*

Sanat eseriyle fabrika ya da atölye eserinin hâlâ ayrı olduğu doğru. Sanatçı fabrikada hâlâ bir yabancı. İnsanlar ona kuşkuyla bakıyor, yaklaşmasına izin vermiyorlar. Ona güvenmiyorlar. Onun teknik süreçleri neden bilmesi gerektiğini, neden saf sanayiye ait bilgilere sahip olması gerektiğini anlayamıyorlar. Onun işi çizmek, çizim yapmak – ve aralarından uygun olanları seçmek ve hazır yapım imalatlar olarak onlara bağlı kalmak da fabrikanın işi.

Üretim sanatının temel fikri, bir şeyin dış görünümünün onun ekonomik amacı tarafından belirlendiği, soyut, estetik değerlendirmelerle belirlenmediği fikri, bizim sanayicilerimiz tarafından hâlâ yeterince anlaşılmış değil, ve onlar sanatçının, nesnenin "ekonomik sırrına" vakıf olmaya çabalarken, burnunu başkalarının işine soktuğuna inanıyorlar.

Bu yüzden kaçınılmaz olarak uygulamalı sanat oluyor – sanatçının üretimden yabancılaşmasının bir sonucu olarak. Gerekli ekonomik yönlendirmeleri almadığından ister istemez estetik basmakalıplara dönüyor.

Bundan ne sonuç çıkarılabilir?

İleri! – bu yabancılaşmayı yenmeye doğru.

İleri! – sanatçıyla fabrikanın birliğine doğru.

Ve asla: geriye – saf şövale çalışmasına, ya da geriye – küçük resimlere değil.

Önde gelen sanatçılar resimden patiska baskıya giden yola çoktan koyuldu ve elbette geri dönmeyecekler. Ama bu daha bir başlangıç. Genç sanatçıların hepsinin bu yolun tek gerçek yol olduğunu, sanat kültürünün gelişiminin bu yolda ilerleyeceğini anlamaları gerekiyor.

Bizim sanayicilerimizin bu konudaki rollerini anlamaları gerekiyor, çünkü bu tarihsel sürecin hızlandırılması buna bağlı.

Moskova'daki (eskiden Tsindel'deki) ilk pamuklu baskı fabrikasının müdürü yoldaş Arhangelski'nin ve sanatçı Stepanova ve Popova'yı burada çalışmaya davet eden Profesör Viktorov'un girişimi, büyük ilgi ve övgüyü hak ediyor.

Ve bu ilk deneyin sonuçlarından bahsetmek için daha çok erken olsa bile, onun büyük kültürel değerinden bahsetmek önemli.

Geleceğin sanat kültürü fabrikalarda ve atölyelerde yapılıyor, tavan arasındaki stüdyolarda değil.

Eğer kibirli şövale sanatçılarıyla birlikte erkenden arşivlere düşmek istemiyorlarsa, genç sanatçıların bunu unutmaması gerekir.

12 Vladimir Tatlin (1885-1953) "Maddi Kültür Bölümü'nün 1924 Yılı Araştırma Çalışması Raporu"

Tatlin, 1921 yılından sonra Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi (Ginhuk) içindeki bir örgütlenme çalışmasına katılmıştı. Daha önce çalışmaya başlasa da, Kasım 1923'te Maddi Kültür Bölümü'nün başına geçmişti. 1925 yılında eski rakibi Malevic'le yaptığı bir tartışmanın ardından istifa etti, ama bu belki de 1920'lerin ortalarında Konstrüktivistlere uygulanan daha geniş baskıların bir sonucuydu. Bölümün özgün adı "Nesnenin Konstrüksiyonu Üzerine Araştırma"ya atıfta bulunuyordu. Bölümde boya yüzeyleri ve renkler gibi malzemelerin işlenmesini araştırılıyordu ve uygulayımsal tasarım çalışmasında projeler başlatmıştı, bunların en iyi bilineni bir takım elbise, bir palto ve bir fırın tasarımıydı. Temel ilke yeni "günlük yaşam" için yeni biçimler yaratmaktı. Bu metin ilk kez 1924 yılında Ginhuk'ta iç dolaşıma çıktı. İngilizce çevirisi Zhadova, *a.g.e.*, s. 256-7'de yer almaktadır. (Daha eski bir Tatlin metni için bkz. IIID2.)

Eski dünyadan, resimle birlikte miras alınan sanayi ve ev üretiminin, bütün dışavurumlarıyla birlikte kentte ve taşrada yaşadığımız deneyimleri de katarak, bir anarşi halinde olduğunu dikkate alalım: Üretim şans eseri üretken olan birimlere dağılmış, deneyim aşırı bireyselleşmiş ve herhangi bir biçim birliği yok. Ayrıca kültürün şekillendirici ilkesi olan üretim ve deneyimin de maddi olduğunu kabul ederek, Maddi Kültür Bölümü kendisine şu hedefleri koyuyor:

1 Kültürün şekillendirici ilkesi olarak malzemenin araştırılması.
2 Maddi kültürün belli bir biçimi olarak günlük yaşamın araştırılması.
3 Malzemenin sentetik biçimlendirilmesi ve böyle bir biçimlendirmenin sonucunda, yeni deneyimin standartlarının konstrüksiyonu.

Bu hedefleri gerçekleştirmek üzere Bölüm şu çalışmayı yürüttü:

I Kaplama malzemelerine yönelik deneysel araştırma. Çalışma kaplama malzemelerinin kullanımının genişletilmesi, yüzeyleri hazırlamak için yeni yöntemler belirlenmesi yönünde yürütüldü. Bölüm, özel renk nitelikleri sayesinde, üretimde bir uygulama bulabilen bir dizi renk seçimi gösterdi; dahası, Bölüm bazı kaplama malzemeleri için normal hazırlama yöntemleri (renk-normları) buldu, bu sayede bu tür malzemeler günlük yaşamımızda yaygın olarak kullanılabilecek. Yeni standartların gösterilmesi için bu çalışmanın yöneticisi tarafından iki ders verildi:

1 Kaplama malzemesi olarak renk (Empresyonizm ve diğer "izm"lere karşı).
2 Çeşitli kültürel dönemlerde özgül renk alanları.

II Malzemenin özelliklerine yönelik deneysel araştırma. Uzamdaki malzemenin şekillendirilmesi için çalışma yapıldı ve geliştirildi; bu amaçla rölyeflerin ve kontrrölyeflerin [ya da resim rölyeflerin] konstrüksiyonuna yönelik araştırma yapıldı, tam bir maddi hacmi çözümleme deneyimimiz genişletildi ve son olarak kültürü eşsiz bir şekilde şekillendiren sınırsız bir öğe olan malzemenin önemi doğrulandı. Özet sergisinde klasik konstrüksiyonun rölyef ve kontrrölyef kalıpları sergilendi, bununla bağlantılı olarak iki ders verildi:

a maddi hacmin bir sonucu olarak biçim;
b sanattaki son eğilimlerden kontrrölyefe dek uzamsal algıların gelişimi.

Çağdaş günlük yaşam koşullarında malzemelerin şekillendirilmesi. Bu kısımda Bölüm kumaş-normlarının ve bir şömine-normunun birkaç değişkesini iki kalıp halinde çalıştı. Kumaş-normlarının kalıpları bir dizi eskiz ve çizimde tasarlandı, bunlardan 1) bir erkek paltosu; 2) bir ceket; 3) bir iş elbisesi; 4) bir pantolon, SSCB (kentli) işçi ve yurttaşları için bir takım halinde, Maddi Kültür Bölümü tarafından, Leningrad Kumaş İmalatçıları Tröstü'nün fabrikalarıyla ortak olarak gerçekleştirildi.

İşçi apartmanları için şömine-normunun tasarımı üç değişkede geliştirildi: yiyecek hazırlama ve korumaya yönelik bütün araçları olan kompleks bir ocak alanının modeli, basitleştirilmiş bir ocak modeli ve ekonomik bir ocak modeli. Yeni modellerin gösterimi derslere eşlik etti.

Maddi kültür, çağdaş günlük yaşam ve üretim.

Bunların yanısıra, uzman işçilerle, yüksek eğitim kurumlarının öğrencileri olan işçilerle bir dizi konuşma gerçekleştirildi; değerlendirme formları toplandı.

Yıllık özet sergisinde bütün tasarımlar gösterildi ve bunlara gerekli açıklamalar eşlik etti.

Bölümün ekibi:

Bilimsel ekip: Hapayev, Kobelev, Holodov, Nekrasov, Geintse.

Uzman işçiler: Nikolayev, Sokoviç.

Bölümün, gösterim kalıpları geliştirmek için gerekli parçaları toplamak ve hazırlamak için zorunlu çalışmaların yapıldığı bir yedek parça ve montaj dükkanı var

Maddi Kültür Bölümü Yöneticisi, V. Tatlin
Leningrad, 10 Kasım 1924

IV. Bölüm

Özgürlük, Sorumluluk ve Güç

IV. GİRİŞ

Savaşlar arasındaki dönemde, modern sanatın kuramsal söylemlerine katkıda bulunanlar kendilerini üç hakim ve sorunlu kavrama göre yönlendirmeye çalıştılar: soyutlama, Gerçekçilik ve, 1920'lerin ortalarından sonra, dönemin başlıca avangard hareketi için benimsenen adla Gerçeküstücülük (bkz. IVC2). Bunlardan birini ima etmeyen herhangi bir ciddi sanat tartışması yoktu ve bu tartışmaların büyük kısmı, açık ya da örtük bir şekilde onlar arasındaki ilişkilerin düzene sokulmasını öneriyordu. (Bunun görünür istisnaları kuralın kanıtlanmasını sağlıyor. Henri Matisse ve Pierre Bonnard'ın yapıtı üç başlığın herhangi birinin altında yer almaktan uzak duruyor. Ama yapıtlarının bütün dikkat çekici özelliklerine rağmen, bu yapıtın sözkonusu dönem zarfında bir odak noktası olmasını açıklayan bir kuram ya da önemli bir eleştiri yoktu.)

Bu terimlerden herhangi birinin nasıl anlaşıldığı, hem görülen örneklerin sahasına hem de verili herhangi bir bağlamda sözkonusu olan diğer ikisi açısından yapılan bağlanmalara ve yatırımlara bağlıydı. Sözgelimi, Piet Mondrian'ı soyut sanatçı tipi olarak görenler için, soyutlama ve Gerçeküstücülük uzlaşmaz görünüyordu. Ama Paul Klee ve Joan Miro'nun soyutlamaları, hareketin başlıca kuramcısı Andre Breton tarafından Gerçeküstücülük hareketinin içinde olarak ilan ediliyordu. George Grosz ve Wieland Herzfelde'nin 1925 yılında önerdiği Gerçekçilik biçimi, idealist saydıkları soyut sanata açıkça düşmandı (IVC7; ayrıca bkz. IIIC19). Yine de on yıl sonra Herbert Read asıl devrimcilerin soyut sanatçılar olduğunu öne sürüyor, Gerçeküstücüleri "olumsuzlukları" yüzünden reddediyordu (IVD3).

Bunlar sadece üslup sahalarının belirlenmesine yönelik atışmalar değildi. Read'in metninin de açıkça gösterdiği gibi, sanatsal bağlanmaların anlam ve değeriyle ilgili tartışmalar, genellikle isteksizce, politik karaktere sahip daha büyük bağlılıkların uyguladığı çekim gücünden etkileniyordu. Bunların başlıca biçimleri Komünizm, Faşizmdi ve bir üçüncüsü de, Batı'nın sanayileşmiş uluslarındaki yaşamın hakim biçimi olarak kalan kapitalist ekonomiyle liberal ilkelerin karmaşık olsa bile tanıdık olan bir karışımıydı. Eğer bu üç bağlılık sanatsal tartışmalarda açık ve adı konmuş bir özdeşliğe sahip değilse, bunun nedeni Batı'da böyle bir tartışmanın, genellikle tartışmanın hangi konumdan yürütüldüğüyle örtüşmesiydi ve bu Komünizm ya da Faşizme bağlı olanlar için bile böyleydi. Bir bakıma, bu, insan doğasına özgü, diğer bağlılıkların çekici ya da haksız politik kültür biçimleri olarak algılanmasına yol açan yaygın olarak benimsenmiş bir haldi.

Bu iki üçlemeyi belirlerken –soyutlama, Gerçekçilik ve Gerçeküstücülük bir yanda, Komünizm, Faşizm ve liberal-kapitalizm diğer yanda– bir kümeden diğerine sistemli ve dışlayıcı bağlantı biçimleri çizilebileceğini öne sürmüyoruz. Tersine. Sözgelimi, 1920'lerde Gerçekçilik biçimlerine bağlı olan birçok Komünist varken, ve Gerçekçilikle Komünizmin özdeşleştirilmesi 1930'larda hem Sağ hem Sol için klişeleşmiş bir sanat-eleştirisi söylemi olmuşken, aynı dönemde hem soyut sanatın sosyalizmi inşa etme hedefine adanmış olduğunu görmek (hem Rusya'da hem de, daha az düzeyde, başarısız Weimar Cumhuriyeti'nde), hem de sanat tarihçilerinin "Nazi Gerçekçiliğinden" bahsetmesinin mümkün olduğunu görmek uygulayımsal bir kavram olarak Gerçekçiliğin çözümlenmesindeki kalıcı bir güçlüğü gösteriyor. Buna karşılık, Modernizmin ideal ve özerk bir soyut sanatla ilişkilendirilmesi, Marx'ın kapitalizm için belirttiği o toplumsal ve ekonomik değerlerin "ruhsallaştırılması" eğilimiyle bağlantılı gibi görünebilir. Ama bu bağlantı üzerinde ısrar etmek, hem sözkonusu sanatçıların düşüncesinde ütopyacı sosyalizmin nasıl bir önem taşıdığını önemsememek hem de onların Faşist biçimiyle kapitalizme karşı yoğun muhalefetini görmezden gelmez olacaktır (bkz. IVA4). Sanatsal biçimlerle politik bağlılıklar arasındaki bu bağlantıların birçok sanatçı, eleştirmen ve ideolog için ne kadar önemli olduğunu kanıtlar göstermektedir. Ama bu kanıtlar aynı zamanda bu tür bağlantılar kurma girişimlerinin, şimdi olduğu gibi o zaman da *sistemli şekilde* başarısızlığa mahkum olduğunu göstermektedir.

1920 ve 1930'ların sanat kurumunda önemli olan konuları, Rus Devrimi'nin etkilerini, hem daha sonraki Rus tarihinde yaşanan sonuçları hem de Batılı sanatçı ve yazarların imgeleminde algılanan içerimleri açısından değerlendirmeden, yeterince anlaşılamaz. Lenin'in 1924 yılında ölmesinden sonra, Stalin'in "tek ülkede Sosyalizm" öğretisini ilan etmesi devrimin uluslararasıcılığının reddedilmesini işaret ediyordu. Geriye bakmak mümkün olduğundan, bunun aynı zamanda, 1920 sonlarında Beş Yıllık Plan ve tarımın kolektifleştirilmesiyle uygulanmaya başlayan katı bir pragmatizmin bürokratik yerleşmesini de işaret ettiği söylenebilir. On yılın sonunda Trotski'nin sürülmesi sadece devrimci bir aşamanın sona ermesini değil, karşı devrimci bir rejimin siper kazmasını da belirtiyordu.

Ama baskı mekanizmaları yeni sosyalist toplumun inşasında karşılaşılabilecek ağır sıkıntılardan kolayca ayırt edilemez. Sözkonusu olay ve süreçlerden doğrudan etkilenenler için bile, devrime karşı haklı görülmesi imkansız sadakatsizliğin, ona ihanet edilmesine duyulan haklı hoşnutsuzluğa hangi noktada dönüştüğünü söylemek güç. Georg Lukács'ın "'Eğilim' mi 'Taraftarlık' mı?" adlı yazısı bu momentin karmaşık sorunlarını ve algılarını sergilemektedir (IVB10). 1932 yılında, Rus edebiyat ve sanat örgütlerinin merkezî denetime girdiği (IVB11) yılda yazılan yazı, Proletkult'un aşırı Sol eğilimine karşı çıkar ve taraftarlığın hümanizmle özdeşleştirilmesini savunur; bu arada, iki yıl sonra Stalin'in sözcüsü tarafından resmî politika damgası vurulacak olan (bkz. IVB15) Sosyalist Gerçekçilik öğretisi için belli bir pozitif kuramsal zemin hazırlar. Kendine özgü bir Sosyalist Gerçekçilik fikri bir süredir kanatlanmayı bekliyordu, hem Rusya'daki (IVB2 ve 3) ve Meksika'daki (IVB4) yeni toplumsal düzenlerin bir onaylanma biçimi olarak, hem de soyut sanat biçimlerine karşı Sol muhalefetin bir sesi olarak (IVC7). Ama Stalinist Rusya'da bile, Gerçekçilik ve soyutlama arasındaki

uygulayımsal ve kavramsal ilişkiler aşırı karmaşık olabiliyordu. Lukács'ın metninin yazıldığı yıl, aşırı soyutlamanın tutarlı bir yandaşı ve 1920'lerde resmî eleştirinin nişan tahtası olan Kazimir Maleviç'in, yeni toplumsal tipler için resimsel özdeşlikler ortaya atma ihtiyacını savunduğunu görürüz (IVD1). 1930'larda, popüler bir yönelime sahip Gerçekçilikle avangard bir soyutlama ya da "Ekspresyonizm" arasındaki ilişkiler sorunu, Soldaki sanatçı ve entelektüelleri, sadece Rusya'da değil sanayileşmiş bütün dünyada uğraştıran sorunlardan biriydi (sözgelimi bkz. IVB12, 13 ve 16-19, IVC15, 18 ve 19, IVD4, 8 ve 11).

Fakat bu tartışmanın bilgili katılımcıları çok küçük bir azınlıktı. Eleştiri ve kuramın gerçek tarihsel koşullarını saptamak Rusya'da bile güçlükle yapılırken, bunun Batı'daki izleyicileri genellikle devrimin etkilerini ya yankı ve fısıltılar şeklinde, ya da propagandayı dinleyerek öğreniyorlardı. Batı'daki Komünist partilere yaklaşanların büyük kısmı Stalinist propagandaya inanma, bunu gerektiği yerde Marksist kuramdan çıkarsamalarla destekleme, böylece Rus toplumsal ve kültürel başarılarının pembe bir görünümünü destekleme eğilimindeydiler. Bu grubun büyük kısmı için soyut sanat da Gerçeküstücülük de popüler olmamaları, elit bir toplumsal tabakada yer almaları yüzünden kuşkulu durumdaydılar. Diğer yandan, muhafazakârlar, kendi hükümetlerinin propagandasına inanma eğilimindeydiler, gerçekte olmasa da imgelemde tehdit ediliyor, Bolşevik iblislerin bütün kültürü en düşük ortak paydaya indirgemeye çalıştığına inanıyorlardı. Bu ikinci grubun büyük kısmı için modern sanat da ağza alınamaz bir şeydi, böylece onlar için modern sanatı genel olarak devrimci politikayla ve özel olarak bolşeviklikle özdeşleştirmek kolay oldu.

Kulturbolschewismus –kültürel bolşeviklik– Nazilerin Ekspresyonist ve soyut sanat biçimlerini kınamak için kullandığı bir basmakalıptır. Almanya'da modern sanat uygulaması, 1930'ların başında, tıpkı sol kanat politikanın izlenmesi gibi tehlikeli bir şey oldu. 1930'ların ortalarında Paris sanat dünyası önemli ölçüde Rusya ve Almanya'dan gelen, büyük kısmı Yahudi olan sürgün ve göçmenlerle doluydu. Paris'e sanatsal modernizmin metropol merkezi olduğuna inanarak gelmiş olanlara katılarak, çeşitli, evsiz ve kozmopolit bir avangard biçimlenmesine yardımcı oldular. Londra'da 1937 yılında *Circle* dergisinin yayınlanması, hem bu toplulukla İngilizlerin yakın temaslar kurmasını sağladı, hem de Londra'yı göç edilebilecek başka bir yer olarak öne çıkardı (bkz. IVA9-11).

Eğer Rus Devrimi'nin etkileri, Batı'nın kültür politikaları ve kuramları üzerinde doğrudan ya da dolaylı olarak etkili olduysa, Faşizmin yükselişi de onun önemini ve telikelerini algılayanların zihinlerinde aynı ölçüde ezici bir değerlendirme konusuydu. 1935 yılı bu iki tarihsel vektörün yakınsama noktasını oluşturdu. O yılın Temmuz ayında yapılan Yedinci Komintern Dünya Kongresi'nin ardından, Moskova, Batı'daki yandaşlarına enerjilerini yeniden yönlendirmeleri ve örgütlerinin politik zeminini genişletmeleri için çağrıda bulundu. Bu örgütler Faşizme karşı Halk Cepheleri kuracak, böylece platformlarını ve etkilerini, liberal görüşü seferber etmek ve diğer anti-Faşist örgütlerle ortak bir dava oluşturmak üzere genişleteceklerdi. Alman Yahudi entelektüel Walter Benjamin "Üretici Olarak Yazar" (IVC17) adlı konuşmasını bu tür örgütlerden birinde yapmıştı. Benjamin'in karmaşık savı Soldaki eleştirel tartışmanın tipik izleyicilerinin –kısmen Sosyal Gerçekçiliğin bir biçimine

bağlanan Stalinistler, kısmen estetik değerin özerkliğine ikna olmuş liberal entelektüeller– karmaşık bir görünümünü dikkate alır, ama vardığı sonuç her iki tarafın da beklentilerine uymaz. 1936 yılında Halk Cephesi'nin gerekli olduğu savı, İspanya'da Faşist güçlerin yasal yolla gelmiş cumhuriyetçi bir hükümeti devirmesiyle güçlendi. Süregiden iç savaş Avrupa'nın geri kalan kısmındaki Sol ve Sağ bağlılıkların daha da kutuplaşmasına yol açtı. Bu savaştan bir olay, Guernica'nın İspanyol Faşistleriyle ittifak halinde davranan Alman Luftwaffe tarafından bombalanması, Picasso tarafından bu kasabanın anısına yapılan bir duvar resminin konusu oldu. 1937 ve 1939 yıllarında yaygın şekilde sergilenen bu anıtsal eser, sanatsal ve politik değerlendirmelerin kesişimi için özgül ve dramatik bir odak noktası oldu.

Halk Cephesi'nin politikasının sanatçılar ve destekçileri arasındaki anti-Faşist duygular için platform sağlamasının, onların birçoğunun uygulamada devrimci olması nedeniyle olmadığını belirtmek gerekir. Tersine, bunun nedeni bu politikanın Modern Hareket içindeki daha yaygın bir eğilimle, devrim kavramını uygulamaya dönük politikadan sanat alanına taşımak ve iki alana da mutlak bir düşünce ve imgelem özgürlüğü katmak isteyen eğilimle örtüşmesiydi. Marx'ın düşüncelerini Freud'unkilerle yanyana getiren Gerçeküstücüler kendilerini, Salvador Dali'nin "bilinçte bir devrim" dediği şey için çalışıyor olarak görüyorlardı (IVC14; ayrıca bkz. IVC16). Kendi açılarından soyut sanatçılar da "düşüncelerin özgürlüğüne" dayanan "evrensel bir özgürlük" öne sürüyorlardı (IVA11). Teknik stratejiler çok farklı olsa da, ikisi de eserlerinin örneklemeye ya da cesaretlendirmeye çalıştığı olası bir "imgesel özgürlüğü" varsayıyordu. Bu açıdan özgürlük arayışı, dönemin politik koşulları karşısında modern sanatçıların ortak etik platformu oldu. 1930'ların ortasına gelindiğinde, sanatın "devrimci" olarak değerlendirilmesi modern sanat söylemleri içinde, daha önceki iki on yılda eleştiri tarafından biçimsel anlamın keşfiyle aynı işlevi görmeye başladı: Soyut sanatın, Gerçekçiliğin ve Gerçeküstücülerin yandaş ve destekçilerinin şu ya da bu eğilim adına elde etmeye çalıştıkları başlıca onay mührü buydu.

Savaşlar arasındaki dönemin sanatsal kuramının koşulları olan Komünizm ve Faşizmin, bu şekilde anılmadıkları yerde bile önemli olduğunu belirttik. Ayrıca daha önce bu kuramın büyük kısmının çıktığı zeminle örtüşen üçüncü bir bağlılık biçiminden de bahsettik. Sonuç olarak, 1920 sonları ve 1930'ların en önemli eleştirel tartışmasının, üçüncü bir bağlılık biçimi için zeminin, benimsenen doğal düzenin incelenmesine temel bir önem vermiş olan tartışma olduğunu öne süreceğiz. Gerekli olan şey modern Batı kültürünün kendisinin ve onu oluşturan değerlerin özbilinçli ve kuşkucu bir temsiliydi; bir bakıma içeriden yapılan, ama dışarıdan alınan kavramlara göndermeyle yapılan bir çözümlemeydi – "dışarısı", Komünizm ve Faşizmin, biri büyük olasılıkla olumlu, diğeri kesinlikle olumsuz olan belirli iki karşıt kutup olduğu o imgesel dünyaydı. Bu çözümlemenin yöntembilimsel araçları büyük ölçüde Marksist entelektüel gelenek içinde yer alıyordu. Bu çeşitli şekillerde, şu ya da bu zamanda, Fransa'da Andre Breton (IVC5 ve 6), Almanya'da Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor Adorno ve sürgündeki Ernst Bloch'un (IVC1 ve 17, IVD6-8) ve Meyer Schapiro, Clement Greenberg ve Harold Rosenberg'in (IVA4, 11 ve 12) dile getirdiği bir hedefti. (Britanya'nın bu tartışmadan görece uzak kalmasının ölçüsü ve bu uzak kalmanın karşılığında ödediği bedel, bu ülkeden en güçlü katkıyı Herbert

Read'in yapmış olması oldu.) Bu çeşitli yazarları ayıran şey onların ezici ve zor bir soruya ortak odaklanmaları oldu: Modern kültürün sanatsal biçimlerinin teşhis edilmesi aracılığıyla, modern kültürün politik ve etik karakteri hakkında ortaya çıkacak olan şey nedir?

Soru hem acil hem karmaşıktı. Aciliyeti sanat için "devrimciliğin" bir değerlendirme olarak hakim olmasıyla ve değişimin içkinliği ve öngörülemezliği duygusuyla ortaya çıkmıştı; iki üçleme arasında sistemli bir bağlantının olmaması yüzünden bu durumun karmaşık bir hal aldığını daha önce belirtmiştik. Bu koşulları en iyi şekilde ele alan eleştirmenler, genellikle gerçekçi olmayan bir Gerçekçilikten genellikle komünist olmayan bir Komünizme dek kapsamlı bir şekilde görebilecek kadar donanımlı olanlar oldu. Yer yer sürgündeki Trotski'nin (IVD9) sesinden destek bularak, Stalinizm ve Faşizmin ortak totaliter karakterini himaye edilen [sponsorlu] sanatın üslupsal ve etik karakterinden çıkarsadılar. Bir modernlik başarısızlığı teşhis ettiler ve şaşırtıcı sonuçlara vardılar: Modernizm ve Gerçekçilik birbirinin üslupsal karşıtı değildi, birbirinin zorunlu etik ve kültürel koşuluydu: Kendilerine karşılık gelen üslupsal biçimleri ne olursa olsun, Modernizm, aslında, Gerçekçilik *olmuştu*, ve *vice versa*.

IVA. İDEAL OLARAK MODERN

1 Paul Klee (1879-1940) "Modern Sanat Üzerine"den

İsviçre doğumlu olan Klee, çalışma hayatının büyük kısmını Almanya'da, daha sonra da Bauhaus'ta geçirdi, 1933 yılında, Nazilerin zaferinden sonra sürgüne çıkmak zorunda kaldı. Bu dönemin büyük kısmında Kandinski'yle yaratıcı bir diyaloğa girmişti. "Modern Sanat Üzerine" ilk olarak 1924 yılında Jena Kunstverein'da bir ders olarak verildi. İlk yayını: *Paul Klee: Überdie moderne Kunst*, Verlag Bentell, Bern-Bumpliz, 1945. Paul Findlay'e ait İngilizce çevirisi Herbert Read (giriş), *Paul Klee: On Modern Art*, Londra, 1948 içinde; buradaki alıntılar bu edisyonda s. 13-5, 19-25, 29-33, 37-47 ve 53-5'te yer alıyor.

Bir mecaz, bir ağaç mecazı kullanabilir miyim? Sanatçı bu çeşitlilik dünyasını inceledi ve onun içinde alçakgönüllü bir şekilde yolunu buldu. Yön duygusu, akan imge ve deneyim nehrine bir düzen getirdi.

Doğadaki ve yaşamdaki bu yön duygusunu, bu dallanıp yayılan dizilimi, bir ağacın köküyle karşılaştıracağım.

Kökten çıkan özsu sanatçıya akar, onun içinden akar, gözüne akar.

Böylece sanatçı ağacın gövdesi olarak durur.

Akışın gücüyle dövülen ve heyecanlanan sanatçı, vizyonunu eserinde şekillendirir.

Dünyayı tam olarak görür gibi, ağacın taç kısmı nasıl zaman ve uzam içinde açılır ve yayılırsa, eseri de öyle olur.

Kimse ağacın taç kısmını kökünün imgesinde büyüttüğünü kabul etmez. Yukarısıyla aşağısı arasında birbirini yankılayan bir yansıma olamaz. Farklı öğelerde genişleyen farklı işlevlerin yaşamsal farklılıklar üretmesi gerektiği bellidir.

Ama sanatçının bazen sanatının talep ettiği o doğadan uzaklaşmalara girmesi engellenir. Hatta beceriksizlik ve kasıtlı çarpıtma yapmakla suçlanmıştır.

Yine de, kendine belirlenen yerde, ağacın gövdesi olarak dururken, derinliklerden ona gelen şeyi toplayıp aktarmaktan başka bir şey yapmaz. Ne hizmet eder ne yönetir – o aktarır.

Onun konumu mütevazıdır. Taçtaki güzellik de onun değildir. O sadece bir oluktur.

***

Bir sanat eserinin yaratılmasına –ağacın taç kısmının büyümesine– zorunlu olarak, resim sanatının kendine özgü boyutlarına girmenin bir sonucu olarak, doğal biçimin çarpılması eşlik etmelidir. Çünkü orada doğa yeniden doğar.

Öyleyse, bu özgül boyutlar nelerdir?

Birincisi, az çok sınırlı olarak, çizgi, ton değeri ve renk gibi biçimsel etkenler var.

Bunlar arasında, çizgi en sınırlı olanı, sadece basit bir Ölçü konusu. Onun özellikleri uzunluk (uzun ya da kısa), açılar (geniş ya da dar), yarıçap uzunluğu ve odak mesafesidir. Bütün bu nitelikler ölçüme tâbidir.

Ölçü bu öğenin karakteristiğidir. Ölçme olanağının nerede kuşku içinde olduğu yerde, çizgi mutlak bir saflıkla ele alınamaz.

Ton değeri, ya da diğer adıyla, *chiaroscuro*, yani siyahla beyaz arasındaki sayısız gölge dereceleri de oldukça farklı bir doğaya sahiptir. Bu ikinci öğe Ağırlık olarak nitelenebilir. Bir aşama beyaz enerjiden yana daha çok ya da az zengin olabilir, bir başkası siyaha daha çok ya da az ağırlık verebilir. Çeşitli aşamalar birbiriyle tartılmalıdır. Dahası, siyahlar (beyaz bir zemindeki) beyaz bir normla ve beyazlar da (kara bir tahta üzerindeki) kara bir normla ilişkilendirilebilir. Ya da ikisi birden orta karar bir gri norma gönderme yapabilir.

Üçüncüsü, açıkça çok farklı nitelikleri olan renktir. Çünkü ne tartılabilir ne ölçülebilir. Ne teraziyle ne cetvelle, biri saf sarı ve diğeri saf kırmızı olan, benzer alanlara ve benzer parlaklıklara sahip olan iki yüzey arasında herhangi bir fark saptanamaz. Yine de, özsel bir fark, bizim, sözle, sarı ve kırmızı adını verdiğimiz bir fark kalır.

Tuz ve şeker de, aynı şekilde, tuzluluk ve tatlılıklarıyla karşılaştırılabilir.

Bu yüzden, renk Nitelik olarak tanımlanabilir.

Artık elimizde üç biçimsel araç var – Ölçü, Ağırlık ve Nitelik, bunlar temel farkları nedeniyle, belirli bir karşılıklı ilişkiye sahiptir.

Bu ilişkinin biçimi aşağıdaki kısa çözümlemeyle gösterilecek.

Renk öncelikle Niteliktir. İkinci olarak, aynı zamanda Ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil aynı zamanda parlaklığa sahip. Üçüncüsü, Ölçüdür, çünkü Nitelik ve Ağırlığın yanısıra, onun kendi sınırları, alanı ve kapsamı vardır, bunların hepsi de ölçülebilir.

Ton değeri öncelikle Ağırlıktır, ama kapsamı ve sınırları açısından, aynı zamanda Ölçüdür.

Fakat çizgi, sadece Ölçüdür.

Böylece, saf renk sahasında hepsi de kesişen üç nitelik bulduk, ikisi sadece saf kontrast alanındadır ve sadece biri saf çizgi alanına uzanır.

Bu üç niteliğin her biri kendi bireysel katkısına göre, nitelik bildirir – üç içiçe geçmiş bölme gibidirler. En büyük bölme üç niteliği, orta büyüklükteki iki, en küçüğü de sadece bir niteliği içerir [...]

Bu da bizim niteliklerimizin dikkat çekici bir birbirine karışımını gösterir ve onların berrak bir şekilde kullanılmasında da aynı türden yüksek düzenin sergilenmesi mantığa uygundur. Bir bakıma oldukça yeterli bileşimler üretmek olasıdır.

Bu yüzden birinin eserindeki belirsizlik ancak gerçek bir iç ihtiyaç varsa kabul edilebilir. Renkli ya da çok soluk çizgilerin kullanımını, ya da sarıdan maviye değişen gri gölgeler gibi başka belirsizliklerin uygulanmasını açıklayacak bir ihtiyaç.

***

Bu biçimsel öğeler konusunu bir kenara bırakıp, sıralanan bu üç öğe kategorisini kullanarak ilk konstrüksiyona geliyorum şimdi.

Bu bizim bilinçli yaratıcı çabamızın zirvesidir.

Bu bizim zanaatımızın özüdür.

Bu kritiktir.

Bu açıdan, medyuma hakim olunduğu zaman, yapıya, bilinçli çabadan çok daha uzak boyutlara ulaşabileceği kadar güçlü temeller verilebilir.

Oluşumun bu aşaması olumsuz anlamda aynı kritik öneme sahiptir. İnsanın içeriğin en büyük ve en önemli yönlerini kaçırabileceği ve bu yüzden başarısız olacağı, ama büyük olasılıkla en seçkin yeteneğe sahip olacağı noktadır. Çünkü insan biçimsel düzlemde sahip olduklarını kolayca kaybedebilir. Kendi deneyimime dayanarak söylersem, bu, birçok öğenin kendi genel düzenlerinden, belirlenmiş düzenlerinden, yeni bir düzene sokulmak ve normalde konu denen bir imge oluşturmak üzere çıkarıldığı sırada sanatçının hangi ruh hali içinde olduğuna bağlıdır.

Biçimsel öğelerin bu seçimi ve onların karşılıklı ilişkisinin biçimi, dar sınırlar içinde, müziksel düşüncedeki motif ve tema düşüncesine benzer.

Gözlerin önünde böyle bir imgenin ağır ağır büyümesiyle birlikte, bir düşünceler birliği de ağır ağır kendisini anıştırır ve insanı maddi bir yoruma sürükleyebilir. Çünkü karmaşık bir yapının herhangi bir imgesi, imgelemin belli bir çabasıyla, doğadan gelen benzer resimlerle karşılaştırılabilir.

Yapının bu çağrışımsal özellikleri, sergilenip etiketlendiği zaman, artık tümüyle sanatçının doğrudan iradesine (en azından onun en yoğun iradesine) karşılık

gelmezler ve sadece bu çağrışımsal özellikler sanatçıyla sıradan insan arasındaki tutkulu bir yanlış anlamanın kaynağı olmuştur.

Sanatçı hâlâ bütün çabalarını biçimsel öğeleri saf ve mantıksal bir şekilde gruplandırmaya, böylece herbirini kendi doğru yerine koyup hiçbirinin birbiriyle çakışmamasını sağlamaya sarfederken, arkadan bunu izleyen sıradan biri, "Ama bu amcama hiç benzemiyor" gibi perişan edici sözleri söyleyebilir.

Sanatçı, eğer sinirleri sağlamsa, kendi kendine şöyle düşünür: "Amcanın canı cehenneme! Benim kendi binamı tamamlamam lazım. ... Bu yeni tuğla biraz ağır ve aklım sola fazla ağırlık veriyor; dengeyi sağlamak için sağa iyi bir denge ağırlığı koymam lazım."

Ve şu yana, bu yana, ölçeklerde bir denge oluşuncaya dek eklemeler yapar.

Ve eğer, sonunda, yarattığı sarsıntı onun iyi öğelerden oluşan özgün saf yapısında, canlı bir resimdeki konstrast gibi var olan o karşıtlığı sağlayacak kadar ileri gitmişse, rahatlar.

Ama er ya da geç, düşüncelerin çağrışımı kendiliğinden, sıradan birinin müdahalesi olmadan da ona belli olabilir. O zaman onun bunu kabul etmesine hiçbir şey engel olamaz, yeter ki kendine özgü adıyla kendini belli etsin.

Bu maddi çağrışımın kabul edilmesi, konu dile getirildikten sonra, onunla açıkça temel bir ilişki içinde duran bazı eklemeleri düşündürebilir. Eğer sanatçı talihliyse, bu doğal biçimler biçimsel kompozisyondaki hafif bir yarığa, sanki hep oraya aitmişler gibi yerleşebilirler.

Bu yüzden bu sav bir nesnenin varlığı sorunundan çok, onun herhangi bir belli momentte, doğasıyla birlikte görünümü konusuyla ilgilenir.

Tek umut ettiğim şey, bir resimde her zaman en sevdiği konuyu arayan sıradan insanın, benim açımdan, ağır ağır ölüp gitmesi ve geriye sadece başarısızlıklarını düzeltemeyen bir hayalet bırakmasıdır. [...]

***

Çizginin bazı oranları, ton değerleri ölçeğinden bazı tonların bileşimi, bazı renk uyumları, vakti gelince beraberlerinde oldukça belirgin ve dikkat çekici ifade tarzları getirirler.

Sözgelimi, çizgisel oranlar, açılara gönderme yapar: açılı ya da zigzaglı olan –düzgün ve yatay olmayan– hareketler aynı ölçüde çelişki yaratan ifade titreşimleri doğurur.

Aynı şekilde, biri sağlam bir şekilde eklenmiş yapıdan, diğeri de gevşek bir şekilde dağılmış çizgilerden oluşan, iki çizgisel konstrüksiyon biçimiyle bir kontrast kavrayışı yaratılabilir.

Ton değeri alanındaki kontrast ifade tarzlarını şunlar verir:

Siyahtan beyaza dek her tonun, sağlam bir güç ima ederek yaygın şekilde kullanılması.

Ya da ölçeğin üst açık yarısının ya da alt koyu yarısının sınırlı kullanımı.

Ya da çok fazla veya çok az ışık aracılığıyla güçsüzlük ima eden, gri çevresindeki orta karar gölgeler.

Ya da orta dereceden tutuk gölgeler. Bunlar da anlam açısından büyük kontrastlar sergiler.

Renklerin bileşimleriyle anlam çeşitlemesi için ne engin olanaklar sunulmaktadır.

Ton değeri olarak renk: örn. Kırmızı içinde kırmızı, yani bir yetersizlikten bir kırmızı aşırılığına, ya yaygın kapsama sahip ya da sınırlı kalan bir aşırılığa uzanan bütün bir alan. Sonra sarıda da aynısı (biraz daha farklı bir şey). Mavide de aynısı – ne çok kontrast!

Ya da mutlak olarak karşıt olan renkler – yani kırmızıdan yeşile, sarıdan mora, maviden portakal rengine değişiklikler.

Engin anlam fragmanları.

Ya da kirişler yönündeki renk değişimleri, gri merkeze dokunmayan, ama daha sıcak ya da serin bir gri sahasında buluşan değişimler.

En küçük gölgelemeden ışıl ışıl renk senfonisine uzanan engin çeşitlemeler. Anlam boyutundaki büyük perspektifler!

Ya da son olarak, bütün renk sahasının, gri merkezle birlikte ve siyahtan beyaza uzanan ölçeğe bile dokunarak kat edilmesi.

Sadece yeni bir boyutta bu son olasılıkların ötesine gidilebilir. Artık sınıflandırılan renklerin uygun yerinin ne olduğunu düşünebiliriz, çünkü her sınıflandırma açıkça bileşim olasılıklarına sahiptir.

Ve her oluşum, her bileşim kendi konstrüktif ifadesine, her figür kendi yüzüne ve özelliklerine sahip olacaktır.

***

Şimdi nesnenin boyutlarını yeni bir ışık altında incelemek istiyorum, bu yüzden sanatçının sık sık doğal biçimlerin bu tür keyfî bir "biçimsizleştirilmesi" gibi görünen şeye vardığını göstermeye çalışacağım.

Birincisi, sanatçı gerçekçi eleştirmenlerin birçoğu gibi doğal biçime öyle yoğun bir önem vermez, çünkü ona göre, bu son biçimler doğal yaratım sürecinin gerçek malzemesi değildir. Çünkü biçimlendirmeyi yapan güçlere son biçimlerin kendilerinden daha çok değer verir.

Belki de, buna niyetlenmese de, bir filozoftur ve eğer iyimserlerle birlikte, bu dünyayı olası dünyaların en iyisi, ya da bir model oluşturamayacak kadar kötüsü saymasa da, şöyle der:

"Mevcut haliyle bu olası tek dünya değil."

Bu yüzden doğanın önüne getirdiği tamamlanmış biçimlere delici bir gözle bakar.

Ne kadar derine bakarsa, görüşünü şimdiden geçmişe o kadar kolayca uzatabilir ve böylece, tamamlanmış ürün olan doğa imgesinden çok, yaratımın özsel bir imgesiyle, Tekvin'le daha derinden etkilenir.

Sonra yaratım sürecinin günümüzde tamamlanmasının güç olduğunu düşünmeyi kabullenir ve dünya yaratma eylemini geçmişten geleceğe uzanan bir eylem olarak görür. Ebedî Tekvin!

Daha da ileri gider!

Kendi kendine, çevresindeki yaşamı düşünerek şöyle der: Bu dünya bir zamanlar farklı görünüyordu ve gelecekte de yine farklı görünecek.

Sonra, sonsuza uzanarak, şöyle düşünür: Başka yıldızlarda da, yaratımın tümüyle farklı bir sonuç vermiş olması mümkün.

Doğal yaratım süreci üzerine düşünmenin bu hareketliliği, yaratıcı çalışma için iyi bir eğitimdir.

Sanatçıyı kökten harekete geçirme gücüne sahiptir ve sanatçı zaten hareketli olduğundan, onun kendi yaratıcı yöntemlerinin gelişmesinin özgürlüğünü sürdüreceğine inanılabilir.

Durum böyle olunca, eğer sanatçı, kendi özel dünyasındaki dış görünümlerin mevcut halini zaman ve uzamda ilineksel olarak sabitlenmiş sayıyorsa, bu hoşgörülmelidir.

***

Bu huzursuz zamanlar kaos ve karışıklık getirdi (ya da durum öyle görünüyor, eğer yargılayacak kadar yaklaşmadıysak).

Ama sanatçılar arasında, hatta en gençleri arasında bile, bir heves ağır ağır yerleşiyor gibi:

Bu yaratıcı araçların kültürüne, onların saf geliştirilmesine, onların saf kullanımlarına yönelik heves.

Benim çizimimdeki çocuksulukla ilgili efsane, somut bir imgeyi, diyelim bir insan imgesini, çizgisel öğenin saf temsiliyle birleştirmeye çalıştığım çizgi kompozisyonlarından kaynaklanmış olmalı.

İnsanı "olduğu gibi" temsil etmeyi isteseydim, öyle şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmam gerekirdi ki, saf temel temsil konu bile olmazdı. Sonuç tanınmayacak bir belirsizlik olurdu.

Her koşulda, insanı olduğu gibi temsil etmek istemiyorum, olabileceği gibi temsil etmek istiyorum.

Ve bu yüzden benim yaşam görüşümle [*Weltanschauung*] saf sanatsal zanaatkârlık arasında mutlu bir ilişkiye varabildim.

Ve bütün bir biçimsel araçlar kullanma alanında durum böyle: Her şeyde, renklerde bile, bütün belirsizlik izlerinden kaçınmak gerekir.

Öyleyse modern sanatta doğru olmayan renklendirme denen şey budur.

"Çocuksuluk" örneğinden görebildiğiniz gibi, ben sanatın kısmi süreçleri üzerinde çalışmayla ilgileniyorum. Ben aynı zamanda teknik ressamım.

Saf çizimi denedim. Saf ton değerleriyle resim yapmayı denedim. Renkte, renk sahasındaki yön duygumun beni sürüklediği bütün kısmi yöntemleri denedim. Sonuç olarak, renkli ton değerlerindeki, tamamlayıcı renklerdeki, çoklu renklerdeki ve bütünsel renk resmi yöntemlerindeki resim yapma yöntemlerini kullandım.

Resmin daha bilinçaltı boyutlarıyla birleştirdim hep.

Sonra iki yöntemin mümkün bütün sentezlerini denedim. Birleştirerek ve yine birleştirerek, ama, elbette, hep saf öğe kültürünü koruyarak.

Bazen gerçekten büyük genişliği olan, bütün bir öğe, nesne, anlam ve üslup alanını kat eden bir eser hayali kuruyorum.

Korkarım, bu, bir düş olarak kalacak, ama şimdi bile bu olasılığın arasıra aklımda belirmesi iyi bir şey.

Hiçbir şey telaşa getirilemez. Büyümesi gerekir, kendiliğinden büyümelidir ve eğer o çalışmanın vakti gelecek olursa – ne güzel!

Onu aramaya devam etmeliyiz!

Parçaları bulduk, ama bütünü bulamadık!
Hâlâ asıl güçten yoksunuz, çünkü:
İnsanlar bizim yanımızda değil.

Ama biz bir halk arıyoruz. Orada, Bauhaus'ta başladık. Orada herkesin elinde varsa kattığı bir toplulukla başladık.

Daha fazlasını yapamayız.

2 Amédée Ozenfant (1886-1966) *Modern Sanatın Temelleri*'nden

Ozenfant'ın Jeanneret/Le Courbusier ile olan yakın işbirliği (bkz. IIIA7) 1925 yılında, *L' Esprit Nouveau*'nun son sayısıyla sona erdi. Ardından Ozenfant daha az dışlayıcı bir konum benimsedi, Léger'le çalıştı, Bauhaus'u ziyaret etti ve Paris'te kendi akademisini açtı. *Modern Sanatın Temelleri* adlı çalışması Avrupa Modernizminin karakteristik bir açıklamasıdır: sanatın özerkliğini ve bizim ona karşı duyduklarımızın doğuştan gelmesi üzerine odaklanan, ama onun sözde temel ilkelerini onların doğanın kendi ilkeleriyle özdeş olduklarını öne sürme noktasına kadar evrensellestiren bir çalışma. İlk kez 1928'de Paris'te yayımlanmış ve çok yaygın olarak çevrilmis ve yeniden yayımlanmıştır. İngilizce ilk çevirisi John Rodker'a aittir (New York, 1931) ve buradaki alıntılar bu baskının s. 278, 281, 284-5'ine karşılık gelir. (Ozenfant'ın daha eski bir metni için bkz. IIIA1.)

Gerçekliği yatıştırmayı başarmak için bir sanat eserinin şunları yapması gerekir:

1 Bizim içimizdeki o derin ve doğuştan gelen doğanın temel tepkilerine saygı göstermek ve onları fazla öfkelendirmemek: Çünkü bu durumda eseri konusuyla karşılaştırmaya yöneliriz ve bu da bizi edebî gerçekliğe getirir (bir canavarın normal yaratığı hatırlatması gibi).

2 Yine de, her şeye rağmen, doğanın özelliklerinden, alışkanlığa has yönlerimizin rahatsız edilmesinin bizden geçici olarak rasyonelleştirme becerilerimizi alıp götürebileceği bir uzaklıkta durur. Bir kadının mantıksız savları da, aniden oldukça tartımlı bir tartışmaya dönüşerek, tartışanları sarsabilir ve bizi hayrete düşürür.

Artık "sağduyunun" güçlü dürtüleri ve "normal" tarafından yönetilmediğinden, bilinçdışının kapakları açılır ve bizim uyuklayan, bastırılmış ya da bilinmeyen potansiyellerimizin kaynaşmasına izin verir. Böylece yeni bir duyumlar ve farkındalık dünyası ortaya çıkar. Faustcu neşeler!

Sorun, bir nesne olan sanat eserinin basit algısının yerine geçebilecek bir halüsinasyon biçimi yaratmaktır (şiir, müzik, resim ya da mimari). [...]

Eser doğanın emirlerine derinden uyum gösteren bir duyguyu aktarmalıdır (Bunun anlamı, onun alışkanlıkla ilgili yönlerine uygun olması demek değildir). Bu biraz belirsiz formülü daha açık kılmak üzere, bir örnek yeterli olabilir: Bir Firavun'un heykelini mora ya da yeşile boyayın, etki gülünç olur, güzel, organik bir şey mahvolur; yine de her gün bu tür hataları, bazı resimlere, uzun süreliğine olmasa da, belli bir keskinlik katan hataları görürüz.

Peki belli bir doğal nesneye hayranlık duyduğumuz zaman, bu sadece biçim ve renk uyumunun bizi etkilemesi yüzünden midir? Hayır, öncelikle, içimizde bir içgüdü ve bazen de, az çok bilinçli şekilde, evrenin düzenine yönelik bir farkındalık olması yüzündendir: hayranlık duyduğumuz nesne o düzene yanıt verir ve bize onun uyarlanmasının ölçüsünü gösterir. [...]

Deniz hareket eder. O sonsuz tekdüzelikte hiçbir şey görünmez göze. Birden bir dalga kusursuz sarmallarını çözer. Deniz hassas bir eyleme geçmiştir. Sanki bütün okyanus o kusursuz dalgada toplanmış gibidir. Bazen doğa kusursuz bir tipin

yaratılmasına ulaşmış gibi görünür: yani, açıkça dile getirilmiş bir kavrayışı nesnelleştirmiş gibi. Bir yasaya fazlasıyla bağlı kalınmıştır. Böylece doğanın hece ölçülü şiirlerinden birini okumak mümkün olur. Bizim geometrimize tam oturur.

Arılar kovanlarını belirgin bir geometriyle yapar, çözümler sabit biçimler halinde kristalleşir, dalgalar formülleştirilebilen ve denklemlere indirgenen eğrilere göre çoğalır, sütun başları İyon çağından kalma deniz kabukları gibi kendine kıvrılır. Duyular ve zihin için haz. Geometrici, analist, aynı zamanda bize mucizevi görünen ahenklere ışık tutar. Dünya geometrik midir? Geometri her şeyi birbirine bağlayan ve insanın yakaladığı bir ip midir? Yoksa beyne rehberlik eden yasalar mı geometrik, bu yüzden de beyin onun kıvrımlarına uyan şeyi algılayabiliyor? Araştırmacıların ya cebirsel ya da geometrik ilişkileri bulmaları gerekiyor. Ahenklerin bolluğu en zeki eleştirmenlerin de, eğer belli bir varsayım haklıysa, diğerlerinin haklı olmadığını kabul etmesine yol açtı. Bense, bu tür çoklu ahenkler içinde, her şeyin bizim zekamızın yasalarına bağlı olduğuna ilişkin bir kanıt görülmesinin ve geometrik ya da cebirsel analizin farklı usullerinin, birbirinden ayrı düşünme biçimlerimiz oldukları için, kaçınılmaz olarak birbirleriyle uyum içine girmesi gerektiğine inanıyorum. Farklı dillerde de olsa, aynı fenomenleri aktarıyorlar.

Her şey matematiksel "biçimlere", aslında sanat dilinin, bütün sanatların temel biçimleri olan biçimlere göre gelişiyormuş gibi görünüyor. Bu cesaret verici, ama tersi olsa anlaşılmaz olurdu: Yine de en etkileyici olan şey bizim bundan etkileniyor olmamız. Geometri ve cebir, somut evrenin soyut aktarımları, nasıl olur da bizimle evren arasındaki sistemli ahenkleri sergilemez?

Matematiksel sabitler kendilerini Mısır ya da Yunan sanatına kolayca uyumlandırır. Ayrıca güzel dediğimiz doğal nesneler için de geçerlidirler. Bunun anlamı, sanatçıların doğanın biçimlerinin bilincinde olup onları sanatlarında kullanmış olmaları mı? Yoksa sadece her yaratım çabasının, gerçekten büyük olmak için, belli sabit yasalara boyun eğmesi mi gerekiyor? Söylemek zor. Yine de Mısırlıların, Arapların, İranlıların ve Rönesans döneminde Pierro della Francesca ve Leonardo gibi kişilerin, matematik için deli olduğu ve sanatlarına bazı aritmetik ya da geometrik ilkeleri uyguladığı da doğrudur. Önemli olan, uzaktan bile olsa, sabit olanları sezmek ya da hissetmektir. Bunların aritmetik, geometrik, logaritmik olmalarının, ya da başka bir sisteme ait olmalarının önemi yoktur: Önemli olan onların var olmalarıdır. Eğer varlarsa, kesin bir teknik oluşturacak kadar kesin olmasalar da, bir eğilim, bir ruh, bir etik, bir estetik başlatmaya yeteceklerdir.

Bu yüzden sanat, en yüksek anlamıyla, özgür olamaz. Bir eserin büyük olması için insanla doğa arasında belli bir uyumun var olması gerekir. Doğal olarak güzel olan seçkin şeyler içgüdüsel sanatın ürünüdür. Doğa, içgüdü, zeka, bazen içiçe geçer, bizi esinlendiren biçimlere kaynaşır. Sanatçı bu tür bir mucize yaratmayı başardığı zaman, algılanabilir evrenin apsisinin ve koordinatlarının örtüsünü açmış olabilir; ya da farklı bir şekilde, bizim en derin derinliklerimizin örtüsünü açmış da olabilir. Bu da *aynı* şey demektir.

Biçimlerin uzaydan gelen bir tür mesajın sonucu olmasının mümkün olduğunu söylüyorum! Madde, yani en yoğun dalgalar, kendisi, sanki bir hamurun içine girer gibi, kendisine en az direnç gösteren türden bir uzama girer gibi görünecektir: O zaman bizim için algılanır hale gelir.

Evren, bütün her şeyi yapan o dalgaların etersel çarpıntısı olarak düşünüldüğü zaman çok daha güzel ve etkileyici olur, ama yine de, eğer evrensel yasalar onları bizim, evrensel yapıya ve bize uyum sağlamış olan duyularımızın ve zekamızın algılayacağı yapılar haline sokmadıysa, hiçbir anlamları olmaz. Bir kaostan bir dünya, sanatın bir ürününü yaratırız, o da bize uygun olan yapıyı bize sergiler.

Yapılar algılayabileceğimiz tek şeydir. Bu yüzden tek "yapı" evrendir ve Sanatçı insanın Tanrısıdır. [...]

3 Hans Hofmann (1880-1966) "Sanatın Amaçları Üzerine"

Alman doğumlu olan Hofmann, Amerika'ya göç etmeden önce yirminci yüzyıl başı Avrupa avangardında etkindi. 1930'larda New York'ta bir resim okulu işletiyordu ve bu okul savaş sonrasında Amerikan avangardını oluşturacak olanlar, özellikle de eleştirmen Clement Greenberg üzerinde etkili olmuştu. Buradaki deneme Greenberg'in yazılarının birçok vurgusunu önceden haber verir, özellikle de medyum, resim düzlemi ve eserin birliğine yönelik vurguları. 1931 yılı sonlarında Almanya'da, Bad Toezl'de yazılan deneme, İngilizceye Hofmann'ın California'da ders verdiği bir dönemde çevrilmişti. İlk kez *The Fortnightly*, Campbell, CA, c. 1, sy. 13, 26 Şubat 1932, s. 7-11'de yayınlandı. İngilizce çeviri de buraya bu kaynaktan alındı.

[...] Yaratmak için kullanılan medyum, eğer medyumun ilkelerine ve anlamına, temel doğasına hakim olunursa ve eğer sanatçı sezgisel bir ruha sahipse, bir sanat eseri olur. Çünkü sanatsal sezgi kozmostan yayılır ve bütün dünyayı kucaklar. Yol açıcı, yaratıcı zihin alanı için sınır tanımaz, zihin sürekli yeni alanları denetime sokar. Sanatsal sezgi ruha olan güvenin temelidir. Sanat her zaman ruhsaldır, bir iç gözlem sonucudur, medyumun doğal varlığıyla ifade bulur. Her ifade medyumunun kendi yasaları vardır; bu yasalara dayanırsa, doğal dünyadan doğrudan gelen dürtülerle uyarıldığı zaman, sanatçı dengi bir duygu ve zihniyetle, bilinçli duygu ve benlikle donandığı zaman tınlaması ve titreşmesi sağlanabilir. Sanatçı kavramlarını yoğunlaştırır, deneyimini kendi içinde tam bir ruhsal gerçekliğe yoğunlaştırır ve böylece medyum açısından yeni bir gerçeklik yaratır. Bu yüzden bir sanat eseri kendi içinde bir dünyadır ama sanatçının duyusal ve duygusal dünyasını yansıtır. [...]

***

Sanatçının geçici heves ve modalardan bağımsız olarak kendi iç yönelimini izlemesi gerekir, bu yüzden sanat eğitiminin bu bireysel iç yönelimi şu anda yapıldığından daha ciddiye alması gerekir. Sanat öğretimi sabun imalatı değildir. Sanatçıdaki değer, benzerliklerinkinden çok farklılıklarınkine uygundur.

Bu iç yönelime yabancı bir eğitimi içgözlemsel bir kişiliğe, derin inceleme yapabilecek olan bir karaktere dayatmak saçma olur. Tarlakuşunun bülbül gibi ötmesi gerekir mi? İçe dönük kişilikler, içekapanıklar ve dışa dönük, dışa açıklar var. Saf dışsal değerler arayan karakter, dış ifade derin bir iç gelişimin, içgözlemin son aşaması olmadığı sürece hiçbir zaman gerçek iç büyüklüğe ulaşamaz. Aynı şekilde, bir sanat eserinin saf dışsal değerleri, sözgelimi format ölçüleri –resmin büyüklüğü– onun gerçek değerini değerlendirmek için önem taşımaz. Bir eskiz devasa bir duvar resminden

çok daha büyük olabilir. Bir keman solosu, saf sanat olarak değerlendirilirse, bir senfoniden büyük olabilir. Etki kapsamı sanatsal niteliğin bir ölçüsü değildir. Bir sanat eserini büyük kılan yegâne değerler duyusal ve duygusal değerlerdir. Yaşam içeriği. İfade edilen deneyim. Medyumun yerinde kullanımı yoluyla ruhsal bir birlikle kaynaştırılmış olan duyusal ham malzeme, sanattır. Bu anlamda küçük resim formatı, metre karelerce duvar uzamından çok daha sarsıcı, etkileyici, canlandırıcı olabilir.

Bu "iç büyüklük", resimsel olarak, etki ve yanılsamanın sanatsal amaca ne ölçüde hizmet edebileceğiyle belirlenir ve sınırlanır. Bir çizginin genişliği sonsuzluk fikrini temsil edebilir. Duyarlı sanatçı çok küçük herhangi bir formatın uzamsal anlamını geliştirebilir. Bir epigram yaşamın dünyasını ve evrenini içerebilir. Ve derin duyumdan, hareket gelişir. Uzama yönelik hareketler ve hem biçim hem renk açısından, ileri, uzam dışına yönelik hareketler vardır. Hareketin ve karşı hareketin ürünü gerilimdir. Gerilim –işleyen güç– ifade edildiği zaman, sanat eserine eşgüdümlü, ama karşıt güçlerin canlı etkisini katar. Gerilim ve hareket, ya da hareket ve karşı hareket, birlik içinde yasaya uygun düzene girer, sanatçının yaşam deneyimine ve onun sanatsal ve insani disiplinine koşutluk oluşturursa, esere, gözlemciyi canlı, ruhsal bir bütünselliğe ritmik bir yanıt vermeye kışkırtma gücü verir. Resim uzamsal (ve hacimsel) birlik amacıyla bütünleşmiş biçim-ritimlerle bükülür, sallanır, titreşir ve ışık kontrastının en zengin yoğunluğunu üretmek üzere dengelenmiş, odaklanmış ve düzenlenmiş renk ritimleriyle tınılanır. İki ya da üçün kontrastı değil, katkıda bulunan birçok etkenin kontrast içindeki dengesidir, birlik içindeki yaşam paradoksunu üreten. Kabul edilen mutlak ölçüler içindeki formatın büyüklüğünün en kusursuz, birleşmiş denge içindeki olası en büyük çeşitliliğin gücüyle, herhangi bir bağlantısı neredeyse yoktur. [...]

Resimde iki tür yaratım ayırt ederiz; (1) şövale resmi denen sanatta (ya da baskı sanatında, gravürde, oymada ve rengi akla getiren başka çizim biçimlerinde) olduğu gibi resim düzleminin *senfonik* canlandırması ve (2) duvar resmi denen resimde olduğu gibi, resim düzleminin *dekoratif* canlandırması. Buradaki amaçlar bir açıdan aynı, başka bir açıdan farklıdır. Fakat gerçekten düşünüldüğünde, "şövale resmi" ve "duvar resmi" saf dışsal farklar ifade eder. Felsefi gerçeklikte içkin bir büyüklüğe sahip her eser hem dekoratif hem senfonik açıdan odaklanmış ve bütünleşiktir. Senfonik yaratım verili formatın, devasa bir ölçekte (ama hakiki büyüklük ölçümüne aldırmaksızın) ve bu yüzden anıtsal bir şekilde, duyusal ve duygusal farklılaştırılması aracılığıyla en yüksek zenginleştirmesine niyetlenir. (Ama yine de anıtsal nitelikler basit standart, kısmi büyüklük ölçümleriyle karıştırılmamalı. Onlar göreceliğin bir konusu.) Gerçekten anıtsal olan şey ancak parçalar arasındaki en kesin ve incelikli ilişki aracılığıyla ortaya çıkabilir. Gerçekten anıtsal olan şey çok hassas bir şekilde ayarlanmıştır ve bu yüzden büyük, anıtsal olur. Resim rengin ritmine, en yüksek ışık yoğunluğu ve zenginliğiyle bütünleşme aracılığıyla artırılmış olan ritme, salınır ve uyum sağlar. Biçim, renk aracılığıyla, onunla birlikte ve ondan yoğunlaşır, uzamsal ve ruhsal birliğe boyun eğerek, ışığın ve biçimin büyük temsil alanları içinde (biçim kompleksleri ve ışık kompleksleri – elle tanınan plastiklik ve gözle tanınan kalıp), ritmik canlandırma yoluyla, yoğunlaşır.

Senfonik resimde renk asıl inşa medyumudur. "Renk en büyük tamlığına ulaşınca, biçim en büyük zenginliği içerir." Cézanne'ın bu açıklaması bu sanat dalının rehberidir. (Senfonik resim).

Sallanan ve titreşen biçim ve onun tınlayan uzama verdiği yanıt, renk aralıklarının farklılaştırılmasından kaynaklanır, (her renk düzlemi bütünün dengesi içinde komşusuna olası en büyük kontrastla durmaktadır) ama bu farklılaştırmaya hakim olan şey, o basitleştirmenin ancak büyük düzen sayesinde gelmesidir. (Büyük tasarım temel şeylerin basitleştirilmesi ve hep var olan yaşam temellerinin, basit bir düzen içinde, örgütlenme becerisiyle üretilir.) Burada insan resim sanatının nedeninin çok baskın olduğunu, çünkü en yüksek yoğunlaşmaya rağmen, hep en yüksek derecede dekoratif kaldığını keşfeder. [...] dekoratif resimde duygusal ve entelektüel açıdan değerlendirilen çaba en büyük basitleştirmeye yönelir, bu da, duvar resmi örneğinde, mimari ortamla bir onaylama ilişkisi içinde olmalıdır ve böylece ortamın uyumlu bir parçası haline gelir.

Fakat bütün olarak resim, temel yasalara sahiptir. Resmin en yüksek yasası şudur: Resim düzleminin varlığı korunmalıdır. Bu varlık onun özsel iki boyutluluğudur. Resmin bu yüksek ilkesi şudur: Resim düzlemi korunmalıdır. Sonra ikinci ilke gelir: Resmin özü onun iki boyutluluğudur. Bu yasa hemen şunu akla getirir: Resim düzlemi, yaratıcı süreç yardımıyla, (yanılsamadan farklı olarak) üç boyutlu etki elde etmelidir. Bu iki yasal ilke hem renk hem biçim için geçerlidir.

Üçüncü bir ilkenin senfonik resim açısından kabul edilmesi gerekir. Renklendirilme (resmetme) sürecinde tuval yüzeyi (resim düzlemi) ışık-yayılma-etki içinde mümkün olan en büyük zenginliği elde etmelidir ve aynı zamanda, mücevher saydamlığını korumalıdır. (Bu da kesin düzene sokulmuş biçimin prototipi olarak durur.) Işık ve biçimin, uzama giren ve uzamdan çıkan yanıltıcı salınımı denetlemesi gerekir. (Renoir, Rembrandt) Bu ilkeye uymayan bir resim, ne türden olursa olsun, en yüksek anlamıyla sanatla sadece belirsiz bir ilişkiye sahiptir, ya da onunla hiçbir ilişkiye sahip değildir. Bu tür bir resmin, aslında sadece, herhangi bir bağlantıya ve temel birliğe sahip olmayan bir fragmanlar ve ayrıntılar derlemesi olması gerekir. Nesnel biçimleri temsil etmedeki en tam ustalık bile konuyu değiştirmez. Biçim uzam aracılığıyla dengelenmelidir. Bizler canlandırılan biçimle enerjiyle dolmuş uzamı birbirinden ayırırız. Biçim uzam yüzünden vardır ve uzam biçim yüzünden vardır. [...]

Resimsel anlamdaki "dekoratif" ve doğalcı anlamdaki "dekoratif" sözcüklerini de birbirinden ayırmamız gerekir. Resimsel olarak dekoratif olan etki müziksel kontrastlar ve uzamın koşulladığı ritmik ilişkiler yoluyla elde edilir. Bu da soyutlamaya yol açar, soyutlama yoluyla nesnel değerler hiçbir şekilde kesin olarak kaldırılmaz, ama tersine ritmik ilişki aracılığıyla daha etkin hale getirilir. Ardından renk ve biçim simgesel olarak işlev görür.

Doğalcı anlamda kullanılan "dekoratif" sözcüğü, sadece nesnelerin, eğlenceli ve keyfî bir zevk tarafından yönetilen ve resim sanatının kendisine yabancı bazı edebî anlamlara boyun eğmiş daha gelişkin bir nesnel düzenleme içindeki temsilini içerir. Fakat bir resmin değerlendirilmesi için, edebî ya da gazetecilere özgü değerlendirmelerin hepsini bir kenara bırakmak gerekir. Tuvali propaganda ya da tarihle doldurmak resmi daha iyi bir sanat eseri kılmaz. Bunlarla doldurmak birçok durumda,

eserin niteliğini ve onunla birlikte, bir görsel sanat eserine özgü olan salınan, titreşen uzamı ve canlı, gerekli ilişkileri azaltır. [...] Sanat eserinin ruhsal ve zihinsel içeriği yine, sadece, resmin niteliğinde bulunur, resimdeki nesneler aracılığıyla sunulan alegoride ya da simgesel anlamda bulunmaz. Sanatın amacı, eğer sanatta bir amaçtan bahsetmek mümkünse, hep aynı olmuştur; yaşam içinde deneyimle elde edilen malzemenin medyumun doğal nitelikleriyle bir araya getirilmesi. Kişi onun tellerine vurdukça ve onun ses genişliklerini tanıdıkça salınır ve çınlar. Çünkü her medyum kendi ritim yasalarına ve bu yüzden de onun mevcut ifadenin özgül bir yolu olarak tanınmasını sağlayan kesin sınırlamalara sahiptir. Medyumun sınırlaması bir sanat eserindeki nitelik için temel bir koşuldur, çünkü ruhun sınırsızlığı, maddi ifadesini ancak bir medyumun yasal sınırları içinde bulabilir. [...]

4 Abstraction-Création: *Cahiers*, sy. 1, 1932 ve 2, 1933'te yer alan başyazılar

Abstraction-Création Birliği, Şubat 1931'de Paris'te, figüratif olmayan sanatın "dışavurumlarını" düzene sokmak üzere kurulmuştu. Kurucu komite içinde Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion, Auguste Herbin, Frantisek Kupka ve Georges Vantongerloo yer alıyordu. Birçok ulustan üyesi vardı ve bunlar arasında Stalinist Rusya ve Nazi Almanya'sındaki totaliter rejimler soyut çalışmayı gitgide yasakladığı için Paris'te toplanmaya başlamış olan sürgün topluluklarından kişiler de vardı. Birliğin belirgin özelliklerinden biri "soyutlama"yı "özgürlük"le eşitlemesiydi. 1931 ile 1936 arasında, beş *Cahiers* yıllığı yayınlandı. Buradaki başyazılar birinci ve ikinci sayılarda yer aldı. İkinci sayıda yayınlanan soruşturmanın yanıtları için, bkz. IVA5.

1
soyutlama
yaratma
figüratif olmayan sanat

bu sözcükleri grubumuzun ve etkinliklerimizin adı olarak seçtik, çünkü bunlardan daha az bulanık ve tartışmalı olmayan başka bir ad bulamadık. bu kitaptaki reprodüksiyonlar derlemesi bu terimlerin bir tanımlaması olabilir. başka açılardan bunlara özel bir bağlılığımız yok.

figüratif olmama, yani bütün açıklama, anekdot, edebiyat, doğalcılık vb. öğelerini dışlayan saf plastik bir kültür. ...

soyutlama, çünkü bazı sanatçılar figüratif olmama kavramına doğadan gelen biçimlerin ilerici soyutlamasıyla ulaşmışlar.

yaratma, çünkü başka sanatçılar figüratif olmamaya doğrudan, tümüyle geometri yoluyla, ya da genelde soyut olarak anılan daire, düzlem, çubuk, çizgi vb. öğeleri yaygın şekilde kullanarak gelmişler. ...

yargılamıyoruz, karşılaştırmıyoruz, ilerici soyutlama ya da doğrudan yaratma yoluyla yaratılmış eserleri birbirinden ayırmıyoruz, figüratif olmayan bir sanat belgesi hazırlamaya çalışıyoruz.

seçim, soyutlama-yaratma birliğinin komitesinin sorumluluğu olan seçim, figüratif olmama ilkesine dayanıyor: Fakat sadece kendilerini kesin şekilde figüratif olmayan sanatçılar olarak tanımlayan sanatçılar, aynı zamanda az çok belirgin canlı şey ya da nesne biçimleri üreten sanatçılar gruba davet ediliyor, yoksa bu tür bağlılıkları olmayan eserler üreten sanatçılar, eserlerinin değeri ne olursa olsun davet edilmiyor.

bu kitapta çok farklı eserlerin, öyle ya da böyle ortak bir figüratif olmama fikriyle uyuma giren eserlerin bir araya gelmesinin, kamuoyunun saf plastik sanatın imkanlarını ve kapsamını kavramasını sağlayacağına inanıyoruz.

her sanatçı bir makaleyle kendi bakış açısını özünde neyin harekete geçirdiğini ifade etmeye davet ediliyor. bu makaleler ister sanatçının kendisi ister özel olarak seçilmiş bir yazar tarafından yazılsın, ilgili sanatçının sorumluluğundadır: sadece onu ilgilendirir.

komite figüratif olmayan sanatla ilgilenen farklı yazar ve farklı kişiliklerden çağdaş toplum ve kültür içinde bu sanatın yeriyle ilgili bazı sorulara yanıt vermelerini istedi. şu sanatçılar belirtilen ölçütler çerçevesinde birliğe katılmaya uygun görüldü ve davet edildiler: kandinski, neugeboren, fernandez, carlsund.

katılması uygun olmadığına inanılanlar: maleviç, tatlin.

bazıları daveti geri çevirdi; başkalarının eserlerinin reprodüksiyonları da yayın sırasında katılmaya uygun olmadı.

soyutlama-yaratma birliği diğer tüm gruplardan, ticari şirketlerden ve reklam heveslerinden bütünüyle bağımsızdır.

2

Abstraction-Création dergisinin 2. sayısı özgür düşüncenin, birçok şekilde, birçok düzeyde, bazı ülkelerde diğerlerinden daha başarılı bir şekilde, ama her yerde şiddetle bastırıldığı bir dönemde ortaya çıkıyor.

Bir önceki sayı gibi, bu sayı da, her biri kendi tarzında, çağın kültürel taleplerine yanıt vermeye cesaret eden bağımsız sanatçıların eser ve açıklamalarını sunuyor. Onlar genel bir Figüratif Olmama fikri çevresinde toplandılar. Her konuda anlaşmıyorlar, ama işaret ettikleri yönde her eğilimin izlenmesi gerektiğine inanıyorlar.

Kimse daha sonra gelecek sanatın yolunu daha baştan belirleyemez. Sanatsal çabaları ırk, ideoloji ya da milliyet açısından sınırlamaya yönelik herhangi bir girişim kabul edilemez.

Bu ikinci sayıyı, ne türden olursa olsun, her tür baskıya tam bir muhalefete adıyoruz.

Komite

"Abstraction-Création" Birliği Komitesi yandaşlarına şu soruları sordu:

1 Neden nü resmetmiyorsunuz?

2 Eserleriniz üzerinde ağaçların ne gibi bir etkisi olduğuna inanıyorsunuz?

3 Lokomotif bir sanat eseri midir? Neden öyledir? Neden öyle değildir?

4 Bir eserin bir makine ya da teknik bir yaratım görünümüne sahip olması, onun sanatsal etkisini azaltır mı, artırır mı?

5 Bir eserin bir hayvan görünümüne sahip olması, onun sanatsal etkisini azaltır mı, artırır mı?

Yanıtlar, dergideki diğer makaleler gibi, ilk sayıda benimsenen kalıba uygun olarak, sadece imza sahibinin sorumluluğundadır ve sadece onu ilgilendirir.

"Abstraction-Création" Birliği tüm gruplardan, ticari şirketlerden ve reklam heveslerinden bütünüyle bağımsızdır.

5 Vladislav Strzeminski (1893-1952) Açıklamalar

Strzeminski 1920'lerin Polonyalı Konstrüktivist avangardında yer aldı. ***Blok*** adlı grubun kurucu üyesiydi, 1925 yılında yararcılık konusu yüzünden ayrıldı, resimde plastik biçimin araştırılmasına yöneldi (bkz. IIIC17). 1920'lerin sonlarında "Unizm" kavramını geliştirdi, 1925 ile 1935 yılları arasındaki soyut sanatında onu kullandı. Sonuç, katı medyuma-özgülük tasıyan, dönemin birçok soyut eseriyle ortak şekilde, kesin olarak özerk olması ***ve*** ütopyacı bir toplumsal boyuta sahip bulunması düşünülen bir sanat oldu. Bu iki açıklama "Abstraction-Création" grubunun yıllıklarında, sy. 1 ve 2, Paris, 1932 ve 1933'te yayınlandı. (İkinci açıklama ***Abstraction-Création*** editörlerinin dolasıma soktuğu ve IVA4'te yer alan bir sorusturmaya verilen yanıt biçimindedir.)

1

orada, bir bölünmenin olduğu yerde, resim parçalara ayrılır, onların ilişkileri ne olmalı?

çizgi. eğer tek bir tane varsa, o zaman onun resmin sınırıyla olan ilişkisini görürüz, eğer birden çoksa, çizgiler arasındaki ve her çizgiyle resmin sınırı arasındaki ilişkileri görürüz.

çizgi hep resimde bölünmeler yaratmıştır, bölünmelerin olduğu yerde, onların karşılıklı ilişkileri ne olacak? bölünmüş kısımları karşılıklı bağlantıların bir ritmine sokarız, bir boyutu diğeriyle ritme sokarız, resmin özsel estetik duyguları gibi bir ritim var olur o zaman, onların ritimleri yönlerin ve boyutların karşıtlığından biçimlenmiştir.

ritmin birliği yasası nedir? ritmin birliği boyutsal ilişkileri aynı matematiksel formüle bağlı kılmak yoluyla elde edilir. bu matematiksel formül resmin yüksekliği ve genişliği arasındaki ilişkiyi belirler. bütün kesimler ve biçimler bu matematiksel ilişki içinde korunur. bu şekilde, en büyüğü resmin kendisi olan bütün biçimlerin mutlak bir ritimsel birliğini elde ederiz.

fakat bir çizgimiz varken, bir bölünmemiz olur ve tek bir resim yerine, ayrı parçalarımız olur. çizgi böler – amaç resmin bölünmesi değil, onun birliği, doğrudan bir şekilde sunulmuş birliği olmalı: optik bir şekilde.

sonuçta çizgiyi reddetmek gerekiyor. ritmi reddetmek gerekiyor, çünkü o sadece bağımsız parçalar arasındaki ilişkilerde var. karşıtları ve kontrastları reddetmek gerekiyor. çünkü sadece ayrılmış biçimler karşıtlık ve kontrast yaratabilir. bölünmeyi reddetmek gerekir, çünkü bu, çerçeveye en yakın biçimlere yoğunlaşma ve yoğunluk verir – ve resmi, yoğunlaşmış biçimlerle zayıf biçimleri içeren kesitlere böler.

resimlerimde yapısal ritim sorununu inceledikten sonra, artık bir resmin birliği fikrini değerlendiriyorum – bu resimler fotoğraf yoluyla çoğaltılamaz olduğundan, eski resimlerin çoğaltımını sunuyorum.

2

1 Nü resmederken insan arkaplanı resmetmek zorunda kalıyor. Her koşulda, bir nesneyi resmederken, resimde nesneyi ve arkaplanı buluruz, bu yüzden bir resimde iki şey vardır. Hatta bazen birkaç nesne ve arkaplan olur, bir resimdeki birkaç görsel deneyim buradan gelir.

2 Ağaçlar bana bir sanat eserinin ne olmadığını gösteriyor. Bir ağacın biçimi şundan kaynaklanır: a) simetri (yaprakların biçiminde ve dağılımında). Bu simetri bir bitkinin hücrelerinin bölünmesinin bir sonucudur. Resim büyümez, hücreleri bölünmeye tâbi değildir ve bu yüzden de simetrinin burada yeri yoktur, b) dallarla gövdenin, rüzgarın basıncından, güneşin (ışığın) yönünden, bir bitkideki özsuyunun buharlaşmasından kaynaklanan akışkan bir eğrisi. Bir resimde bu güçleri görmeyiz, o yüzden onun biçimi farklıdır.

3 Bir lokomotifin amacı enerji üretmektir, bu da treni harekete geçirir. Onun biçimini izdüşürdüğümüzde, bu amacı dikkate alırız, yani enerji üretmenin en iyi yollarını. Bundan bağımsız olarak, lokomotifin, bütünüyle, ya da kısmen (şans eseri) güzel olduğu söylenebilir.

Bir sanat eserinin amacı kompozisyon birliğidir. Bu birlik ne kadar büyük olursa, amaca o kadar yaklaşırız. Bundan bağımsız olarak, bir sanat eseri ve onun fragmanları güzel olabilir. Ama bu sadece bir şans sorusudur, çünkü tek kabul edilebilir ölçüt bir şeyi yapma amacının ne ölçüde elde edildiğidir.

Bir makine sadece belli nesneleri ya da onların konstrüksiyonu için gerekli enerjiyi üretmek üzere vardır.

Hayvan dünyası sadece yemek, bir duyumlar dünyasında yaşamak ve insan tarafından yenmek için vardır.

Bir sanat eseri daha yüksek derecede kompozisyon birliğini hedefler. Homojenliği ne kadar odaklanmış olursa, amaca o kadar yaklaşırız.

6 Carl Gustav Jung (1875-1961) "Arketip" kavramı üzerine

Psikanalitik kuram sanattaki modern hareket üzerinde benzersiz bir etki bıraktı, özellikle de "bilinçdışı"yla ilgili fikirlerin sözkonusu olduğu yerlerde. Freud'un fikirleri kuşkusuz en etkili fikirlerdi, önceleri Gerçeküstücüleri etkilediler, ama çok daha sonraları, 1970'lerin ve sonrasının feminist çalışmalarını, Lacan'ın yeniden yorumları aracılığıyla yeniden etkilediler (bkz. IA3, IVC2, 3 ve 6, VIID10 ve VIIIB6). Fakat Freud'un büyük rakibi olan C. G. Jung'un da, özellikle

1940'ların Amerikalı sanatçıları üzerinde etkisi oldu. Jung'un psikanalitik kuramının tanımlayıcı özelliği, bilinçdışının sadece bireysel değil daha ziyade *kolektif* doğası üzerinde durmasıydı. Jung bilinçdışını insanlığın birikmiş deneyimiyle şekillenen bir şey olarak düşünüyordu, bu deneyim "arketipler" biçiminde tortu olarak yerleşiyordu. Bunlar, deyim yerindeyse, ilkel "figürler" değil, arzu ve kayıp gibi temel bazı deneyim türlerine yanıt verecek doğuştan gelen *eğilimlerdir*. Yani Jung'a göre arketipler simgelerin, mitlerin, efsanelerin vb. yaratılmasını etkiledi. Bu fikirleri benimseyen sanatçılara göre, arketiplerin canlandırılması eserlerini izleyenler üzerinde potansiyel olarak derin etkiler bırakabilirdi (bu tür düşünmenin izleri için bkz. VA2-9). Jung İsviçre'de doğdu ve Basel ve Zürih üniversitelerinde okudu. Zürih'teki Burghölzli Akıl Hastanesi'ndeki çalışmaları sayesinde tanınmış bir psikiyatr oldu. Beş yıl boyunca Jung ve Freud yakın arkadaştılar, ama 1912 yılında bilinçdışının doğası konusundaki anlaşmazlıktan sonra koptular. Jung din ve simyayla ilgileniyordu ve bu tür kültürel konular toplu eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Buradaki alıntılar onun 1934 ve 1938 yılındaki makalelerinden yapılmıştır. "Kolektif Bilinçdışının Arketipleri" adlı ilki *Eranos-Jahrbuch*, 1934'te yayımlanmıştı. "Arketipin Psikolojik Yönleri" adlı ikincisi, aynı dergide, 1938 yılında çıkan "Arketip Kavramı Üzerine" adlı uzun bir incelemenin ilk kısmıydı. Bizim alıntılarımız çevirisi R. F. C. Hull'a ait, editörlüğünü Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler'in yaptığı *The Collected Works of C. G. Jung* (Londra, 1968) adlı derlemeden, c. 9, kısım I, s. 3-5 ve 78-80'den yapılmıştır.

Kolektif Bilinçdışının Arketipleri

Kolektif bir bilinçdışı hipotezi insanların ilk bakışta tuhaf bulduğu ama çok geçmeden benimseyip sıradan kavramlardan biri gibi kullanmaya başladığı fikirler sınıfındandır. Genel olarak bilinçdışı kavramı için durum böyle oldu. Felsefedeki bilinçdışı fikri, büyük ölçüde Carus ve von Hartmann tarafından sunulduğu biçimiyle, büyük bir maddecilik ve ampirisizm dalgasının içinden geçip geride pek de bir damla bırakmamışken, zaman içinde tıbbi psikolojinin bilimsel sahasında yeniden ortaya çıktı.

Başlangıçta bilinçdışı kavramı bastırılmış ya da unutulmuş içerikleri belirtmekle sınırlıydı. Bilinçdışı, onu –en azından metaforik olarak– başrol oyuncusu olarak sahneye çıkaran Freud'da bile, unutulmuş ve bastırılmış içeriklerin toplanma yerinden başka bir şey değildir ve ancak bunlar sayesinde işlevsel bir önemi vardır. Bu çerçevede, Freud için bilinçdışı büyük ölçüde kişisel bir doğaya sahipti, ama Freud onun arkaik ve mitolojik düşünce-biçimlerinin de farkındaydı.

Bilinçdışının az çok yüzeysel katmanı kuşkusuz kişiseldir. Ben buna kişisel bilinçdışı diyorum. Fakat bu kişisel bilinçdışı daha derin bir katmanın üzerinde duruyor, bu da kişisel deneyimden türemiyor ve kişisel kazanım değil, doğuştan geliyor. Bu daha derin katmana ben *kolektif bilinçdışı* diyorum. "Kolektif" terimini seçtim, çünkü bilinçdışının bu kısmı bireysel değil evrensel; kişisel ruhun tersine, her yerde ve bütün bireylerde az çok aynı olan içeriğe ve davranış tarzlarına sahip. Başka deyişle, bütün insanlarda özdeş ve bu yüzden de her birimizde var olan kişi ötesi bir ortak ruhsal katmanı oluşturur.

Ruhsal varoluş sadece bilince yetenekli olan içeriğin varlığıyla tanınabilir. Bu yüzden bir bilinçdışından, ancak onun içeriğini gösterebildiğimiz ölçüde bahsedebiliriz. Kişisel bilinçdışının içeriği büyük ölçüde *duygu-benzeri komplekslerdir*; ruhsal yaşamın kişisel ve özel bir yanını oluştururlar. Diğer yandan, kolektif bilinçdışının içeriği *arketipler* olarak bilinir.

"Arketip" terimi çok eskide, Philo Judaeus zamanında görülür, insandaki *Imago Dei* (Tanrı-imgesi) göndermesiyle kullanılır. Ayrıca Irenaeus'ta da bulunabilir, o da şöyle der: "Dünyayı yaratan, bu şeyleri doğruca kendisinden çıkarmadı, onları kendi dışındaki arketiplerden kopyaladı." *Corpus Hermeticum*'da, Tanrı'ya_ (arketip ışık) denir. Terim Areopagoslu Dionysius'ta birkaç kez geçer, sözgelimi *De caelesti hierarchia*, II, 4'te geçer: "maddi olmayan Arketipler" ve *De divinis nomibius*, I, 6'da yer alır: "Arketip taş". "Arketip" terimi Aziz Augustine'de görülmez, ama onun fikri görülür. Bu yüzden *De diversis quaestionibus* LXXXIII'te "ideae principales"ten bahseder, bunlar "biçimlenmemiştir... tanrısal anlayışın içinde saklıdır". "Arketip" Platoncu un açıklayıcı bir yeniden ifadesidir. Bizim amacımız açısından bu terim yerindedir ve işe yarar, çünkü bize kolektif bilinçdışı içerikleri sözkonusu olduğu ölçüde arkaik ya da –bence– primordial tiplerle karşı karşıya olduğumuzu söyler, yani en eski zamanlardan beri var olmuş olan evrensel imgelerle. Lévy-Bruhl'un dünyanın ilkel görünümündeki simgesel figürleri belirtmek için kullandığı *représentations collectives* terimi, kolayca bilinçdışı içerik için de kullanılabilir, çünkü uygulamada aynı anlama gelir. İlkel kabile bilgeliği özel bir şekilde değiştirilmiş arketiplerle ilgilenir. Bunlar artık bilinçdışının içerikleri değildir, geleneğe göre öğretilmiş bilinçli formüllere, genellikle de ezoterik öğretiler biçiminde, dönüştürülmüşlerdir. Ezoterik öğretinin tipik anlamı başlangıçta bilinçdışından alınmış τὸ ἀρχέτυπον φῶς'in aktarılmasıdır.

Arketiplerin ünlü başka bir ifadesi de mit ve masaldır. Fakat burada da kendine özgü bir damgası olan ve uzun zamanlar boyunca elden ele geçmiş olan biçimlerle karşı karşıyayız. Yani "arketip" terimi *représentations collectives* için ancak dolaylı olarak geçerlidir, çünkü sadece bilinçli bir şekilde işlenmeye gönderilmemiş olan ve bu yüzden de ruhsal deneyimin dolayımsız veri kaynağını teş εἶδος'den ruhsal içeriği belirtir. Bu açıdan arketiple evrilmiş olan tarihsel formüller arasında önemli bir fark vardır. Özellikle de ezoterik öğretinin daha yüksek düzeylerinde arketipler çok açık bir şekilde bilinçli işlemenin eleştiri ve değerlendirme içeren etkisini sergiler. Düşlerde ve hayallerde karşılaştığımız dolayımsız dışavurumları, sözgelimi mitlerdekinden çok daha bireysel, daha anlaşılmaz ve çok daha naif olur. Arketip özünde bilinçli olma ve algılanma yoluyla değiştirilen bilinçli bir içeriktir ve rengini içinde görünmeye başladığı bireysel bilinçten alır.

***

Arketip Kavramı Üzerine

[...] Bugün şöyle bir hipotezle işe başlamak gerek: Eğilim sözkonusu olduğunda, insan ve diğer canlılar arasında özsel bir fark yoktur. Bütün hayvanlar gibi, insan da türüne sadık kalan ve yakından incelendiğinde, ailesinden atalarına doğru izi sürülebilen belirgin özellikler sergileyen önceden biçimlenmiş bir ruha sahiptir. Bu kuraldan istisna tutulabilecek belli insan etkinlikleri ya da işlevleri olduğunu varsaymak için en ufak nedenimiz yok. Ayrıca bizim bir çocuğun insan gibi davranmasını sağlayan bilinçöncesi ruhsal eğilimin doğasını bilmemiz de olanaksız. Biz ancak onun davranışının, benim *imgeler* olarak betimlediğim işleyiş kalıplarından kaynaklandığını varsayabiliriz. "İmge" terimi sadece gerçekleşen etkinliğin biçimini değil, etkinliğin

yaşandığı tipik durumu da ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu imgeler bütün türe özgü oldukları ölçüde "primordial" imgelerdir ve eğer "bir kökenleri varsa" kökenleri en azından türün başlangıcıyla örtüşmüş olmalı. Bunlar insan denen canlının "insani niteliğidir", onun etkinliklerinin aldığı kendine özgü insani biçimdir. Bu özgül biçim kalıtsaldır ve germplazmada [genetik kaynakta] zaten mevcuttur. Onun kalıtsal olmadığı, her çocukta yeniden ortaya çıktığı fikri sabahleyin doğan güneşin akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu gibi ilkel bir inanç kadar abes bir fikir olacaktır.

Ruhsal olan her şey önceden biçimlendiğine göre, bu aynı zamanda bireysel işlevler için, özellikle de doğruca bilinçdışı eğilimlerden türeyenler için de geçerli olmalı. Bunların en önemlisi yaratıcı fantezidir. Fantezi ürünlerinde primordial imgeler görünür kılınır ve arketip kavramının kendine özgü uygulamaya kavuştuğu yer burasıdır. Bu olguyu ilk işaret eden kişi olduğumu öne sürmüyorum. Bu onur Platon'a ait. Bazı "temel fikirlerin" yaygın olarak görüldüğüne etnoloji alanında dikkat çeken ilk kişi Adolf Bastian'dı. Hubert ve Mauss adlı, Durkheim'ın ardılları olan iki araştırmacı da imgelemin "kategorilerinden" bahsediyorlar. "Bilinçdışı düşünme" kılığındaki bilinçdışı önceden biçimlenmeyi ilk gören kişiyse Hermann Usener olmuştu. Eğer bu keşiflerde bir payım varsa, bu pay arketiplerin sadece gelenek, dil ve göçle yayılmadığını, herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde ve dışarıdan hiçbir etki almadan kendiliğinden tekrar tekrar ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdan ibarettir.

Bu açıklamanın geniş kapsamlı içerimlerinin göz ardı edilmemesi gerekir. Çünkü bu, her ruhta bilinçdışı olan ama yine de etkin olan biçimleri var demektir – canlı eğilimler, Platoncu anlamda *idea*lar, düşünce, duygu ve eylemlerimizi önceden biçimlendiren ve sürekli etkileyen şeyler.

Sık sık arketipin içeriğiyle belirlendiği, başka deyişle onun bir tür (böyle bir ifade hoşgörülürse) bilinçdışı bir fikir olduğu gibi yanlış bir anlayışla karşılaşıyorum. Bir kez daha arketiplerin içeriklerine göre belirlenmediğini, biçimlerine göre belirlendiklerini ve bunun da sadece çok sınırlı bir derecede olduğunu belirtmekte yarar var. Primordial bir imge içeriği açısından ancak bilinçli olduğu zaman belirlenmiştir ve bu yüzden de bilinçli deneyim malzemesiyle doludur. Fakat biçimi, başka bir yerde de açıkladığım gibi, belki de bir kristalin eksen sistemiyle karşılaştırılabilir, o sistem de bir bakıma, onu doğuran sıvıdaki kristal yapısını önceden biçimlendirir, ama kendi başına maddi bir varlığı yoktur. Önce iyonların ve moleküllerin kendine özgü hareketlenmesine göre ortaya çıkar. Arketip kendi içinde boş ve tümüyle biçimseldir, bir *facultas praeformandi*den [önceden biçimlenme kabiliyeti], *a priori* verili olan bir temsil olasılığından başka bir şey değildir. Temsillerin kendileri de kalıtsal değildir, sadece biçimler kalıtsaldır ve bu açıdan her yönleriyle yine sadece biçim açısından belirlenen içgüdülere karşılık gelirler. İçgüdülerin varlığı arketiplerin varlığından daha sağlam kanıtlanamaz, çünkü kendilerini somut bir şekilde dışavurmazlar. Biçimin kesinliği açısından da, bizim kristalle kıyaslamamız, eksen sisteminin sadece sterometrik yapıyı belirlemesi, ama tek tek kristallerin somut biçimini belirlememesi açısından aydınlatıcıdır. Bu büyük ya da küçük olabilir, ve düzlemlerinin farklı büyüklüğüyle ya da iki kristalin birlikte büyümesiyle sonsuza dek çeşitlilik gösterebilir. Sabit kalan tek şey, eksen sistemidir, ya da daha doğrusu, onun altında yatan değişmez geomet-

rik oranlardır. Aynı şey arketip için de geçerlidir. İlke olarak, o adlandırılabilir, ve değişmez bir anlam çekirdeği vardır – ama bu hep sadece ilke olarak geçerlidir, kendi somut dışavurumu açısından geçerli değildir.

7 Alfred H. Barr Jr (1902-1981) *Kübizm ve Soyut Sanat*'tan

Barr, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin ilk yöneticisiydi. Barr'ın çalışmaları birçok açıdan modern sanata bakma tarzını, hem sanat eserlerinin fiziksel sergilenmesi açısından hem de onları çevreleyen uzmanlık araç gereçleri –özellikle de sergi kataloğu– açısından belirledi. 1936 yılındaki "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisinde, Barr, katalog için, modern sanatta iki eğilimin hakim olduğunu göstermek üzere karmaşık bir şema çizdi: Bir eğilim "fantastik" manaya sahipti, genellikle eğrisel ya da biyomorfik oluyordu; diğer eğilim rasyonalistti ve genellikle düz çizgilere dayanıyordu. Bu açıdan Barr'ın perspektifi temelde biçimci olsa da, toplumsal ve politik koşullara tümüyle aldırışsız değildi. Barr'a göre, soyut ve neredeyse-soyut avangard sanat, sanata ve daha da önemlisi, topluma, belli sanatsal biçimleri dayatan rejimler (Stalinist Rusya ve Nazi Almanya'sına yaptığı ziyaretlerde bizzat gördüğü rejimler) tarafından verilmeyen bir özgürlüğü ifade ediyordu. Metin ilk kez Museum of Modern Art tarafından, New York, 1936'da yayınlandı ve buraya s. 11, 13, 19'dan çevrildi.

Yirminci yüzyıl başı

Sanat tarihi içinde bazen bir dönemi ya da bir sanatçı kuşağını belli bir soruna saplanmış olarak betimlemek mümkündür. Sözgelimi onbeşinci yüzyıl başındaki sanatçılar doğayı taklit etme tutkusuyla hareket ediyorlardı. Kuzeyde Flemenkler dışsal ayrıntıların titiz bir gözlemiyle görünümlere hakim olmuşlardı. İtalya'da Floransalılar perspektif yasalarını, kısaltım, anatomi, hareket ve rölyef yasalarını keşfetmek üzere derin bir bilim kullanmışlardı.

Yirminci yüzyıl başlarında hakim olan ilgi bunun tam tersiydi. Dış görsel dünyanın resimsel fethi, bir önceki yarım bin yıl boyunca tamamlanmış ve birçok kez, farklı biçimlerde geliştirilmişti. Ortak ve güçlü bir dürtüyle doğal görünümün taklidini bırakmaya yönelmişlerdi.

"Soyut"

"Soyut" çok sık bir şekilde, bu "doğadan" uzaklaşma dürtüsünün daha aşırı etkilerini betimlemek üzere kullanılan bir terimdir. "Soyut" sözcüğünü mazur göstermek alışkanlık olmuştur, ama sanat hareketlerini ya da sanat eserlerini betimlemek üzere kullanılan sözcükler genellikle kesin olmaz: artık onüçüncü yüzyıl Fransız sanatı için "Gotik" gibi etnolojik bir sözcüğü ve onyedinci yüzyıl Avrupa sanatına, Portekizcede "şekilsiz inci" anlamına gelen "Barok" sözcüğünü kullanırken mazeret belirtmiyoruz. "Nesnel olmayan" ve "figüratif olmayan" gibi ifadelerin karşılığı olarak "soyut" sözcüğünün kullanılması daha uygun bulunmuştur. Ama bir kare imgesi en az bir yüz ya da bir manzara imgesi kadar bir "nesne" ya da bir "figür"dür; aslında, "figür" geometricilerin, ele aldıkları soyutlamaları A ya da B olarak adlandırırken kullandıkları öntakıdır.

Bunu söyleyerek "soyut" sıfatının akıl karıştırıcı, hatta paradoksal olduğunu reddetmiyoruz. Çünkü "soyut" bir resim aslında çok pozitif bir şekilde somut resimdir, ilgiyi kendi dolayımsız, duyusal, fiziksel yüzeyine, bir günbatımı ya da portre tuvalinden çok daha güçlü bir şekilde çeker. Sıfat akıl karıştırıcıdır, çünkü hem fiil hem isim içerimlerine sahiptir. *Soyutlamak* (to abstract) fiili *içinden çıkartmak* ya da *uzaklaştırmak* anlamına gelir. Ama soyutlama ismi zaten çıkarılmış ya da uzaklaştırılmış bir şeydir – öyle ki geometrik bir figür ya da amorf bir silüet olarak, somut gerçeklikle herhangi bir görünür ilişkisi olmayabilir. Bu yüzden, "soyut", sanat eserleri için belli bir hoşgörüyle kullanılabilecek bir sıfattır. [...]

Soyut sözcüğünün sanat eserleri açısından ikircikliliği aslında yararlıdır, çünkü konudan ayrılamaz olan ikircikliliği ve karışıklığı gösterir. [...]

***

Soyut sanatın diyalektiği

Günümüzde soyut sanatı savunmak gerekmez. Resmetmenin, oymanın ya da modellemenin birçok yolundan biri olmuştur. Ama hâlâ insanların incelemeden ve önyargılarından fedakârlık etmeden hoşlanacağı bir sanat olmamıştır. Önyargı bazen savlarla karşılanabilir, bu amaçla da soyut resim ve heykelin diyalektiği üstünkörü bir şekilde basittir. Bir sanat eserinin, sözgelimi bir resmin bakmaya değer olduğu, çünkü renk, çizgi, ışık ve gölge kompozisyonu ve örgütlemesi sunduğu varsayımına dayanır. Doğal nesnelerle olan benzerlik, bu estetik değerleri kaçınılmaz olarak yok etmese de, onların saflığını kolayca bozabilir. Bu yüzden, doğaya benzerlik en iyisiyle üstünkörü ve en kötüsüyle akıl bulandırıcı olduğundan, ortadan kaldırılabilir.

Bu tür bir tutum elbette resmin büyük bir yoksullaşmasına, konu malzemesinin, duygusal, belgesel, politik, cinsel, dinsel yan anlamları gibi bir dizi değerin ortadan kaldırılmasına yol açar; kolay tanımanın hazları ve maddi biçim ve yüzeylerin taklit edilmesindeki teknik hünerden alınan haz ortadan kalkar. Ama sanatta soyut sanatçı, hiledense yoksullaşmayı yeğler. [...]

***

Soyut sanatın iki ana geleneği

Aşırı basitleştirme riski göze alınırsa, son elli yılda soyut sanata yönelik eğilim, tarihsel olarak, her ikisi de Empresyonizmden doğan iki ana akıma ayrılabilir. İlk ve daha önemli akım, kaynaklarını Cézanne ve Seurat'nın sanat ve kuramlarında bulur, Kübizmin geniş nehrinden geçer ve yatağını Rusya ve Hollanda'da savaş yıllarında gelişmiş ve sonra da bütün dünyaya yayılmış olan çeşitli geometrik ve Konstrüktivist hareketlerde bulur. Bu akım, sadeliği ve mantıkla hesaplamaya dayanması açısından entelektüel, yapısal, arkitektonik, geometrik, düz çizgisel ve klasik olarak betimlenebilir. İkinci –ve son zamanlara dek ikincil– akım da başlıca kaynağını Gauguin'in ve çevresinin sanat ve kuramlarında bulur, Matisse'in Fauvizminden geçerek Kandinski'nin savaş öncesi resimlerinin Soyut Ekspresyonizmine akar. Birkaç yıl boyunca yeraltında aktıktan sonra, Gerçeküstücülükle bağlantılı soyut sanatın ustaları arasında ateşli bir şekilde yeniden ortaya çıkar. Bu gelenek,

ilkinin tersine, entelektüel olmaktan çok sezgisel ve duygusaldır; biçimleri açısından geometrik olmaktan çok organik ya da biyomorfiktir; düzden çok eğri çizgilere dayanır, yapısaldan çok dekoratiftir ve mistik, kendiliğinden ve akıldışı olanı yüceltmesi açısından klasik olmaktan çok romantiktir. Apollon, Pythagoras ve Descartes Cézanne-Kübist-geometrik geleneği gözetir; (Asyalı bir tanrı olan) Dionisos, Plotinus ve Rousseau Gauguin-Ekspresyonist-geometrik-olmayan hattı gözetir. (...) Elbette, bu iki akım sık sık içiçe geçer ve tek bir kişide görülebilirler. En saf haliyle bu iki eğilim yirmi yıl öncesinin resimleriyle örneklenebilir: Maleviç'in yaptığı bir Süprematist kompozisyon ve Kandinski'nin yaptığı bir Emprovizasyon. Geometrik hat günümüzde ressam Mondrian ve Kontrüktivist Pevsner ve Gabo tarafından temsil edilmektedir; geometrik olmayan hattı da ressam Miro ve heykeltıraş Arp temsil eder. Kare şekli amip silüetiyle karşı karşıya gelir.

8 Henri Matisse (1869-1954) Tériade'ye Açıklamalar

1920 ve 1930'ların büyük kısmında Matisse Fransa'nın güneyinde çalıştı. Bu döneme ait eserleri, hazcılık ve lüksle, Clement Greenberg gibi destekçileri arasında bile kaygı uyandıran bir ilişkiye sahiptir; ama bu kuskuların Matisse'in lehine çözümlendiğini söylemek gerek. 1930'ların ortasında Matisse benzer kuşkular yaşamış ve sanatının temel ilkelerine dönme, "araçlarının saflığı"na yeniden kavuşma ihtiyacı duymuş gibi görünüyor. E. Tériade daha önce 1929-30 ve 1933 yıllarında Matisse'in açıklamalarını yayınlamış olan bir eleştirmen ve dosttu. "Constance de Fauvisme" başlığını taşıyan bu açıklamalar, biraz paradoksal bir şekilde, *Minotaure* adlı Gerçeküstücü dergide, Tériade editörlüğünde yayınlanmıştı (II, sy. 9, 15 Ekim 1936, s. 3). İngilizce çevirisi J. D. Flam, *Matisse on Art*, Londra ve New York, 1973, s. 74'te yer almaktadır. (Matisse'in daha erken tarihli bir metni için bkz. IB6.)

İfade araçları fazla incelikli, seyreltilmiş hale gelip de ifade güçleri azalınca, insan dilini oluşturan temel ilkelere dönmek gerekir. Bunlar, sonuçta, "kaynağa kadar uzanan", canlanan, bize can veren ilkelerdir. Enerjiden yoksun incelikler, hassas derecelendirmeler, dağılmalar haline gelen resimler, güzel mavileri, kırmızıları, sarıları çağırır – insanlarda duyusal derinlik kışkırtacak maddeler. Fauvizmin başlangıç noktası budur: araçların saflığına dönme cesareti.

Duyularımızın dolayımsız çevremizden değil, uygarlıktaki bir momentten gelen bir gelişme çağı vardır. Belli bir uygarlık döneminin duyarlığıyla doğarız. Ve bu belli bir dönem hakkında öğrenebileceğimiz her şeyden daha önemlidir. Sanatlar sadece bireyden değil, aynı zamanda birikmiş bir güçten, bizi aşan uygarlıktan gelen bir gelişmeye sahiptir. Tek kişi hiçbir şey yapamaz. Yetenekli bir sanatçı ne isterse onu yapamaz. Eğer sadece yeteneklerini kullansaydı, var olmazdı. Bizler ürettiğimiz şeyin efendileri değiliz. O bize dayatılır.

Son resimlerimde, son yirmi yıl elde ettiklerimi özsel çekirdeğime, özüme kadar birleştirdim.

Her aşamanın tepkisi en az konu kadar önemlidir. Çünkü bu tepki benden gelir, konudan değil. Eserim benimle uyuma girinceye dek sürekli tepki verdiğim şey yorumumun temelidir. Bir cümleyi yazan, yeniden yazan, yeni keşifler yapan biri

gibi... Her aşamada, bir dengeye, bir sonuca varırım. Bir daha oturduğumda, eğer bütünde bir zayıflık bulursam, resmin içine giden yolumu güçsüzlük sayesinde bulurum –gedikten bir daha girerim– ve bütünü yeniden kavrarım. Böylece her şey akışkan olur yeniden ve her öğe (tıpkı bir orkestrasyondaki gibi) bileşen güçlerin sadece bir tanesi olduğundan, bütün görünümde değiştirilebilir ama his aynı kalır. Bir siyah kolayca mavinin yerini alabilir, çünkü temelde ifade ilişkilerden türer. [Bir kilo yeşil yarım kilodan daha yeşildir. Gauguin, bu sözü, Pont-Aven'deki Marie Gloanec'in evindeki bir ziyaretçi defterinde Cézanne'a atfeder.] İnsan bir maviye, bir yeşile ya da bir kırmızıya bağlı değildir. Bileşenlerin niceliğini onların doğalarını değiştirmeden düzenleyerek ilişkileri değiştirebilirsiniz. Yani, resim yine mavi, sarı ve yeşilden, değişmiş niceliklerle oluşacaktır. Ya da bir resmin ifadesini oluşturan ilişkileri, bir mavinin yerine bir siyah getirerek, tıpkı bir orkestrada bir trompetin yerini obuanın alabilmesi gibi, koruyabilirsiniz. [Her şey hangi hissin peşinde olduğunuza bağlıdır.]

... Son aşamada ressam kendisini özgürleşmiş bulur ve duygusu eserinde tam olarak var olur. Kendisi, her koşulda, ondan kurtulmuştur.

9 Naum Gabo (1890-1977) "Sanatta Konstrüktif Düşünce"

Gabo Batı Avrupa'ya, Sovyetler Birliği'ndeki 1921 iç savaşından sonra göç etti. O sıradaki başarılı kariyerinin bir sonucu da "Kontrüktivizm" teriminin erken dönem Sovyetler Birliği'nde sanatçılar arasında sahip olduğu kendine özgü yan anlamları kaybetmiş olmasıydı. Orada sanattan üretime doğru bir hamle sayılıyordu (bkz. IIID). Batı'da terim soyut bir heykel ve daha az ölçüde resim ekolüyle özdeşleştirilmişti. 1930'lara gelindiğinde belli bir haklılıkla, kendi ilkelerine, eserler kataloğuna ve ilgili yayınlarına sahip "uluslararası bir konstrüktif eğilim" olduğu öne sürülebilirdi. Gabo'nun denemesi ilk kez, bu eğilime ilişkin, kendisinin de katkıda bulunduğu önemli bir araştırmanın baş makalesi olarak 1937 yılında yayınlandı: L. Martin, B. Nicholson ve N. Gabo (ed.), *Circle - International Survey of Constructive Art*, Londra, 1937, s. 1-10. (Gabo'nun daha erken tarihli bir metni için bkz. IIIC10.)

Yaşadığımız yüzyıl tarih içinde devrim ve çözülmeler burcunda görünüyor. Devrimler geçmiş çağların inşa ettiği kültür binasında sağlam bir şey bırakmadı. Zaten geçen yüzyıl sonunda harekete geçmişlerdi ve bizim yüzyılımızda alışılmadık bir hızla ilerleyip sonunda yaşamımızın ne maddi ne de ideal yapısında sağlam herhangi bir nokta bıraktılar. Savaş daha önceki uygarlığın derinliklerinde çok uzun zaman önce başlamış olan çözülme sürecinin doğal bir sonucuydu. Bu çözülme sürecinin bizim istediğimiz bir zaman ve yerde duracağını umut etmek masumca bir şey olur. Bu tür tarihsel süreçler genellikle kendi yollarında ilerler. Daha çok sel gibidirler, suların üzerinde savrulan kayıkçıların küreklerine aldırmazlar. Ama bu süreç maddi yıkım açısından ne kadar uzun ve ne kadar derin sürerse sürsün, bizi sonucu konusunda iyimserlikten yoksun bırakamaz, çünkü düşünceler dünyasında artık bir yeniden yapılanma dönemine giriyoruz.

***

Konstrüktif düşüncenin dolayımsız kaynağı Kübizmdir, ama o da bir çekimden çok itim özelliğine sahip olmuştur. Kübist ekol, Sanatta, geçen yüzyılda Emp-

resyonistlerin başlatmış olduğu devrimci bir sürecin zirvesiydi. İnsan birtakım Kübist eserlere istediği değeri biçebilir, ama Kübist ideolojinin bu yüzyılın başında sanatçıların ruhları üzerindeki etkisinin, şiddet ve korkusuzluk açısından Sanat tarihi içinde bir benzerinin olmadığı kesin bir şeydir. Bu ekolün sanatçıların zihinlerinde yarattığı devrim, sadece aynı dönemde fizik dünyasında yaşanan devrimle kıyaslanabilir. [...]

[...] Sanat içindeki Konstrüktif düşüncenin temeli, Sanatın doğasına ve onun yaşam içindeki işlevlerine tümüyle yeni bir yaklaşımda yatar. Sanatın farklı alanlarındaki, aralarındaki ilişkilerdeki, yöntem ve amaçlarındaki araçların tam bir yeniden yapılanması onda yatar. Sanatın temelinde yer alan iki temel öğeyi kucaklar, yani İçeriği ve Biçimi. Bu iki öğe Konstrüktif bakış açısından bir ve aynı şeydir. İçeriği Biçimden ayırmaz o – tersine, onların ayrı ve bağımsız varoluşunu mümkün görmez. Biçimin tek bir gösterimi, İçeriğin bir başka gösterimi olabileceği düşüncesi Konstrüktif düşüncenin kavrayışında bütünleştirilemez. Bir sanat eserinde bir birim olarak yaşamalı ve eylemeliler, aynı yönde ilerlemeleri ve aynı etkiyi üretmeleri gerekir. "Gerekir" diyorum çünkü Sanatta daha önce hiçbir zaman, bu koşul açıkça zorunlu olduğu halde bile, bu şekilde davranmadılar. Sanatta hep ya biri ya bir başkası hakim oldu, ötekini koşulladı ve önceden belirledi.

Bunun nedeni, daha önceki Sanat kavrayışlarımızda bir sanat eserinin dünyanın ve yönünün bir temsili olmadan düşünülememiş olmasıdır. [...]

[...] Sanatın canlanmasının başlıca engeli buydu ve tam da bu noktada Konstrüktif düşünce onun temel taşını attı. Evrensel bir yasayı ortaya çıkardı: Görsel bir sanatın çizgi, renk, şekil gibi öğeleri, dünyanın dış özellikleriyle herhangi bir yakınlıktan bağımsız olarak kendi ifade güçlerine sahiptir; bu öğeler herhangi bir yararcı ya da başka türlü akıl tarafından, sözcük ve figürler gibi, gelenek aracılığıyla seçilmezler, sadece soyut göstergeler değildirler, dolayımsız ve organik bir şekilde insani duygularla içiçedirler. Bu temel yasanın ortaya çıkması sanatta yeni, engin bir alan açtı ve ihmal edilmiş olan insani dürtü ve duygulara ifade olanağı verdi. Daha önce bu öğeler başka şekilerde de, sözgelimi, edebiyat ve şiirde ifade edilebilecek olan her tür çağrışımsal imgeyi ifade etmek için kullanılarak bozulmuştu.

Ama bu nokta, bütün olarak Sanatın ve onun yaşam içindeki işlevlerinin yeni bir kavranışıyla sarılmış olan konstrüktif kavrayışın ideolojik zincirinin sadece tek bir halkasıydı. Konstrüktif düşünce Sanatı sadece yaratıcı bir eylem olarak görür ve değerlendirir. Yaratıcı eylem derken maddi ya da ruhsal yaşamın tözünü canlandırmaya ya da kusursuzlaştırmaya yazgılı bütün maddi ya da ruhsal çalışmayı kasteder. Bu yüzden İnsanlığın yaratıcı dehası en önemli ve tekil yere sahiptir. Konstrüktif düşüncenin ışığında İnsanın yaratıcı zihni bütün kültürümüzün kesin yapılanmasında son ve kesin sözü söyler. Elbette, İnsanın yaratıcı dehası sadece Doğanın bir parçasıdır, ama onun ruhsal ve maddi binasını yapması için gerekli bütün enerji sadece bu parçadan türer. Doğanın bir sonucu olduğundan büyümesinin daha ileri bir sebebi olarak görülmeye hakkı vardır. Doğaya boyun eğerek onun efendisi olmaya niyetlenir; Doğanın yasalarına dikkat ederek kendi yasalarını yapmaya niyetlenir, Doğanın biçimlerine uyarak onları yeniden biçimlendirir. Bu etkinliğin kökenini aramamız gerekmez, bizim için onu dile getirmek ve onun sürekli üzerimizde etkili olan gerçekliğini hissetmek yeterlidir. Yaratıcı çaba olmadan yaşam düşünülemez ve insan

kültürünün bütün süreci İnsanın yaratıcı iradesinin sürekli çabasıdır. Yaratıcı dehanın varlığı ve denetimi olmasa, Bilim kendi başına hiçbir zaman onu türeten merak ve derin düşünme aşamasından çıkamaz ve önemli sonuçlar elde edemezdi. Yaratıcı arzu olmaksızın Bilim kendi şemaları içinde kaybolur, akıl yürütmekteki hedefini kaybeder. [...]

[...] Konstrüktif düşünce Sanatın işlevini dünyayı temsil etmek olarak görmez. Sanata Bilimin işlevini dayatmaz. Sanat ve Bilim, aynı yaratıcı kaynaktan çıkan ve ortak kültürün aynı okyanusuna akan iki ayrı nehirdir, ama bu nehirlerin akıntıları ayrı yataklarda akar. Bilim öğretir, Sanat önerir; Bilim ikna eder, Sanat eyleme geçer; Bilim araştırır ve yorumlar, bilgilendirir ve kanıtlar. Önce Doğanın yasalarıyla uyum içine girmeden hiçbir şeye kalkışmaz. Bilim başka türlü yapamaz çünkü onun hedefi bilgidir. Bilgi var olan ve heterojen, değişebilir ve çelişkili olan şeylerle sınırlıdır. Bu yüzden sondoğruya giden yol Bilim için uzun ve zordur.

Bilimin gücü onun otoriter aklında yatar. Sanatın gücü onun insan psikolojisi üzerindeki dolayımsız etkisinde ve etkin bulaşıcılığında yatar. İnsanın bir yaşamı olduğundan insanı yeniden yaratır. Sanatın felsefi savlara ihtiyacı yoktur, felsefi sistemlerin tabelalarını izlemez; Sanat, yaşam gibi, felsefeye sistemleri dayatır. Var olanın ne olduğu ve nasıl var olduğu konusunda dolayım yapmakla ilgilenmez. Bu Bilginin hedefidir. Bilgi bilme arzusundan doğar, Sanat iletişim ve bildirme zorunluluğundan türer. Bilimi harekete geçiren şey bilgimizin yetersizliğidir. Sanatı harekete geçiren şey duygularımızın ve örtük arzularımızın bolluğudur. Bilim olguların aracıdır – olguların arkasında yatan düşüncelere karşı aldırışsız, en azından hoşgörülüdür. Sanat düşüncelerin aracıdır ve onun olgular karşısındaki tutumu kesinlikle taraflıdır. Bilim bakar ve gözler, Sanat görür ve öngörür. Her büyük bilimci içindeki sanatçının bilimciyi kurtardığı bir an yaşamıştır. "Bizler şairiz" derdi Pythagoras ve matematikçinin bir yaratıcı olması anlamında haklıydı.

Konstrüktivist düşünce ışığında gerçek olan ve olmayana yönelik saf felsefi merak boştur. Gerçeği; gerçek-üstü gerçek-altı diye, bilinçli gerçeklik bilinçaltı gerçeklik diye bölme niyeti de boştur. Konstrüktif düşünce sadece tek bir gerçeklik tanır. Sanatta hiçbir şey gerçekdışı değildir. Sanatın dokunduğu şey gerçeklik olur ve biz, bilincin altında, dolayımsız yakınımızda olan bir dünyayı ortaya çıkarmak üzere yapılan o uzak ve ayrı gezinmelere ihtiyaç duymayız. [...]

Tek bir gerçeklik vardır ve olabilir – varoluş. Konstrüktif düşünce için, Sanatın kendi sahasında, içeriğini zenginleştiren ve enerjisini harekete geçiren bu varoluşun rotasını etkileme araçlarına sahip olduğu gibi temel bir olguyu bilmek ve bundan yararlanmak daha önemlidir.

Bu da bu düşüncenin buna bağlı olarak Sanatı yaşamdaki maddi değerlerin dolayımsız bir yapılandırmasına zorladığı anlamına gelmez. Sanatın yok etmek, çözmek ve bozmak yerine yapılandırmayı, eşgüdümlemeyi ve kusursuzlaştırmayı başarabileceği bir zihin halini hazırlaması yeterlidir. Maddi değerler böyle bir halin kaçınılmaz sonucu olacaktır. Aynı nedenle Konstrüktif düşünce Sanattan eleştirel işlevleri yerine getirmesini, yaşamın olumsuz yönlerine yöneldikleri zaman bile beklemez. İyi olan şeyi ortaya çıkarıp bize kötü olan şeyi göstermenin amacı ne? Konstrüktif düşünce Sanatın bizi en iyiye götürecek olan Olumlu eserler vermesini bekler. Bu ku-

sursuzlaştırmanın ölçeğini belirlemek, bunun bizim dışımızda bulunmadığını, bizim ona yönelik arzu ve irademize bağlı bulunduğunu fark ettiğimiz zaman güç olmayacaktır. Hiçbir zaman kararsız kalmayıp hata yapmayan yaratıcı insan dehası belirler bu ölçüyü. Zamanın başından bu yana insan bu dünyayı kusursuzlaştırmaktan başka bir şeyle uğraşmamıştır.

Bu hedefe ulaşılması için gerekli araçları bulmak için sanatçının Doğanın dış dünyasında araştırma yapması gerekmez; dürtülerini, kendini Sanatın tözsel hakimiyetinde bulan o mutlak biçimlerin dilinde ifade edebilir. Bizim gibi konstrüktif sanatçıların kendisine koyduğu, yapmakta olduğu ve gelecek kuşaklar tarafından sürdürülmesini umduğu hedef budur.

10 Piet Mondrian (1872-1944) "Plastik Sanat ve Saf Sanat"

Mondrian kuramsal ilkelerine ilişkin bu açıklamayı, benzer reçetelere dayanan uluslararası bir hareket umudu belirdiği bir vakitte yayınladı. Burada da *evrensel* ile *bireysel*, *öznel* ile *nesnel*i birbirinden ayırmaktadır, ama aralarındaki dengenin sadece kuramda değil, uygulamada da aranması gerektiğini belirtir. Ayrıca bu temel "dinamik denge" ilkelerini genel olarak dünyaya, "dünya düzensizliği" dediği şeye bağlamaya daha çok çabalamaktadır. Bu yüzden metin Avrupa avangardı içinde "saf soyut sanatın –paradoksal– yararlılığını" bir kez daha onaylamaktadır. İlk kez Martin, Nicholson ve Gabo, *a.g.e.*, 1937, s. 41-56'da yayınlanmıştır. (Modrian'ın daha erken tarihli metinleri için bkz. IIIC6 ve 7.)

I. Kısım

Sanat temelde her yerde ve her zaman aynı görünse de, birbirlerinin tam zıddı olan iki insani eğilim birçok ve çeşitli ifadelerle görünür. Biri evrensel *güzelliğin doğrudan yaratılmasını* hedefler; diğeri *benliğin*, başka deyişle, düşünen ve deneyim kazanan kişinin *estetik ifadesini* hedefler. İlki gerçekliği nesnel olarak, ikincisi öznel olarak temsil etmeyi hedefler. Bu yüzden figüratif sanatın her eserinde güzelliği, sadece biçim ve renk aracılığıyla, karşılıklı dengeye sahip olan ilişkilerle, nesnel olarak temsil etmeye yönelik bir arzu ve aynı zamanda, bu biçimlerin, renk ve ilişkilerin bizim içimizde uyandırdığı şeyi ifade etme çabası görürüz. Bu son çaba zorunlu olarak, güzelliğin saf temsilini örten bireysel bir ifadeyle sonuçlanmalıdır. Yine de, iki karşıt öğenin (evrensel-bireysel) her ikisi de, eserin duygu uyandırması için vazgeçilmezdir. Sanatın doğru çözümü bulması gerekiyordu. Yaratıcı eğilimlerin ikili doğasına rağmen, figüratif sanat nesnel ve öznel ifade arasında belli bir eşgüdüm bularak bir uyum sağladı. Fakat güzelliğin saf bir temsilini isteyen izleyici için, bireysel ifade fazlasıyla başattır. Sanatçı için iki zıt arasındaki bir denge aracılığıyla birleşmiş bir ifade bulma arayışı, hep kesintisiz bir mücadele olmuştur ve olacaktır.

Kültür tarihi boyunca, sanat evrensel güzelliğin biçimin özel bir karakterinden değil, ona içkin ilişkilerin dinamik ritminden, ya da –bir kompozisyon içinde– biçimlerin karşılıklı ilişkisinden kaynaklandığını ispatladı. Sanat sorunun ilişkileri

belirleme sorunu olduğunu gösterdi. Biçimlerin sadece yeni ilişkilerin yaratılması için var olduğunu ortaya çıkardı: biçimlerin ilişkileri yarattığını ve ilişkilerin biçimleri yarattığını. Bu biçimler ve onların ilişkileri ikiliğinde hiçbiri üstünlük kazanamaz.

Sanatta tek sorun öznelle nesnel arasında bir denge elde edebilmektir. Ama bu sorunun, düşünce alanında değil, plastik sanat alanında –bir bakıma teknik açıdan– çözülmesi çok önemlidir. Sanat eseri "üretilmeli", "yapılmalıdır". İnsan biçimlerin ve ilişkilerin olabildiğince nesne bir temsilini yaratmalıdır. Böyle bir çalışma boş olamaz, çünkü onu yapılandıran öğelerle onun yürütülmesi arasındaki karşıtlık duygu uyandırır.

Eğer bazıları biçimin bu içkin karakterini dikkate almamış ve bunun –dönüşmemiş halde– başat olduğunu unutmuşsa, başkaları da bireysel bir ifadenin, bizim klasik, romantik, dinsel ya da gerçeküstücü olan duygu kavrayışımıza dayanan figüratif temsil aracılığıyla evrensel bir ifade olamadığını gözardı etmiştir. Sanat evrensel ifadenin sadece *evrenselle bireyselin gerçek bir denklemi* yoluyla yaratılabileceğini gösterdi.

Yavaş yavaş sanat plastik araçlarını saflaştırıyor ve böylece onlar arasındaki ilişkileri ortaya çıkarıyor. Böylece, günümüzde iki ana eğilim görülüyor: figürasyonu koruyan ve onu ortadan kaldıran eğilimler. İlki az çok karmaşık ve özel biçimler kullanırken, ikincisi basit ve nötr biçimler, ya da son aşamada, serbest çizgi ve saf renk kullanır. İkincisinin (figüratif olmayan sanatın) kendisini öznelin egemenliğinden, figüratif eğilimden çok daha kolay ve kapsamlı şekilde kurtarabileceği bellidir; özel biçim ve renkler (figüratif sanat) nötr biçimlerden çok daha kolayca sömürülür. Fakat "figüratif" ve "figüratif olmayan" tanımlarının sadece yaklaşık ve göreceli olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü her biçim, hatta her çizgi bir figürü temsil eder, hiçbir biçim mutlak olarak nötr değildir. Belli ki her şeyin göreceli olması gerekir, ama kavramlarımızı anlaşılabilir kılacak sözcüklere ihtiyaç duyduğumuzdan, bu terimleri korumamız gerekiyor.

Farklı biçimler arasında, doğal biçimlerin ya da genel olarak soyut biçimlerin sahip olduğu karmaşıklığa ya da özelliklere sahip olmayanları nötr olarak sayabiliriz. Bireysel his ya da düşünce uyandırmayanları nötr sayabiliriz. Bir biçimin derin bir soyutlaması olan geometrik biçimler nötr olarak kabul edilebilir; ve gerilimleri ve dış hatlarının saflığı açısından başka nötr biçimler yerine yeğlenebilirler.

Eğer, bir kavram olarak, figüratif sanat insani ikiliğin karşılıklı etkileşimiyle yaratılmışsa, bu sanat *konstrüksiyon öğeleri ve onların iç ilişkilerinin* karşılıklı etkileşimi aracılıyla *gerçekleştirilmiştir*. Bu süreç karşılıklı Saflaşmayı içerir; saflaşan konstrüktif öğeler saf ilişkiler kurar ve bunlar da saf konstrüksiyon öğeleri talep eder. Günümüzün figüratif sanatı geçmişin figüratif sanatının ürünüdür ve figüratif olmayan sanat da günümüzün figüratif sanatının bir ürünüdür. Böylece sanatın birliği elde edilir.

Eğer figüratif olmayan sanat figüratif sanattan doğmuşsa, insani ikiliğin iki etkeninin sadece değişmekle kalmadığı, aynı zamanda karşılıklı bir denge içinde birbirlerine yaklaştığı da bellidir; birliğe doğru. *Plastik sanatta bir evrimden* haklı olarak bahsedilebilir. Bu olguyu belirtmek çok önemlidir, çünkü sanatın gerçek yolu-

nu ortaya çıkarır; ilerleyebileceğimiz tek yolu. Dahası, plastik sanatların evrimi, kendisini sanatta dışavuran ikiciliğin sadece göreceli ve geçici olduğunu gösterir. Hem bilim hem sanat, *zamanın bir yoğunlaşma süreci olduğunu*, bireyselden evrensele bir evrim, öznelin nesnele doğru evrimi olduğu gerçeğini keşfetmekte ve bize fark ettirmektedir.

Sanatın kökeninden başlayarak yapılan özenli bir gözlem, dışarıdan görülen sanatsal ifadenin, *bir ve aynı şeyin, evrensel güzelliğin genişleme ve yoğunlaşma süreci olmadığını* gösterir; ve içeriden bakıldığında *bunun bir büyüme* olduğunu. Genişleme doğanın sürekli bir yinelenmesiyle sonuçlanır. Bu yinelemelerin "sanat" adıyla geçit resmi yapan büyük kısmı açıkça duygu uyandıramaz.

Yoğunlaştırma aracılığıyla insan peşpeşe daha derin düzlemlerde yaratır; genişleme hep aynı düzlemde kalır. Yoğunlaşma, belirtmek gerekir ki, genişlemenin zıddıdır; birbirlerine derinlik ve uzunluk gibi doğru açılarla dururlar. Bu olgu figüratif olan ve olmayan sanatın zamansal karşılığını açıkça gösterir.

Ama eğer tarihi boyunca sanat *bir ve aynı şeyin ifadesindeki sürekli ve aşamalı değişim* anlamına geldiyse, iki eğilimin –bizim zamanımızda çok keskin olan– karşıtlığı aslında gerçekdışı bir karşıtlıktır. Sanatta iki başlıca eğilimin, figüratif olan ve olmayan (nesnel ve öznel) eğilimin bu kadar düşman olması mantıksızdır. Sanat özünde evrensel olduğundan, onun ifadesi de öznel bir görüşe dayanamaz. Bizim insani olanaklarımız kusursuzca nesnel bir görüşe izin vermez, ama bu sanatın plastik ifadesinin öznel bir kavrayışa dayanmasını içermez. Bizim öznelliğimiz eseri gerçekleştirir ama yaratmaz. [...]

Sanat herhangi biri için yapılmamıştır ve aynı zamanda herkes için vardır. Çok hızlı gitmeye kalkışmak bir hata olur. Sanatın karmaşıklığı onun evriminin farklı derecelerinin bir ve aynı zamanda var olması sayesindedir. Şimdi beraberinde geçmişi ve geleceği taşır. Ama geleceği öngörmeye çalışmamalıyız; tek yapmamız gereken insan kültürünün gelişimindeki, figüratif olmayan sanatı üstün kılmış olan bir gelişmedeki yerimizi almaktır. Bu hep tek bir mücadele oldu, sadece tek bir sanatın mücadelesi. Bu hem şimdinin hem geleceğin yolunu işaret eder. Tek yapmamız gereken devam etmek ve zaten var olanı geliştirmektir. [...]

***

Sanat, *kompozisyonun konstrüksiyon öğelerini ve onlar arasındaki içkin karşılıklı ilişkileri yöneten ve onların kullanımını işaret eden sabit yasaların* var olduğunu anlamamızı sağlar. Bu yasalar, *dinamik dengeyi yaratan ve gerçekliğin asıl içeriğini ortaya çıkaran* dengenin *temel* yasasına ikincil olan yasalar olarak görülebilir.

II. Kısım

***

Dünyanın düzensizliğine rağmen, içgüdü ve sezgi insanlığı gerçek bir dengeye taşıyor, ama ilkel insani içgüdü ne çok acıya yol açtı ve hâlâ da açıyor. Bulanık ve şaşkın sezgi yüzünden ne çok hata işlendi ve işleniyor? Sanat bunu açıkça gösterir. Ama sanat aynı zamanda ilerleme sürecinde, sezginin gitgide daha bilinçli ve saflaşmış hale geldiğini de gösteriyor. Sanat ve yaşam birbirlerini gitgide daha çok aydın-

latır; gitgide daha çok kendi yasalarını ortaya koyarak gerçek ve canlı bir dengenin yaratılmasını sağlarlar.

Sezgi aydınlanır ve böylece saf düşünceyle bağlanır. Birlikte sadece beyne ait olmayan, hesap yapmayan, ama hisseden ve düşünen bir akıl yaratırlar. Bu akıl hem sanat hem yaşamda yaratıcıdır. Bu akıldan, içinde içgüdünün artık hakim bir rol oynamadığı, figüratif olmayan bir sanat çıkmalıdır. Bu aklı anlamayanlar figüratif olmayan sanatı saf entelektüel düşünce olarak görürler.

Bütün dogmalar, önceden elde edilmiş bütün düşünceler sanat için zararlıdır, ama sanatçı sezgisel araştırmalarında yine de eserinden ayrı bir şekilde düşünerek bunların rehberliğine ve yardımına başvurabilir. Eğer böyle bir düşünme sanatçıya yardımcı olur, ilerlemesini hızlandırırsa, böyle bir düşünmenin sanattan bahseden ve insanlığa rehberlik etmek isteyen eleştirmenlerin gözlemlerine de eşlik etmesi gerekir. Fakat böyle bir düşünme, genellikle olduğu gibi bireysel olamaz; plastik sanat dışındaki bir bilgi bütününden çıkamaz. Eğer kişi kendisi bir sanatçı değilse, en azından *plastik sanatın yasalarını ve kültürünü* bilmesi gerekir. Eğer kamuoyu iyi bilgilendirilecekse ve eğer insanlık ilerleyecekse, her yerde mevcut olan kargaşanın ortadan kaldırılması önemlidir. Aydınlanma için, *sanatsal eğilimlerin ardışıklığının açık bir ispatı zorunludur*. Daha önce, plastik sanatın farklı üsluplarının ilerici ardışıklıkları içindeki bir incelemesi, sanatın özünün ifadesinin üstü örtülü olması yüzünden güç olmuştu. Kendine has bir üsluba sahip olmadığı için kınanan çağımızda, sanatın içeriği açık hale gelmiştir ve farklı eğilimler sanatsal ifadenin ilerici ardışıklığını daha açık bir şekilde sergiler. Figüratif olmayan sanat sanatın antik kültürünü sona erdirir; bu yüzden şu anda, *bütün bir sanat kültürünü* daha kesin bir şekilde değerlendirebilir ve yargılayabiliriz. Bu kültürün dönüm noktasında değiliz; özel biçim kültürü sona eriyor. Belirli ilişkiler kültürü başladı.

Bir sanat eserinin değerini kendi içinde açıklamak yeterli değildir; her şeyin ötesinde *bir eserin plastik sanatın evrim ölçeğinde nerede yer aldığının* gösterilmesi zorunludur. Bu yüzden sanattan bahsederken, "Ben bunu böyle görüyorum" ya da "Bu benim fikrim" demek makul değildir. Doğru sanat doğru yaşam gibi *tek bir yoldan* ilerler.

Sanat kültürünün içinde gitgide daha belirli hale gelen yasalar, *kendi tarzıyla doğanın o büyük saklı yasalarını ortaya koyan* yasalardır. Bu yasaların doğanın yüzeysel yönünün ardında az çok saklı olduğunu vurgulamak önemli. Bu yüzden soyut sanat şeylerin doğal bir temsiline yönelmiştir. Ama genellikle sanıldığı gibi *doğaya karşıt değildir*. İnsanın ham, ilkel hayvan doğasına karşıttır, ama gerçek insan doğasıyla birdir. Özel biçim kültürü sırasında yaratılan geleneksel yasalara karşıdır, ama saf ilişkiler kültürünün yasalarıyla birdir.

***

Saf plastik sanatta farklı biçimlerin ve çizgilerin anlamı çok önemlidir; tam da bu olgu onu saf kılar.

Başka deyişle, sanatın gerçekten soyut olması için, şeylerin doğal yönüyle olan ilişkileri temsil etmemesi için, *maddenin doğallıktan çıkartılması* yasası temel önemdedir. Resimde, olabildiğince saf olan temel renk, doğal rengin bu soyutlamasını

gerçekleştirir. Ama renk, mevcut teknik içinde, aynı zamanda üç boyutlu soyut konstrüksiyonlar alanında maddeyi doğallıktan çıkarmanın en iyi aracıdır; teknik araçlar kural olarak yetersizdir.

Bütün sanat belli ölçüde bir soyutlama gerçekleştirmiştir. Bu soyutlama, saf plastik sanat içinde, sadece biçimin değil aynı zamanda maddenin de dönüşümünün de –ister teknik yollar ister renk aracılığıyla olsun– az çok nötr bir ifadesi elde edilinceye dek vurgulanmıştır. [...]

Figüratif olmayan sanat, *herhangi özel bir biçimin oluşumunu dışlayan, karşılıklı olarak belirli ilişkilerin dinamik bir ritmini* kurma yoluyla yaratılır. Bu yüzden, özel biçimi yok etmenin sadece bütün sanat ne yaptıysa onu daha tutarlı bir şekilde yapmak demek olduğuna dikkat çekiyoruz.

Bütün sanat için özsel olan dinamik ritim aynı zamanda figüratif olmayan bir eserin özsel öğesidir. Figüratif sanatta bu ritim örtülüdür. Yine de hepimiz berraklığa bağlı kalırız.

İnsanların genellikle (sürekliliğini soyut sanatta yaratan ve bulan) figüratif sanatı yeğlemesi gibi bir olgu, insan doğasındaki bireysel eğilimin hakim gücüyle açıklanabilir. *Saf soyut olan sanata yönelik* bütün muhalefet bu eğilimden kaynaklanır.

***

Eserden bütün nesneleri tümüyle kaldırınca, "dünya ruhtan ayrılmış olmaz", tersine, ruhla *dengeli bir karştılığa girer*, çünkü hem o hem diğeri saflaşır. Bu da iki karşıt arasında kusursuz bir birlik yaratır. Fakat yaşamdan, özel gerçeklikten çok hoşnut olduklarını, figürasyonu bastırabileceklerini hayal eden birçok kişi vardır ve bu nedenle eserlerinde hâlâ onun karakterini belli eden nesne ya da figüratif fragmanlar kullanırlar. Yine de, sanatta insanın şeyleri imge halinde oldukları gibi, ya da kendilerini bütün o canlı parlaklıkları içinde dışa vurdukları şekliyle temsil etmeyi umut edemeyecekleri gerçeğinin çok iyi farkındadır. Empresyonister, divizyonistler ve pointillistler bunu çoktan kabul etmiştir. Günümüzde, imgenin zayıflığını ve sınırlılığını kabul ederek, nesnelerin kendileri aracılığıyla, genellikle de onları az çok dönüşmüş bir şekilde düzene sokarak bir sanat eseri yaratmaya çalışanlar da bulunmaktadır. Bu açıkça onların içeriklerinin ya da gerçek karakterlerinin bir ifadesine yol açamaz. Kişi şeylerin alışılmış görünümlerini az çok ortadan kaldırabilir (gerçeküstücülük), ama onlar yine de özel karakterlerini sergilemeye ve bizde bireysel duygular uyandırmaya devam ederler. Şeyleri gerçeklikte sevmek onları derin bir şekilde sevmektir; onları makrokozmos içindeki bir mikrokozmos olarak görmektir. *Ancak bu şekilde evrensel bir gerçeklik ifadesine ulaşabiliriz.* Tam da bu şeylere yönelik derin sevgi yüzünden, figüratif olmayan sanat onları özel görünümleri içinde aktarmayı hedeflemez.

Tam da varoluşuyla figüratif olmayan sanat "sanatın" *hep kendi doğru yolunda ilerlediğini* gösterir. "Sanatın" *gördüğümüz şekliyle ne gerçeklik görünümünün, ne de yaşadığımız yaşamın ifadesi olduğunu, ama doğru gerçeklik ve doğru yaşamın ifadesi olduğunu gösterir... plastik içinde tanımlanamayan ama gerçekleştirilebilen.*

***

[...] Uygulama ve teknik, figüratif olmayan eserin özünün talep ettiği az çok nesnel bir görüş oluşturma hedefinde önemli bir rol oynar. Bir sanatçının eli ne kadar az belirgin olursa eser o kadar nesnel olur. Bu olgu, sanayinin ürettiği malzemelerin az çok mekanik bir uygulama ya da kullanımının yeğlenmesine yol açar. Bugüne dek, elbette, bu malzemeler sanat görüşü açısından kusurlu olmuştur. Eğer bu malzemeler ve renkleri daha kusursuz olsaydı ve eğer sanatçının, eserini kavradığı şekliyle düzenlemek için kolayca kesip biçebileceği bir teknik var olsaydı, yaşamla ilişki açısından daha gerçek ve daha nesnel olan, resimden farklı bir sanat ortaya çıkardı. Bütün bu düşünceler yıllar önce zaten sorulmuş sorulara yol açar: Sanat insanlık için hâlâ gerekli ve yararlı mı? İlerleme için zararlı değil mi? Kesinlikle geçmişin sanatı yeni ruh için yüzeysel ve onun ilerlemesi için zararlı: Sırf güzel olması yüzünden insanlar yeni kavrayıştan uzak duruyor. Fakat yeni sanat yaşamda hâlâ çok gerekli. Açık bir şekilde, gerçek bir dengeye ulaşılmasını sağlayan yasaları ortaya çıkarır. Dahası, tamamen insani ve zengin bir güzellik, sadece yeni mimarinin en iyi niteliklerinin değil, aynı zamanda resim ve heykelde konstrüktif sanatın mümkün kıldığı her şeyle gerçekleştirilen bir güzellik yaratmalıdır.

Ama yeni sanat zorunlu olsa da, kitle muhafazakârdır. Gerçekten bizim çağımıza ait olan birkaç eserin bu sinemalara, bu radyolara, bu kötü resimlere yenik düşmesinin nedeni budur.

Genel olarak toplumsal yaşamla ilgilenenlerin saf soyut sanatın yararlılığını anlamaması gerçekten üzücüdür. Yanlış bir şekilde geçmişin sanatından, onlardan kaçan asıl özden, sadece yüzeysel saydıkları özden etkilendiklerinden, saf soyut sanatı tanımak için çaba harcamazlar. "Soyut" sözcüğünün başka bir anlamı yüzünden, ondan belli ölçüde korkarlar. Soyut sanata şiddetle karşıdırlar çünkü onu ideal ve gerçekdışı bir şey olarak görürler. Genel olarak sanatı kolektif ya da kişisel düşüncelerin propagandası, yani edebiyat olarak görürler. Hem kitlenin ilerlemesini savunur hem de elitlerin ilerlemesine karşı çıkarlar, bu yüzden insan evriminin mantıksal ilerleyişine karşı dururlar. Gerçekten de kitlenin evrimiyle elitin evriminin uyuşmaz olduğuna inanmak gerekir mi? Elit kitleden çıkar; dolayısıyla onun en yüksek ifadesi değil midir?

***

Figüratif olmayan sanatın hep kalıcı olacağını ummak mantıksız olurdu, çünkü bu sanat yeni plastik araçların ve onların belirli ilişkilerinin kullanımına ilişkin *bir kültürü* içerir. Bu yeni bir alan olduğu için daha yapılacak çok şey var. Kesin olan şey, figüratif olmayan sanatçı için kaçmanın mümkün olmadığıdır. O *alanı içinde kalmalı ve sanatının sonucuna doğru yürümeli.*

Bu sonuç bizi, belki de uzak bir gelecekte, *bizi çevreleyen ortamdan, yani hakiki plastik gerçeklikten ayrılmış bir şey olarak sanatın* sonuna getirir. Ama bu amaç aynı zamanda yeni bir başlangıçtır. Sanat devam etmeyecek ama kendisini daha da çok gerçekleştirecektir. Mimari, heykel ve resmin birleşmesiyle, yeni bir plastik gerçeklik yaratılacak. Resim ve heykel kendilerini ayrı nesneler olarak, mimarinin kendisini yok eden "duvar sanatı" olarak ya da "uygulamalı" sanat olarak dışavurmaz, ama *saf konstrüktif olarak* sadece yararcı ya da akılcı değil aynı zamanda güzelliği içinde tam ve saf bir atmosferin de yaratılmasına yardımcı olacaktır.

11 Barbara Hepworth (1903-1975) "Heykel"

Hepworth, 1932 yılında Ben Nicholson'la birlikte Abstraction-Création Birliği'ne katılmaya davet edilmişti. 1930'ların ortasında "saf" oyma heykelde bireysel bir biçim geliştirdi. Örnekler, Londra'da 1936 yılında yapılan uluslararası "Soyut ve Somut" adlı sergide yer aldı. Onun bu açıklamadaki vurgusu, sanat deneyiminin "evrenselliği", ve bu yüzden de sanatın soyutluğuyla –ya da "saflığıyla"– toplumsal açıdan ilerici potansiyeli üzerinedir. İlk kez Martin, Nicholson ve Gabo, *a.g.e.*, 1937, s. 113-6'da yayımlandı.

I

Tam heykel ifadesi uzamsaldır – bir düşüncenin üç boyutlu gerçekleştirilmesidir, ya kitleyle ya uzam konstrüksiyonuyla. Heykel için gerekli malzeme nitelik, gerginlik ve canlılık çeşitliliği açısından sınırsızdır. Ama imgesel düşüncenin taşa, tahtaya ya da herhangi bir plastik töze tam ve özgür şekilde izdüşürülmesi için, malzemeye yönelik tam bir duyarlık –onun içkin nitelik ve karakterinin anlaşılması– gerekir. Düşünce, töz ve boyut arasında kusursuz bir birlik olmalı: bu birlik ölçeği oluşturur. Düşünce –imgesel kavram– aslında maddeye yaşam ve canlılık vermektir; ama bu nitelikleri tamamlamaya kalktığımızda, bunların heykelin fiziksel yönüyle çok az ilişkisi olduğunu görürüz. Büyük bir heykelin vizyona, güce, canlılığa, ölçeğe, dengeye, biçim ya da güzelliğe sahip olduğunu söylediğimiz zaman, fiziksel niteliklerden bahsetmiyoruz. Canlılık heykelin fiziksel, organik bir sıfatı değildir – ruhsal bir iç yaşamdır. Güç, insan gücü ya da fiziksel olanağı değildir – bir iç güç ve enerjidir. Biçim gerçekleştirme sadece üç boyutlu bir kitle değildir – düşüncenin heykelle cisimlenmesi için kusursuz büyüklük ve şekle sahip olan, seçilmiş kusursuz biçimdir. Vizyon görüş değildir – zihnin kusursuzlaştırılmasıdır. Bir sanat eserine kendi yaşamını ve amacını ve anlamlı gücünü veren şey, yaşamın gerçekliğinin fark edilmesi, maddi varoluşun yüzeysel yüzeylerinin parçalanmasıdır.

Heykelin en derin niteliklerinden biri ölçektir – sadece sezgisel olarak kavranabilir çünkü bütünüyle düşüncenin ve vizyonun bir niteliğidir.

Heykel, daha çok ya da az fiziksel sıfata sahip olarak ruhsal önem kazanmaz ya da kaybetmez. Canlı bir eserde kavrayış ile gerçekleştirme arasında kusursuz bir eşgüdüm vardır; ama hakiki fiziksel dış hatlar kusursuzlaştırılmış bir düşünceyi sınırlamaz.

Bir heykelin asimetrik ya da simetrik olması önemli değildir – ikisinden biri olarak bir şey kazanmaz ya da kaybetmez: sözgelimi, asimetrik bir heykelin daha çok görüş açısı olduğu söylenebilir. Ama heykel mevcudiyetinin sadece bir yönüdür bu – asimetri gerilimde, dengede, uzamla canlı bir çarpışmada ve ölçekte bulunabilir.

Düşüncenin plastik bir izdüşümünün sadece iç güçle yaşayabileceği, fiziksel içerikle yaşayamadığı gerçeği, onun biçim seçimi alanının özgür ve sınırsız olduğu anlamına gelir – birçok biçime karşılık bir biçim, en hassasına, çok küçükten çok büyüğüne varıncaya dek şaşırtıcı derinlikler ve yanyanalıklar alanı demektir bu. Hepsi eşittir ve vizyonun yoğunluğuna bağlı olarak yaşamdan en fazlasını alabilecek durumdadır.

Ölçek fiziksel büyüklük değildir, çünkü çok küçük bir şeyin iyi bir ölçeği olabilir ya da çok büyük bir şeyin kötü bir ölçeği olabilir – ama genellikle büyük heykeller iyi bir ölçek elde eder, çünkü sanatçı onları kavramaya büyük bir ciddiyet ve düşünceyle yaklaşır. Büyüklük çok büyükle çok küçüğün yanyana gelmesi sayesinde vurgulanabilir; ama bu heykel ilişkilerinin sadece tek bir yönüdür. Boyut ve düşünce arasındaki hassas ve kesin ilişki yüzünden muhteşem bir ölçeği olan heykel vardır – canlılığı aracılığıyla kendisine uzam yaratır. İki temel heykel özdeşliği vardır – bizim el ve kollarımızın kucaklamasıyla gelen ve dokunma duyumuzdan serbest ve bağlantısız bir şekilde duran öteki. Her ikisi de, onları saran her şeyde bir yayılım ve genişleme yaratan kendi ayrı ve bireysel ölçek niteliklerine sahiptir. Ölçek bizim bütün yaşamımızla bağlantılıdır –hatta belki de o bizim yaşamı hissetmeye yönelik sezgisel olanağımızdır.

II

En güç ve karmaşık biçim ilişkileri, heykele kaçınılmaz olarak en tam ruhsal içeriği vermez. Çok sık olarak, düşünce daha özgür hale geldikçe çizgi saflaşır, ve ilkeler –daha düşük yasaları içeren yasalar– kavrandıkça, biçimler basitleşir ve güçlenir. Fiziksel dünyada aynı biçimin sonsuz çeşitlemelerinde, basitleştirilmiş yapının gücünü ve dinçliğini ispatlayan o tek özel biçimi keşfedebiliriz – biçim açıktır ve içindeki her parça bütünle hassas birlik içindedir. Bu ilineksel ya da tesadüfi değil, düzenli düzensizliktir, bireysel yaşama en fazla ifadesini veren kusursuz dizilimdir. Üç boyutlu gerçekleştirmede hep bu sağın biçim, ya da biçim dizilimi vardır – düşünceyi en tam ve serbest şekilde aktarabilir. Ama dizilimi ortaya çıkarabilecek bir formül yok; öncül bireysel ve mantıksal, dizilim tümüyle sezgisel – düşünce ve medyum arasındaki dengenin sonucu.

Bu farklılıkların, kusurların ve kusursuzlukların algılanması, heykeltıraşın deneyiminin bütün duygu ve düşüncesini aktarmak üzere kullandığı dili anlamamıza yardımcı olur. Uzam ve biçim dünyasını tam olarak kavrayan, onun kendi bireysel yaşam ve zaman anlayışını, düşüncenin bu özel plastik genişlemesinde herkes için bağlantılı olduğu şekilde izdüşürmesini sağlayan şey heykeltıraşın eseridir. Açık bir çözüme ancak düşünce alanında bir tam bilinç elde edildiği ve her kesit bütüne içkin bir parçayı oluşturduğu zaman ulaşılabilir.

Heykelin öğeleri uzun zamandır ihmal edilmiş ve düşünülmemişti, insanların biçim bilinci körelmişti; ama artık, çocuğun sezgisel biçim algılarını canlı tutacak, daha dengeli ve özgür bir eğitim –el ve baş arasında daha büyük bir eşgüdüm– aracılığıyla çok şey elde edilmektedir. Biçim bilincinden yoksun bir dünya pek de canlı olamaz. Hacim ve kütlenin, yerçekimi yasalarının, ayaklarımızın altındaki yeryüzünün dış hatlarının, iç yapının püskürtü ve gerginliklerinin bilinmesi ve anlaşılması, insanın bir dağla ve insan gözünün ufukla ilişkisi ve bütün o hareket ve denge yasaları – bunlar kesinlikle hayatın tam özü, yaşadığımız şeyin canlandırılmasını sağlayan ilke ve yasalardır; ve heykel de varoluşun bütününe olan duyarlığımızı yansıtmanın bir aracıdır.

III

Bütün yaşam gücü fantezilerin, sezgisel imgelemin ve deneyimden gelen bilinçli ayıklamanın hepsini içeren vizyondadır. Düşünceler bilinçli ve bilinçdışı yaşamın kusursuz bir dengesi aracılığıyla doğar ve bu aynı kaynaşma ve dengeyle gerçekleştirilirler. Bir düşüncenin birkaç tanesi arasından seçilmesi ve bütün geçmiş deneyimimizi bugünkü düşünceye bağlama olanağımız bizim bilinçli zihnimizdir; düşüncenin, nefes alma eyleminin kendisiyle bağlantılı olarak töze açılmasına olan duyarlılığımız, bizim bilinçdışı sezgimizdir.

"Soyut" bugünlerde bir sanat eserinin sadece dış biçiminin tipini ifade etmek üzere çok sıkça kullanılan bir sözcüktür; bu onun ruhsal canlılık ya da iç yaşamla, yani gerçek heykelle bağlantılı olarak kullanılmasını güçleştirir. Soyut heykel nitelikleri her dönemin iyi heykelinde bulunabilir, ama çağdaş heykelin ve resmin düşünce ve kavrayış açısından soyut hale gelmiş olması önemlidir. Heykel fikri kendi içinde zincirlenmemiş ve sınırlanmamış olduğundan, kendi biçimlerini seçebileceğinden, yaşamsal kavrayış onun ifadesinin biçimini ve tözünü oldukça bilinçdışı bir şekilde seçer.

Çağdaş konstrüktif çalışma belli insani ilgilere, drama, korkuya ya da dinsel duyguya sahip olmamakla bir şey kaybetmez. Bizi derin bir şekilde etkiler çünkü sanatçının bütün deneyimini ve vizyonunu, onun kalıcı düşünceler karşısındaki bütün duyarlılığını, onun bu düşüncelerin yaşamda gerçekleştirilmesine yönelik arzusunu ve geçici ve yerel yıkım güçlerinin tam bir reddedilmesini temsil eder. İnsana, manzaraya ve konstrüktif düşüncelerin evrensel ilişkisine yönelik mutlak bir inançtır o. Sanatçının çalışmasının soyut biçimleri artık bilinçdışı ve sezgiseldir artık – onun bireysel ifade tarzıdır. Onun bilinçli yaşamı, kendi düşüncesini kalıcı biçimde ve medyumuyla bağlantılı olarak çözmek yoluyla insani güçlüklere bir çözüm bulmaya yönelmiştir. Eğer hayvanların, ateşe tapmanın, mit ve dinin yaşamın en derin duygusal yönleri olduğu bir zamanda yaşasaydı, heykel, bilinçdışı bir şekilde, tanınabilir bir tanrı biçimini alacaktı; ve temsil içindeki biçimsel soyut ilişkiler bu düşünceleri yaşama geçirmenin bilinçli bir yolu olacaktı; ama şimdi, bu biçimsel ilişkiler uyur ya da uyanık halde bizim düşüncemiz, inancımız olduğundan, yaşama ve yaşamaya çözüm olabilirler. Bu bir kaçma edebiyatı değil, fildişi kule değil, oran ve uzam içinde yalıtılmış bir haz değil – olası bir yaşama yönelik inancımızı ifade etmenin bilinçdışı bir tarzıdır. Renk ve biçimin dili evrenseldir ve özel bir sınıf için geçerli değildir (geçmişte böyle olmuş olabilir) – herkese aynı yaşamı, aynı yayılmayı, aynı evrensel özgürlüğü veren bir düşüncedir.

Sanatçı bulur bulmaz dünyaya isyan eder çünkü onun duyarlılığı ona, olası bir dünyanın vizyonunu gösterir – idealist, ama uygulanabilir bir dünya – idealist, bütün canlılığı ve durgunluğu, uyumu ve dinamik hareketi içeren bir dünya – fikirlerin ölmesine yol açanlar dışında her şeyi kapsayan bir fikirlere özgürlük kavramı. İsyan ederken sanatçı iki yönde hareket edebilir – umutsuzluğa kapılabilir ve deli gibi, görünen dünyayla olabilecek dünya arasında duruyor gibi görünen her şeyi devirmeye çabalayabilir – ya da tutkulu bir şekilde onaylayabilir ve yeniden onaylayabilir, böylece plastik medyumu içinde bu fikirler dünyasının var olduğuna dair inancını sergi-

leyebilir. Konstrüktif olarak sergileyebilir, özgür bir fikrin – ruhsal gücün evrensel bir doğrusunun – plastik cisimlenmesinin daha fazlasını yapabileceğine, söyleyebileceğine ve daha canlı bir şekilde etkili olabileceğine, çünkü hiçbir şey üzerinde baskı kurmadığına inanabilir.

Konstrüktif bir çalışma, özgürlüğün kendisinin bir cisimlenişidir ve bilinçli olarak ona karşı olanlar tarafından bile bilinçdışı olarak algılanır. Yaşama arzusu en güçlü evrensel duygudur, bizim bilinçdışı duyarlılığımızın derinliklerinden fışkırır – ve yaşam verme arzusu da bu sezgiyi en etkili, konstrüktif, bilinçli bir şekilde ifade etmemizdir.

12 Amerikalı Soyut Sanatçılar: 1938 Editör Açıklaması

Amerikalı Soyut Sanatçılar (AAA) grubu 1936 yılında kuruldu ve 1938, 1939 ve 1946 yıllarında *Yıllıklar* yayınladı. Grubun başlıca kaynağı, o sırada Paris merkezli Abstraction-Création ve Cercle et Carré (1930 yılında kurulmuştu) gibi örgütlerin ortaya çıkmasından destek bulan Avrupa soyut sanatıydı. O sırada Amerika'da ilgi gören çeşitli gerçekçi sanat ekollerine güçlü bir şekilde karşı çıkıyor, onların tersine sanatın yaşamdan özsel bir şekilde ayrı ve evrensel olduğunu savunuyordu. *AAA Yıllıkları*'nın tıpkıbasımları *Arno Series of Contemporary Art*, sy. 23, Arno Press, New York, 1969'da yayınlandı.

Etkin varlıkları ve üretimleri sayesinde, Amerikalı Soyut Sanatçılar, Birleşik Devletler içinde modern hareketin otantikliğini ve özerkliğini dile getiriyor. Soyut sözcüğü bizim adımızda geçici bir jest olarak yer alıyor, böylece büyüyen ve etkin bir şekilde önemli olan sanat kavramlarını berraklaştırma çabamızla belli bir grup olarak tanımlanabiliyoruz.

Soyut da, başka birçok sözcük gibi, genellikle özel bir öneri olarak kullanılmaktadır, belli değerleri tanımlayan bir kavram olarak değil. Soyut sanatı anlamak, gerçekte, herhangi bir sanatı anlamaktan daha büyük bir sorun değil. Ve bu da bireyin, özsel olan şeyleri algılama, herkes için önemli olan şeyi algılama ve herhangi bir eserde saklı olan birliği ve ilişkiyi değerlendirme becerisine dayanır.

Birleşik Devletler içinde kendi türünde ilk ve tek kapsayıcı örgüt olduğumuz için, geniş bir hasım ve taraflı eleştiriyle, sadece olumsuzlayan, kınayan ya da alaya alan bir eleştiriyle karşı karşıyayız. Fakat bizim sergi ve konuşmalarımıza verilen daha cesaretlendirici bir tepki de var, özellikle de sadece temsilci ve otantik olan bir örgütün biçim ve eylemi aracılığıyla yaşanabilecek olan bir tepki. Yalıtılma hallerine karşı çabalayan ve uğraşan bireyler artık aynı yönde çalışan başkalarıyla konuşabilir ve ilişki kurabilir.

Bu grubun üyeleri, karşılıklı sorunları ve sınırlamaları kabul etmek, ve bu sorunların temsil ve çözümü için işbirliği yapmaya istekli olmak açısından homojendir. Biz de her grup gibi kavramlarımız açısından heterojen ve çeşitliyiz.

Sanatsal ya da herhangi bir kültürel çabayı bir rekabet düzeyine yerleştirmek bilginin yöntemini ve anlamını olumsuzlamaktır. Amerikalı Soyut Sanatçılar kendisini sanatçı ve öğrencinin sorunlarına, sanatçıyı tanımlayan yöntem ve etkinlik açısından ortaya çıkan sorunlarına adar; ve kendisini bu çerçevede aydınlatma ama-

cıyla sınırlar. Yaşamın hangi yönlerinin sanatçıyı bu çabası içinde etkilediği sorusuna gelince, bu da onun etkinliğinin ve üretiminin karakteriyle ve etkililiğiyle ortaya konur; bunun için bireysel sanatçıyı temsil ediyoruz.

Eğitim almış hiçbir akıl "milli kültür çizgisini", bir heves ve hedef olarak, onun ikircikliliğini görmeksizin, çekemez. Böyle bir yanlış kavrayış, olanaksız olmasının dışında, kültürel çabanın özünün, yani bilginin genel olarak yükseltilmesinin ve uygulanmasının da bir olumsuzlaması sayılır. Bu olumsuzlamayı yapmak politik açıdan acil bir çare olabilir ama sadece bilgisizliği korumaya ve başa getirmeye hizmet eder. Bilgi hiçbir ulusa ait olmasa da, belli uluslar vardır ve her ulus, kendine özgü ve sınırlı bir kültürel gelişmeye sahiptir ve bizzat odur.

Günümüz siyasi tarihinin temposunu ve onunla bağlantılı olan çeşitli bilgi sahalarının önemini düşünerek, çağdaş olanın bütün kültürlerin karşılıklı nüfuz etmelerine ve birbirlerine bağlanmalarına saygı göstermesi gerektiğini vurgulamak önemlidir. Gerçek kültür bilimsel düşünce ve çaba açısından kurulduğu zaman tanınır. Bize göre böyle bir kültür, olanaklar geliştirmek ve onların, uygar başarılar olarak, varoluşun canlandırılmasına (bütün insanlığın fiziksel ve ruhsal çıkarına yönelik dolambaçsız bir çalışmaya) yönelik oranlı dağılımını sağlamak özgürlüğü sayesinde kurulur.

Amerikalı Soyut Sanatçılar bu nedenlerle, Kasım 1936'da kuruldu. 1938 yılında artık ulusal bir ufka erişmiştir.

– Editörler

13 Ibram Lassaw (1913-2004) "Kendi Sanatımızı İcat Etmek"

Lassaw, Amerikalı Soyut Sanatçılar grubunun bir üyesiydi. Bu kısa açıklamada iki savaş arasında soyut sanatın temel ilkelerini oldukça yoğunlaştırılmış bir biçimde dile getirmektedir: bir dış gerçekliğin ikincil bir tasvirinden çok kendi gerçekliğine sahip olma konumunu, duyguyu doğrudan ifade etme gücünü ve sanki sanatı ilk ilkelerden başlayarak yeniden icat ediyormuş gibi davranma ihtiyacını. Yazı ilk kez *American Abstract Artists' Yearbook*, 1938 içinde yer aldı, Arno Press tarafından 1969 yılında yeniden yayınlandı.

Çeşitli plastik medyumlarla çalışan çağdaş sanatçı, sanat içindeki sınırsız ve daha önce hiç hayal edilmemiş olasılıkların farkına varıyor. Bu engin ve yeni dünyaya girebilmek için geleneksel deneyimlerimizin büyük kısmını bırakmamız gerekiyor. İnsanlık tarihindeki çeşitli kültürlerin anlamlı sanat ifadeleri, sanatçı ve konuya ilgi duyan sıradan insanlar tarafından büyük ilgi görüyor; yine de günümüzde sanatçının, bir bakıma, sanki geçmişin sanatı hiç olmamış gibi çalışması gerekiyor; sanki sanatı biz icat etmişiz gibi.

"Heykel" ve "resim" terimlerinin kristalleşmiş kavramları dağılıyor. Bu plastik sanatların bir işlevinin de, insanların, evlerin, tarihsel ve dinsel olay ve konuların, insanın yaşamında görülen hemen bütün sahnelerin görünümlerini betimlemek olduğuna inanılıyordu. Bugüne dek anlatı sanatsal ifadenin zorunlu ve bütünleşik bir parçası sayılıyordu.

Kitlesel ölçekte basma olanaklarının icat edilmesine ve fotoğrafın gelişmesine dek, resim ve heykel, tümüyle cahil olan milyonlarca insana fikirleri aktarmanın

(söylev dışındaki) tek aracıydı. Artık fotoğraf ve sinema öyle bir kusursuzluğa ulaştı ki resim onlarla ne betimleme ne de hikaye anlatma açısından rekabet etmeyi hayal bile edemez. Ona yüklenen bu hedeflerden kurtulunca, sanatın altında yatan yapı daha açık hale gelir. Sadece renk ve biçimlerin insanı duygusal ve ruhsal olarak harekete geçirme gücü vardır. Sanatın önerebileceği daha fazla, daha büyük bir şey olduğu gitgide daha belirgin bir şekilde görünüyor.

Bu gelişmeler ışığında, sanatçılar sanatın, hatta çeşitli medyanın asırlık yasalarının sınırlamalarını anlamaya başlıyor. Geçmişin birçok kültürünün her birinin de kendine özgü bir sanat ifadesi yaratıp geliştirdiği anlaşılıyor. Bizim kendi çağımızda, bazı açılardan bütün geçmiş çağlarımızdan çok farklı bir şekilde ve aynı zamanda bizim mirasımız açısından çok eklektik bir şekilde, yeni bir sanat görüşü ortaya çıkıyor.

Birçok insan artık kendimize ait bir sanatı, geçmiş gösterilerdeki gibi çok farklı fiziksel, felsefi ve psikolojik dünya ortamlarından gelen üslup ve çalışma tarzlarını ödünç almayı sürdürerek geliştiremeyeceğimizi anlıyor. Bu tıpkı bir ağacı topraktan köklerini almadan koparıp yeniden dikmeye çalışmaya benziyor.

Bazı sanatçılar geleneksel boya resmini ve katı, durağan heykeli bıraktılar. Sanat için önemli olan şeyin canlı olmak, ima ve olasılık dolu olmak, bizim duyarlılığımızı genişletmek ve deneyimi yoğunlaştırmak olduğunu hissediyorlar. Modern fiziğin, elektriğin ve makinelerin açtığı büyük sahalarda deney yapıyorlar ve psikoloji ve psikanaliz alanındaki yeni keşiflerden etkileniyorlar. Bu arayışlar sırasında geleneksel değerler bagajımız bir yük. "Uzun zamandır toplanan, sabırla karşı karşıya getirilen, kibirle saklanan olgular, kuşku altında. Sağduyunun, konformizmin, bağlılığın, yavaşlığın damgasını taşıyorlar" diye yazıyor Gaston Bachelard.

Bu arayışların sonucunda ortaya çıkan yeni tutum, insanı fiziksel fenomenler aracılığıyla psikolojik olarak etkileyen nesnelerin icadıyla ilgileniyor. Sanatçı artık "gerçekliği temsil ettiğini" hissetmiyor, hakikaten gerçekliği yapıyor. Doğrudan duyusal deneyim simgeler, sloganlar, yıpranmış tasarılar, klişeler ortasından yaşamaktan çok daha gerçek – siyasi hitabet sanatından çok daha gerçek. Gerçeklik sadece fotoğraf aktarımının gösterebileceğinden çok daha tuhaf ve büyük bir şey. Jean Cocteau *Le Sang d'un Poete* [*Bir Şairin Kanı*] filminde çok yerinde bir şekilde şöyle söyledi: "Alçıdan bir kalıp, her şeyi hariç tıpkı orijinal gibidir." Orijinaller yapmalıyız. Sanatçılar tarafından üretilen bütün estetik fenomenler sanat alanına aittir, eski kavram ve tanımlara uysalar da uymasalar da. Bir sanat çalışmasının çalışması gerekir.

14 Ben Nicholson (1894-1982) "Soyut Sanat Üzerine Notlar"

Nicholson iki savaş arasındaki yıllarda önde gelen bir İngiliz soyut ressamıydı ve uluslararası yeri olan İngiliz Modern Hareketi'ni kurma çabalarında önde gelen bir figürdü. 1935 yılında, Londra'da, Lefevre Galerisi'nde bastan aşağı beyaz soyut rölyefler sergiledi. Ertesi yıl "Soyut ve Somut" sergisinde yer aldı ve 1937 yılında Gabo'yla ve mimar Leslie Martin'le birlikte *Circle* dergisinin editör yardımcılığını yaptı. "Soyut Sanat üzerine Notlar" yazısı ilk kez *Horizon*'da (Londra, Ekim 1941) yayınlandı ve hafifçe değiştirilmiş biçimiyle Herbert Read (önsöz), ***Ben Nicholson, Paintings, Reliefs, Drawings***, Londra, 1948, s. 23-6'da yer aldı.

"Soyut" sanat üzerine: Bu vakte dek bu biçim ve renk özgürleşmesinin, hakkında birçok şey duyduğumuz bütün o diğer özgürleşmelerle yakından bağlantılı olduğuna dair bir şey duymadım. Bence bunun, belki de, bizim savaş amaçlarımızın listelerinden birinde yer alması gerekir. Sonuçta, insan yaşamının her hareketi biçim ve renkten etkileniyor, gördüğümüz, dokunduğumuz, düşündüğümüz ve hissettiğimiz her şey onunla bağlantılı, bu yüzden bir sanatçı bu öğeleri özgürce ve yaratıcı bir şekilde kullanabildiği zaman bizim yaşamımızda bu aşırı güçlü bir etki yaratabilir. Sözgelimi, uzam yaratma gücü ("edebî" uzam değil hakiki uzam) kesinlikle paha biçilmezdir. Bence, "soyut" sanat sanatçının gerçeklikten (bir "fildişi kuleye") uzaklaşması olmadığı gibi, sanatı bir kez daha sıradan gündelik yaşama geri getirdi – bunun kanıtı çağdaş mimari, uçak, araba, buzdolabı, tipografi, tanıtım, elektrik meşaleleri, ruj kutuları vb. şeylerle sahip olduğu ortak ruhta ve onlar üzerindeki etkisinde görülebilir. Ama bütün o çok daha derin dinsel, şiirsel, bilimsel, müziksel ya da sanatsal düşünceler gibi, onun en derin anlamı da sadece birkaç kişi tarafından anlaşılmaktadır ve sürece bakılırsa, bunlar da onu birkaç kişiye aktarıyor, onlar da dünyaya aktarıyor ve dünya bilinçdışı bir şekilde bunları yaşamına katıyor. Bir Raffaello, Ulusal Galeri'de duran bir resim değildir – yaşamlarımızın içindeki etkin bir güçtür.

Londra'da düzenlediğim bir soyut eser sergisi sırasında, farklı meslekler-den gelen birtakım insanların, oradaki deftere kendi işleriyle benimki arasında ortak bir bağ hissettiklerini yazmaları ilginçti: Sözgelimi, bir yat tasarımcısı, bir yatta hız olması ya da olmamasını belirleyen şeyin tasarımdaki incecik bir ayrıntı olduğunu ve bir rölyefte de bir güç olması ya da olmamasını belirleyen şeyin bu aynı incecik ayrıntı olduğunu yazmıştı. Bu insanlar, konunun özüne, bunların sanat eseri olup olmadığıyla ve eğer öyleyseler neden (ilk bakışta) Tintoretto'nun eserlerine benzemediğiyle ilgilenen o eleştirmenlerden çok daha derinden nüfuz ediyorlardı. "Soyut" sanatta ele alınan sorunların güçlerin etkileşimiyle bağlantılı olduğunu ve bu yüzden de, elde edilen herhangi bir çözümün güçler arasındaki bütün etkileşim üzerinde bir etkisi olduğunu söyleyebiliriz: Yörüngelerindeki yıldızlarla bağlantılı oldukları kadar Arsenal-Tottenham Hotspur maçıyla da bağlantılıdır. Biçim ve rengin güçlü etkilerinin bu son özgürleşmesinin önemli bir olay olduğuna inanıyorum ve eleştirmenler soyut sanatın ölümünü ilan ettikleri ya da önceden haber verdikleri zaman, tıpkı bireyin özgürlüğünü yanlış anlayan diktatörler gibi biçim ve renk özgürlüğünü yanlış anlamış oluyorlar. Fakat bu her iki özgürlüğe son vermek de, daha en başından umutsuz bir iş, çünkü bunu yapmanın tek bir yolu var – sadece insan soyuna değil bütün diğer yaşam biçimlerine son vermek.

Birçok kimse bir sanat türünün diğerlerini dışlamasını bekliyor, ama neden farklı biçimlerin hepsinin birden aynı zamanda ilerleyemeyeceğini anlamıyorum: Soyut sanat için de yer var, gerçeküstü sanat için de ya da doğrudan temsile dayanan bir sanat için de, ama soyut sanat özgür ve su katılmamış resim ve heykel ifadesi olduğundan kendine ait özel bir güce sahip olması gerekiyor.

Günümüzün resim ve heykelinin büyük kısmı yaşamın taklidiyle, bir insanın, bir ağacın ya da bir çiçeğin taklidiyle ilgileniyor, onun eşdeğerini yaratmak için rengi ve biçimi kullanmıyor; kimse bir ağacın neyi temsil etmesi gerektiğini sormu-

yor, ama yine de, yeryüzündeki en masum ifadeyle, bir resim ya da bir heykel veya bir uzam konstrüksiyonunun neyi temsil ettiğini soruyorlar. Bu eşdeğer medyumun terimleri içinde kavranmalı, saf resim ve heykel ifadesi olmalı, çünkü dışarıdan herhangi bir şeyin katılması kavrayışın seyreltilmesi anlamına gelir ve bu yüzden de başka yaşam biçimlerine tam bir uygulaması mümkün olmaz. [...]

Bir "natürmort" resmederken, bir fikrin ifadesinin temeli olarak, masanın üzerindeki-bir şişe-fincan-kavanozun basit gündelik biçimlerini alırız: biçimler, her nesnenin bir ve aynı anda istediğiniz kadar çok bakış açısından görülebilmesi ölçüsünde özgür olsa da tümüyle özgür değildir, ama renkler özgürdür: şişe-rengi masa için, tabak-rengi tabak için, böylece çoğalır ve bu şekilde çalışırken zaman içinde elinizde sadece nesnelerin bir natürmortu kalmaz, aynı zamanda bir kış ormanından, tepelerden ve dağlardan, Arizona, Cornwell ya da Provence'daki günışığı ve gölgelerden geçen bir geyik gibi bir şey kalır, sonunda, belli bir noktada en basit nesnelerin bile biçimlerini fikrinizin temeli ve işlenişi olmaktan çıkarırsınız, sadece özgür renkle değil aynı zamanda özgür biçimle. Birçok insan için bu gelişme kolay görünebilir ama, sözgelimi, ben ilk "soyut" resmimi 1923 yılında yaptığım halde, bu gelişmeyi 1933 yılından önce elde edemedim. Başlangıçta daireler serbestçe çiziliyordu ve yapı tesadüfi dokularla gevşekti, daha sonra yapma renkten düz düzlemlerle elde edilen doğrudan temasa daha çok değer verdim ve resim, gerçek daireler ve dikdörtgenler kullanımıyla elde edilebilecek daha büyük gerilime ve kesin eğime kadar denetlenebiliyordu – yüzeysel çekicilik azaldı, ama fikrin darbesi daha doğrudan ve böylece daha güçlü hale geldi. Soyut sanatçıların sıkça kullandığı geometrik biçimler, sanıldığı gibi, bilinçli ve entelektüel bir matematiksel yaklaşımı belirtmez – sanatta bir kare ya da bir daire kendi başına bir şey değildir ve sadece bir sanatçının şiirsel bir fikri ifade ederken onlardan yapabileceği içgüdüye ve esine dayalı kullanımla canlanırlar. Eğer büyükçe bir lacivert ve küçük bir kadmiyum kırmızısı kare alır, onları kurşun kalemle çizilmiş bir daireyle birlikte dingin beyaz bir yüzeye yerleştirirseniz, bu güçler arasındaki en heyecan verici gerilimi yaratabilirsiniz; ve bu gerilimin fazla heyecan verici hale geldiği bir noktada, kolayca, merkezdeki bir pusulanın bıraktığı en küçük işaretle, daireyi tıpkı bir kelebek gibi sabitleyebilirsiniz! [...]

Uzam-konstrüksiyonu hakkında: Bunun bir özelliğini, Dieppe'de yaptığım bir erken dönem vitrin resmiyle açıklayabilirim, ama o sırada, bu bilinçli bir uzam düşüncesiyle değil, sadece vitrini imgesel bir fikre zemin olacak bir tema olarak kullanarak yapılmıştı. Dükkanın adı "Au Chat Botté"ydi [Çizmeli Kedi] ve bu çocukluğumdaki peri masallarıyla bağlantılı bir dizi düşünceyi harekete geçirdi, Fransızca olduğu, benim Fransızcam da biraz gizemli olduğu için, sözcüklerin kendilerinin de soyut bir niteliği vardı – ama önemli olan şey bu ismin cam vitrinin üzerine çok hoş kırmızı harflerle yazılmış olmasıydı – *böylece bir düzlem ortaya çıkıyordu* – ve bu pencerede içeri baktığım zaman arkamda kalanların yansımaları vardı – *böylece ikinci bir düzlem ortaya çıkıyordu* – bu arada pencereden bakınca bir masanın üzerindeki nesneler bir tür bale sahneliyor ve resmin "gözünü" ya da yaşam-noktasını oluşturuyordu – *böylece üçüncü bir düzlem ortaya çıkıyordu*. Bu üç düzlem ve onların yan düzlemleri aralarında yer değiştirebiliyordu, bu yüzden hangisinin gerçek hangisinin

gerçekdışı olduğunu, neyin yansıdığını neyin yansımadığını anlayabiliyordunuz ve bu, şimdi geriye baktığım kadarıyla, insanın içinde yaşayabileceği bir tür uzam ya da imgesel dünya yaratıyordu.

Aynı süreç soyut bir resim ya da rölyef yaparken gerçekleşir, orada da sözgelimi, en basit örnekle – dikdörtgen bir yüzey alıp bir düzlem aşağıya onun bir kesitini kesebilir, sonra da daha yüksek bir düzlemde, ona hiç dokunmadan, alttaki düzlemden daha derin bir daire kesebilirsiniz. İnsan bir anda, bu dairenin, alt düzlemi ona hiç dokunmadan parçaladığının bilincine varır – bunu bir kedi ya da köpek bile anında anlar – ve bu uzamı yaratır. Bunun farkındalığı bilinçaltında hissedilir ve onu entelektüel açıdan ele almak yararsızdır, çünkü bu hiç yardımcı olmadığı gibi, sadece engel olur. Bu dil engeller koymayan herkes için anlaşılır bir dildir – kedi ve köpek bir engel koyamaz ve onların gözleri, bıyıkları ve kuyrukları, dizginsizce canlıdır, ama bir entelektüelin bıyıkları gerekli kıvılcımı çakmaz ve temas sağlanamaz.

Kanımca soyut sanat birkaç kişinin anladığı, sınırlı bir ifade olmaktan uzak olan, güçlü, sınırsız ve evrensel bir dildir.

IVB. FİGÜRASYON OLARAK GERÇEKÇİLİK

1 Vladimir İliç Lenin (1870-1924) "Proleter Kültürü Üzerine"

Devrimden kısa bir süre sonra Lenin "proleter kültür" konusuyla ilgili bir tartışmaya girdi. Bu fikri savunanlara göre, tıpkı Devrimin toplumun eski politik ve ekonomik biçimlerini devirmesiyle sonuclanması gibi, mevcut burjuva kültürün yerini de artık işçi sınıfının bir kültürü almalıydı. Diğer yandan, Lenin, Devrimin mevcut burjuva standartlar temelinde ilerlemesi gerektiğine inanıyordu (ayrıca bkz. Plehanov, IIA9). Dahası "proleter kültür" *fikri*, Lenin'in Partinin kendisine karşı bir tehdit olarak gördüğü bir örgüt, Proletkült tarafından öne sürülüyordu. Bu düşmanca karar 8 Ekim 1920 tarihli Proletkült konferansında sunuldu. İlk kez Lenin'in ölümünden sonra, *Krasnaya Nov*, sy. 3, 1926'da yayınlandı. İngilizce çeviri *Lenin on Literature and Art*, Moskova, 1967, s. 188-9'da yer almaktadır. (Lenin'in daha eski bir metni için bkz. IIA3.)

TASLAK KARAR

1 İşçi ve Köylü Sovyet Cumhuriyeti'ndeki, genel olarak politik eğitim alanındaki ve özel olarak sanat alanındaki bütün eğitim çalışmaları, proleteryanın başını çektiği, diktatörlüğünün hedeflerinin (yani burjuvazinin devrilmesi, sınıfların ortadan kaldırılması ve insanın insan tarafından her tür sömürüsüne son verilmesi) başarılı bir şekilde elde edilmesi için yürüttüğü sınıf mücadelesinin ruhuyla yüklenmelidir.

2 Bu yüzden, proletarya, hem öncüsü –Komünist Parti– hem de genel olarak birçok proleter örgütü aracılığıyla, halk eğitimi çalışmasında en büyük etkinliği sergilemeli ve öncü rolü oynamalıdır.

3 Modern tarihin bütün deneyimi ve özellikle de, *Komünist Manifesto*'nun ilk kez ortaya çıkmasından bu yana yarım yüzyıldan fazla sürmüş olan, bütün ülkelerin proletaryasının devrimci mücadelesi, Marksist dünyagörüşünün devrimci proletaryanın çıkarlarının, bakış açısının ve kültürünün tek gerçek ifadesi olduğunu tartışmasız bir şekilde ortaya koydu.

4 Marksizm, devrimci proletaryanın ideolojisi olarak evrensel ve tarihsel önemini, Marksizmin burjuva döneminde elde edilmiş değerleri bir kenara atmadığı, tersine, insanlık düşünce ve kültürünün iki bin yıllık gelişimindeki değerli her şeyi sahiplenip işlemesi nedeniyle kazandı. Sadece bu temelde ve bu yönde yürütülen, her

türlü sömürüye karşı verdiği son savaş olan proletarya diktatörlüğünün pratik deneyiminden esinlenen çalışmalar, proleter kültürünün gerçek gelişmesi olarak kabul edilebilir.

5 Bütün Rusya Proletkült Kongresi, bu ilkesel bakış açısına dimdik bir şekilde yaslanarak, en kararlı bir şekilde, kendi özel kültürünü uydurmaya, kendi ayrı örgütlerine kapanmaya, Narkompros [Halk Eğitim Komiserliği] ve Proletkült'ün çalışma alanını sınırlamaya ya da Narkompros kurumu içinde Proletkült'ün "özerkliğini" sağlamaya vb. yönelik her girişimi, kuramsal açıdan yanlış ve uygulamada zararlı saymaktadır. Tersine, kongre Proletkültün bütün örgütlerinin, kendilerini tümüyle Narkompros kurumlar ağının çevre organları olarak görmelerini ve görevlerini, proletarya diktatörlüğü görevinin bir parçası olarak Sovyet iktidarının (özellikle de Narkompros'un) ve Rus Komünist Partisi'nin ortak liderliğinde gerçekleştirmelerini tartışılmaz bir sorumluluk olarak görmektedir.

2 AHRR: "Bildiri"

Devrimci Rusya Ressamlar Birliği (AHRR) iç savaşın sonunda Yeni Ekonomi Politikası döneminde ortaya çıkan başlıca "Gerçekçi" gruptu. Avangarda şiddetle karşıydı, onu burjuva düzeninin bir kalıntısı olarak görüyordu ve bu açıdan "devrimci sanat" bayrağını taşımaya layık bulmuyordu. AHRR'nin onaylanan yöntemi geleneksel akademik becerilerde ustalaşmakta kök salmış bir tekniği içeriyordu. Bu açılış Bildirisi onların "İşçi ve Köylü Kızıl Ordusu'nun Yaşam ve Alışkanlıklarından yapılan Çalışmalar, Eskizler, Çizimler ve Grafikler Sergisi" için hazırlanan katalogda, Moskova, Haziran-Temmuz 1922'de yayınlanmıştı. İvan Matsa vd. (ed.), *Sovyetskoye İsskusstvo za 15 let*, Moskova ve Leningrad içinde yeniden yayınlandı. İngilizce çeviri John Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde*, Londra, 1976 ve 1988, s. 266-7'de yer aldı.

Büyük Ekim devrimi, halkın yaratıcı güçlerini özgürleştirerek, kitlelerin ve sanatçıların, halkın ruhsal yaşamının sözcülerinin bilincini kışkırttı.

Bizim insanlık önündeki yurttaşlık görevimiz, sanatsal ve belgesel olarak, tarihin bu büyük anındaki devrimci dürtüyü kayda geçirmek.

Günümüzü tasvir edeceğiz: Kızıl Ordu'nun, işçilerin, köylülerin, devrimcilerin ve emek kahramanlarının yaşamını.

Olayların doğru bir resmini vereceğiz, Devrimi uluslararası proletaryanın karşısında küçük düşüren soyut karalamalar yapmayacağız.

Devrimden önce var olan eski sanat grupları anlamlarını yitirdi, onlar arasındaki sınırlar hem ideoloji hem biçim açısından silindi – ve sadece kişisel bağlantılarla bir araya gelen ama herhangi bir ideolojik temel ya da içerikten yoksun halk toplulukları olarak var olmayı sürdürüyorlar. Bizim bir sanat eserinde bir doğruluk işareti saydığımız şey sanattaki bu içeriktir ve bizi, Devrimci Rusya sanatçılarını güçlerini birleştirmeye sevk eden şey bu içeriği ifade etme arzusudur; önümüzdeki hedefler kesin olarak tanımlanmış durumda.

Devrim günü, devrim anıdır, kahramanlık günü, kahramanlık anıdır – artık biz sanatsal deneyimlerimizi destansı gerçekçilik üslubuyla yapılmış anıtsal biçimlerle sergilemeliyiz.

Sanattaki sürekliliği kabul ederek ve kendimizi çağdaş dünya görüşü zemininde sayarak, bu destansı gerçekçilik üslubunu yaratıyor ve geleceğin sanatının, sınıfsız bir toplumun sanatının evrensel inşasının temelini atıyoruz.

3 AHRR: "AHRR'nin Acil Hedefleri"

Bu metin Mayıs 1924'te AHRR'nin bütün birimlerine yönelik bir genelge biçimini aldı. Şubat 1924'te yapılan "Devrim, Yasam ve Emek" sergisinin ardından hazırlanmıştı. Genelge AHRR'nin Batı avangardına yönelik elestirilerini ve bu avangardın Rus "solcu" avangard gruplar tarafından benimsenmesini ele alır. Buna karsılık kendisini Fransız sanatında Courbet'nin ve Rusya'da ondokuzuncu yüzyılın Gerçekçi grubu Gezginlerin basını çektiği "Gerçekçi" gelenek içinde konumlar. Genelge Matsa, *a.g.e.* icinde yeniden yayınlandı. İngilizce ceviri Bowlt, *a.g.e.*, s. 268-71'de yer almaktadır.

AHRR başkanlığı ve onun Rus Komünist Partisi (Bolşevik) kesimi – Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği'nin ikinci yıldönümünde (1 Mayıs 1924) – sanatsal ve toplumsal etkinliklerini özetleyerek, AHRR'yi bekleyen acil hedefler çözüldükten sonra, buna bağlı uygulamalı çalışmadaki ideolojik politikasını tanımlamayı önemli buluyor.

AHRR'nin ortaya çıkmasıyla, Ekim Devrimi için yaratıcı bir yanıta ve görsel sanatta yeni bir gerçekliğe ihtiyaç olduğunu ilan etmesiyle birlikte, AHRR'nin kendi sanatsal çalışmasının temeli olan devrimci çağımıza organik bir şekilde bağlı toplumsal sanatın yeni öğelerinin örgütlenmesini üstleneceği ve bunu da sanatı yüksek ve otantik bir ressamlık becerisini düzeyinde yeniden üreterek yapacağı açık bir gerçekti.

Rus ekolü içinde toplumsal sanat öğelerinin yaratılması, varlığıyla birlikte, sanat içindeki aşırı, sözde solcu eğilimlerin gelişimine ve onlara yönelik coşkuya mantıksal bir denge olarak etki etti; onların, Batı sanatının –özellikle Fransız olan (Cézanne, Derain, Picasso)– dağınık biçimlerini hem ekonomik hem psikolojik açıdan yabancı bir toprağa taşıma çabalarında ifadesini bulan küçük burjuva, devrim öncesi, dekadan tözünü sergiledi.

Bu hiçbir şekilde Fransız sanatının ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve belli bir ölçüde dünya sanatının genel hazinesi içinde yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış olan bütün o biçimsel başarıları gözardı etmemiz gerektiği anlamına gelmiyor (modern sanatın ressamlıkla ilgili ve biçimsel başarılarının özenli, ciddi incelenmesi, bir usta olmak isteyen her ciddi sanatçının kaçınılmaz yükümlülüğüdür). AHRR sadece sanatın bütün gelişiminin Fransız ekolünün, kendisi de sanattaki eski geleneklerin kaynaklarıyla beslenmiş olan ekolün modellerinin taklidine ve tekrarına indirgenmesi hevesine karşı çıkıyor.

Fabrika ve atölyelerdeki iki yıllık çalışmalarının ardından, düzenledikleri birçok serginin ardından –bu çalışmalar Bütün Sendikalar Merkez Konseyi Birliği Müzesi'nin ve Kızıl Ordu ve Donanma Müzesi'nin temellerinin atılmasını sağladı– AHRR üyelerinin ana grubu, gerçekliğin incelenmesi ve dönüştürülmesindeki konunun, tematik yöntemin örgütleyici biçim içindeki temel öğe olduğuna inandı.

AHRR sanatçıları fabrikanın, atölyenin, üretim işçisinin, elektrikleştirmenin, emek kahramanlarının, Devrim liderlerinin, köylülerin yeni yaşamının, Kızıl Ordu'nun, Komsomol ve Piyonerlerin, Devrim liderinin ölüm ve cenazesinin – bütün bunların beklenmedik bir gücün ve şiddetli çekiciliğin yeni bir rengini, sentetik biçimin yeni bir yorumunu, yeni bir kompozisyon yapısını içerdiğini anladı; kısacası, bütün bunlar uygulanması şövale ve anıtsal resmi yeniden canlandıracak olan o koşulların harcını içeriyordu.

Devrim sayesinde yaratılan bu yeni biçimlerin ifadesi için, Fransız ekolünün ustalarından ödünç alınan yıpranmış, kayıp biçimler ve karalanmış renk kesinlikle işe yaramaz.

Devrimin yarattığı bu yeni biçimlerin ifadesi için yeni bir üslup zorunlu, düşünce ve duyguyu örgütleyen, güçlü, kesin, canlandırıcı bir üslup, bizim kısa bildirimizde destansı gerçekçilik olarak anılan bir üsluptur.

Yukarıdaki hedefleri çözme ve gerçekleştirmenin güçlüğü, sanatta içeriğe doğru yönelirken, modası geçmiş sanat ekol ve eğilimlerinin zayıf, basit bir taklidine düşmenin çok kolay olması yüzündendir.

Öncelikle içten olmak isteyen, çözümleme sürecinde kompozisyonunu yitirmiş görsel sanat zeminlerinin boş felsefileştirilmesi ve tersine çevrilmesinin boyunduruğundan kurtulmak isteyen o sanatçılar, o genç sanatçılar, sanatta biçim ve içerik birliğini yeniden yaratmanın zorunlu olduğunu tümüyle kavramış durumda; ve bütün güçlerini, bütün yaratıcı potansiyellerini, yeni modelin hep bilimsel ve tümüyle profesyonel bir incelenmesine yöneltiyor, ona çağımızın dayattığı keskin gerçekçi davranışı sergiliyorlar.

Belli çağdaş sanatçı gruplarının politikaya yönelik sözde kayıtsızlığı, Devrime yönelik iyi ya da kötü gizlenmiş bir tiksintiden ve politik ve ahlaki restorasyon özleminden kaynaklanıyor.

Günümüz sanatçısını çevreleyen ağır maddi koşullar bir yandan sanatçıyı mesleki çıkarlarının korumasından ve eserinin güvenceye alınmasından yoksun bırakıyor, diğer yandan onun sanat görüşünü ideolojik mücadele silahı olarak belirliyor ve bu yolun güçlüğünü açıkça ağırlaştırıyor; ama eğer Devrim, sayısız engele rağmen zafer kazandıysa, o zaman Devrimi ifade etme isteği çağdaş gerçekçi sanatçının yoluna çıkan bütün engelleri aşmasına yaratıcı bir şekilde yardım edecektir.

Devrimin yaratıcı sanatsal bir ifadesinin ona yönelik verimsiz ve boş bir duygusallık olmadığını, gerçek bir hizmet olduğunu hatırlamak önemlidir, çünkü devrimci bir sanatın yaratılması, öncelikle de, gelecek kuşakların psikolojisini şekillendirme ve örgütleme onuruna sahip olacak bir sanatın yaratılması demektir.

Ancak şimdi, AHRR'nin ikinci yılında, sanattaki sözde solcu eğilimlerin zaten apaçık olan çöküşünden sonra, günümüz sanatçısının hem bir fırça ustası hem de insanlığın daha iyi bir geleceği için devrimci mücadele ustası olması gerektiği anlaşılıyor. Bırakın trajik Courbet figürü, çağdaş sanatın çözmeye davet edildiği amaç ve hedeflerin en iyi prototipi ve hatırlatıcısı olarak hizmet etsin.

Gezginlere başka sanat gruplarının yönelttiği biçimsel zayıflık ve amatörlük suçlamaları, bunları yöneltenlere çevrilebilir, çünkü eğer en iyi Gezginlerin (Peskov, Surikov, Repin) biçimsel başarılarını hatırlarsak, onların devrim öncesi dönemin

boş süslemecilik, retrospektivistlik ve nazik dekadansından zehirlenmiş torunlarından çok daha derin, içten ve ciddi olduğunu görebiliriz.

Kramskoy'un toplumsal bir sanatın düşüncelerinin farklı bir politik rejim altında zafer kazanacağı şeklindeki öngörüsü, parlak bir şekilde haklı çıkıyor; çağdaş sanatta gözlenebilen bir şeyle, sözde solcuların bütün konumlardan topluca çekiliyor olmasıyla bu doğrulanıyor.

Genç sanatçılara özel ilgi gösterin, onları örgütleyin, bütün çabalarınızı, yeteneklerini duvar gazetelerinde göstermeye başlamış olan işçi ve köylüler arasındaki o doğal sanatçıları ortaya çıkarmaya yöneltin; ve vakit uzak değil, kimbilir, Sovyet sanat ekolü dünya sanatının rönesansında en özgün ve en önemli etkin sanat haline gelebilir.

Kesintisiz sanatsal kendi kendini disipline sokma, kesintisiz sanatsal kendi kendini kusursuzlaştırma, bir sonaki AHRR sergisi için hazırlıklara ara vermeden çaba harcama – doruklarında biçimin içerikle dolup taşacağı gerçek, yeni bir sanatın yaratılmasına götürecek olan tek yol bu. Ve AHRR başkanlığı ve onun Rus Komünist Partisi (Bolşevikler) kesimi, AHRR'nin ortaya koyduğu amaç ve hedefleri sahiplenen ve benimseyen bütün sanatçıları, birlik içinde güçlü, birleşmiş, sanatsal ve devrimci bir örgütlenme için çalışmaya çağırıyor.

4 David A. Siqueiros (1896-1974) vd. "Toplumsal, Politik ve Estetik İlkelerin Bir Bildirisi"

Siqueiros, Meksika Devrimi'ni izleyen yıllarda Meksika duvar sanatı hareketinde etkin olmustu. Komünizme bağlanması daha sonra onu bir baska önde gelen duvar ressamı, Diego Rivera'yla, onun 1930'larda Trotski'yle yakınlasması nedeniyle çatışmaya sürükledi (bkz. IVB13 ve IVD9). Trotski'nin Meksiko'daki sürgünü sırasında, Siqueiros ona yönelik bir suikast girisimine karışmıştı. Bildiri şövale sanatı geleneğini özel ve elitist olduğunu öne sürerek aşağılıyor ve onun yerine anıtsal bir halk sanatını savunuyor. 1922 yılında Siqueiros tarafından hazırlanan bildiri, Teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikası'nın bütün üyeleri tarafından imzalanmıştı. Sylvia Calles'e ait İngilizce çeviri, David A. Siqueiros, *Art and Revolution*, Londra, 1975, s. 24-5'te yer almaktadır. (Siqueiros'un başka metinleri için bkz. IVB16 ve VC20.)

Teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikası asırlardır aşağılanan yerli ırklara yöneliyor; subayları tarafından cellat yapılan askerlere; zenginler tarafından kırbaçlanan işçi ve köylülere; ve burjuvaziye övgüler saçmayan entelektüellere.

Çiftlik işçisinin koca ağızlı politikacılar ve patronlar için yiyecek ürettiği, ama kendisinin aç kaldığı; fabrikalardaki sanayi işçilerinin kumaş dokuyup pezevenk ve fahişeler için hayatı elleriyle kolaylaştırdığı, ama kendilerinin üşüyüp donduğu; Kızılderili askerin ektiği toprağı kahramanca terk ettiği ve yüzüne asırlardır yerleşmiş olan sefaleti yok etmek üzere boş bir çabayla hayatını feda ettiği bu eski, acımasız sistemin ortadan kalkmasını isteyenlerle saf tutuyoruz.

Irkımızın soylu çabası, en önemsiz ruhsal ve fiziksel ifadelerine dek, köken olarak yerlidir (ve özünde Kızılderilidir). *Kendilerine özgü olan güzelliği yaratmaya*

olan hayranlık verici ve sıradışı yetenekleriyle, Meksika halkının sanatı dünyanın en tam ruhsal ifadesidir ve bu gelenek bizim en büyük hazinemizdir. Büyüktür çünkü toplu olarak halka aittir ve bu yüzden bizim temel estetik hedefimiz sanatsal ifadeyi toplumsallaştırmak ve burjuva bireyciliğini silip atmak olacaktır.

Şövale resmi denen resmi ve aşırı entelektüel çevreler tarafından sevilen her tür sanatı *reddediyoruz*, çünkü aristokratik ve bütün biçimleriyle anıtsal sanatı övüyoruz, çünkü o kamu malıdır.

Yoz bir düzenden yeni bir düzene geçtiğimiz bu toplumsal değişim zamanında, güzelliğin yeni yaratıcılarının halk için ideolojik sanat eserleri üretmek amacıyla ellerinden gelen her tür çabayı harcaması gerektiğini *bildiriyoruz*; sanat artık bugün olduğu gibi bireysel tatmin ifadesi olmaktan çıkmalı, herkes için mücadele eden, eğitici bir sanat olmayı hedeflemelidir.

5 Kızıl Grup: "Manifesto"

Kızıl Grup eski Novembergruppe Muhalefeti'nden (bkz. IIIB8 ve 9), Weimar Almanya'sındaki Komünist Parti (KPD) içinde etkin olan bir sanatçılar örgütü olarak ortaya çıktı. Yandaşlarının büyük kısmı daha önce Berlin Dada'sında yer almıştı ve artık resme ve fotoğrafa yönelik "nesnel" bir yaklaşımı benimseyen Neue Sachlichkeit hareketi içinde yer almaya yönelmişlerdi. (bkz. IIIA12) Onlara göre, "nesnellik", sınıf mücadelesi ve ona eşlik eden politik bağlılıklar açısından taraftarlıkla herhangi bir çelişki içermiyordu. İlk kez *Die Rote Fahne* (*Kızıl Bayrak*), 57, Berlin, 1924'te yayınlandı. İngilizce çevirisi M. Kay Flavell, *George Grosz: A Biography*, New Haven, CT, 1988, s. 39'da yer aldı.

Komünist Sanatçılar Grubu

Komünist parti içinde örgütlenen ve etkin olan sanatçılar Komünist Sanatçılar Grubu kurmak üzere bir araya geldi. "Komünist Sanatçılar Birliğinin Kızıl Grubu" olarak bilinen bu grubun üyeleri, iyi bir Komünistin öncelikle bir komünist olduğu ve ikincil olarak, bir teknisyen, bir sanatçı vb. olduğu inancını paylaşıyor. Bütün bilgi ve hünerlerin sınıf mücadelesinin hizmetine verilmiş araçlar olduğuna inanıyorlar.

Komünist Parti'nin yerel merkezî organlarıyla yakın ilişki içinde, aşağıda kısaca anahatları belirlenmiş olan programı, edebiyat, drama ve görsel sanatlar alanlarında komünist propagandanın etkinliğini artırmak üzere gerçekleştirmeyi üstlendiler. Komünist sanatçıların üretim tarzı, bugüne dek fazlasıyla anarşistçe olmuş olan bu üretim, artık planlı bir işbirliği biçimiyle yer değiştirmeli:

1 İdeolojik açıdan ortak propaganda akşamlarının örgütlenmesi.
2 Bütün devrimci toplantılarda uygulamaya dönük destek.
3 Proleter toplantılarındaki Özgür Alman ideolojik kalıntılarına muhalefet (yurtsever romantizm).
4 Her bölge içinde düzenlenen sanatsal eğitim; duvar gazetelerinin örnek kopyaları; gösteriler için poster ve pankart vb. hazırlamada rehberlik; parti üyelerinin devrimi söz ve imgeyle duyurma çabalarına (şu anda fazlasıyla amatörce olan bu çabaya) destek.

5 Gezici sergilerin örgütlenmesi.
6 Devrimci sanatçıların kendileri arasında ideolojik ve uygulamaya dönük eğitim.
7 Karşı devrimci kültürel gösterilere halk muhalefeti.
8 Burjuva sanatçılarına ait eserlerin bozulması ve etkisizleştirilmesi.
9 Propaganda amacıyla burjuva sanat sergilerinin kullanılması.
10 Sanat tesis ve kurumlarındaki öğrencilerle, onları devrimcileştirmek üzere temas kurmak.

"Kızıl Grubu" Almanya'daki bütün proleter devrimci sanatçıların gitgide genişleyen bir örgütlenmesinin çekirdeği olarak görüyoruz.

Daha şimdiden birtakım yazarlar, drama yoldaşımız Erwin Piscator'la birlikte, Komünist Sanatçılar Grubu'na katıldı. Artık başka sanatçı ve yazarlara saflarımıza katılmaları ve bizim çalışma planımız temelinde bizimle uygulamaya dönük olarak çalışmaları için çağrı yapıyoruz. Bütün yazışmalar Rudolf Schlichter, Neue Winterfeldstr. 17, Berlin adresine gönderilmeli. 13 Haziran 1924.

Komünist Sanatçılar Birliği: George Grosz. Başkan Yardımcısı: Karl Witte, yazar. Sekreter: John Heartfield.

6 Otto Dix (1861-1969) "Nesne Birincildir"

Birinci Dünya Savaşı sırasından ve hemen sonrasında Dix, savaş, yozlaşma ve toplumsal çöküş temalarında Ekspresyonist yönelimli eserler üretti. 1920'ler yaklaştıkça, tekniği kasıtlı olarak "nesnel" oldu, Eski Ustaların yöntemlerine yönelik araştırmaya dayandı, buna karşın konularının cercevesi temelde aynı kaldı. Dix Komünist Parti üyesi değildi ve temalarını, militan bir şekilde sınıf temelli bakış açılarının yerine "İnsanî", hatta dinî bir tonla sundu. Fakat bu onun 1930'larda Naziler tarafından "Almanlıktan uzak" şeklinde kınanmasına engel olmadı. Buradaki açıklama Dix'in Sehir triptiği üzerinde calıstığı dönemde yazılmıştı ve ilk kez *Berliner Nachtausgabe*, Berlin, 3 Aralık 1927'de yayınlanmıştı. U. M. Schneede (ed.), *Die Zwanziger Jahre, Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln, 1979'da yeniden yayınlandı. İngilizce cevirl bu metinden yapılmıştır. Buradaki sav, İngilizceye aktarılması güc olan bir "nesne" ile "özne/konu" özdeslestirmesine dayanır. Dix'in söylemek istediği sey, ifadenin yeni olmasının kendi içinde bir hedef olarak uygulanabilir olmadığı, resmin konusu olan o şeye (nesneye) dikkat etmekle elde edilebileceğidir.

Son yıllarda, bugünkü yaratıcı sanatçılar kuşağını harekete geçiren bir slogan ortaya çıktı. Bu slogan onları "Yeni ifade biçimleri bul!" diye kışkırtıyor. Fakat böyle bir şeyin olası olduğundan kuşkuluyum. Eski Ustaların resimlerine bakan ya da onların eserlerini incelemeye koyulan kimse, kesinlikle kabul edecektir söylediklerimi.

Bana göre, her koşulda, resimdeki yeni öğe onun konu alanının genişletilmesinde, Eski Ustalarda öz olarak zaten mevcut olan o ifade biçimlerinin bir zenginleştirilmesinde yatar. Bence, nesne birincildir ve biçimi belirler. Bu yüzden gördüğüm şeye olabildiğince yakınlaşmayı hep hayati önemde buldum. Benim için "ne" sorusu "nasıl" sorusundan daha önemlidir. Aslında, "Nasıl" sorusu "Ne" sorusundan çıkar.

7 ARBKD (Asso): "Manifesto" ve "Yasalar"

Konuşma dilinde "Asso" olarak bilinen, Almanya Devrimci Görsel Sanatçılar Birliği (Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands), 1928 yılında Berlin'de, Rusya'daki AHRR örneğine uyarak (IVB2 ve 3) ve Kızıl Grup'unkine dayanan bir programla kurulmuştu. Kurulusu politik olaylardan, özellikle de Rusya'da asın sol "Üçüncü Dönem"in başlamasından ayrı tutulamaz. Bu dönem sınıf mücadelesinin ileri bir aşamasını doğurdu ve kültür acısından, yeni ve militan Komünist sanat örgütlerinin kurulmasına, bir "proleter kültür" fikrinin canlanmasına yol actı. Bu da isci sınıfının yasamı ve emeğiyle ilgili olumlu imgelere yönelik bir talebin doğmasına neden oldu: Asso'nun karşılamaya calıstığı bir talepti bu. Birkac yüz kisilik üyeleri arasında John Heartfield, Otto Nagel, Laszlo Peri ve Arthur Segal vardı. Manifesto ve Yasalar 1928 yılında ortaya cıktı. Schneede, *a.g.e.* icinde yeniden yayınlandılar, İngilizce cevirl buradan yapılmıstır.

Sanat bir silahtır, sanatçı da halkın kokuşmuş bir sistemden kurtulma mücadelesindeki bir savaşçıdır!

"Toplumsal varlık bilinci belirler"
Karl Marx

Geçmişin bütün kültürel çağlarında ekonomik koşullar bütün olarak sanatın gelişimini belirledi ve onun üzerinde belirgin bir iz bıraktı.

Onbeşinci yüzyılda para ekonomisinin yükselişi ve ticaret bireysel sanatsal etkinlik için uygun koşulları yarattı.

Yükselen orta sınıf, dünyanın geri kalanına gücünü ve hakimiyetini göstermenin en etkili yöntemlerinden biri olarak, sanata ihtiyaç duyuyordu. Dahası, paranın bireysel ellerde birikmesi onu her tür hazineye ve sanat eserine yatırma fırsatı sundu.

Ancak bu yolla açıklanabilir Rönesansın engin lüksü ve ihtişamı, ve ancak bu ekonomik temellerde sanatın böyle göz alıcı bir şekilde yükselmesi mümkündü.

Fakat *tam olarak yerleşen sanayi kapitalizmi çağında,* konular farklı oldu. Gelişiminin zirvesinde bile, sanayi kapitalizmi yüceltilerek gücünü artırmak için sanatın yardımına ihtiyaç duymuyordu. Elinde çok farklı ve çok daha etkili yöntemler vardı. Üretimin genişlemesi, sermayenin hisse ve senetlere yatırılması ve bütün toplumun tüketim metalarının sahipliği burjuvazinin gücünü sergilemesini ve güçlü bir burjuva devleti yaratarak, gücünü dayatmanın bütün yollarıyla birlikte, hakim konumlarını korumalarını sağladı.

Kapitalist sistemin *başlıca ilkesi kârdır*! Aynı ölçütün sanata da uygulanması ancak bu yolla açıklanabilir. Sonuç olarak, sanat ticareti ortaya çıktı ve sanat eserleri piyasa metaları haline geldi, ama sadece kâr açısından en yüksek fiyatları alanlar *piyasa malı* haline geldi.

Bu koşullarda, *sanatçıların büyük kısmının durumu nedir*? Kapitalist bir toplumdaki sanatçıların durumunu açıklamak için "Sanat dileniyor" diyen atasözünü anmamız yeterli. Geçimini bile sağlayamayan, herhangi bir toplumsal korumadan yoksun olan sanatçıya gelişme şansı verilmez.

Bunlar kapitalist toplum içinde *sanatın ve kültürün yeriyle* ilgili gerçek olgulardır. Pahalı kolejler ve akademiler bugün hâlâ korunuyor olsa da, bunlar sadece yönetici sınıfların sanata ve kültüre hamilik etmeleri içindir. Silahlara ve iktidar aygıtlarına (polis, yargı sistemi vb.) her yıl harcanan milyonlarca paraya kıyasla, *Länder* ve yerel hükümet yetkililerinin serbest sanatçıların teşvik edilmesi için harcadığı para gülünç bir şekilde düşüktür.

Milyonlarca çalışan insanın acımasızca sömürüsü olmaksızın başarılı olamayacak olan bu sistem, artık sonuna yaklaşıyor. Ekonomik krizlerle sarsılmış, varoluşu devrimci proletaryanın özgürlük mücadelesiyle tehdit edilen burjuvazi, çöküşünü ertelemek için sadece tek bir yol bulabiliyor: Faşizm! Fakat Faşizm kültürel yaşamdaki her tür ilerlemeyi bastırmak üzere kapitalizmin diktatörlüğü demektir. Faşizm bütün çalışan insanların yaşama standartlarının daha da düşmesi ve kültürel amaçlara ayrılan, zaten oldukça düşük olan paranın toptan kesilmesi demektir.

Marksist düşünen sanatçıların açıkça anladığı bu olgu, bütün yoksul sanatçıların kafasına sokulmalı, "güçlü adamın" [Hitler] bazılarının kafasına yerleştirdiği umut ve yanılsamaların silinmesi sağlanmalı. Sistemin boğucu etkisi Faşizm biçimindeki burjuvazi diktatörlüğüyle dengeye kavuşmayacak. İnsanlığı yokluk ve baskının zincirlerinden sadece kapitalist sistemin çökmesi ve sosyalist bir toplum düzeninin kurulması kurtarabilir.

Sadece sosyalist bir toplumda, bütün üretim araçlarının çalışan insanların elinde olduğu bir toplumda, bütün işçiler eşit haklara sahip olacak ve bütün toplumsal ve kültürel başarılardan yararlanabilecekler.

Sadece bütün toplumsal değerlerin (kapitalist sistem altında meyvelerini toplayamadığı değerlerin) yaratıcısı olan devrimci proletarya, bütün ezilenlerle birlikte harekete geçerek eski sistemi kökünden söküp atapabilir. Sosyalist sistem içinde çalışan milyonlarca insanın maddi durumu düzeltildiğinde, bilgi ve kültür için yeni büyük bir açlık başlayacak. Yeni güçler uyanıyor ve gelişmek için yer arıyor.

Sovyet Rusya'ya bakın!

Bütün kapitalist dünyada işsiz ordusu büyük oranlarda büyürken, toplumun büyük katmanının maddi ve kültürel düzeyi asgariye düşmüşken, sanat ve sanatçılar tükenip kaybolacak hale gelmişken, SSCB bütün yeni ihtiyaçlarını karşılayacak emek gücü bulamıyor. Günümüzün en seçkin bilimcileri, mimarları ve şehir planlamacıları Sovyetler Birliği'nde, yeryüzünün ilk işçi ve köylü devletinde işbaşında, orada coşkulu bir selamla karşılanıyor ve çalışmak için benzersiz bir saha buluyorlar.

"Devrimler dünya tarihinin lokomotifleridir!"

Devrimci ayaklanmaların her zaman yaşamın her alanına büyük bir heyecan getirmesi tarihsel bir olgudur, ama geçmişin radikal değişimleri ve onların kazanımları sadece yönetici bir azınlığa yararlı olurken, bugünün toplumsal devrimi bütün insanlığın özgürleşmesine ve daha da gelişmesine hizmet ediyor.

"Almanya Devrimci Görsel Sanatçılar Birliği" (ARBKD), yukarıda belirtildiği gibi, bu olguların devrimci sanatçılar tarafından anlaşılması nedeniyle kuruldu.

Görsel sanatçılar! Hepiniz günümüzün korkunç koşullarında acı çekiyorsunuz, en korkunç yoksunluklar ve aşağılanmalar arasında yaşayıp çalışmaya zorlanı-

yorsunuz! Acınızın nedenini tanıyın! Sizin sefaletinizin kökleri proletaryanınkilerle aynı sebeplerde yatıyor!

Bu yüzden, sizin yeriniz, mücadele eden proletaryanın yanıdır. İşçiler gibi, sanatçıların da "zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyi yoktur, ama kazanacakları bütün bir dünya vardır!"

Bize katılın!

ARBKD Yasaları

1 "Almanya Devrimci Görsel Sanatçılar Birliği" Rusya Devrimci Sanatçılar Birliği'nin kendi örgütüdür ve ARBKD olarak bilinir.

2 ARBKD proleter sınıf mücadelesini destekleyen bütün devrimci görsel sanatçıları birleştirmeyi hedefler. Bu birlik aracılığıyla, ARBKD sınıf mücadelesini destekleyen dağınık güçleri tek bir amaçla merkezîleşmiş bir örgüt içinde bir araya getirecektir.

3 Üslup hareketleri ve "sanat adına sanat" ilkesine dayanan sanatçı birliklerinden farklı olarak, ARBKD sınıf mücadelesini, hep üslup hem içerik açısından çalışan sınıfların ihtiyaçlarına uygun bir şekilde teşvik etmeyi hedefler.

4 Düzenli bir üyelik ücreti dışında, ARBKD üyelerinden, onlar için yaptığı çalışmaya karşılık ücretlerinin belli bir yüzdesini alacaktır.

5 ARBKD bir idari heyet tarafından değil, ARBKD'nin bütün çalışmalarıyla ilgili kararları toplu olarak verecek olan beş kişilik bir komite tarafından yönetilecektir. Bu komitenin bir üyesi onun iş idaresinden sorumlu olacaktır. Komite tam bir kongre tarafından seçilecektir. Herhangi bir zamanda kongrenin çoğunluk kararıyla lağvedilebilir.

6 ARBKD üyeleri ayda en az bir kere toplanacaktır.

7 Komite bir üyenin katılımı konusunda karar verecektir. Katılımlar üyeler tarafından onaylanmalıdır.

8 George Grosz (1893-1959) "Hayatım"dan

1920 sonlarında Grosz, Die Neue Sachlichkeit'in eğilimlerine uygun olarak daha "nesnel" eserler üretti. Aynı zamanda, Komünist Enternasyonal'in daha da aşırı Sol bir sapmaya gitmesiyle, sol kanat sanatçılardan kesinlikle iyimser, hatta propagandacı imgeler üretmeleri talep edildi. Grosz, işçi sınıfının davasına olan politik bağlılığı nedeniyle bundan kaçındı. Komünist eleştiriye yanıt olarak yaptığı açıklama ilk kez ***Prozektor***, 14, Moskova, 1928'de yayınlandı. Eileen Martin'in İngilizce çevirisi, ***Prints and Drawings of the Weimar Republic*** adlı katalogda yer aldı (Stuttgart, 1985, s. 61). (Grosz'un başka metinleri için bkz. IIIB13 ve IVC7.)

[...] Genellikle oldukça zeki olduğuna inanan yoldaşlar benim işçi tasvirlerime, benim proleterlerimin, onlara göre, gerçek proleterler olmadığını, yapay figürler olduklarını, anarşist sanatçı Grosz'un gördüğü şekliyle küçük burjuva ürünleri olduklarını söyleyerek karşı çıkıyorlar. Kastettikleri şey şu, çalışan sınıf büyüdüğüne göre, büyüyen proletaryayı "olumlu bir fikir" olarak göstermek gerekir. Ama ben, pro-

letaryayı her zaman düzgün bir şekilde taranmış ve eski kahraman giysisini giymiş olarak gören bir "Yaşasın-Bolşevizm"in ihtiyaçlarını karşılamanın zorunlu olduğunu sanmıyorum. En azından ben proletaryayı onu çizdiğim şekilden farklı bir şekilde hayal edemiyorum. Onları hâlâ ezilen, toplumsal merdivenin dibinde, kötü giyinen, kötü ücret alan, karanlık, kokuşmuş evlerde yaşayan ve genellikle de "tepeye çıkma" gibi burjuva bir arzunun pençesinde olarak görüyorum. Ayrıca insanın sadece propagandanın tek taraflı ve sahte bir idealleştirmesiyle, övgüler düzerek hizmet edebileceğine de inanmıyorum. İşçiyi gömleğinin kollarını kıvırmış, güçlü kaslarını sergiler bir halde, ajitasyon posterleri üslubuyla göstermekten başka yollar da var. Bu kadar duygusal bir fikirden yola çıkıp benim imgemin propagandanın bakış açısından yanlış olduğunu söyleyemezsiniz ... Alman proletaryası kitlesinin kendi gücünün farkına Sovyetler Birliği'ndeki işçi gibi varmadığını hatırlamanız gerekir. İşçilerin yaşadıkları baskı ve eziyeti anlamasına yardımcı olmak için, onları kendilerinin sefil ve köleleşmiş olduklarını açıkça kabul etmeye zorlayın, onların özgüvenini uyandırın ve onları sınıf savaşına kışkırtın; sanatın hedefi budur ve benim hizmet ettiğim hedef de budur.

9 Alfred Rosenberg (1893-1946) *Yirminci Yüzyıl Miti*'nden

Rosenberg sanat ve kültür alanında Nazilerin önde gelen bir sözcüsüydü. 1929 yılında Alman Kültürü için Savaş Birliği'ni (Kampfbund für Deutsche Kultur) kurdu. İlk kez Hitler'in 1924 yılında *Mein Kampf*'ta ortaya attığı "Kültürel Bolşevizm" (*Kulturbolschewismus*) kavramını genişletti. Bu sava göre bütün modern sanat Aryan ırkın "güzellik-idealini" çökertmeye yönelik bir Komünist-Yahudi komplosunun ürünüydü. Bu inançla Rosenberg, gençliğinde kendisi de Ekspresyonist bir oyun yazmış ve Ekspresyonizmi kabul edilebilir bir "Alman" sanatı olarak göstermeye çalışmakta olan Goebbels'le tartışıyordu. Bu tartışma Hitler'in müdahalesiyle Rosenberg'in lehine sonuçlandı. Sonuçta, modern sanatın bütün dışavurumları *entartet* ("yoz"; bkz. IVB20) kabul edildi. Burada yer alan alıntı, Rosenberg'in *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*'ının (1930) Robert Pois (ed.), *Alfred Rosenberg, Selected Writings*, Londra, 1970, s. 149-52'de yer alan çevirisinden yapılmıştır. (Sırasıyla Aryanlık ve yozluk fikirlerinin entelektüel seceresinin kanıtları için bkz. Gobineau'nun "İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine Bir Deneme"si ve Nordau'nun "Yozlaşma"sı, *Art In Theory 1815-1900*'de IIIA6 ve VB17.)

[...] Metropol ırk yok etme çalışmasına başladı. Asfalt insanlarının kahvehaneleri atölyeler oldu; kuramsal piçleşmiş diyalektik hep yeni kalan "eğilimler" için yasalar haline geldi. Almanlar, Yahudiler ve doğal karşıtı sokak ırklarından oluşan bir ırk kaosu yurtdışındaydı. Sonuç melez "sanat" oldu.

[...] Melezcilik onun, ruhsal frengi ve sanatsal sakatlıkla beslenen piç dölünün "ruhun ifadelerini" temsil edebileceğini öne sürdü. Bu budala sanatının canavarca iç doğasını yarım yamalak anlamak için, Kokoschka'nın *Otoportre*'si gibi bir şeye uzun boylu bakması yeter. Bir romanda, Hanns Heinz Ewers çok doğaüstü bir şekilde, fil hastalığından özel bir hoşnutluk elde edecek kadar yetenekli bir çocuğu anlatıyor. Bizim çağdaş "Avrupalı entelijensiyamız" da kendisini böyle bir konumda buluyor; Yahudi kalemler aracılığıyla, Kokoschka'lara, Chagall'lara, Pechstein'lara ve benzerlerine geleceğin sanatının liderleri olarak tapan bir entelijensiya. Bu biçim

nereye giderse yozlaşma özelliklerini taşır, tıpkı Schwalback'ta olduğu gibi, o da İsa'yı düztaban ve yamuk bacaklı temsil etmeye cüret etmişti. Lovis Corinth belli bir dinçlik sergiledi, ama bu fırça kasabı bile Syrian Berlin'in kil-ceset-rengi piçleştirmelerinin yanında soluk kalır.

Başlangıçta güçlü, yetenekli sanatçıların ortaya attığı Empresyonizm, çürüyen bir entelektüalizmin savaş çığlığı haline geldi. Atomistik bir dünya görüşü renkleri bile atomlaştırdı; doğal bilimlerin kötü bir şekilde anlaşılması doruk noktasını Empresyonizmin uygulamacı ve kuramcılarında buldu. Mitsiz bir dünya mitsiz bir duyarlık yarattı. Bundan içten içe kurtulmak isteyen insanlar mahvoldu. Van Gogh özlem duyarak delirenlerin trajik bir örneği. Gauguin de entelektüalizmden kopma çabasının bir başka örneği. Sadece Paul Signacs resmetmeye devam etti, sınırlanmadan, aldırmadan, renk parçalarını yanyana yapıştırarak.

Mitsiz bir çağın tam trajedisi kendisini aynı zamanda [...] daha sonraki on yıllarda gösterdi. İnsanlar artık entelektüalizm istemiyordu; sonsuz renk diseksiyonlarından nefret etmeye ve kahverengi galeri renklerinden ve Titian kopyalarından tiksinmeye başladılar. Doğru bir hisle, kefaret, ifade ve güç aramaya başladılar. Ve bu güçlü gerilimin sonucu Ekspresyonizmin düşük yapması oldu. Bütün bir ırk ifade diye haykırıyordu ve artık ifade edeceği hiçbir şey yoktu. Güzelliği çağırıyordu ve artık bir güzellik ideali yoktu. Canlanmış bir yaratıcılık ruhuyla yaşamı aramak istiyordu ve biçim yaratma becerisini kaybetmişti. Böylece, Ekspresyonizm bir üslup haline geldi: yeni bir üslup kurma gücünü beslemek yerine, atomlaşma sürecini sürdürdü. Kendi içlerinde ilkesiz olduklarından [Ekspresyonistler] "ilkel sanatı" yiyip bitirdiler, Japonya ve Çin'i övmeye koyuldular ve bütün ciddiyetleriyle Avrupalı-Kuzeyli sanatı Asya'ya sürüklemeye başladılar ... Böylece, bir bar dolusu mistik, beyincilikle ve kübist çizgi kaosuyla oynamaya koyuldu, sonunda herkes bütünüyle doydu ve bugün yine, boş yere, "Yeni Gerçekçilik" [Die Neue Sachlichkeit] dedikleri şeyle arıyorlar.

Bu tümüyle kaotik gelişmenin özü, başka yerlerin yanısıra, birçok biçim ve kılık değiştirse de, hâlâ bütün Avrupa yaratıcı sanatının temeli olan o güzellik idealinin kaybında yatmaktadır. Demokratik, ırkı yozlaştıran reçeteler ve *Volk*'u boğan metropol, Yahudilerin özenli planlanmış çürütme etkinlikleriyle bir araya geldi. Sonuç sadece *Weltanschauung*'un ve devlet düşüncesinin sarsılması değil, Kuzeyli Batı'nın sanatının da sarsılması oldu.

10 Georg Lukács (1885-1971) "'Eğilim' mi Taraftarlık mı?"

Yirminci yüzyılın önde gelen Marksist sanat düşünürlerinden olan Lukács, Sosyalist Gerçekçilik için entelektüel bir destek ortaya koydu. Macaristan doğumluydu, Sovyetler Birliği'nde bir süre yaşadıktan sonra 1930'larda Almanya'da etkin oldu ve Nazilerin 1933 yılında iktidara geçmesinden sonra yine Sovyetler'e döndü. Buradaki metin taraflı, kendini ilan eden "proleter" sanatı, biraz paradoksal bir şekilde de olsa, kökleri avangard deneylerde olan bir sanat ile mirası burjuva geleneğinde olan daha ciddi bir sanat arasındaki tartışmaya bir katkıydı. Sonuncusu için öne sürülen şey, onun daha genelleştirilmiş bir "gerçekcilik" medyumu olduğuydu. Bu haliyle "Sosyalist Gerçekcilik" politikasına bağlanabilirdi, ama Lukács'ın ele

alısı karakteristik bir sekilde Sosyalist Gercekciligin resmî öğreti olarak sahip olduğundan daha ayrıntılıdır. İlk kez *Die Linkskurve*, c. 4, sy. 6, Berlin, 1932, s. 13-21'de yayınlandı. David Fernbach'ın İngilizce cevirisi Rodney Livingstone (ed.), *Georg Lukács: Essays on Realism*, Londra, 1980, s. 37-42'de yer almaktadır. (Lukács'ın daha sonraki bir metni için bkz. VC21.)

Proleter edebiyatının ilk örneğinin, ilerici burjuvazinin edebiyatından geriye kalan az şeyden biri olan "eğilim" edebiyatıyla bağlantılı olması ve bu yüzden "eğilim" kuram ve uygulamasını devralmış olması anlaşılabilir, hatta apaçık bir şeydir. Daha da fazlasını yaptı, daha en baştan, yoğunlaşmış bir biçimde, dönemin bu ilerici burjuva edebiyatının savunduğu konumları benimsemeye mecbur kaldı. "Eğilim", aslında, çok göreceli bir şeydir. Burjuva edebiyat kuramında, bugün bile resmen kabul edildiği şekliyle, bir metin, eğer sınıf temeli ve hedefi (sınıf terimleriyle) mevcut yönelime düşmansa "eğilim" sergileyen bir metin olarak görülür; bu yüzden, insanın kendi "eğilimi", bir eğilim değildir, sadece hasmınınki bir eğilimdir. Burjuvazinin çeşitli edebî hiziplerinin birbirlerine karşı yürüttüğü mücadelenin konumları bağlamında, elbette, genellikle daha politik ve toplumsal açıdan ilerici eğilim, özellikle "eğilimi" nedeniyle kınanan oluyordu, buna karşın gerici akım, proleter edebiyatın ilk başlangıç örneklerine karşı iki kat güçlü sayılıyordu. Herhangi bir toplum tasviri, bu toplum ister proleteryanın ister burjuvazinin olsun, bu dünya ister proletaryanın kendi sınıf açısından ya da ona yakın bir yerden sunulmuş olsun, "eğilim sahibi" olarak görülüyordu ve onun "sanatsal olmayan" ve "sanata düşman" karakterine karşı olası her sav harekete geçiriliyordu. Aynı zamanda, burjuva "saf sanatı" içerik açısından gitgide yoksullaştı ve gerçeklikten iyice uzaklaştı, buna karşın aynı zamanda gitgide daha eğilimli hale geldi, bu yüzden de proleter "eğilim" sanatıyla ilgili önyargılar daha da ikiyüzlü bir hal aldı. Bu koşullar altında, genç proleter edebiyatının kendisine sınıf düşmanının yüklediği hakaret sözünü alıp bir onur madalyası gibi taşıması, tıpkı onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda Hollandalı "Geusen" (dilenciler) ya da Fransız devrimindeki "sans-culottes" için olduğu gibi taşıması, kolayca anlaşılabilir bir şeydir. Bu yüzden, uzun bir süre, kendi edebiyatımızı gururla bir "eğilim edebiyatı" olarak andık.

Fakat bu kuramsal konumu almak ne kadar anlaşılır olursa olsun, kuramsal açıdan hiç de doğru değildi. Tersine. Sorunun burjuva dillendirmesi ve burjuva terminolojisiyle birlikte, sorunun kendisinin terimlerinde sözkonusu olan bütün o burjuva eklektizmini, onun o aşılmamış olan, kısmen cilalanmış, kısmen sertçe kutuplaştırılmış burjuva-eklektik çelişkilerini, görünmez bir şekilde devralır. Burada özellikle aklımızda olan şey "saf sanat" ve "eğilim" arasındaki karşıtlıktır. Bu temelde, sadece iki yanıt olasıdır. Ya bir yandan, "saf sanata" ve onun biçim kusursuzluğuna karşı rahatsızlık dile getiririz; edebiyatın sınıf mücadelesi içinde toplumsal bir işlevi vardır, bu işlev onun içeriğini belirler; bu işlevi bilinçli olarak yerine getiririz ve çürüyen burjuvazinin biçim sorunları konusunda kaygılanmayız. (Bu da edebiyatı gündelik ajitasyonla sınırlamaktır, edebiyat kuramında mekanik maddeciliğin bakış açısıdır.) Ya da diğer yandan, bir "estetik" kabul ederiz ve onu "toplumsal" ya da "politik" alandan, yani "sanata yabancı" bir alandan alınmış bir "eğilimle" uzlaştırmaya çabalarız. Bu şekilde, sanat eserine "sanata yabancı" bir bileşen sokmak gibi çözümsüz bir hedef

karman çorman bir tarzda ele alınır. Bu yüzden, bir yandan estetik içkinlik (sessizce) kabul edilir, yani sanat eserinin "saf" özerkliği, ya da biçimin içerik üzerindeki egemenliği kabul edilir; diğer yandan da, bu görüşe göre sanatsalın ("eğilimin") dışında kalan bir içeriğin hakim olması talep edilir. Sonuç eklektik bir idealizmdir.

Bu aşılmamış (ve bu temelde aşılamaz) olan çelişkiler Franz Mehring'in bu konuda neden kesinlikten yoksun olduğunu açıklar. Mehring'in aynı zamanda Kantçı estetiğin, çöken burjuvazinin sanat kuramı için zorunlu bir kuramsal temel olduğuna inandığı da bilinir. Burada ifade edilen temel kavrayış, "amaçtan yoksun amaçlılık" ve sanatın değerlendirilmesinden bütün "çıkarlılığın" dışlanması, açıkça bir "saf sanat" kuramıdır. [...]

[...] Bu kavrayışın sınırlılığı "eğilim" sorununun sanat ve ölümlülük arasındaki ilişki sorunu haline getirilmesi yoluyla gösterilir, böylece "eğilimin" öznelci idealist karakteri açıkça ortaya çıkar: "Eğilim" bir taleptir, bir "gerekliliktir", yazarın gerçekliğe karşı koyduğu bir idealdir; (Marx'ın verdiği anlamla) şair tarafından bilince getirilen toplumsal gelişmenin kendisinin bir eğilimi değildir, gerçeklikten yerine getirmesi talep edilen, (öznel bir şekilde hazırlanmış) bir emirdir. Bu düşünce çizgisinin ardında öncelikle insan etkinliğinin çeşitli sahalarının bütün o katı ve biçimselleşmiş birbirinden ayrılması yer alır. Yani, kapitalist emek ayrımının ideolojik yansımalarından biriyle karşıya kalırız. Fakat bu yansıma emek ayrımının sonucu olarak görülüp Marksist çözümleme ve eleştiriye konu edilmek yerine, saf ideolojik terimlerle "özleri" ayıran "ebedî" bir yasa olarak kavranır ve sonra da oldukça tarihdışı bir şekilde başka çözümlemeler için başlangıç noktası yapılır. İkincisi, insan etkinliği, pratik, gerçek, nesnel ya da maddi üretimi içinde ve değişen topluma uygulanmış olarak kavranmaz, çarpıtılmış ve baş aşağı edilmiş ideolojik yansımasıyla ("ahlaklılık" olarak) alınır, böylece yine tarihdışı bir şekilde, çarpıtılmış ideolojik sonucun kuramsal başlangıç noktası yapılması gerekir. Üçüncüsü, sanat ve ahlaklılığın bu karşı karşıya getirilmesi, insani bireyin toplumun bir "atomu" olarak görülmesi gibi eleştirel olmayan ve ideolojik bir yanılsamayı (bu yanılsama için bkz. *Kutsal Aile*); ayrıca toplumun "şey benzeri" bir şey olarak fetişleştirilmiş kavranışını, çevredeki insani varlıkların da "yabancı" bir gerçeklik olarak kavranmasını (ortam kuramı), basitçe toplam ve sistem, insani etkinliğin sonucu olarak kavranmamasını içerir (kapitalizm altında bu sonuç bilinçli ya da niyetli olmadığı halde). Dördüncüsü, (bireysel) insan ile toplumun böyle katı ve mekanik bir şekilde karşı karşıya getirilmesine, burjuva "ahlaklılık" kavrayışının tamamının altında yatan bu duruma karşılık, sanat eserinin toplumsal uygulamadan, maddi üretimden ve sınıf mücadelesinden yalıtılmış olduğunu, sanatın hedefinin de bir "estetik ideali" gerçekleştirmek olarak kabul edildiğini görürüz. Ve beşincisi, bu görüşle sanat ve ahlaklılık aynı toplumsal uygulamanın sonuçları değil, farklı, uzak ve katı bir şekilde karşı karşıya gelen ideallerin gerçekleştirmeleridir (Kant'ın örneğinde, "çıkar" ve "çıkarsızlık"). Bu yüzden onların ilişkilerine ve edebiyat ve "eğilim" ("ahlaklılık") sorununun çözümüne, Hegel'in beden ve ruhun diyalektik olmayan kavranışıyla ilgili yazdıklarını uygulayabiliriz: "Eğer onları kesinlikle zıt ve kesinlikle bağımsız olarak ele alırsak, bir parça maddenin diğerine nüfuz edememesi gibi onlar da birbirine nüfuz edemez."

***

Burada Trotskizmin edebiyat kuramının dölüt haliyle karşılaşırız. Çünkü Trotski "proletaryanın diktatörlüğü yeni bir toplumun kültürel açıdan üretken örgütlenmesi değil, bunu elde etmek için verilen mücadelenin devrimci bir aracıdır" diye yazdığı, daha sonra da sosyalizmle sınıf mücadelesini kesin bir şekilde karşı karşıya getirdiği zaman, ona göre kültür, sınıf mücadelesinin yoğunlaşmasına ve onun içindeki bütün sorunların somutlaşmasına bağlı olarak, Mehring için (Kantçı) "saf sanatın" aldığı konumu alır. "Devrimci edebiyat toplumsal nefret ruhuyla yayılmalıdır ... (böylece o basitçe bir "eğilim sanatı" olur: G.L.). Sosyalizm altında toplumun kurulması dayanışmadır (yani bir "saf sanat", bir "has kültür" mümkündür: G. L.)." Öyleyse, Mehring'in yazdıklarının edebiyat ve kültür kuramımızda eleştirisiz bir şekilde kabul edilmesinin Trotskizme hız vermiş olması bir tesadüf değildir. Aynı şekilde, edebî hedeflerimizin herhangi bir mekanist indirgenmesi, ister bilinçli ister kasıtlı olsun, zorunlu olarak Trotskist bir sapmaya girmekle sonuçlanmalıdır.

Bu kavrayışın bütün hatalarını ayrıntılı şekilde çözümlemek burada bizim işimiz değil; ayrıca, bu zaten, Trotskizme karşı verilen mücadelede büyük ölçüde yapıldı. Burada sadece bizim önümüzdeki sorun için önemli olan hatayı belirtmemiz gerekiyor: öznel etkenin sahte ve diyalektik olmayan görüşü. Marx ve Engels toplumsal gelişme içindeki öznel ve nesnel etkenlerin diyalektiğine ısrarla, oldukça hatasız bir şekilde, doğru bir diyalektik formül kazandırdı. [...]

... Gelişme içindeki öznel etkenin doğru (ve önemli) yerini belirleyen şey, hem mekanist hem de idealist kavrayışların tersine, kesinlikle toplumsal zorunluluğun bir bilgisidir. Yine de bunu proletarya için diğer sınıflardan farklı bir şekilde yapar. Çalışan sınıfın "gerçekleştirecek idealleri olmadığı" tezi sadece proletarya için geçerlidir. Diğer sınıflar için, burjuvazinin devrimci dönemi için de, Engels'in yazdıkları hâlâ geçerlidir: "İdeoloji sözde düşünür tarafından bilinçli bir şekilde gerçekleştirilen bir süreçtir, evet, ama sahte bir bilinçle" (Mehring'e mektup, 14 Temmuz 1893). Bu "sahte bilinç", tarihsel süreç içindeki bilinçli insan etkinliğinin ya hiçbir etkin öneme sahip olmaması, ya da şişirilmiş bir bağımsızlık veya öncü rol üstlenmesi gibi bir sonuç doğurur, tıpkı öznel etkenin "ahlaklılık" biçiminde görünmesinde, hedeflerinin "ideal" biçimini almasında olduğu gibi. Tarihin diyalektiğine görece derin bir şekilde nüfuz etmiş olan burjuva yazar ve düşünürler bile, ya sisli mistisizmin içinde kaybolur ya da çözmeyi başaramadıkları çelişkiler içinde tuzağa düşmüş olarak kalır. [...]

Fakat proletarya, bu ideolojik engelle karşılaşmaz. Toplumsal varlığı onun (ve böylece proleter devrimci yazarların da) bu engeli aşmasını ve sınıf ilişkilerini, kapitalist toplumun fetişleşmiş biçimlerinin ötesinde yatan sınıf mücadelesinin gelişimini açıkça görmesini sağlar. Bu bağlantılar ve onların gelişim yasaları hakkındaki berraklık aynı zamanda bu gelişme içinde öznel etkenin rolü hakkında da berraklık anlamına gelir: hem bu öznel etkenin nesnel ekonomik ve tarihsel gelişme tarafından belirlenmesi, hem de bu öznel etkenin nesnel koşulların dönüşümündeki etkin işlevi. Bu bilgi hiçbir şekilde toplumsal varlığın mekanik ve dolayımsız bir ürünü değildir. Bunun üretilmesi gerekir. Fakat onun üretim süreci, hem proletaryanın içsel (maddi ve ideolojik) yeteneğinin ürünüdür, hem de proletaryanın "kendinde sınıftan" "kendi için sınıfa" doğru gelişmesini teşvik eden bir etkendir, yani onun iç örgütlenmesini

onun dünya tarihindeki görevinin yerine getirilmesi için teşvik eder (sendikaların ve partinin yükselişi, onların daha ileri gelişimi vb.).

Eğer tarih içindeki öznel etken bu şekilde görülürse –ve diyalektik maddeciliğin emrinde olan bir proleter devrimci yazar tarafından böyle görülmesi gerekir– o zaman yukarıda "eğilimle" bağlantılı olarak tartıştığımız bütün sorunlar basitçe sorun olmaktan çıkar. Böyle bir yazar "saf" sanat ve "eğilim" sanatı arasındaki ikilemi reddedebilir. Çünkü onun tasvirinde, gerçek itici güçleri ve gerçek gelişme eğilimleriyle birlikte nesnel gerçekliğin bir tasvirinde, ister ahlaki ister estetik olsun, bir "ideal" için yer yoktur. Proleter devrimci yazar gerçekliğin "dışarıdan" tasvir edilmesine yönelik herhangi bir talep getirmez, çünkü onlar nesnel gerçekliğin bütünleşik momentleridir, oradan çıkarlar ve onların kaynaşmasına yardım ederler, bu yüzden somut olarak sınıf mücadelesinden çıkan herhangi bir talep kaçınılmaz olarak yazarın gerçekliği tasvirinin içkin bir parçasıdır. Bu da eğer yazar gerçekliği doğru bir şekilde, yani diyalektik bir şekilde tasvir etmek istiyorsa zorunlu bir sonuçtur. Bu yüzden, diğer ikilemi, "eğilimin" tasvir içine "eğilimli" girişini, "eğilimle" gerçekliğin tasvirinin çıplak bir şekilde dolayımsız karşı karşıya gelmesi ikilemini de reddedebilir. Gerçekliği çarpıtması, onu uyarlaması ya da "eğilimli bir şekilde" onu düzeltmesi gerekmez, çünkü eğer doğru ve diyalektikse, onun tasviri, kesinlikle nesnel gelişme içinde hakim olan o (terimin düzgün, Marksçı anlamıyla) eğilimlerin bilgisi üzerine inşa edilmiştir. Ve hiçbir "eğilim" bu nesnel gerçekliğin karşısına bir "talep" olarak çıkarılamaz ya da çıkarılması gerekmez, çünkü yazarın temsil ettiği talepler bu gerçekliğin kendisinin özdeviniminin bütünleşik parçaları, aynı zamanda da bu özdevinimin sonuçları ve öncülleridir.

Bütün bunlardan, "eğilimin" reddedilmesinin hiçbir şekilde, Freiligrath'ın verdiği anlamla yazarın herhangi bir "daha yüksek gözcü kulesi", "partinin siperinin" üstünde olacak bir kule anlamına gelmediği açıkça anlaşılır (bu da Mehring'in, bütün o eklektik "eğilim" savunmasına rağmen, hoşlanmadığı halde yöneldiği bir görüştür). Tersine, gerçekliğin doğru bir diyalektik tasviri ve edebî betimlemesi yazarın taraftarlığını önvarsayar. Doğal olarak, yine Herwegh'in savunduğu gibi bir tür "genel taraftarlık", soyut, öznelci ve keyfi bir şey değil, bizim dönemimizde tarihsel ilerlemenin taşıyıcısı olan sınıfın taraftarlığı: proletaryanın, ve özellikle de "çalışan sınıfın partisinin o kesiminin", diğer proleterlerden ayırt edilen Komünistlerin taraftarlığı, çünkü "farklı ülkelerin proleterlerinin ulusal mücadeleleri içinde, onlar bütün proletaryanın ortak çıkarlarını, uluslarından bağımsız olarak işaret eder ve öne çıkarırlar", buna karşın "emekçi sınıfın burjuvaziye karşı verdiği mücadelenin geçmesi gereken çeşitli gelişme aşamalarında, onlar hep ve her yerde bütün olarak hareketin çıkarlarını temsil ederler" [*Komünist Manifesto*].

Bu tür bir taraftarlık, "eğilim" ya da "eğilimli" temsilden farklı olarak, gerçekliğin çoğaltımı ve tasvirindeki nesnellikle çelişkiye düşmez. Tersine gerçek –diyalektik– nesnelliğin ön koşuludur. Belli bir nedenle alınan konumun idealist bir yüceltime vardığı ve bir şeye karşı konumun basitçe onu parçalara ayırmak anlamına geldiği "eğilimin" tersine, ayrıca bir "taraflar üstü" tutumunun, (uygulamada hiç tutulmayan) düsturu "Her şeyi anlamak her şeyi affetmektir" olan tutumun –bilinçdışı ve bu yüzden de neredeyse hep uydurma bir duruş içeren bir tutumun– tersine, bu taraftarlık

tam da bütün sürecin asıl itici güçlerinin sentetik olarak yakalanmış bir bütünselliği olarak, onun altında yatan diyalektik çelişkilerin sabit ve yüksek bir çoğaltımı olarak bilinmesini ve tasvirini mümkün kılan konumu savunur. Fakat bu nesnellik, öznellik ve nesnellik, öznel etken ve nesnel gelişme arasındaki ilişkinin ve kuram ile uygulamanın diyalektik birliğinin doğru –diyalektik– bir tanımına dayanır. [...]

11 Bütün Rusya Komünist Partisi Merkez Komitesi: "Edebî ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Karar"

1920'ler Sovyetler Birliği içinde, topluma doğrudan müdahaleye yönelmiş radikal bir sanatı savunanlarla, başlıca rolünü toplumsal ve politik gelişmelerin dayatılması olarak gören teknik acıdan daha tutucu bir sanatı savunanlar arasında ateşli tartışmalara sahne oldu. Görece olarak söylenirse, devlet bütün bunlardan sakınıyordu. 1930'larda, Stalin yönetimindeki totaliter devlet yasamın her alanına gitgide daha çok müdahale etmeye başlayınca bu durum da değişti. 23 Nisan 1932'de kabul edilen bir karar mevcut bütün sanat gruplarını dağıttı ve onların yerine tek bir birliği, Ulusal Sanatçılar Birliği'ni geçirdi. Karar Matsa, *a.g.e.* içinde yer aldı. İngilizce çevirisi Bowlt, *a.g.e.*, s. 288-90'da yer aldı.

Merkez Komite son yıllarda edebiyat ve sanatın, niceliksel ve niteliksel açılardan, Sosyalist konstrüksiyonun önemli ölçüde ilerlemesi temelinde önemli gelişmeler kaydettiğini belirtir.

Birkaç yıl önce yabancı öğelerin etkisi, özellikle de NEP'in [Yeni Ekonomi Politikası] ilk yıllarında canlanan öğelerin etkisi hâlâ belirgin ve dikkat çekiciydi. Proleter edebiyatın kadrolarının zayıf olduğu bu dönemde, Parti, edebiyat ve sanat alanındaki özel proleter organların yaratılması ve desteklenmesi, böylece proleter yazar ve sanat işçilerinin konumlarının korunması için, olası her şekilde yardımcı oldu.

Bugün proleter yazar ve sanat kadroları genişlemiş, fabrikalardan, atölyelerden ve kolektif çiftliklerden yeni yazar ve sanatçılar çıkmış durumda, ama mevcut proleter edebiyat ve sanat örgütlerinin (VOAPP, RAPP, RAPM vb.) sınırları gitgide daralıyor ve sanatsal yaratımın ciddi şekilde gelişmesinin önüne geçiyor. Bu etken bir tehlike yaratmaktadır: Bu örgütler Sovyet yazar ve sanatçılarının Sosyalist konstrüksiyonun hedefleri için azami seferberliğe geçirilmesinin bir aracı olmaktan çıkıp, elitist uzaklaşmaya ve çağdaşlığın getirdiği politik hedeflerle ve Sosyalist konstrüksiyona yakınlık duyan önemli yazar ve sanatçı gruplarıyla temasın kaybedilmesine yol açan birer araç haline gelebilirler.

Bu yüzden edebî ve sanatsal örgütlerin gerektiği gibi yeniden yapılanması ve etkinlik zeminlerinin genişletilmesi gerekmektedir.

Bu çerçevede, Bütün Birlik Komünist Parti (Bolşevikler) Merkez Komitesi şu kararı alıyor:

1 Proleter Yazarlar Birliği'nin tasfiyesi (VOAPP, RAPP).

2 Sovyet hükümetinin düzlemini destekleyen ve Sosyalist konstrüksiyona, içinde Komünist kesimin de bulunduğu tek bir Sovyet Yazarlar Birliği'yle katılmayı isteyen bütün yazarların bir araya getirilmesi.

3 Diğer sanatlar açısından da benzer değişikliklerin yürürlüğe konması.

4 Örgütlenme Bürosu'nun bu kararın yerine getirilmesine yönelik uygulayımsal önlemlerin alınmasıyla görevlendirilmesi.

12 New York John Reed Kulübü: "Taslak Manifesto"

John Reed, 1917 Bolşevik Devrimi'nin tanığı olarak *Dünyayı Sarsan On Gün*'ün yazarı olan Amerikalı gazeteciydi. 1920'lerin sonlarında Birleşik Devletler'de, geniş kapsamlı bir "proleter" ideolojisi olan bir sol kanat sanat grupları ağı ortaya çıktı. 1930 yılında Sovyetler Birliği'nde Harkov'da yapılan Uluslararası Yazar ve Sanatçılar Birliği'nin konferansının programıyla yakınlık kurdular. Reed'in adını alan bu gruplar, 1935 yılında uluslararası komünist kültür politikasının Halk Cephesi haline gelmesine dek varlığını sürdürdü. New York grubu ulusal örgüt için, Mayıs 1932'deki konferansında sunulmak üzere bir Taslak Manifesto hazırladı. Manifesto ilk kez *New Masses*, Haziran, 1932, s. 14'te yayınlandı.

İnsanlık tarihinin en derin krizinden geçiyor. Eski bir dünya ölüyor; yeni bir dünya doğuyor. Bütün kıtaların ekonomik, politik ve kültürel yaşamına hakim olan kapitalist uygarlık, çürüme sürecinde. Karşılaştığı emperyalist savaşta ölümcül bir darbe aldı. Artık yeni ve daha boğucu savaşlar doğuruyor. Tam da bu sırada Uzak Doğu askerî çatışmalarla ve bütün insanlık için uzak erimli sonuçlar doğuracak hazırlıklarla kaynıyor.

Bu arada, hüküm süren ekonomik kriz dünya nüfusunun üzerine, elleri ya da beyinleriyle çalışanların üzerine gitgide daha büyük yükler yıkıyor. Yerkürenin altıda beşinin şehirlerinde, milyonlarca işçi umutsuzca iş arayarak sokaklarda geziniyor. Kırsal bölgelerde, milyonlarca çiftçi iflas etmiş halde. Sömürge ülkeleri ezilen halkların emperyalist sömürüye karşı devrimci mücadeleleriyle kaynıyor; kapitalist ülkelerde sınıf mücadelesi günden güne keskinleşiyor.

Mevcut kriz kapitalizmi çıplak bıraktı. Bir soygun ve dolandırıcılık, işsizlik ve terör, açlık ve savaş sistemi olduğu her zamankinden daha belirgin hale geliyor.

Kapitalizmin genel krizi kültüründe de yankı buluyor. Burjuvazinin ekonomik ve politik mekanizması çürüme halinde, felsefesi, edebiyatı ve sanatı iflas etti. Burjuvazinin çeşitli kesimleri onun ilerici düşüncelerine olan inançlarını kaybetmeye başladı. Burjuvazi artık ilerici bir sınıf değil ve düşünceleri de artık ilerici düşünceler değil. Tersine: Burjuva dünyası uçuruma doğru ilerlerken, orta çağların mistisizmine başvuruyor. Politika alanındaki faşizme düşüncedeki neo-katoliklik eşlik ediyor. Kapitalizm insanlığa ekmeğini veremiyor. Yaratıcı düşünceler de geliştiremiyor.

Yaşamın her alanındaki bu kriz, Amerika'yı da, diğer kapitalist ülkeler gibi pençesine almış durumda. Burada da işsizlik, açlık, terör ve savaş hazırlığı var. Burada da ulusal, eyaletsel ve yerel yönetimler ikiyüzlü demokrasi maskesini düşürüyor ve açıkça faşist yüzünü gösteriyor. İşsizlerin iş ya da ekmek talebine makineli tüfek kurşunları yanıt veriyor. Grev alanları gazetecilere kapatılıyor; grev liderleri soğukkanlılıkla öldürülüyor. Ve meşrutiyet kandırmacası bırakılırken, daha iyi yaşama koşulları için mücadele eden işçilere karşı kaba güç kullanılırken, soruşturmalar

yönetimdeki en aşırı yozlaşmayı ve soygunu, kapitalist politik partilerin ve örgütlü suçun sıkı işbirliği içinde olduğunu ortaya çıkarıyor.

Amerika'da da burjuva kültürü karanlık bir vadide ilerliyor. Emperyalist savaştan bu yana, burjuva edebiyat ve sanatının, felsefe ve biliminin en iyi yetenekleri, en yüksek imgelemlere ve en zengin ustalıklara sahip olanlar, yıldan yıla verimsiz hale geldiler, burjuva kültürünün insanlığı daha yüksek düzeylere çıkarmadaki tam kısırlığı sergilendi. Burjuvazinin kültür araçları üzerinde bir tekele sahip olmasına rağmen, kültürünün çöküş halinde olduğunu gösterdiler. Son on beş yılda ortaya çıkan Amerikalı yazarların büyük kısmı kapitalist değerlerin sinikliğini ve umutsuzluğunu açığa çıkarıyor. Sinema büyük bir yoz ticari girişim halinde, hisse senedi sahiplerinin kârları için çocuksu eğlenceler ya da kaba propagandalar üretiyor. Felsefe mistik ve idealist hale geldi. Bilim Tanrı'yı aramaya koyuldu. Resim soyutlamalar ya da küçük ayrıntılar içinde kaybetti kendini.

Fakat geçen son iki yılda, Amerikalı entelijensiya önemli bir değişimden geçiyor. Kültürdeki sınıf mücadelesi keskin biçimlere büründü. Son zamanlarda Amerikalı entelektüeller arasında iki önemli harekete tanık olduk: düşünceleri açıkça gerici olan Hümanist hareket; ve bazı liberal entelektüeller arasında sola yönelik bir hareket.

Sola kaymanın nedenlerini görmek güç değil. Genç Amerikalı yazarların en iyileri, büyük ölçüde orta sınıflardan geliyor. Savaşı izleyen yıllarda bu sınıflar gelirlerini artırdı. Borsada kâr yaptılar. Yeni Çağdan onlar yararlandı. 1929 sonbaharındaki çöküş onların üzerine şimşek gibi çöktü. Kendilerini ülkenin tarihindeki en büyük istimlakın kurbanları olarak buldular. Orta sınıfların eğitimli üyeleri –yazar ve sanatçılar, eğitim gerektiren mesleklerin sahipleri– yirmili yıllar boyunca onları savaş sonrası Avrupa kültürünün dekadan kıyılarında düş kurmaya hapseden kapitalizme olan inançlarını kaybettiler. Bu entelektüeller ansızın, emperyalizm ve devrim çağında yaşadığımız gerçeğine uyandılar; iki uygarlığın ölümcül bir mücadele içinde olduğunu ve taraf tutmaları gerektiğini kavradılar.

Onların bilincini olayların gerçek haline yoğunlaştıran bir dizi etken oldu. Kriz entelektüelin zihnini etkiledi çünkü gelirini etkiledi. Binlerce okul öğretmeni, mühendis, kimyager, gazeteci ve başka meslek üyesi işsiz kaldı. Yayıncılık ekonomik krizden ağır darbe yedi. Orta sınıf hamiler artık eskisi gibi resim almıyor. Sinema ve tiyatrolar yazar, aktör ve artistleri işten çıkartıyor. Ve bu ekonomik krizin ortasında, son savaştan midesi bulanan orta sınıf entelijensiyası, ufukta, daha da barbar bir savaşın geldiğini görüyor. İçinde yetiştikleri uygarlığın parçalandığını görüyorlar.

Buna karşılık, Sovyetler Birliği'nde yeni bir uygarlığın yükseldiğini görüyorlar. 160.000.000 kişilik, yerkürenin altıda birini kaplayan, işçilerin çiftçilerle ittifak halinde yaşadığı bir ülke görüyorlar. Bu geniş ülkede işsizlik diye bir şey yok. Kapitalist ekonominin çöküşü karşısında, Sovyet sanayi ve tarımı her yıl daha yüksek üretim oranlarına çıkıyor. Kapitalist anarşinin karşısında, planlı Sosyalist ekonomiyi görüyorlar. Özel kârın ve onun beslediği asalak sınıfların ortadan kalktığı bir sistem görüyorlar; içinde toprağın, fabrikaların, madenlerin, nehirlerin, zenginliği üreten insanların el ve beyinlerinin bir avuç kapitaliste değil bütün ulusa hizmet ettiğini gö-

rüyorlar. Sömürgelerin emperyalist baskısına, zencilerin linç edilmesine, Scottsboro davalarına karşı, 132 ırkın ve ulusun Sosyalist bir toplum kurmak için tam toplumsal ve politik eşitlik içinde işbirliği yaptığını görüyorlar. Her şeyin ötesinde, tarihte benzeri olmayan, çağdaş dünyada benzeri olmayan bir kültür devrimi görüyorlar. Kültür tekelinin yıkıldığını görüyorlar. Bilginin, sanatın ve bilimin işçi ve köylü kitlesinin erişebileceği hale getirildiğini görüyorlar. Edebiyat ve sanatı işçi ve köylülerin kendilerinin yarattığını, bilime ve icatlara kendilerinin katıldığını görüyorlar. Bunu görünce de, Sovyetler Birliği'nin eskisinin yerini alacak olan yeni Komünist toplumun öncüsü olduğunu anlıyorlar.

Dünya krizi, yaklaşan savaş ve Sovyetler Birliği'nin başarıları üzerine ciddi bir şekilde düşünmüş olan bazı entelektüeller, bir sonraki mantıklı adımı attı. Bütün kapitalist ülkelerdeki devrimci çalışan sınıfın, kapitalizmin yıpranmış ve barbar sisteminin ortadan kaldırılması için mücadele ettiğini kavramaya başladılar. Bazıları Amerikalı işçilerle yakınlık kurarak, Kentucky ve Pennsylvania'daki grev alanlarına gitti ve yeteneklerini çalışan sınıfın davasına adadı.

Hayal kırıklığı içindeki orta sınıf entelijensiyanın bu tür yakınlıkları olumlu kaşılanmalıdır. Ama bu aşamada asıl önemli olan şey çalışan sınıfın kendi devrimci kültürünün geliştirilmesidir. Proleter devriminin Marx, Engels ve Lenin tarafından geliştirilmiş olan kendi felsefesi var. Kendi devrimci okullarını, gazete ve dergilerini geliştirdi; kendi işçi muhabirleri, kendi edebiyat ve sanatı var. Geçmiş yirmi yılda Amerikan sahnesine devrimci işçilerin bakış açısından yaklaşmış olan yazar, sanatçı ve eleştirmenler ortaya çıktı.

Sanat ve edebiyattaki bu harekete daha büyük kapsam ve güç vermek üzere, onu işçilerin günlük mücadelesiyle daha yakınlaştırmak üzere, John Reed Kulübü 1929 sonbaharında kuruldu. Geçen iki buçuk yılda, bu örgütün etkisi birçok şehre yayıldı. Bugün ülke çapında on üç John Reed Kulübü var. Bu örgütler, toplumsal kökenleri ne olursa olsun, Harkov'da, Kasım 1930'da toplanan uluslararası devrimci yazar ve sanatçılar konferansının benimsediği temel programı benimseyen yazar ve sanatçılara açıktır. Program bütün dürüst entelektüellerin, arkaplanları ne olursa olsun kapitalizme karşı ortak mücadele içinde birleşebileceği altı noktayı içeriyor:

1 Emperyalist savaşa karşı mücadele et, kapitalist saldırıya karşı Sovyetler Birliği'ni savun;

2 Faşizme karşı, sosyal faşizm gibi ister açık ister kapalı olsun, mücadele et;

3 Devrimci emek hareketinin gelişmesi ve güçlenmesi için mücadele et;

4 Beyaz şovenizmine (Zenci ayrımının ya da eziyetinin her biçimine) karşı ve yabancı doğumlulara eziyet edilmesine karşı mücadele et;

5 Devrimci yazar ve sanatçıların eserlerindeki orta sınıf etkisine karşı mücadele et;

6 Devrimci yazar ve sanatçıların, ayrıca bütün yeryüzündeki diğer sınıf savaşı mahkumlarının hapsedilmesine karşı mücadele et.

Bu asgari program temelinde, bütün dürüst entelektüellere, bütün dürüst yazar ve sanatçılara, sanatın sanat adına var olabileceğine, ya da sanatçının bütün insanların taraf tutmasını gerektiren tarihsel çatışmalardan uzak kalabileceğine yönelik hainice yanılsamayı kesinlikle bırakmaları için çağrıda bulunuyoruz. Şiddeti ve soygunu, kapitalist toplumun yozlaşmasını ve çürümesini gizleyen burjuva düşün-

celerden kopmaya çağırıyoruz. Onları kapitalist baskı ve sömürüye karşı, işsizlik ve terör̈e karşı, faşizm ve savaşa karşı mücadelesinde işçi sınıfının yanında yer almaya çağırıyoruz. Onları yeni ve daha üstün bir dünya için verilen savaşın bir silahı olacak yeni bir sanat ortaya çıkarmak üzere işçi sınıfının edebî ve sanatsal hareketine katılmaya davet ediyoruz.

13 Diego Rivera (1886-1957) "Modern Sanatta Devrimci Ruh"

Yüzyılın ikinci on yılında Paris avangardı içinde çalışan Rivera, ülkenin duvar sanatı programına katılmak, aslında onu şekillendirmek üzere vatanı Meksika'ya döndü. Bu tür bir sanat düşüncesi şövale sanatı geleneğine karşılık olarak düşünülmüştü ve Rus Devrimi'ni izleyen o sanatın toplumsal rolü konulu tartışmalarla hareketlenmişti. İnançlı bir Komünist olan Rivera, yine de Stalinizmi ve onun sanat politikasını eleştirdi ve 1930'ların büyük kısmını Trotski'yle arkadaş olarak geçirdi (bkz. IVD9). Buradaki deneme Rivera'nın Birleşik Devletler'den bazı siparişler aldığı sırada yazıldı. İlk kez *Modern Quarterly*, New York, c. 6, sy. 3, Sonbahar 1932, s. 51-7'de yayınlandı. ("Süper-Gerçekçilik" Rivera'nın Gerçeküstücülük için kullandığı isimdir.)

Sanat toplumsal bir yaratımdır. Toplumsal sınıfların bölünmesine uygun bir bölünme sergiler. Burjuva sanatı vardır, devrimci sanat vardır, köylü sanatı vardır, ama tam olarak söylenirse, bir proleter sanatı yoktur. Proletarya mücadele sanatı üretir ama hiçbir sınıf, gelişmesinin en yüksek noktasına erişmeden bir sınıf sanatı üretemez. Burjuvazi doruk noktasına Fransız Devrimi sırasında ulaştı ve ondan sonra kendisini ifade eden sanatı yarattı. Proletarya da gerçekten kendi sanatını üretmeye başlarsa, bu proletarya diktatörlüğü hedefini gerçekleştirdiği, bütün sınıf ayrımlarını ortadan kaldırıp sınıfsız bir toplum yarattığı zaman olacak. Bu yüzden, geleceğin sanatı, proleter değil Komünist olacak. Fakat gelişmesi sürecinde, hatta iktidara geldikten sonra bile, proletarya burjuva sanatının en iyi teknik araçlarını kullanmaktan kaçınmamalı, tıpkı top, makineli tüfek ve buhar türbinleri gibi burjuva teknik aletleri kullandığı gibi. [...]

... Gerçekten düşünür olan bir insan, ya da gerçekten bir sanatçı olan bir ressam, belli bir tarihsel momentte, ister istemez kendi zamanının devrimci gelişmesine uygun bir konum alacaktır. Toplumsal mücadele bir sanatçının seçebileceği en yoğun ve en plastik konudur. Bu yüzden, bir sanatçı olmak için doğmuş biri bu tür gelişmeler karşısında kesinlikle duyarsız kalamaz. Sanatçı olmak için doğmuş derken, onun gözlerinin, sinir sisteminin, duyarlığının ve beyninin durumunu ya da yapısını kastediyorum. Sanatçı yaşamın doğrudan bir ürünüdür. Çağının özlemlerinin, arzularının ve umutlarının alıcı, yoğunlaştırıcı, aktarıcı ve yansıtıcısı olmak üzere doğmuş bir aygıttır. Bazen, sanatçı milyonlarca proleterin arzusunu yoğunlaştırıp aktarmaya hizmet eder; bazen, sadece küçük bir entelektüel katmanının ya da burjuvazinin küçük çevrelerinin yoğunlaştırıcı ve aktarıcısı olur. Bir sanatçının öneminin doğrudan, özlemleri ve yaşamını yoğunlaştırıp çevirmeye hizmet ettiği kalabalıkların büyüklüğüyle ölçülebilecek olmasını temel bir olgu olarak kabul edebiliriz.

Ondokuzuncu yüzyıl burjuva estetik eleştirisinin tipik kuramı, yani "sanat için sanat" kuramı, burada belirttiğim olgunun dolaylı bir onaylanmasıdır. Bu kurama göre, en iyi sanat sözde "sanat için sanat" ya da "saf" sanattır. Onun özelliklerinden biri de çok az sayıda üstün insan tarafından değerlendirilebilmesidir. Bu şekilde sadece birkaç üstün kişinin o sanatı değerlendirebilecek yetenekte olduğu ima edilir; ve bu üstün bir işlev olduğundan, kaçınılmaz olarak toplum içinde çok az sayıda üstün insan olduğunu gerçeğini ima eder. Politika dışı gibi duran bu sanatsal kuramın aslında büyük bir politik içeriği vardır – birkaç kişinin üstünlüğünün iması. Dahası, bu kuram sanatın devrimci bir silah olarak kullanılmasını gözden düşürmeye yarar ve bir teması, toplumsal bir içeriği olan bütün sanatın kötü sanat olduğunun kabul edilmesini sağlar. Dahası, sanat sahiplerini sınırlamaya, sanatı sanatçı tarafından üretilen, borsada alınıp satılan, borsa yönlendirmelerinde bütün ticari şeylerin tâbi olduğu o spekülatif yükselişe ve düşüşe tâbi bir tür borsa malı haline getirmeye hizmet eder. Aynı zamanda, bu kuram sanatı kucaklayan, onun elle tutulmaz, dokunulmaz ve gizemli karakterini, sanatı erişilmez ve kitlelerin ulaşamayacağı bir şey kılan bir efsaneyi yaratır. [...]

[...] Proletarya sanata ihtiyaca duyduğundan, proletaryanın sınıf mücadelesi içinde bir silah olarak işlemek üzere sanatı sahiplenmesi zorunludur. Sanatı sahiplenmek ya da denetime almak için, proletaryanın iki cephede mücadeleyi yürütmesi zorunludur. Bir cephede mücadele burjuva sanatının üretimine karşı verilir –ve ben mücadele dediğim zaman, her anlamıyla mücadeleyi kastediyorum– ve diğer cephede de proletaryanın kendi sanatını üretme becerisini geliştirme mücadelesi vardır. Proletaryanın daha iyi yaşamak için güzellikten yararlanmayı öğrenmesi gerekir. Kendi duyarlılıklarını geliştirmesi ve burjuvazinin, özel eğitim üstünlükleri sayesinde ürettiği sanat eserlerinden yararlanıp haz almayı öğrenmesi gerekir. Proletarya burjuvazinin içinden iyi niyetli bir ressamın ya da iyi niyetlerin gelmesini de beklememelidir; proletaryanın kendi içinden sanatçılar çıkarmasının vakti geldi. Proletaryanın içinden çıkan sanatçılarla proletaryayla yakınlığa ve ittifaka giren sanatçıların işbirliğiyle, kesinlikle ve her şekilde burjuvazinin sanatçıları tarafından üretilen sanata her açıdan üstün bir sanat yaratılmalıdır.

Sovyetler Birliği'nin bugünkü programı böyle bir hedeftir. [...]

[...] [Rus avangard sanatçıları] sanatı Rus kitlelerin erişimine açmak için kahramanca bir mücadele verdiler. Açlık koşullarında, devrim ve karşı devrimin çatışma koşullarında, akla hayale gelebilecek bütün maddi ve ekonomik sıkıntılarla çalıştılar, yine de kitleleri Kübizmi, Fütürizmi ya da Konstrüktivizmi proletaryanın sanatı olarak benimsemeye ikna etmek konusunda tümüyle başarısız kaldılar. Bu sorunun uzun tartışmaları yapıldı Rusya'da. Bu tartışmalar ve modern sanatın reddedilmesinden kaynaklanan karışıklık kötü ressamların durumdan yararlanmasını sağladı. Akademi ressamları, Rusya'daki eski rejimden hayatta kalmış en kötü ressamlar, çok geçmeden büyük ölçekli bir rekabete başladı. En gelişmiş Avrupa ekollerinin yeni eğilimlerinden esin alan resimler, Rusya'nın en kötü akademik ekolleriyle yan yana sergilenmeye başlandı. Ne yazık ki, halkın övgüsünü kazananlar yeni ressamlar ve yeni Avrupa ekolleri değil, eski ve kötü akademik ressamlar oldu. Bana göre tuhaf bir şekilde, tartışmada haklı olanlar modernist ressamlar değil Rus halk

kitleleriydi. Onların oyu, akademik ressamları proletaryanın ressamı saydıklarını değil, proletaryanın sanatının kapalı bir sanat, ayrıntılı bir estetik hazırlıktan geçmiş ve gelişmiş olanların dışında kimsenin erişemeyeceği bir sanat olmaması gerektiğini gösterdi. Proletaryanın sanatının sıcak, açık ve güçlü bir sanat olması gerekiyor. Rusya'nın proletaryası bu sanatçılara şöyle demiyordu: "Sizler bizim için çok modernsiniz." Şöylediği şey şuydu: "Sizler proleter devriminin sanatçısı olacak kadar modern değilsiniz." Devrim ve onun kuramı, diyalektik maddecilik için fildişi kule türünden bir sanatın yararı yok. Onların proleter devriminin kendisi kadar güven yüklü, proleter devriminin kuramı kadar açık ve kararlı olan bir sanata ihtiyaçları var.

Rusya'da halkın sanatı, yani köylü sanatı da vardı. Bu toprağa kök salmış bir sanat. Renklerinde, malzemesinde ve gücünde içinden doğduğu ortama kusursuz uyum sağlamış durumda. Sanatın üretimini en basit kaynaklarla ve en düşük masraflı biçimlerle temsil ediyor. Bu nedenle proletaryanın kendi sanatını geliştirmesinde büyük yararı olacak. Devrimden hemen sonra çalışmaya başlayan daha iyi Rus ressamlarının bunu fark etmesi ve ona yaslanmaya başlaması gerekiyordu, çünkü köylülere birçok açıdan çok yakın olan proletarya, bu sanatı anlayabilecekti. Bunun yerine, içgüdüsel olarak gerici olan akademik sanatçılar durumu denetim altına alabildiler. Sanatta gericilik bir tema sorunu değildir. Burjuva sanatının en kötü tekniğini saklayan ve kullanan bir ressam gerici bir sanatçıdır, bu tekniği Lenin'in ölümü ya da barikatların üzerindeki kızıl bir bayrak gibi bir konu için kullansa bile. [...]

Duvar resmi sanatı proletarya için en önemli sanattır. Rusya'da duvar resimleri kulüplerin, sendika merkezlerinin, hatta fabrikaların duvarlarına yapılmaktadır. [...] Ama şövale resmi, proletaryanın ulaşamayacağı bir lüks nesnesidir.

***

Burjuva sanatı, bir sınıf olarak burjuvazi yok olduktan sonra gelişmeyi sürdürecek. Fakat büyük resimler, proletarya için bir anlam taşımasalar da estetik haz vermeyi kesmeyecekler. Mantegna'nın Çarmıha Gerilme resminden haz alabilir ve Hıristiyan olmasak da ondan estetik olarak etkilenebiliriz. Kanımca Sovyet Rusya'da bugün geçmişe yönelik aşırı bir saygı var. Bana göre, sanat hep canlı ve yaşamsaldır, tıpkı Ortaçağda her yeni politik ya da toplumsal bir olay gerektirdiği zaman yeni bir duvar resminin resmedilmesi gibi. Sanatı ölü bir şey olarak değil, yaşayan bir şey olarak kavradığımdan kültür sorunlarında, Sovyetler Birliği'nde bile bir devrime yönelik derin bir ihtiyaç olduğunu görüyorum.

Sanatta yakın tarihli hareketler arasında, devrimci hareket için en önemli olanı Süper-Gerçekçiliktir. Onun yandaşlarının büyük kısmı Komünist Parti üyesi. Yakın tarihli çalışmalarının bir kısmı kitlelere mükemmelen uygun. Sloganları "Süper-Gerçekçilik Devrimin Hizmetinde" şeklinde. Teknik açıdan burjuvazinin en iyi tekniklerinin gelişimini temsil ediyorlar. Ve hiçbir resim gerçekten Komünist olmadan en yüksek gelişmeye ulaşamaz ya da gerçekten devrimci olamaz.

Ve şimdi de propaganda sorununa geliyoruz. (Bütün ressamlar propagandacıydı, yoksa ressam olmazlardı. Giotto, o dönemde Fransisken keşişlerinin feodal baskıya karşı silahı olan Hıristiyan hayırseverlik ruhunun propagandacısıydı. Brueghel feodal baskıya karşı Hollandalı zanaatkâr küçük burjuvazinin mücadelesinin

propagandacısıydı. Sanatta kayda değer bir şey bırakmış her sanatçı böyle bir propagandacı olmuştur.) Propagandanın sanatı yıprattığına dair o bildik suçlama da kaynağını burjuva önyargısında bulur. Doğal olarak burjuvazi sanatın devrim uğruna kullanıldığını görmek istemez. Sanatta ideal görmek istemez çünkü kendi idealleri artık sanatsal esin kaynağı olamamaktadır. Sanat, düşünce ve duygu günümüz burjuvazisine düşman olmalı. Bütün güçlü sanatçıların bir kafası ve bir kalbi var. Bütün güçlü sanatçılar bir propagandacı oldu. Ben de propagandacı olmak istiyorum ve başka da olmak istediğim bir şey yok. Ben Komünizmin propagandacısı olmak istiyorum ve aklıma gelen her şekilde, konuşabildiğim her şekilde, yazabildiğim her şekilde ve resmedebildiğim her şekilde bu olmak istiyorum. Sanatımı silah olarak kullanmak istiyorum. [...]

14 Mario Sironi (1885-1961) "Duvar Resminin Manifestosu"

Askerlik hizmetinden sonra, daha önce Fütürist olan Sironi Faşizme bağlandı. Faşistler 1922 yılında İtalya'da iktidara geldikten sonra, Milona'daki, Mussolini'nin metresi Margherita Sarfatti'nin örgütlediği Novecento grubunun önde gelen bir üyesi oldu. Faşist değerleri Antik Roma'yla imalı bir eşitleme yoluyla yaymak üzere gitgide klasik temalara yöneldi. Bu da, ölçeği ve halka ulaşabilirliği nedeniyle, Faşizmin en uygun sanat biçimi olarak duvar resminin benimsenmesine yol açtı. "Manifesto della pittura murale" Achille Funi, Massimo Campigli ve Carlo Carrà'nın da imzasını taşıyordu. İlk kez *Colonna*, sy. 1, Milano, Aralık 1933'te yayınlandı. *Les Réalismes 1919-1939*, Paris: Centre Pompidou, 1980'de yer aldı.

Faşizm bir yaşam tarzıdır: İtalyanlar için yaşamın kendisidir. Onu tanımlamak bir yana, tümüyle ifade etmek için hiçbir formül yetmez. Aynı şekilde, Faşist sanatla, yani, Faşist ruhun plastik ifadesi olan sanatla ne tanımlandığı bir yana, ne ifade edildiğini ifade etmeye de hiçbir formül yetmez.

Faşist sanat yavaş yavaş yaratılacaktır ve en iyi insanların ağır çalışmasının sonucu olacaktır. Yapılabilecek olan ve yapılması gereken şey sanatçıları süregiden sayısız kuşkudan kurtarmaktır.

Faşist devlette sanat toplumsal bir işlev kazanır: eğitici bir işlev. Zamanımızın etiğini çevirmesi gerekir. Sıradan yaşama bir tarz birliği ve ihtişamlı bir dış hat vermesi gerekir. Böylece sanat yeniden en büyük zamanlarda ve en büyük uygarlıkların kalbinde olduğu şey olur: ruhsal yön için kusursuz bir araç.

"Sanat için sanat" gibi bireyci bir kavrayış öldü. Bunun sonucunda Faşist sanatın kendisine atfettiği hedeflerle keyfilikten, bireyselleştirmeden, bir grubun, bir zümrenin, bir akademinin özel estetiğinden kaynaklanan sanat biçimleri arasında derin bir uyuşmazlık vardır. Bütün Avrupa sanatını huzursuz eden o büyük rahatsızlık ruhsal bir çözülme zamanının ürünüdür. Modern resim, Kuzey kökenli doğal fenomenlerin titiz çözümlemeleri ve yıllarca süren teknik alıştırmaların ardından, bugün üstün bir ruhsal sentez ihtiyacını duyuyor.

Faşist sanat deneyleri ya da araştırmaları, bu yüzyılın içine daldığı girişimleri reddeder. Her şeyin ötesinde bu araştırmaların "sonuçlarını", talihsiz bir şekilde günümüze dek uzamış olan sonuçları reddeder. Çeşitli ve genellikle dağınık görünse

de, bu araştırmaların hepsi geçen yüzyıla özgü olan ve bize yabancı olmayan, ama katlanılmaz hale gelmiş olan kaba maddeci görüşten kaynaklanır.

Duvar resmi par excellence *toplumsal resimdir*. Popüler imgelem üzerinde başka herhangi bir resim biçiminden daha doğrudan etkide bulunur ve daha düşük sanatları daha doğrudan esinlendirir.

Duvar resminin, özellikle de freskin rönesansı, Faşist sanatın sorununun dile getirilmesine izin verir. Yanıt duvar resminin uygulamaya yönelik amacıdır (kamu binaları, sivil işlevleri olan kamu mekanları). Yasalarla yönetilirler; üslup öğesinin duygusal öğe üzerindeki üstünlüğüdür, onun sanatçının doğaçlamaya ve basit virtüözlüğe kaçmasını engelleyen mimariyle yakın ilişkisidir. Tersine, bunlar sanatçıyı hedefini kesin ve erkekçe bir teknik uygulamasıyla denetlemeye zorlarlar. Duvar resminin tekniği sanatçıyı kendi imgelemini geliştirmeye ve onu tümüyle örgütlemeye zorlar. İçinde kompozisyon düzeninin ve kesinliğinin hakim olmadığı bir biçim yoktur, teknik taleplerle bu sınamaları ve duvar resim tekniğinin geniş boyutlarını karşılamayan bir biçim yoktur.

Duvar resminden yeni uygarlığın kendisini özdeşleştireceği "Faşist üslup" yükselecek. Resmin eğitici işlevi öncelikle bir üslup sorunudur. Sanatçı (Komünistlerin sandığı gibi) konusuyla değil, üslup aracılığıyla, çevrenin telkini aracılığıyla halk bilinci üzerinde bir izlenim bırakmayı başaracaktır.

"Konu" sorunları çözüm için özsel olamayacak kadar basittir. Sadece "konunun" politik ortodoksluğu yetmez: "içerik yandaşları" tarafından hatalı şekilde kullanılan uygun bir bileşendir bu. Devrimin ruhuyla uyum içinde olmak için, Faşist resmin üslubunun çok yeni olduğu kadar antik de olması gerekecek: daha önce hakim olan, ne "modern" ne de "geleneksel" bir tutumu yansıtan sözde, temelde sahte bir "sağduyuya" dayanan, dar ve tekdüze bir sanat eğilimini kesin olarak bırakması gerekecek. Temel bir estetizmi destekleyen ve geleneğin herhangi bir doğru anlamına karşı apaçık zorbalık oluşturan bütün sahte dönüşlerle mücadele etmesi gerekecek.

Her sanatçı için ahlaki bir sorun ortaya çıkıyor. Sanatçı bundan sonra sadece onun ruhunu verimsizleştirecek olan benmerkezciliğini reddetmeli ve kolektif çalışmasına kendi bireyselliğini teslim eden bir ahlaki ideale hizmet eden "militan" bir sanatçı olmalıdır.

İtalyan mizacının tiksindiği o uygulamadaki anonimliği savunmuyoruz, kolektif çalışmaya yönelik içten bir adanmışlık duygusunu savunuyoruz. Sanatçının, uygarlığımızın çok saygıdeğer çağlarında olduğu gibi *insanlar arasındaki bir insan* olacağına kesin olarak inanıyoruz.

Tek bir sanatsal formül üzerinde varsayımsal bir uzlaşmayı da savunmuyoruz –bu uygulamada olanaksızdır– sanatı öznel ve keyfi öğelerinden, sözgelimi sadece bizim kibrimiz tarafından arzulanan ve desteklenen o aldatıcı özgünlükten kurtarmaya yönelik, kesin ve açık bir sanatsal iradeyi savunuyoruz.

Gerçek ve otantik bir yetenek yaratmak için bir çalışma disiplininin gönüllü olarak kurulmasının zorunlu olduğuna inanıyoruz. Bizim büyük geleneklerimiz, özellikle de dekoratif karaktere sahip olanlar, duvar resmi ve üslup resmi, güçlü bir şekilde Faşist üslubun doğmasını istiyor. Geçmişimizin büyük çağlarıyla olan seçici yakınlıkların hiçbiri zamanımıza yönelik derin bir anlayış olmadan kavranamaz.

Rönesansın başlangıçlarının ruhsallığı bize büyük Venediklilerin ihtişamından çok daha yakın. Pagan ve Hıristiyan Roma'nın sanatı bize Yunan sanatından daha yakın. Sonunda savaştan bu yana İtalyan ruhunda gelişen estetik ilkeler sayesinde duvar resmine vardık. İtalyan ressamlarının en titiz deneylerinin, yıllarca, duvar resimleri ve üslup sorunlarına yönelik olmuş olması şans eseri olmadı, zamanımıza yönelik bir kavrayış sayesinde oldu. İleri giden yolu, kaçınılmaz birlik elde edilinceye dek, bu çabalar göstermektedir.

15 Andrey Jdanov (1896-1948) "Sovyet Yazarlar Kongresi Konuşması"

1932 yılında "ceksen" sanat gruplarının dağılmasından sonra, geleceğin Sovyet kültür politikasını belirleyen başlıca olay Ağustos-Eylül 1934 tarihinde Moskova'da düzenlenen İlk Sovyet Yazarlar Kongresi oldu. Kongre, Sosyalist Gerçekçilik öğretisini "Komünizmi İnsa etmeye" uygun tek sanat olarak onayladı. Kongre edebiyata adanmış olsa da, öğreti bütün sanatlar için geçerliydi. Sosyalist Gerçekçilik politikasını duyuran açılış konuşmasını, Stalin'in baş kültür komiseri ve Komünist Parti Sekreteri olan Andrey Jdanov yaptı. Kongre konuşmalarının bir İngilizce çevirisi H. G. Scott (ed.), *Problems of Soviet Literature*, Londra, 1935 içinde yer aldı. Bu çeviri *The Soviet Writers Congress 1934*, Londra, 1977 olarak yeniden yayımlandı. Alıntılar s. 17-18, 19, 20-3'ten yapılmıştır. (Sosyalist Gerçekçiliğin daha sonraki bir savunması için bkz. VC9.)

Sovyet edebiyatının başarısının yolu sosyalist konstrüksiyonun başarısında aranmalıdır. Onun büyümesi sosyalist sistemimizin başarı ve gelişmelerinin bir ifadesidir. Edebiyatımız bütün halk ve ülkelerin en gencidir. Ve aynı zamanda fikir açısından en zengin olanı, en gelişmiş ve en devrimci edebiyattır. Daha önce hiçbir zaman emekçileri ve ezilenleri, her türlü sömürüyü ve ücretli kölelik boyunduruğunu tümden ortadan kaldırmak üzere örgütleyen bir edebiyat var olmadı. Daha önce hiçbir zaman eserlerinin konusunu işçi sınıfının ve köylülüğün yaşamına ve onların sosyalizm mücadelelerine dayandıran bir edebiyat var olmadı. Hiçbir yerde, dünyanın hiçbir ülkesinde, bütün ulusların emekçileri için eşit haklar ilkesini, kadınlar için eşit haklar ilkesini savunan ve yükselten bir edebiyat olmadı. Burjuva ülkelerde tutarlı bir şekilde her tür obskürantizmi, her tür mistisizmi, keşişliği ve batılinancı reddeden, bizim edebiyatımız gibi içten bir edebiyat yok ve olamaz da.

***

Burjuva edebiyatının bugünkü durumu artık büyük sanat eserleri yaratamamaktadır. Kapitalist sistemin çöküşü ve çürümesi sonucunda burjuva edebiyatının yozlaşması ve çözülmesi, karakteristik bir özellik, günümüzde burjuva kültürünün ve burjuva edebiyatının içinde bulunduğu özgün bir karakteristik hal sunar. Burjuva edebiyatının, burjuva sisteminin feodalizm karşısında zafer kazanmasını yansıtacak, kapitalizmin serpildiği dönemlerde büyük eserler yarattığı dönemler geri gelmemek üzere gitti. Artık her şey güdük – temalar, yetenekler, yazarlar, kahramanlar.

***

[...] Durumu çok daha sert şekilde hisseden burjuva edebiyatı temsilcileri karamsarlığa, yarından kuşkuya, karanlık övgüsüne, sanat kuramı ve uygulaması olarak karamsarlığın yüceltilmesine gömülmüş durumdalar. [...]

***

Durum kapitalist ülkelerde böyle. Bizde böyle değil. Bizim Sovyet yazarımız sanat eserlerinin malzemesini, konusunu, imgelerini, sanatsal dil ve sözünü, Dinyeperostroy'un, Magnitostroy'un kadın ve erkeklerinin yaşam ve deneyiminden alır. Bizim yazarımız malzemesini Çelyuşkin keşif gezisinin kahramanca destanından, kolektif çiftlik deneyimlerimizden, ülkemizin dört bir yanında kaynaşan yaratıcı eylemden alır.

Bizim ülkemizde edebiyat eserlerinin başlıca kahramanları yeni bir yaşamın etkin yaratıcılarıdır – erkek ve kadın işçiler, erkek ve kadın kolektif çiftçiler, Parti üyeleri, ticari yöneticiler, mühendisler, Genç Komünist Birliği'nin üyeleri, Piyonerler. Sovyet edebiyatının başlıca tip ve kahramanları bunlardır. Bizim edebiyatımız kahramanca işlerin coşkusu ve ruhuyla yüklüdür. İyimserdir, ama herhangi bir "içe dönük", hayvanca içgüdü açısından iyimser değil. Özünde iyimserdir, çünkü o yükselen proletaryanın, tek ilerici ve gelişkin sınıfın edebiyatıdır. Bizim Sovyet edebiyatımız yeni bir davaya hizmet ettiği gerçeği sayesinde güçlüdür – sosyalist konstrüksiyon davasına.

Yoldaş Stalin bizim yazarlarımıza insan ruhunun mühendisleri adını taktı. Bunun anlamı ne? Bu isim sizlere nasıl görevler yüklüyor?

Öncelikle, bunun anlamı yaşamı sanat eserlerinde doğru bir şekilde tasvir edebilecek kadar iyi bilmek, onu ölü, skolastik bir şekilde, sadece "nesnel gerçeklik" olarak değil, gerçekliği onun devrimci gelişmesi içinde tasvir etmek demektir.

Buna ek olarak, sanatsal tasvirin doğruluğu ve tarihsel somutluğu emekçi halkın sosyalizm ruhuyla ideolojik şekillendirilmesi ve eğitimiyle birleştirilmelidir. Edebiyat ve edebî eleştirideki bu yöntem, bizim sosyalist gerçekçilik dediğimiz yöntemdir.

Sovyet edebiyatımız "eğilimli" olarak suçlanmaktan korkmaz. Evet, Sovyet edebiyatı eğilimlidir, çünkü sınıf mücadelesi çağında sınıf edebiyatı olmayan, eğilimli olmayan, sözde politik olmayan bir edebiyat olamaz.

Ve bence Sovyet yazarlarımızın her biri de herhangi bir kıt akıllı burjuvaya, herhangi bir tüccara, edebiyatımızın eğilimli olduğunu söyleyebilecek olan herhangi bir burjuva yazara şöyle diyebilir: "Evet, bizim Sovyet edebiyatımız eğilimlidir, ve biz bu olgudan gurur duyuyoruz, çünkü bizim eğilimimizin hedefi emekçileri özgürleştirmek, bütün insanlığı kapitalist köleliğin boyunduruğundan kurtarmaktır."

İnsan ruhunun bir mühendisi olmak demek iki ayağını gerçek yaşamın temeline sıkıca basmak demektir. Ve bu da sırasıyla eski türden romantizden, var olmayan bir yaşam ve var olmayan kahramanlar tasvir eden, okuyucuyu gerçek yaşamın antagonizma ve baskısından bir olanaksızlar dünyasına, bir ütopyacı düşler dünyasına sürükleyen bir kopuşu belirtir. İki ayağını sağlamca maddi bir temele basın edebiyatımız, romantizme düşman olamaz, ama bu yeni tür bir romantizm, devrimci romantizm olmalıdır. Sosyalist gerçekçiliğin Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemi olduğunu söylüyoruz ve bu da devrimci romantizmin edebî

yaratıma, temel bir bileşen olarak girmesi gerektiğini önvarsayar, çünkü Partimizin yaşamı, bütün çalışan sınıfın yaşamı ve onun mücadelesi en katı ve kasvetli uygulamalı çalışmanın üstün bir kahramanca işler ve muhteşem gelecek umutlar ruhuyla birleşmesini içerir. Partimiz geniş bir görüş alanı olan iş ve uygulama ruhuyla, sürekli öne atılarak, komünist toplumun inşa edilme mücadelesini bir araya getirmesi ve getirmeyi sürdürmesi sayesinde hep güçlü kalmıştır. Sovyet edebiyatı kahramanlarımızı tasvir edebilmelidir; bizim yarınımızı görebilmelidir. Bu ütopyacı bir düş olmayacak, çünkü bizim yarınımız daha şimdiden bugün, bilinçli planlı çalışmalarla hazırlanmaktadır.

Kimse edebî çalışma tekniğini bilmeden insan ruhunun bir mühendisi olamaz ve yazarın çalışma tekniğinin çok sayıda kendine özgü yanları olduğunu da belirtmek gerekir.

Çok farklı türden silahlarınız var. Sovyet edebiyatı bu silah türlerini (edebî yaratımın tarzları, üslupları, biçim ve yöntemleri) bütün çeşitliliği ve tamlığıyla kullanmak, daha önceki çağlarda bu alanda yaratılmış olan her şeyin en iyilerinden yararlanarak kullanmak fırsatına sahip. Bu bakış açısından, yazma tekniğindeki ustalık, bütün çağların edebî mirasının eleştirel özümlenmesi, sizin, eğer insan ruhunun mühendisleri olmak istiyorsanız, başarısızlığa uğramadan yerine getirmeniz gereken bir hedef sunuyor.

Yoldaşlar, proletarya, tıpkı maddi ve ruhsal kültürün başka alanlarında olduğu gibi, dünya edebiyatının hazinesindeki en iyi şeylerin hepsinin tek mirasçısıdır. Burjuvazi onun edebî mirasını gasp etti; bizim görevimiz onu özenle derlemek, incelemek ve eleştirel bir şekilde özümsedikten sonra, daha da ileri götürmektir.

Dilin kültürü için, üretimin niteliği için etkin bir şekilde dövüşmek üzere insan ruhunun mühendisi olmak. Bizim edebiyatımız çağımızın taleplerini daha karşılamış değil. Edebiyatımızın zayıflığı insanların bilincinin ekonomik yaşamın gerisinde kalmasının bir yansımasıdır – elbette, bizim yazarlarımızın bile uzak kalamadığı bir kusur bu. Bu yüzden kendi kendini eğitmeye ve sosyalizm ruhunda ideolojik araçlarını geliştirmeye yönelik yorulmak bilmez çalışma, Sovyet yazarlarının okurlarının zihinlerini yeniden şekillendirmelerine ve böylece insan ruhunun mühendisleri haline gelmelerine yardımcı olan vazgeçilmez bir koşul sunmaktadır.

16 David A. Siqueiros (1896-1974)
"Plastik Sanatların Bir Dönüşümüne Doğru"

Dostu olan Meksikalı duvar ressamları Rivera ve Orozco gibi, Siqueiros da 1930'lu yıllarda Birleşik Devletler'den siparişler aldı. Bu deneme New York'ta 1934 yılında yazıldı. Onun 1922 tarihli "Bildiri"sinin (IVB4), halka açık bir duvar sanatının zorunlu olduğu temasını geliştiren bir genişletmesi sayılır. Fakat dikkat çekici bir şekilde, avangarda yönelik şiddetli saldırıların yanısıra, denemede Rivera'nın da ağır, biraz örtülü bir eleştirisi, hem onun duvar resimlerinin üslubuna, hem de altlarında yatan Trotskist politikaya yönelik bir eleştiri yer alır. Sylvia Calles'e ait İngilizce çevirisi Siqueiros, *a.g.e.*, s. 45-8'de yer almıştır. (Siqueiros'un daha sonraki bir metni için bkz. VC20.)

Ressamlar, heykeltıraşlar, oymacılar, gazete çizerleri, fotoğrafçılar, mimarlar (Meksikalılar, Güney Amerikalılar, Kuzey Amerikalılar, Avrupalılar), bizler *plastik sanatları* dönüştürmek üzere uluslararası bir hareketi *kışkırtmaya* karar verdik.

Hareketimiz iki çağdaş sanat deneyiminin eleştirel çözümlemesine dayanıyor: Paris hareketi ve genellikle Meksika Rönesansı diye bilinen modern Meksika hareketi. *Bu iki hareket de bugün çözülüyor.*

Değerli öncülerimizden biri de Siqueiros'un Los Angeles ve Buenos Aires'te oluşturduğu mekanik teknikler; *Los Angeles Duvar Ressamları Grubu* ve *Buenos Aires Poligrafik ekibi.*

Ne istiyoruz?

Halka, fiziksel olarak *maddi biçimi* aracılığıyla hizmet edebilecek olan bir sanat üretmek istiyoruz. Uzak ve yaygın yerlere erişecek olan gerçek sanat biçimleri. Bu sanat her ülkenin olanaklarına göre, Avrupa sanatının *burjuva elitizminden* ve Meksika sanatının *turist hedefli bürokrasisinden* kaçınmak üzere, ticarileştirilmeli. Kendimizi *sanat için sanat* gibi bir Avrupa Ütopyasından ve ayrıca Meksikalı *demagojik fırsatçılıktan* kurtarmalıyız. Yüzeysel *halk sanatına*, günümüzde Meksika'da hakim olan "Meksika Cazibeleri" denen türden sanata son vermeli ve onun yerine yerel öncülere ve işlevsel öğelere dayanırken uluslararası geçerliliği olan bir sanat koymalıyız.

Yetenek ve deneyimlerimizi eşgüdümlemeli ve teknik bir ekip olarak birlikte çalışmalıyız. Modern Avrupa sanatının *benmerkezciliğine* ve resmî Meksika sanatının sahte *kolektivizmine*, onun "sosyalizmiyle" birlikte son vermeliyiz. Yeni sanatımızı *onu üretirken hem öğreneceğiz hem öğreteceğiz: kuram ve uygulama bir arada ilerleyecek.* Kısır *sözlü didaktik* öğretime, son dört yüzyıllık akademizm boyunca kaydadeğer hiçbir şey üretmemiş olan ve bugün bile Meksika'da, bütün dünyada sanat öğretiminin tek yöntemi olan öğretime son vereceğiz.

Bizim sanatımızın amacına hizmet edecek bütün modern alet ve malzemelerden yararlanmalı, ve Meksika ve Avrupa'da bulunan inanılmaz teknik anakronizme bir son vermeliyiz. Onun yerine, sanat hareketlerinin her zaman için çağlarının teknik olanaklarıyla uyum içinde gelişmeleri gerektiği gibi temel bir öncülü ortaya koyacağız. Modern teknik ve mekanik öyle büyük bir ilerleme gösterdi ki, bizim yaratıcı olanaklarımızı en çılgın imgelemin ötesinde zenginleştirebilirler. Ne yazık ki günümüz sanatçıları kullandıkları malzemelerin geldiği bilim ve teknoloji hakkında hiçbir şey bilmiyormuş ve tek bilgileri onları nasıl satın alacaklarıyla sınırlıymış gibi görünüyor. Modern sanayi, boyaların kimyasında devrimci değişiklikler yaptı ve modern sanatçılar bunun hakkında hiçbir şey bilmiyor.

Hem plastik hem de grafik sanatı birleştirecek olan poligrafik bir sanat geliştirmeli ve sanatsal ifade için daha büyük bir potansiyel yaratmalıyız. Sanat artık birimlere ayrılmış olarak kalmamalı, ne saf resimde ne saf heykelde; yeni, daha güçlü, daha modern bir dil, ona bir sanat ifadesi olarak çok daha büyük yankı ve geçerlilik kazandıracak bir dil bulmalı.

Ölü, uzmanca, mekanik olanlar yerine, *yeni, diyalektik* biçimler kullanmalıyız. Günümüz dünyasının dinamizmiyle uyum içinde olan dinamik bir grafik sa-

natı geliştirmeyiz, ve kendimizi mistisizmden, snop "arkeolojizmden" ve Avrupa ve Meksika'nın modern sanatlarındaki başka kusurlardan kurtarmalıyız.

Sanatımızın gerçek bir bilimsel zemini olmalı. Bugüne dek dünya sanat hareketlerini belirlemiş olan amprisizmden ve duyguculuktan kurtulmalıyız. Tarihte ilk kez, fiziksel, kimyasal ya da psikolojik olarak kanıtlanabilecek olan bilimsel doğruları bulacağız. Bu şekilde sanat ve bilim arasında güçlü bir bağlantı kurmayı başaracağız.

Dış duvar resminin, halk resminin, sokakta, günışığında, yüksek binaların kıyılarında bugün orada gördüğünüz reklamların yerine, insanların görebileceği stratejik konumlara, mekanik olarak üretilmiş ve modern konstrüksiyonun gerçeklerine maddi olarak uyarlanmış dış duvar resimlerinin öğretilmesini kışkırtmalıyız. Arkaik bir tekniğe ve bürokrasiye sahip turistlerden esinlenen Meksika duvar resimciliğine son vermeliyiz; yani yolun dışında kalan ve ancak yabancı amatörler için yayınlanan özel monograflarda ortaya çıkan duvar resimlerine son vermeliyiz. Kendimizi geleceğin toplumuna hazırlayacağız, bizim sanatımızı, kitleler için sanatın en etkili günlük ifadesi olduğu için bütün diğer sanatlara yeğleyecek olan bir topluma.

Elbette, diğer sanat hareketlerinin bütün mutlak değerlerini koruyacağız, çünkü geleneğin çalışmamızın yaslanması gereken bir deneyimler toplamı olduğuna inanıyoruz. Bizim hareketimiz, içinde var olduğu momentin toplumsal ve teknik gerçekliklerine yanıt verdiği ölçüde, klasik bir hareket olduğu için bu çok daha önemli.

Kendi kuramlarımıza *plastik ve grafik sanatın atölyelerini* yaratarak uygulayımsal biçim vereceğiz, bu okullardan şövale resmi gibi, arkaik, morarmış monokopi biçimleri ve yordamları dışlayacağız; çoğaltılamayan her şeyi dışlayacağız, amatörlerin ve eleştirmenlerin yararına olan "seçkin" galerilerdeki sergileri, pahalı sınırlı edisyonları, aslında özel koleksiyoncuya ve ayrıcalıklı bir elite yönelik sanat denebilecek her şeyi dışlayacağız. Bu şekilde kendi tarih dönemimize bağlı kalacağız ve geleceğin sanat biçimlerini bekliyor olacağız. Bu şekilde büyük kitlelere ve bütün insanlığa doğrudan ve apaçık bir hizmet sunacağız.

Atölyelerimizde *polikrom gravürü* (hem geleneksel ve özellikle de modern olarak), *polikrom litografiyi* (geleneksel ve modern); *büyük polikrom poster edisyonlarını* (mekanik olarak basılmış); *foto-gravürü* (deneysel yöntemlerle); *senografiyi*; *uygulamalı resmi* (flamalara, bayraklara, posterlere, perdelere ve ticari sanata); çoğaltılabilir polikrom heykeli (betondan, alçıdan ve bütün diğer modern malzemelerden); *fotojenik resmi* (bütün sanat çalışmamızın fotoğrafik olarak çoğaltılabilir olması gerekir); *fotomontajı, klişe montajını* (her tür grafik çoğaltıma uygulanabilir); *belgesel fotoğrafı ve sinemayı*; elle ve mekanik baskıyı (baskı sorunu bütün popüler sanat için temeldir); *modern duvar resmini* (beton üzerine, silikatlarla, sprey tabancası ve elektroseramik vb. gibi başka kullanışlı alet ya da mekanik araç kullanarak); *boyaların ve bütün diğer sanat malzemelerinin kimyasal kuramını ve uygulamasını* (modern malzemenin geleneksel olanlara büyük üstünlük taşıdığını kanıtlamak üzere); *betimleyici geometriyi ve sanayi çizimini*; *sanatların toplumsal tarihini* (anekdotçuluk yerine) geliştireceğiz.

Tanıtım için de, eşzamanlı sergiler (örgütlere ait özel binalarda ve kamusal alanlarda; yurtta ve yurtdışında); eşgüdümlü sergiler (çoklu resim ve fotojenik sanata ait) düzenleyeceğiz; popüler monograflar (halkın karşılayabileceği fiyatlarla) yayınlayacağız; kalıcı satış noktaları (kasaba ve köylerde, fabrikalarda vb.) kuracağız;

kişisel çalışmaların doğrudan satışını (çalışanlarımıza yardım etmek için vb.) yapacağız. Atölyelerimizde ticari programı üstlenecek ve yeni satış yöntemleri geliştirecek birimler olacak, çünkü ekonomik gelişmemizin, ürünlerimizi kitlelerin ihtiyacına uygun olarak ticarileştirmenin bir yolunu bulmaktan geçtiğini hissediyoruz.

17 Stuart Davis (1894-1964) ve Clarence Weinstock (1910-1964) "Amerika'da Soyut Resim", "Soyutlamalardaki Çelişkiler" ve "2 Boyutlu Bir Medyum"

Bu yazışmalar 1930'larda Birleşik Devletler'deki sol kanat sanat tartışmaları konusunda eşin verici bir yaklaşım sunuyor. Davis çalışması soyutlamaya yönelen bir ressamdı. Fakat sanat için sanat konumunu benimsememişti, en azından Sol tarafından genellikle belirtildiği şekliyle. Tersine, Bunalım dönemindeki Amerikalı sanatçıların ekonomik durumlarını ele almıştı ve Sanatçılar Birliği'nde etkindi. İlk alıntı Davis'in New York, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'ndeki, Şubat-Mart 1935 tarihli bir serginin kataloğuna yazdığı giriş yazısından alınmıştır. Kısaca, bir soyut sanat savunmasıdır. Bu denemeye *Art Front*'un sayfalarında, derginin editörü Clarence Weinstock yanıt verdi (c. 1, sy. 4, New York, Nisan 1935). Weinstock Davis'e Sosyal Gerçekçi bir konumdan karşı çıkıyor, sadece figüratif bir sanatın modern dünyanın çelişkilerini uygun şekilde ele alabileceğini öne sürüyor. Davis'in, *Art Front*, Mayıs 1935'te yayınlanan yanıtı, soyut sanatın kendisinin, burjuva figür geleneğine göre kendi içinde devrimci olduğunu ve yaratıldığı yollar açısından da maddeci olduğunu öne sürmek oldu. Bu da çağdaş yaşamın sorunlarına tepki vermek konusunda soyut sanatçının başlıca üstünlüğü sayılabilir diye öne sürüyordu. Davis alıntıları D. Kelder, *Stuart Davis*, New York, 1971, s. 112-16'da yeniden yayımlandı. Weinstock'un metni, *Art Front*'tan alındı. Davis'in ikinci metninin sonunda tırnak işaretiyle belirtilen yerler onun ilk yazısının basılı versiyonundan çıkarılmış yerlerdi.

[...] Çok, çok genel bir şekilde, Amerikalı sanatçıların soyut sanatın farkına 1913 yılındaki Armory Show'un etkisi sayesinde vardığını söyleyerek başlıyorum. [...] Bu gösteriyi görüp de sanatsal kavramlarını yeniden değerlendirmeye mecbur kalan bir Amerikalı sanatçı yoktu. Son sarsıntı, eleştirel sanat değerleri üzerindeki pençesini sonsuza dek kaldıran bir patlamayla Akademi'nin otokrasisini temelinden yok etmişti. Ondan sonra Amerikalı sanatçı özgür ifade hakkını kavradı ve bu hakkı kullandı. [...]

[...] Soyut sanat nedir? Bu soru onunla karşılaşan her sanatçı tarafından farklı şekilde yanıtlanacaktır. Bunun nedeni soyut sanatın yaratıcı düşüncesinin canlı olmasıdır. Bütün canlı organizmalar gibi değişir, hareket eder ve büyür. Fakat çeşitli bireysel yanıtlardan bazı temel uzlaşmaların soyutlanması gerekiyor. Bu temel görüş uyumu temel olmalı ve büyük olasılıkla şöyle işlemeli: Sanat hiçbir zaman doğanın bir ayna yansıması olmadı ve olmayacaktır. Doğanın taklit edilmesine yönelik bütün çabalar başarısızlığa mahkumdur. Sanat çeşitli medyumlarda doğanın anlaşılması ve yorumlanmasıdır. Bu yüzden doğa anlayışımızı ifade etmeye yönelik çabalarımızda, ifade için kullanılan medyumun sınırlılıklarını hep akılda tutacağız. Bizim resimlerimiz doğaya koşut giden ifadeler olacak ve koşut çizgiler hiç kesişmez. Kopyalanamaz olanı kopyalamaya asla çalışmayacağız, doğanın esinlendirdiği bir düşünce ya da duy-

gunun kalıcı bir kaydı olacak olan medyumumuzda maddi bir somutluk elde etmeye çabalayacağız. Bu böyle olduğundan, resim sorusunu bir daha sormayacağız: "Bu iyi bir benzerlik mi, temsil ettiği sanılan şeye benziyor mu?" Onun yerine şu soruyu soracağız: "Tanımlı bir iki boyutlu yüzey olan bu resim bana doğrudan bir duygusal ya da ideolojik uyaran aktarıyor mu?" Optik yanılsamaları yansıtma çabalarımızı bırakıp tuvalimizin gerçekliği üzerinde yoğunlaştığımızdan, artık, tuval üzerindeki resim ya da hangisiyse o medyumumuzun maddi gerçekliğini inceleyeceğiz. Yaklaşım bilimsel açıdan deneysel hale geldi. Sözgelimi bir resim iki boyutlu bir düzlem yüzeyidir ve bir resim yapma süreci o yüzey üzerinde iki boyutlu uzamı tanımlama eylemidir. Bizim iki boyutlu ifademizle üç boyutlu doğa arasındaki herhangi bir benzetme, sadece resmimizin iki boyutlu bir berraklık ve mantık elde etmesi ölçüsünde güçlü olacaktır.

Yukarıdakiler benim soyut kavram içindeki temel içerimlerle ilgili düşüncem ve soyut sanatla ilgili öne sürülen bütün o açıklamalar ve bakış açılarında bunun örtük olduğunu sanıyorum. Çeşitli açılardan soyut düşünceye yönelmiş olan Amerikalı sanatçılar, her örnekte yukarıdaki tartımların gerektirdiği kadar cansiperane bilimsel olmamış gibi görünüyor. Fakat sanatsal yaklaşımın neredeyse tümüyle duygusal olduğu örneklerde bile, tuvalin doğaya koşut olan bir gerçek olarak özerk varlığı kavramının kabul edildiğine inanıyorum. [...] [DAVIS]

Herhangi bir resim, çözümlemenin belli bir aşamasında, sadece renk-biçim kategorilerinin incelendiği aşamada, soyut olarak değerlendirilebilir. En iğrenç çizimin bile bu ayrıcalığı vardır. Diğer yandan en soyut resme de, sanki karmaşık ya da basit olan, keyfî uzam ilişkileri içinde olan imgesel nesnelerin en somut temsiliymiş gibi bakılabilir.

Bay Davis bir resmin "iki boyutlu bir düzlem yüzeyi olduğunu ve bir resim yapma sürecinin o yüzey üzerindeki iki boyutlu uzamı tanımlama eylemi olduğunu" belirtiyor. Bu tanım, bir tuvalin fiziksel betimlemesiyle ve kompozisyon eylemiyle sınırlı kalması nedeniyle aşırı mekanik bir tanım olarak görünüyor. Bir düşüncenin davranışçı betimlemesi, sanki gizli bir ağız kasının hareket etmesi gibidir. Aynı zamanda diyalektik karşıtı bir tanım bu, niteliğin ortaya çıkışı hiçbir şekilde belirtilmiyor, bir sonraki açıklamayla, yani "Bizim iki boyutlu ifademizle üç boyutlu doğa arasındaki herhangi bir benzetme, sadece resmimizin iki boyutlu bir berraklık ve mantık elde etmesi ölçüsünde güçlü olacaktır" ifadesiyle bile. Ama sanat ve doğa gibi sadece koşut olan sistemler arasında bir benzetme nasıl doğabilir? İki boyutlu berraklık ve mantığa gelince, şair kıyas ve metaforlarını nesnelleştirdiği, onları kendi başlarına duran şeyler olarak diktiği zaman da aynı talebi yerine getirir. Ama şairin metaforları kendilerini uyguladıkları şeylerle kendileri arasında ortak bir öğe olmadığı sürece var olamaz, aynı şekilde, bu iki boyutlu berraklık ve mantık da, sanat ve doğa sistemleri koşut değil sürekli olmadığı sürece, olayların deneyimiyle estetik deneyim arasında dinamik bir ilişki olmadığı sürece, üç boyutlu doğayla asla benzerlikler üretemez. Anlam doğa ve sanatın birleşmesini sağlayan öğedir ve bu soyut resim kavrayışında sadece anlam dışlanmıştır. Bu yüzden, soyut sanat genel olarak sınırlı bir resim

tanımına dayanan bir niyetle üretilmektedir. Onun sürdürülmesi sanatçıdan biçime yönelik ateşli bir tutku bekler, aslında bunun ancak bu tutku var olduğu zaman haklı çıkarılabildiğini söyleyebiliriz. Ama bu tutku çok sınırlıdır, gözün sadece bir köşesinde yanar. Biçim sanat toplumunun feda edildiği tekelci sermayeye benzer.

Anlamın yokluğu, yani, nesnelerin görsel niteliklerinden çok başka bir şekilde yakalanması, soyut sanatın ölümcül çelişkisini belirler. Bu sanatı skolastisizmin, Tanrı'ya inanmaya dayanan entelektüalist felsefesine benzetir. Burada bütün berraklık ve mantık izleyicinin inanışına, onun renk biçimlerini tıpkı sanatçıyla aynı şekilde yorumlayacağına yönelik naif bir umuda dayanır. Bu umudun geçerli olmadığını sıradan insan ve işçilerin sıkça sorduğu bir soru gösterir: "Bunun anlamı ne?" Sanatçının kendini beğenmiş sanat aşıklarının, karşısında hiç duraksamadığı bir eserinden yararlanmaya hazır değildirler.

Hiçbir anlam herhangi bir anlam demektir. Bu yüzden soyut resim izleyicinin zihninde hangi fiziksel çağrışımlar varsa onun merhametine kalmıştır, bu da sanatçının niyetine doğrudan ters düşen düzlem ve kitle yerleşimlerini doğurabilir.

...

İçinde duygu ve ideolojinin fazlasıyla rastgele olduğu bir sanatın modern çatışmanın içinde kaybolması gerekir. Sadece görece bozulmamış toplumlarda, ya da toplumun bir kesiminin, zengin hamiler ve bağımlı yaratıcıların geçici olarak yapay bir denge elde ettiği yerde var olabilir. Bu baraj, bazen su geçirmesi bir yana, artık yıkılmak üzeredir. [...]

Harekete geçmiş olan bu dünyanın, acımasızlık, açlık, emperyalizm, faşizm, savaştan kendilerini kurtaran, onların bilincine varan, onlar üzerinde güç elde etmek isteyen insanların karşısında, modern sanatçı ona konu olacak herhangi bir anlamlı deneyimin hakkını reddedebilir mi? Edebilir, ama kolay olmaz bu. [WEINSTOCK]

Bay Weinstock, Whitney Müzesi'ndeki "Amerika'da Soyut Resim" sergisiyle ilgili yorumlarında soyut sanatta çelişkiler saptıyor. Bay Weinstock genel bir diyalektik maddecilik kuramının, doğayı ve toplumu bütün birimlerde var olan çelişkilerin ya da karşıtların mücadelesi aracılığıyla sabit bir devrimci hareket halinde gören bir kuramın yandaşı olduğu için, bu şaşırtıcı bir şey değil.

Çelişkiler ararken bazı çok görünür doğrulamaları gözden kaçırmış bence. Bir, soyut resim hakikaten var. İki, son yirmi beş yılın bir dizi soyut resmi birinci sınıf sanat alanına giriyor açıkça. Üç, soyut resmin devrimci tarihi.

[...] Uluslararası işçi hareketinin yaklaşan devrimci sanatını doğrulamak arzusuna kapılırken, burjuva kökenlerin ve buna eşlik eden şeylerin gerçekliğini reddetme eğilimine kapılarak diyalektikten uzaklaşıyor. Sözgelimi, Sanatçılar Birliği'nin yakın tarihli resim ve heykel sergilerinde, soyut sanat kategorisinde yer alan çok az sergi vardı ve kimse de bunların sergilerin en kötü eserleri arasında olduğunu söyleyemez. Doğru, bu soyutlamalar genel olarak, herhangi bir sendika etkinliğine daha uzun süreli bir katılımın ürettiği o sınıf bilincinin ifadesi değildi. Ama bunlar, ve bütün soyutlamalar, yakın geçmişin ve hatta günümüzün burjuva akademik gelenekleriyle görece devrimci bir mücadelenin sonucuydu. Genel olarak soyut sana-

tın maddeciliğinde, burjuva kalbine özgü olan birçok idealin olumsuzlaması gizlidir. Soyut sanat da vakti gelince burjuva yakınlıklarıyla birlikte olumsuzlanacak, ama bunun farkında olurken durumu gerçekçi bir şekilde görelim ve soyut sanatın hâlâ çerçevenin içinde olduğunu kabul edelim. Bay Weinstock resimdeki soyut eğilimlerle Benton'un Amerikan Sahne ekolünün vb. faşist eğilimlerinin birbirine benzemesinin nedeninin, ikisinin de burjuva şemasının içinde yer alması olduğuna mı inanıyor? Böyle bir görüş gerçekçi görünmüyor.

Bay Weinstock'un benim Whitney Müzesi'ndeki Soyut Gösteri'nin kataloğu için yazdığım giriş yazısına yönelttiği eleştiriye bakılırsa, girişin eleştiriye açık olduğunu tahmin edebiliyorum. Fakat Bay Weinstock'un seçtiği noktaların en zayıf noktalar olduğundan emin değilim. Benim bir resmi doğaya koşut olan ve mantıksal berraklığı ölçüsünde etkili olan iki boyutlu uzam tanımı şeklinde betimlememi, yetersiz ve diyalektiklikten uzak buluyor. Konuya yabancı olan biri için belki de öyledir, ama bu kuramla ben zamana ve yere göre iyi denebilecek sonuçlar elde ettim. Tanım sanatçının zaten doğayla temasının sonucu olan bir düşüncenin sahibi olduğunu, düşüncenin üretildiği kaynakların toplamından niteliksel olarak farklı olduğunu varsayıyordu. Buna malzemenin zihin aracılığıyla koşullanmasını ve onun iki boyutlu bir medyuma, tuvale aktarılması aracılığıyla yeni bir niteliğin ortaya çıkmasını ekleyin. Belki de "doğaya koşut" ifadesinin kullanılması felsefi kullanım açısından hatalıdır. Ama tanım bir resmin maddi niteliğinin betimlenmesi olarak düşünülmüştü ve niyeti, kaynaklarından ayrı bir nitelik olduğu için, resmin onlarla bir bağlantıya sahip olmadığını ima etmek değildi. Dahası, iki boyutlu uzam tanımının toplumsal amaçla yönetilmeyen bir eylem olduğunu da ima etmek değildi niyeti.

[...] "Bu ekolün yandaşları soyut sanatın gerçeklikten koptuğunu, insanlarla temasının olmadığını öne sürüyorlar. Teknik katkılarını kabul etseler de onun kültürel geçerliliğini yok sayıyorlar. Çünkü temelde soyut sanatçının kaygısı kendi tuvali ve sanatla ilgilenen özel bir gruptur. Soyut sanatçı çevresindeki insanların yaşam sorunlarıyla ilgilenmemiştir. Bu yüzden, diyor, toplumsal içerik ekolü, kültür lideri olarak sahip olduğu güven konumuna ihanet etmiştir. Gerçekçi olmamıştır."

"Ama soyut sanatçı en azından malzemeleri açısından gerçekçiydi."

"Eğer tarihsel süreç sanatçıyı bireyci yalıtımından çıkıp yaşam sorunlarının sahasına gelmeye zorluyorsa, bu tür sorunlara canlı sanatsal ifade kazandırmaya en yetenekli kişi soyut sanatçı olabilir – çünkü malzemelerine yönelik nesnel yaklaşımıyla fildişi kuleyi terk etmeyi zaten öğrenmiştir." [DAVIS]

18 Grant Wood (1892-1942) *Şehre Karşı İsyan*'dan

Wood önemli bir Yöreselciydi, 1930'larda "Amerikan Sahnesi"nin bir temsilcisiydi. Çağdaş figür resminin diğer önemli ekolü, Sosyal Gerçekçilik, kent koşulları ve politik solla ilgilenirken, Yöreselcilik Amerika'nın tarım merkezlerinde cisimlenen muhafazakâr değerleri benimsemeye yöneldi. İkisi de avangard karşısında kuşkuluydu. Wood'un kitapçığı ilk kez bağımsız yayımcı Frank Luther Mott tarafından 1935'te Iowa City'de yayınlandı. Daha sonra James M. Dennis, *Grant Wood: A Study in American Art and Culture*, New York, 1975'te yeniden yayımlandı ve bu alıntılar oradan alındı. (PWA, daha sonra Federal Sanat Projesi olan Kamusal

Sanat Eserleri Projesi'nin kısaltmasıdır, burada 1933 ila 1943 yılları arasında Amerikalı sanatçılara iş verildi, birçoğu kamu binalarının dekorasyonunda çalıştı.)

... Resim Avrupa'dan bağımsızlığını ilan etti ve şehirlerden Amerika'nın köy ve kır yaşamına doğru çekiliyor. Paris artık Amerikalı sanatçının Mekke'si değil. Daha önce yabancı ve taklit eserlerle ilgilenen Amerika halkı, kendi topraklarının açıkça yerli olan sanatına karşı ilgisini artırdı; ve bizim resim alıcılarımız ve sanat hamilerimiz de doğal olarak ve dürüstçe Paris'ten ve Amerikalı sözde Parislilerden uzaklaşma hareketine katıldı. Bütün bunlar olaylara Amerikalı bakma tarzının benimsenmesi ve kendi Amerikan sahnemizden malzemelerin kullanılması yerine Fransız düşünme tarzının benimsenmesine ve Fransız konularının kullanılmasına karşı bir isyan, ama Fransız tekniğine karşı bir isyan değil.

Bu basit bir şovenizm değil. Eğer yurtseverce bir tavırsa, bunun nedeni insanın kendi çağına ve kendi yaşamına ve çevresinin gerçekliğine karşı yakınlık duymasının yurtseverce olması yüzündendir. Ben bunu kesinlikle, hiçbir şekilde duygusal bir tavırla değil, yerli malzemelerin sağduyulu bir şekilde sanat için kullanılması olarak görüyorum – sanatçının en iyi bildiği için en iyi şekilde yorumlayabileceği konulara karşı dürüst bir yakınlığı olarak.

Yerli malzemeye yönelik bu yeni vurgu nedeniyle, sanatçı artık New York'a göç etmek bir yana, büyük metropollerden birine gitme çabasına girmeyi bile gerekli bulmuyor. Artık akıl karıştırıcı kozmopolitizme, gürültüye, büyük şehrin fazla içiçe yaşayan sürüsünün içine düşmek zorunlu değil onun için. Doğru, gezebilir, gözlem yapabilir, çeşitli ortamları inceleyebilir, böylece kişiliğini geliştirip bir arkaplan ve bir perspektif sahibi olabilir; ama bu ihtiyaç kendi doğduğu yerdeki eğitim sürecinin yanında yer alan bir şeydir.

***

Bölgesel hareketin temel düşüncesini dile getirmeye çalışayım. Her kesimin fizyografi, sanayi, psikoloji açısından kendi kişiliği var. Gençlik yıllarını bu bölgelerde geçirmiş olan ressam ve yazarlar, özenli bir çözümlemeyle, üretimlerinde bu değişen kişilikleri işleyip yorumlamaya sokacaktır. Farklı bölgeler kendilerine ait karakteristikler geliştirdiği zaman, birbirleriyle rekabete girecekler ve bu rekabetten zengin bir Amerika kültürü büyüyecek. Gotik mimari de, bir bakıma, farklı Fransız kentleri arasında, en büyük ve en iyi katedralleri inşa etmek üzere yaşanan rekabetin bir ürünüydü. Ve aslında Fransız Hükümeti de Napolyon'un zamanından bu yana bu tür bir rekabeti destekliyor.

Birleşik Devletler için bu tür bir sistemin tohumları son zamanlarda PWA (Kamu İdaresi) tarafından yürütülen sanat çalışmasında bulunabilir. Bu çalışma coğrafi bölümlerle hazırlanmıştı ve yürürlükte olduğu kısa süre içinde önemli sonuçlar elde etti. Sanat çalışmasına verilen bu tür desteklerin sürdüğünü ve arttığını görmeyi dilerim. Federal Hükümet, çeşitli bölgelerdeki üniversiteler ve başka kültür merkezleriyle bağlantılı olarak, özel yetenekli öğrenciler için bölgesel sanat okulları kurmalı.

Bu okulların üniversitelerle işbirliği yapmasını önerirken, onları bilgiç, hatta katı akademik sınırlamalara sokmayı önermiyorum. Ama genel liberal sanat kültürünün bir ressamın eğitimi için çok gerekli bir şey olduğuna inanıyorum. Gü-

nümüzde sanatçının geçmiş yıllarda olduğundan daha fazla şey bilmesi gerekiyor. Sözgelimi, benim kendi sanat öğrencilerim, doğal bilimler alanında genel bir ders alıyorlar – biyoloji ve fizik alanında uzmanlaşmak için değil, modern dünyada neler olup bittiğini bilmeleri gerektiği için. Asıl önemli olan şey öğrencilere düşünmeyi ve eğer yapabiliyorlarsa hissetmeyi öğretmek. Teknik ifade, önemli de olsa, ikincildir; zaman içinde, her öğrencinin ihtiyacına göre gelir. Liberal sanatlar eğitiminin zorunlu olması nedeniyle, eğitim merkezlerine Devlet sanat okulları yerleştirilmeli.

Bu türden okulların yıllık çalışma sergileri, bizim Amerikalı sanat kamuoyumuzda genel ilgi uyandıracak ve onu büyütecektir. Bölgesel bir gurur, taş kafalı işadamlarımızın futbol takımları gibi girişimler için duyduğu heyecanın bir benzerini doğurabilir. Bu tür destek hiç de gülünç değildir; uzun bir zaman dilimine yayıldığında, bizi büyük bir sanatsever ulus haline getirecek bir halk sanat eğitiminin bir yan ürünü olabilir.

Duvar resmi elbette Devlet projelerine çok uygun, aynı zamanda bölgesel ifadeler için de çok uygun. Öğrencilerin gruplar halinde çalışmasını, uygun rehberlikle özgün fikirler geliştirmesini ve çok kesin bir amaçla çalışmasını sağlar. Geçmiş bir iki yıl içinde duvarlara geçmiş olan bütün resimleri övmem mümkün değil, çünkü çelik konstrüksiyon inşaatına çok uygun bir üslup bulmakta çok başarı kaydedilmediğini görüyorum; ama bunlar da gelecek ve birkaç yıl içinde duvar resminde harika gelişmeler olacak. Umarım bunda Devlet yardımıyla çalışan sanat öğrencilerinin büyük katkısı olur. Iowa Devlet Üniversitesi'ndeki öğrencilerim, bina tamamlanınca, bütün Üniversite Tiyatrosu'nu gerçek freskler le süslemeyi umut ediyor; ve üç yeni Iowa posta binasındaki duvar resimleri ve heykeller için bölgesel bir yarışma düzenlenecek ...

Yerli bir Amerika sanatı umudunun bölgesel sanat merkezlerinin gelişmesinde ve onlar arasındaki rekabette yattığı da söylemek istiyorum. Dürüstçe sanat bilinci olan bir Amerika inşa etmenin tek yolu bu gibi görünüyor. [...]

Ama bölgesel rekabetlerin gelecek rotası ne olursa olsun, şehre karşı isyan olgusu reddedilemez. Belki ancak birkaç kişi Thomas Jefferson'ın şehirleri "beden politikasındaki ülserler" olarak nitelemesini kabul edecektir; ama en azından bugün için, şehirlerin cazibesi büyük ölçüde kaybolmuş durumda. Bu sadece anormal zamanların geçici bir aşaması mı? Bütün halkımız arasında yaygın bir sanat sevgisi olmasını gönülden arzularken, tek umudum birkaç yıl içinde sanat ve edebiyat alanında kentli olmayan ve bölgesel bir etkinliğin büyüdüğünü görmek olacak.

19 Francis Klingender (1907-1955) "Sanatta İçerik ve Biçim"

Başlangıçta ekonomi ve tarih eğitimi alan Klingender, her koşulda sanatın önemli bir toplumsal rolü olduğunu, "toplumsal yapı içinde büyük değer şekillendirme araçlarından biri" olduğunu kavradı. Ortodoks bir Marksist olarak, 1930'larda Londra merkezli Uluslararası Sanatçılar Birliği'nin [Artists International Association, AIA (1933-1971)] yürütme komitesinin bir üyesiydi. Buradaki metin "Devrimci Sanat" konulu AIA sempozyumundaki beş sunumdan biri olarak yazılmıştı. Bu da *Five on Revolutionary Art*'ın yayımlanmasıyla sonuçlandı (ed.

Betty Rea, Londra, 1935) ve buradaki alıntı s. 27-8 ve 41-4'ten alınmıştır. (Klingender'in daha sonraki bir metni için bkz. VC2.)

Bütün diğer toplumsal bilinç biçimleri gibi sanat da toplumsal varoluşun bir ifadesi, toplumsal insanla doğa arasındaki mücadelenin insani gelişme süreci içinde aldığı sürekli değişen biçimlerin ideolojik bir yansımasıdır. Eğer sanatı çözümleyeceksek, işe sanatın ait olduğu toplumsal grubu çözümleyerek başlamalıyız. Toplumsal gerçekliğin herhangi bir verili aşamasının karakteri, nesnel olarak öncelikle doğayla mücadeledeki teknik donanımıyla ve ikinci olarak da, içinde tek tek üyelerinin üretim hedefleri için kendi tekniklerini uygulayarak birbirleriyle işbirliği yapmaya yönelik özgül tarzıyla belirlenir. Eski avcı kabilelerle Komünizmin sınıfsız toplumu arasındaki aracı toplumsal gelişmenin her aşamasında, bu son ölçüt verili toplumsal birimin sınıf yapısında ifade bulur.

Fakat sanat toplumsal gerçekliğin basit bir yansımasından daha fazla bir şeydir. Aynı zamanda ve öncelikle, o gerçekliğin dönüşümü için devrimci bir aracıdır. Aşkınsal dogmaların katı engellerine takılmayan, diğer yandan, uzun mantıksal çıkarım ve deneysel doğrulama süreçlerine başvurmaya gerek duymayan sanat, toplumsal bilincin en kendiliğinden biçimidir. Bu haliyle varoluşunun temel etkenlerindeki herhangi bir değişikliğe anında tepki verir, yeni yaşam koşullarıyla, hemen dönüşmeye koyulan eski bilinç biçimleri arasındaki uyumsuzluğu anında hisseder. Sürekli olarak insanın bilincini değiştiren sanat, bütün öncü güçlerin en etkili ve vazgeçilmez müttefikidir.

Bu açıdan bakıldığında, içerik sorunu tümüyle yeni bir önem kazanır. İçerik, eğer sanat toplumsal gerçekliğin incelenmesinden koparılırsa, sanata bağımsız bir varlıkmış gibi yaklaşıldığı zaman sanıldığı şey değildir, sanatın basit "edebî" konusu, onun tarihi sadece ikonografi değildir. Sanatın içeriği, belli bir toplumsal grubun kendi varoluşunun maddi koşullarına verdiği kendine özgü duygusal ve entelektüel yanıtın bir ifadesidir; duygusal olarak yükseltilmiş olduğu için sanatta doğrudan inandırıcı bir biçim verilen yanıtın bir ifadesidir. İçeriksiz biçimin, yaşamsal toplumsal varlık kaynağından kopartılmış biçimin verimsiz olması kaçınılmazdır. İçeriğin olumsuzlanması sanata çürümeye mahkum, cansız bir soyutlama bırakır. Biçim içeriğin iletilmesini sağlayan dildir, inandırıcı olarak kalmak için ifade etmeye yazgılı olduğu her içerik değişimiyle birlikte değişmelidir. İçerik ve biçim bu açıdan daha büyük bir birliğin, köklerini toplumsal gerçekliğin ana toprağında bulan üslup birliğinin ayrılmaz kutuplarıdır.

***

Doğanın fethi kapitalizmin büyük tarihsel misyonuydu. Eski küçük ölçekli üreticilerin toplu çalışma disiplini içinde eğitilmesini, bu yeni çalışan sınıfın modern bilim ve sanayinin aletleriyle donatılmasını sağlayan ve böylece insanın üretkenliğini daha önce duyulmamış oranda artıran kapitalizm özgür, sınıfsız bir toplumun başarılı şekilde kurulması için gerekli maddi koşulları yarattı. Burjuvazinin bu ilerici rolü 19. yüzyıl biliminin mekanik maddeciliğinde ve Courbet'nin sanatında doruğa ulaşan nesnel gerçekçilikte cisimlendi.

Teknik devrime, Fransa'da 1870'lerde olduğu gibi ulaşıldığında, nüfusun büyük kitlesi için kalıcı yoksulluk ve küçük bir azınlığın hızlı zenginleşmesi gibi

semptomlarıyla (insan emeğinin üretkenliğini hızla artırmak gibi özgül bir hedef için vazgeçilmez olan semptomlarıyla) öne çıkan kapitalist birikimin sürekli varlığı, tarihsel bir zorunluluk olmaktan çıktı. Kapitalist sınıf gerici güçlerle birleşti, proletarya insani ilerlemenin öncüsü olarak yerini aldı.

Proletaryanın tarihsel hedefi toplum içindeki insani ilişkiler sorununun çözümüdür: sınıf sömürüsünün ortadan kaldırılması ve üretim araçlarının, doğa üzerindeki yeni egemenliğin herkesin refahını artırmak üzere kullanılmasını sağlayacak olan topluma devredilmesi. Böylece sanatın içerik alanındaki bir sonraki adım doğanın nesnel yorumundan toplumsal gerçekliğin etkin dönüştürülmesine adım (mekanik olanın yerine diyalektik, tarihsel maddeciliğin geçirilmesine karşılık gelen bir adım) atmaktır. Komünün yenilgisi ve onu açıkça desteklemeye cesaret eden ilerici burjuva sanatçılarının toplumdan sürülmesi (Courbet'nin de kurbanı olduğu kasıtlı iftira kampanyası, yakın tarihli sanat tarihi yazılarında bile sürdürülen ve ortaçağ engizisyonunun sapkınlık avlarına benzeyen bir kampanya), uzun zaman bu adımın atılmasına engel oldu.

Modern sanatın empresyonizmden soyut biçime doğru gelişmesi, bana göre, şu iki katlı öneme sahip: Öncelikle gitgide dizginden kurtulan o gerici kapitalist sınıfın içerikten, yani toplumsal gerçeklikten, herhangi bir gerçeklikten kaçışını cisimlendiriyor. Fakat emperyalist çağda bile, doğanın bilimsel ve teknik fethi hızlı bir şekilde ilerledi, ama meyveleri insanın refahını artırmadı, aslında insanın daha etkili şekilde yıkımı, onun tekelci kapitalizmin çıkarlarının parmaklıkları arasında kalması için kullanıldı. Aynı şekilde, sanatçıların ilerici enerjileri de, içeriğin yaşamsal sahasından uzaklaştırılıp burjuvazinin hizmetine verildiklerinden, algı tekniğinin, sanatsal iletişimin, biçimin devrimci bir dönüşümünde, modern bilimin optik, akustik, mekanik başarılarının (ışık ve rengin fethi, fotoğraf, film, çelik ve beton konstrüksiyon vb.) hepsini cisimlendiren bir dönüşümde bir kaçış yolu buldu. Modern sanatın teknik keşifleriyle bizim en temel şekil ve ses tepkilerimizin nasıl değiştiğini kavramak için sıradan bir haber bobinine bakmak bile yeter. Yine de, bu teknik devrim çürüyen bir sınıfın içerikten kaçışına, içeriğin olumsuzlamasına boyun eğecek kadar mahkum olduğu sürece, modern sanat kaçınılmaz olarak, günümüzde insan organizmasının farklı gölge ve renk kalıplarına verdiği ruhsal-fiziksel tepkiyle ilgili yeni olguların keşfi için saf deney yapma düzeyine gömülür; aslında, kaleydoskop ve Montessori tuğlaları düzeyine düşer. İçeriğin yok edilmesi, sanatın özgürleşmesine ulaştırmayacağı gibi, kaçınılmaz olarak biçimin de yok edilmesine yol açar – destansı bir şekilde, süprematist Maleviç'in kare şeklindeki beyaz bir tuvalin üzerine resmettiği beyaz kareyle simgelenen bir yıkım. Son çürümesinde kapitalist sınıf, bilimini yok ettiği gibi, sanatını da yok eder.

Yoksullaşmış, usta fabrika elinin, ya da işsizin, bilimcinin, teknisyenin gelir düzeyine indirgenen sanatçı, günümüzün çalışan sınıfını bütün insani ilerlemenin standart temsilcisi olarak görmeye başlar. Yeni toplumsal içeriğin yaşamsal enerjisiyle ateşlenen modern sanatın teknik başarıları, sonunda insani deneyimin hayal edilmemiş bir zenginleşmesine yol açacaktır.

20 Adolf Hitler (1889-1945)
"Büyük Alman Sanatı Sergisi"nin Açılış Konuşması

"Yoz Sanat" (*"Entartete Kunst"*) sergisi, Münih'te 1937 yazında yapıldı. Avangard sanatı temsil eden eserler yozlaşma, delilik ve "kültürel bolşeviklik" olarak sunuldu: Hitler'in 1935'te belirttiği gibi, "aptalların, yalancıların ya da tımarhanelere veya hapishanelere ait suçluların" çalışmasıydı bunlar. Ardından Naziler yine Münih'te, Haus der Deutschen Kunst'ta "gerçek Alman sanatı" sergisi açtılar. Hitler'in açılış konuşması ilk kez "Der Führer eröffnet die Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937" adıyla, *Die Kunst im Dritten Reich*, I, sy. 7-8, Münih, Temmuz-Ağustos 1937, s. 47-61'de yayınlandı. Buradaki alıntılar, H. B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*, Berkeley, CA ve Londra, 1968, s. 474-83'te yer alan Ilse Falk çevirisinden yapılmıştır. (Ayrıca bkz. IVB9.)

[...] 1918 yılının yaşamlarımıza saldığı o balçık ve pislik, kayıp bir savaşın ürünü değildi, sadece o afetin yüzeye çıkarttığı bir şeydi. Yenilgi sayesinde, zaten baştan aşağı hastalığa bulanmış bir beden içteki çürümesinin tam etkisini yaşadı. Artık toplumsal, ekonomik ve kültürel kalıpların, sadece görünüşte işlemeye devam eden kalıpların çöküşünden sonra, onların altında uzun süredir yatan seviyesizlik zafer kazandı ve aslında bu yaşamımızın bütün katmanlarında gerçekleşti.

[...] Başka her şeyden çok bu kültürel zeminde, Yahudilik kamuoyu görüşünü biçimlendiren ve sonunda böylece yöneten iletişim araç ve kurumlarına sahip oldu. Yahudilik zekiydi aslında, özellikle de sözde sanat eleştirisinin yardımıyla basındaki konumunu kullanmak ve sadece doğayla ilgili doğal kavramları ve amaçlarıyla birlikte sanatın kapsamını bulandırmak konusunda değil, en çok da bu alandaki bütün o genel duyguyu çökertip yok etmekte başarılı oldu. ...

Sanat, bir yandan, uluslararası bir ortak deneyim olarak tanımlandı, böylece bir etnik grupla olan bütünleşik ilişkisine ilişkin anlayış tümüyle öldürülmüş oldu. Diğer yandan da zamanla olan ilişkileri öne çıkarıldı, yani: Artık sanat halklara hatta ırklara değil, sadece zamana aitti. [...]

Böyle bir kurama göre, aslında, sanat ve sanat etkinlikleri bizim modern terzi dükkanları ve moda sanayilerimizle bir araya yığılmaktadır. Ve elbette, şu kurala göre: Her yıl yeni bir şey olacak. Bir gün Empresyonizm, sonra Fütürizm, Kübizm, hatta Dadaizm vb. Daha başka bir sonuç da onları adlandırmak için binlerce delice ve saçma sloganın bulunması gerekecek ve gerçekten de bulunacak. Eğer bir bakıma üzücü olmasaydı, bütün o sözde "sanat girişimlerini" tanımlayan ve onların son yıllardaki sefil ürünlerini açıklayan slogan ve klişeleri sıralamak eğlenceli olurdu. ...

Nasyonal-Sosyalizm iktidara gelinceye dek, Almanya'da "modern sanat" denen bir şey vardı, yani bu sözcüğün anlamının da belirttiği gibi, hemen her yıl yeni bir tanesi ortaya çıkıyordu. Fakat Nasyonal-Sosyalist Almanya yeniden bir "Alman Sanatı" istiyor ve bu sanat ebedî bir değere sahip olacak, bir halkın gerçekten yaratıcı olan bütün değerleri gibi. Fakat bu sanat yine halkımız için ebedî değerlerden yoksun kalırsa, o zaman günümüzde yüksek bir değere sahip olmadığı da anlaşılmış olacak.

Bu yüzden, bu binanın temelleri atılırken, bu bir tapınak yapma niyetiyle olmuştu, ama sözde modern sanat için değil, gerçek ve kalıcı bir Alman sanatı için bir tapınak, yani daha da önemlisi, Alman halkının sanatı için bir Ev olacaktı bu, 1937, 40, 50 ya da 60 yılının uluslararası sanatı için değil. Çünkü sanat zamana değil, sadece halklara dayanır. Bu yüzden sanatçının bir anıt dikmesi, bir dönem için değil, halkı için bir anıt dikmesi zorunludur. Çünkü zaman değişebilir, yıllar gelir geçer. Sadece belli bir çağda doğup hüküm süren bir şey, o çağla birlikte tükenir. Ve sadece bizden önce yaratılmış olan her şey bu ölümlülüğe kurban olmaz, aynı zamanda bugün yaratılan ya da gelecekte yaratılacak olan şeyler de böyledir.

Ama biz Nasyonal-Sosyalistler tek bir ölümlülük tanıyoruz, o da halkın ölümlülüğüdür. Onun sebeplerini biliyoruz. Fakat bir halk var olduğu sürece, uçucu görünümlerin uçuşmasının ortasında sabit bir direk gibidir. Halk varlıktır ve kalıcı sürekliliktir. Aslında, bu nedenle, bu varlığın özünün bir ifadesi olan sanat, ebedî bir anıttır. ...

***

Sanat hiçbir şekilde moda olamaz. Halkımızın karakteri ve kanı çok az değiştiğinden, sanatımız da ölümcül karakterini kaybedecektir ve onun yerine yaratımlarının düzenli olarak artışıyla geçen yaşam sürecini ifade eden değerli imgeler geçecektir. Kübizm, Dadaizm, Fütürizm, Empresyonizm ve diğerlerinin bizim Alman halkımızla bir ilişkisi yok. Çünkü bu kavramlar ne eski ne modern, sadece Tanrı'nın gerçek bir sanatsal yetenek bahşetmediği ve onun yerine onlara kandırmaca ve aldatma hünerini verdiği insanların boş gevezeliklerinden ibarettir. Bu yüzden, tam da şu anda, tıpkı politik karışıklık sahasında yaptığım gibi, kesin ve değiştirilmez bir ev temizliği yapma kararıyla geldiğimi ve bundan sonra Alman sanat yaşamının laf kalabalığından kurtulacağını söylüyorum.

Kendi başlarına anlaşılamayan, ama varoluşlarını haklı çıkarmak için karman çorman kullanım talimatlarına ihtiyaç duyan "sanat eserleri", sonunda sabırla bu tür aptalca ya da küstah saçmalıkları kabul etmeyi kabullenen ruhlara erişiyor – bu sanat eserleri bundan sonra Alman halkına ulaşamayacak.

Bütün o sloganlar: "iç deneyim", "güçlü bir zihin hali", "güçlü irade", "geleceğe gebe duygular", "kahramanca tutum", "anlamlı duygudaşlık", "zamanın gidişatının tecrübesi", "orijinal primitivizm" vb. – bütün bu budala, boş bahaneler, bu gevezelik ve boşboğazlıklar artık bahane, hatta değersiz, baştan aşağı beceriksiz ürünler için tavsiyeler olarak bile kabul edilmeyecek. [...]

Buraya getirilen resimler arasında, insanı gözün bazı insanlara şeyleri gerçekte olduklarından çok daha farklı gösterdiği sonucuna varmaya, yani, aslında bizim ulusumuzun insanlarını yoz ahmaklar olarak gören insanlar olduğu sonucuna varmaya yönelten birçok resim gördüm; bunlar, ilke olarak, çayırları mavi, gökleri yeşil, bulutları sülfür sarısı falan görüyorlar, ya da dediklerine göre, onları böyle yaşıyorlar. Burada sözkonusu kişilerin gerçekten böyle hissedip hissetmediği ya da görüp görmediği tartışmasına girmek istemiyorum; ama, Alman halkı adına, çok açık bir şekilde bir göz hastalığına yakalanmış olan bu talihsizlerin, bu yanlış yorum ürünlerini yaşadığımız çağa mal etmeye, hatta onları "Sanat" diye sunmaya kalkışmalarını yasaklamak istiyorum.

Hayır, burada sadece iki olasılık var: Ya bu sözde "sanatçılar" gerçekten her şeyi böyle görüyor ve bu yüzden tasvir ettiklerine inanıyor; o zaman bunun mekanik bir sorun mu yoksa kalıtımdan gelen bir sorun mu olduğunu anlamak üzere onların göz bozukluklarını incelememiz gerekir. Mekanik sorunsa, bu talihsizlere acımaktan başka yapacak şey yok; değilse, Reich'ın İçişleri Bakanlığı onlarla ilgilenecek, gözlerin böylesine tatsız bir bozukluğunun kalıtım yoluyla başkalarına geçmesinin en azından denetlenip denetlenemeyeceğine bakacaktır. Diğer yandan, eğer kendileri de bu tür izlenimlerin gerçekliğine inanmıyor da, başka nedenler yüzünden ulusu bu hilelerle kandırmaya kalkışıyorlarsa, o zaman böyle bir çaba ceza hukukunun ilgi alanına girer.

Her koşulda, bu Ev bu tür beceriksiz ya da sanat suçlusu kişilerin eserleri için tasarlanmadı, inşa edilmedi. ...

[...] Hayır, diyorum. Bu Evi yapanın çabası ve ona yardım edenlerin çabası bu Evde yer almak isteyenlerin çabasıyla karşılık bulmalı. Bunun ötesinde, sanat dünyasının bu "kaybedenlerinin" yumurtladıkları yumurtalar hakkında aralarında gıdaklayıp gıdaklamadığıyla, böylece birbirlerine uzman görüşleri sunup sunmadıklarıyla ilgilenmiyorum.

Çünkü sanat sanatçı için yaratmaz, herkes gibi halk için yaratır.

Ve bundan sonra halkın bir kez daha kendi sanatının yargıcı olmaya davet edildiğini göreceğiz. ...

Kimsenin yanlış hayallere kapılmasını istemem: Nasyonal-Sosyalizmin başlıca hedefi Alman Reich'ını, ve böylece Alman halkını ve onun yaşamını onun varoluşu için ölümcül ve yıkıcı olan bütün etkilerden kurtarmaktır. Bu hedefe bir günde ulaşılmasa da, bu yozlaşmaya katılmış olan o fenomenler için tasfiye saatinin er ya da geç çatacağı konusunda kuşku gölgesi bırakmam istemem.

Ama bu serginin açılışıyla birlikte Alman sanat budalalığına ve Alman kültürünün yıkılmasına son verilmiştir.

Bundan sonra kültürümüzdeki son çürüme öğelerine karşı dizginsiz bir saflaşma savaşı başlatacağız. [...]

IVC. ELEŞTİRİ OLARAK GERÇEKÇİLİK

1 Leon Trotski (1879-1940) *Edebiyat ve Devrim*'den

Trotski'nin kitabı önde gelen bir Bolsevik politikacının Rus Devrimi'nin baslattığı sanat tartışmasına yaptığı en önemli katkıdır. Daha sonraki, resmî müdahalelerin tersine, avangarda yönelik görece bir açıklığa ve sanatın görece özerkliğinin genel bir kabulüne sahiptir. Yazının basında adı geçen "Lef", 1923 yılında sair Mayakovski tarafından aynı adı taşıyan dergi çevresinde örgütlenen "Sol Sanat Cephesi" grubuna karşılık gelir (bkz. IIID9 ve IVC9). 1922 ve 1923 yazlarında yazılan Trotski'nin bu kitabı, ilk kez Moskova'da 1924 yılında yayınlandı. 1925 yılında Rose Strunsky tarafından İngilizceye çevrildi. Alıntılar bu kitabın RedWords, Londra, 1991 basımından yapılmıştır, s. 166-70, 188-90, 198-200, 261-5. (Trotski'nin daha sonraki bir metni için bkz. IVD9.)

"Lef"in hatası, en azından bazı kuramcılarının hatası, bize en genel biçimiyle, sanatın yaşamla kaynaşmasına yönelik bir ültimatom yayınladıkları zaman görünüyor. Sanatın toplumsal yaşamın diğer yönlerinden ayrılmasının toplumun sınıf yapısına bağlı olduğunu, sanatın kendine yeter karakterinin sadece sanatın ayrıcalıklı sınıfların malı haline gelmiş olmasından kaynaklandığını ve sanatın gelecekteki evriminin yaşamla, yani üretimle, halk bayramlarıyla ve kolektif grup yaşamıyla gitgide artan bir kaynaşma yolunu izleyeceğini tartışmak gerekmez. "Lef"in bunu anlamış ve açıklıyor olması iyi bir şey. Ama günümüz sanatına dayanarak, kısa vadeli bir ültimatom ortaya koymaları iyi bir şey değil: "Tezgâhını" bırak ve yaşamla kaynaş. Başka deyişle, şairler, ressamlar, heykeltıraşlar, aktörler derin düşünmeyi, tasvir etmeyi, şiir yazmayı, resim yapmayı, heykel yontmayı bırakmalı, aktörler sahne ışıklarının önünde konuşmayı bırakmalı, sanatlarını doğruca yaşamın içine taşımalı. Ama nasıl ve nerede, ayrıca hangi yollarla? Elbette, halk bayramlarına, toplantılarına ve geçit törenlerine olabildiğince ritim, ses ve renk katmaya yönelik her çabayı sevinçle selamlayabiliriz. Ama günümüzün ekonomik ve kültürel yoksulluğuyla sanatın yaşamla kaynaşma zamanı arasında, yani yaşamın tümüyle sanat tarafından biçimlendirileceği zamana kadar, en azından bir kuşaklık zaman geçmiş olması gerektiğini anlamak için, biraz tarihsel vizyon sahibi olmak gerekir. İyi de olsa kötü de olsa, "torna benzeri" sanat daha yıllarca burada kalacak ve kitlelerin sanatsal ve toplumsal gelişmelerinin, onların estetik hazzının aracı olacak, ve bu sadece resim sanatı için değil, şiir, roman, komedi, trajedi, heykel ve senfoni sanatı için de geçerli. Son birkaç on

yılın düşünceye dayanan ve empresyonist burjuva sanatına muhalif olduğumuz için, sanatı bir resmetme ve bilgiyi imgeselleştirme aracı olarak reddetmek, yeni bir toplum inşa eden sınıfın elinden en önemli silahını almak demek olur. Sanat, dediklerine göre, bir ayna değil, bir çekiçtir; yansıtmaz, şekillendirir. Ama günümüzde bir çekicin şekillendirilmesi bile bir aynanın yardımıyla, bütün hareketleri kaydeden hassas bir film aracılığıyla öğretiliyor. Fotoğraf ve hareketli resim fotoğrafçılığı, edilgen tasvir kesinlikleri sayesinde, emek alanında önemli eğitim araçları haline geliyorlar. Eğer insan yüzünü tıraş ederken bile bir ayna olmadan yapamıyorsa, kendisini ya da kendi yaşamını, kendisini edebiyatın "aynasında" görmeden nasıl yeniden yapılandıracak? Elbette kimse tam bir aynadan bahsetmiyor. Hatta kimse yeni edebiyatın bir ayna gibi edilgen olmasını da beklemiyor. Edebiyat ne kadar derin olur ve yaşamı şekillendirme arzusuna ne kadar çok kapılırsa, hayatı "resmetme" konusunda o kadar anlamlı ve dinamik olacaktır.

"Deneyimleri reddetmek", yani, edebiyatta ve sahnede bireysel psikolojiyi reddetmek ne anlama geliyor? Bu sol kanat entelijensiyanın, Çehov ekolünün edilgen gerçekçiliğine ve düşsel simgeciliğe karşı geç ortaya çıkan ve uzun süredir var olan bir protestosu. [...] Hangi şekilde, neye dayanarak ve neyin adına, sanat yeni bir dış dünya inşa eden, böylece kendisini yeniden inşa etmeye çalışan günümüz insanının iç yaşamına sırt çevirebilir? Eğer sanat bu yeni insanın kendisini eğitmesine, kendisini güçlendirip iyileştirmesine yardım etmeyecekse, ne işe yarayacak? Hem eğer iç yaşama nüfuz etmez ve onu çoğaltmazsa, onu nasıl örgütleyecek? Burada Fütürizm artık çok geride kalmış olan kendi ABC'sini tekrarlamakla kalıyor.

Aynı şey kurumsal yaşam için de söylenebilir. Fütürizm yaşamdan geçinen küçükburjuva gerçekçilerin sanatına karşı bir protesto olarak ortaya çıktı. Edebiyat avukatı, öğrenci, aşık hanım, taşra memuru ve onların duyguları, neşe ve kederleri arasında boğulmuş ve aptallaşmıştı. Ama yaşamdan geçinmeyi protesto etme işini, edebiyatı insan yaşamının koşul ve biçimlerinden koparmaya kadar vardırmak gerekir mi? Eğer sığ bir gerçekçiliğe yönelik Fütürist protesto tarihsel bir haklılığa sahipse, bu sadece yaşamın yeni bir sanatsal yeniden yaratılmasına, yıkıma ve yeni temeller üzerinde yeniden yapılanmaya yer açtığı içindir. [...]

"Lef"e yöneltilen ve genellikle ikna edici olmaktan çok tahkir edici olan eleştirilere cevaben, "Lef"in hâlâ sürekli arayışta olduğu belirtiliyor. Kuşkusuz "Lef" bulduğundan daha fazlasını arıyor. Ama bu partinin ısrarla tavsiye ettiği şeyi neden yapamayacağını, "Lef"i ya da onun belli bir kanadını, "Komünist Sanat" olarak kanonlaştıramayacağını açıklayan bir sebep değil bu. Bir orduyu gerçekleşmemiş bir icatla silahlandırmak nasıl olanaksızsa, arayışları kanonlaştırmak da o kadar olanaksızdır.

Ama bunları söyleyerek, "Lef"in kesinlikle yanlış bir yolda olduğunu, bizim onunla işimiz olmadığını söylemiş mi oluyoruz? Hayır, bunu söylemiş olmuyoruz. Parti gelecekteki sanat konusunda kesin ve belirli düşüncelere sahip değilken belli bir grubun partiyi sabote ettiği bir durumla karşı karşıya değiliz. Durum bu değil kesinlikle. Parti, şiir yazma üzerine, tiyatronun evrimi üzerine, edebî dilin yenilenmesi üzerine, mimari üslup üzerine vb. hazır kararlar almadı ve alamaz. Tıpkı partinin başka bir alanda da en iyi tohumlama, en doğru ulaşım yolu ve en kusursuz makineli tüfekler konusunda hazır kararlar almamış ve almayacak olması gibi. Ama

makineli tüfekler, ulaşım ve tohumlama açısından, uygulamaya dönük kararlara acil ihtiyaç var. Parti bu durumda ne yapıyor? Birtakım parti çalışanlarını bu sorunları ele alıp çözme işine atıyor, ve bu parti çalışanlarını başarılarının uygulamaya dönük sonuçlarıyla denetliyor. Sanat alanında sorun hem daha basit hem daha karmaşıktır. Sanatın politik kullanımına ya da düşmanlarımızın bu şekilde kullanmasına izin vermemek sözkonusu olduğunda, partinin yeterli deneyimi, öngörüsü, kararı ve kaynağı vardır. Ama sanatın hakiki gelişmesi, onun yeni biçimler için mücadelesi, partinin işleri arasında olmadığı gibi, onun kaygısı da değildir. Parti bu tür bir çalışma için kimseyi atamaz. [...]

***

Biri elini ya da ayağını kırdığı zaman, kemikler, kirişler, kaslar, damarlar, sinirler ve deri tek bir hatta kırılıp kopmaz, daha sonra da aynı zamanda düzelip iyileşmezler. Aynı şekilde, toplum yaşamının devrimci bir kırılmasında da, toplumun ideolojisi ya da ekonomik yapısı açısından eşzamanlılık ya da süreçlerin simetrisi sözkonusu değildir. Devrim için gerekli ideolojik öncüller devrimden önce oluştu ve devrimden elde edilen en önemli ideolojik çıkarımlar devrimden uzun zaman sonra ortaya çıkacaktır. Fütürizmle Komünizmin özdeşliğine dayanan benzetme ve çıkarımlar kurmak, böylece Fütürizmin proletaryanın sanatı olduğu çıkarımına varmak yersizdir. Bu tür çabalar reddedilmeli. Ama bu Fütüristlerin eserine yönelik küçümseyici bir tavır anlamına gelmez. Bize göre, bunlar yeni ve büyük bir edebiyat kurmanın zorunlu bağlarıdır. Ama sadece onun evrimindeki önemli bir dönem oldukları anlaşılacaktır. Bunu kanıtlamak için, soruna daha somut ve tarihsel bir şekilde yaklaşmak yeterli. Fütüristler, eserlerinin kitlelerin tepesinde olduğu sitemine yanıt olarak, Marx'ın *Kapital*'inin de onların tepesinde olduğunu söyleyerek yanıt verdikleri zaman bir bakıma haklıdırlar. Elbette kitleler kültürel ve estetik açıdan hazırlıksızdır, ve ağır ağır yükseleceklerdir. Ama bu onun onların tepesinde olmasının sadece bir nedeni. Bir neden daha var. Yöntemleri ve biçimleri açısından, Fütürizm kendi içinde o dünyanın izlerini taşır, ya da daha doğrusu, içinde doğduğu ve –psikolojik ve mantıksal açıdan– bugüne dek terk etmemiş olduğu o küçük dünyanın izlerini taşır. Fütürizmi entelijensiya cübbesinden çıkarmak tıpkı biçimi içerikten ayırmak kadar güçtür. Ve bu olduğu zaman, Fütürizm derin bir niteliksel değişime uğrayarak Fütürizm olmaktan çıkacaktır. Bu olacak, ama yarın değil. Fakat bugün bile kesin bir şekilde eğer Fütürizm kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenirse, kendisini, Devrimin başında olduğu gibi, hükümet tarafından resmen ilan ettirmeye kalkışmazsa, Fütürizmdeki birçok şeyin, yararlı olmaya devam edeceği ve sanatı canlandırıp yükseltmeyi sürdüreceği söylenebilir. Yeni biçimler işçi sınıfının gelişmiş öğelerinin bilincine erişmeyi, bu öğeler kültürel açıdan geliştikçe, kendileri için, bağımsız olarak başarmalı. Çevresinde esnek bir yakınlık ortamı olmazsa sanat yaşayıp gelişemez. Bu yolda, ve başka da bir yol yoktur, karmaşık iç bağlantılar süreci bulunur. İşçi sınıfının kültürel büyümesine içlerinde bir şeyler saklayan yaratıcıların yardımı ve etkisi olacak. Bütün küçük gruplarda kaçınılmaz olarak ortaya çıkan yapmacık tavırlar kaybolacak ve canlı tohumlardan yeni sanatsal görevlerin çözümü için taze biçimler fışkıracak. Bu süreç, öncelikle, maddi kültürün birikimini, refahın artmasını ve tekniğin gelişimini içerir.

Başka bir yol yok. Tarihin basitçe Fütüristlerin eserlerini koruyacağını ve yıllar sonra, kitleler onlar için olgunlaşmış olunca onları kitlelere sunacağını ciddi bir şekilde düşünmek imkansız. Bu elbette, en saf haliyle bir *passéizm* olacaktır. Hiç de yakın olmayan o zaman geldiğinde ve çalışan kitlelerin kültürel ve estetik eğitimi yaratıcı entelijensiyayla halk arasındaki geniş uçurumu yok ettiğinde, sanat bugünkünden farklı bir yön kazanacaktır. O sanatın evriminde, Fütürizmin zorunlu bir bağlantı olduğu anlaşılacak. Bu da az şey mi?

***

Bizim Marksist kavrayışımıza göre, sanatın nesnel toplumsal bağımlılığı ve toplumsal yararlılığı, politikanın diline çevrildiği zaman, sanata emir ve dayatmalarla hakim olma arzusu anlamına gelmez. Bizim sadece işçiden bahseden sanatı yeni ve devrimci saydığımız doğru değil ve bizim şairlerden ille de bir fabrika bacasını ya da sermayeye karşı ayaklanmayı tasvir etmelerini talep ettiğimizi söylemek de bir saçmalık! Elbette yeni sanat ister istemez proletaryanın mücadelesini ilgi merkezine alacak. Ama yeni sanatın sabanı birkaç olukla sınırlı değil. Tersine, bütün toprağı birçok yönde kaldırması gerekir. En küçük türden kişisel şiirlerin de yeni sanatın içinde var olma hakkı var. [...] Kimse bir şaire temaların reçetesini vermeyecek ya da onları reçete gibi yazmaya kalkışmayacak. Lütfen aklınıza gelen herhangi bir şeyi yazın! Ama kendisini, üstelik haklı olarak, yeni bir dünya inşa etmeye davet edilmiş sayan yeni sınıfın, size şöyle demesine de izin verin: Yedinci yüzyıldaki yaşam filozofunu Akmeistlerin diline çevirmek sizi yeni şairler haline getirmez. Sanatın biçimi, belli ve çok büyük ölçüde, bağımsızdır, ama bu biçimi yaratan sanatçı ve bundan haz alan izleyici, boş makineler değildir, birinin biçim yaratması, diğerinin de onu beğenmesi sözkonusu değildir. Bunlar yaşayan insanlardır, bütünüyle uyumlu olmasa da, belli bir birlik sunan kristalleşmiş bir psikolojiye sahiptirler. Bu psikoloji toplumsal koşulların ürünüdür. Sanat biçimlerinin yaratılması ve algılanması bu psikolojinin işlevlerinden biridir. Biçimciler ne kadar zeki olmaya çalışırsa çalışsın, bütün kavrayışları basitçe, yaratan ve yaratılmış şeyi tüketen toplumsal insanın psikolojik birliğini gözardı etmeleri olgusuna dayanır.

Proletaryanın, içinde yeni dile getirilmeye başlamış olan ve sanatın onun biçimlendirmesine yardım etmesi gereken o yeni ruhsal bakış açısının sanattaki ifadesine sahip olması gerekiyor. Bu devlet emri değil, tarihsel bir taleptir. Gücü tarihsel zorunluluğunun nesnelliğinde yatar. Bunu geçip gitmek de, gücünden kaçabilmek de mümkün değildir.

***

Devrimci sanatı elimizdeki isimlerden herhangi biriyle vaftiz edebilir miyiz? Osinski bir yerde ona gerçekçi dedi. Burada düşünce doğru ve anlamlı, ama bu kavramın yanlış anlaşılmaması için tanımı üzerinde bir uzlaşmaya varmamız gerekir.

Sanatta en kusursuz gerçekçilik bizim tarimizde edebiyatın "altın çağıyla", yani soyluların klasik edebiyatıyla örtüşür.

Bir eserin öncelikle yazarın toplumsal eğilimleriyle yargılandığı, taraflı temalar dönemi, uyanan entelijensiyanın kamusal etkinliğe çıkış yolu aradığı ve eski yönetime karşı "halkla" birlik olmaya çalıştığı dönemle örtüşür.

Onlardan önce hakim olan "gerçekçiliğe" muhalefetle ortaya çıkan Dekadan ekolü ve Simgecilik, entelijensiyanın kendisini halktan ayırmaya çalıştığı ve kendi ruh haline ve deneyimlerine tapınmaya başladığı döneme karşılık gelir. Aslında burjuvaziye boyun eğmişken, kendisini psikolojik ya da bilimsel olarak burjuvaziye katmaya çalışmadı. Bu amaçla Simgecilik cennetin yardımına başvurdu.

Savaş öncesindeki Fütürizm, entelijensiyanın Simgecilik harabesinden çıkmaya, ama bir yandan bireyciliğe tutunmaya, maddi kültürün gayrışahsi zaferlerinde bir kişisel destek bulmaya yönelik bir çabasıydı.

Rus edebiyatının gelişiminde peşpeşe gelen geniş gelişme dönemlerinin kaba mantığı budur. Bu eğilimlerin her biri dünya karşısında belli bir toplumsal ve grup tutumu içeriyordu, bu da eserlerinin temalarında, onların içeriklerinde, ortam ya da dramatik karakter vb. seçiminde iz bıraktı. İçerik kavramı, terimin sıradan anlamıyla, konuya karşılık gelmez, toplumsal amaca karşılık gelir. Bir teması olmayan lirik şiir, tıpkı toplumsal bir roman gibi, bir çağı, bir sınıfı ya da görüş açısını ifade edebilir.

Ardından biçim sorunu gelir. Belli sınırlar içinde, tıpkı herhangi bir teknoloji gibi, bu da kendi yasalarına göre gelişir. Her yeni edebî ekol –eğer gerçekten bir ekolse, keyfi bir toparlanma değilse– daha önceki gelişmelerin, zaten var olan söz ve renk ustalığının bir sonucudur ve yeni öğeleri fethetmek üzere elde edilen şeyin kıyılarından uzaklaşır.

Evrim bu açıdan da diyalektiktir. Sanattaki yeni eğilim daha önce geleni olumsuzlar, peki neden? Anlaşılan eski yöntemlerin çerçevesi içinde kendilerini sıkışmış hisseden duygu ve düşünceler vardır. Ama aynı zamanda, yeni ruh halleri zaten eskimiş ve fosilleşmiş sanatın içinde daha fazla geliştirildikleri zaman uygun ifade sağlayabilecek bazı öğeler bulur. Geliştirilebilecek olan öğeler adına, bütün olarak "eskiye" karşı isyan bayrağı açılır. Her edebî ekol potansiyel olarak geçmişin içinde yer alır ve her biri geçmişten düşmanca uzaklaşarak gelişir. Biçimle içerik arasındaki ilişki (İçerik basitçe bir "tema" olarak değil sanatsal ifade arayan ruh hali ve düşüncelerin canlı bir bileşimi olarak anlaşılmalıdır) yeni bir biçimin, insan psikolojisinin tamamı gibi köklerini toplumda bulan bir iç ihtiyacın, kolektif bir psikolojik talebin baskısı altında ilan edilir ve geliştirilir.

Bu da bütün edebî eğilimlerdeki ikiciliği açıklar; bir yandan, sanat tekniğine bir şey ekler, ustalığın genel düzeyini yükseltir (ya da alçaltır); diğer yandan, somut tarihsel biçimiyle, son çözümlemede, bir sınıf karakterine sahip olan kesin talepler getirir. Ayrıca ulusal anlama gelir, çünkü bir ulusun ruhunu onu yöneten ve edebiyatın boyun eğdiği sınıf belirler. [...]

Gerçekçilik teriminden ne anlamamız gerekiyor? Çeşitli dönemlerde, ve çeşitli yöntemlerle, gerçekçilik farklı toplumsal grupların duygu ve ihtiyaçlarına ifade kazandırdı. Bu gerçekçi ekollerin her biri ayrı ve toplumsal bir edebî tanıma, ayrı bir biçimsel ve edebî değerlendirmeye bağlıdır. Ortak yanları nedir? Dünyaya yönelik belirli ve önemli bir duygu. Olduğu gibi dünyaya, gerçekliğin sanatsal kabulü içinde duyulan, onun karşısında çekinmeyen, yaşamın somut dengesine ve hareketliliğine yönelik etkin bir ilgi gösteren bir duyguyu içerir. Bu yaşamı olduğu gibi resmetmeye

ya da onu idealleştirmeye çabalıyordur, ya onu haklı çıkarmaya ya da kınamaya, ya onu fotoğraflamaya ya da onu genelleştirip simgeselleştirmeye çabalıyordur. Ama her zaman için, sanat için yeterli ve paha biçilmez bir tema olarak üç boyutlu yaşamımızla ilgilenmektedir. Dar bir edebî ekol anlamıyla değil, bu geniş felsefi anlamıyla, yeni sanatın gerçekçi olacağı kesin olarak söylenebilir. [...]

Bu da, bir yaşam felsefesi anlamında gerçekçi bir tekçilik anlamına gelir, edebî ekollerin geleneksel cephaneliği anlamındaki bir "gerçekçilik" anlamına gelmez. Tersine, yeni sanatçı geçmişte evrilmiş olan bütün yöntem ve süreçlere, ayrıca birkaç tamamlayıcı biçime, yeni yaşamı kavramak üzere ihtiyaç duyacaktır. Bu da sanatsal eklektisizm olmaz, çünkü sanatın birliği etkin bir dünya tutumu ve etkin bir yaşam tutumuyla yaratılır. [...]

2 André Breton (1896-1966)
Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan

Breton Freudcu analizle [bkz. IA3] Birinci Dünya Savası'nda bir tıp biriminde görev yaparken tanıştı. Dada'nın tükenmesinden sonra, Breton sol kanat avangardın liderliğini üstlendi, Esprit Nouveau grubunun (bkz. IIIA7) milliyetçiliğine ve teknikçiliğine karsı akıldısını ve bilinçaltının çalışmasını çıkardı. Bu amaçla, Gerçeküstücülük kavramının kesin bir formülünü ortaya attı. Terim, "yeni bir ruh" fikrini savunan Apollinaire tarafından ortaya atılmıştı (bkz. IIIA2). Breton'un birinci Gerçeküstücülük Manifestosu ilk kez 1924 yılında Paris'te yayınlandı. R. Seaver ve H. R. Lane'e ait İngilizce çevirisi André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, MI, 1969, s. 3-47'de yer almaktadır.

[...] Sevgili imgelem, sende en çok sevdiğim şey senin cömert yanındır.

"Özgürlük" sözcüğü beni hâlâ heyecanlandıran tek şey. Eski insani fanatizmi sonsuzca destekleyebileceğini sanıyorum. Benim tek haklı hevesimi elbette karşılıyor. Mirasçısı olduğumuz sayısız talihsizlik arasında, en büyük düşünce özgürlüğü düzeyine hakkımız olduğunu öne sürmek adil olacaktır. Onu yanlış kullanmamak bize kalmış. İmgelemi bir kölelik haline indirgemek –bu genel olarak mutluluk denen şeyin ortadan kaldırılması anlamına gelecek bile olsa– insanın kendi içindeki mutlak adalet duygusuna ihanet etmesi demektir. Sadece imgelem bana olabilecek olanları biraz sezdiriyor ve bu da korkunç emri hafif de olsa kaldırmak için yeterli; benim kendimi bir hata yapmaktan korkmadan ona bırakmam için de bu kadarı yeterli (sanki daha da büyük bir hata yapmam mümkünmüş gibi). Kötüleşmek nerede başlar ve zihnin durağanlığı nerede kesilir? Çünkü akıl, iyinin olumsallığı değil de hata yapma olasılığı değil mi?

Delilik de orada durur, makul bir şekilde "insanın kapattığı delilik". O delilik ya da bir başkası... Aslında hepimiz delilerin kapatılmalarını yasal açıdan kınanacak sadece birkaç eyleme borçlu olduğunu, bu eylemler olmasa özgürlüklerinin (ya da bizim onların özgürlüğü saydığımız şeyin) tehdit altına girmeyeceğini biliriz. Onların, belli ölçüde, imgelemlerinin kurbanı olduğunu sanıyorum, imgelem onların hepimizin bilip saygı duyması gereken belli kurallara –kendilerini tehdit altında his-

setmedikleri sürece– önem vermemelerine yol açar. Ama onların bizim onları nasıl yargıladığımıza, hatta onlara yönelik çeşitli cezalara da hiç mi hiç aldırmamaları, onların imgelemlerinden çok büyük teselli ve rahatlama bulduklarını sanmamıza, deliliklerinin tadını bu deliliğin kendilerinin ötesine geçmediği düşüncesine katlanacak kadar çıkardıklarını sanmamıza yol açar. Gerçekten de halüsinasyonlar, yanılsamalar vb. boş bir haz kaynağı değildir. [...]

Gerçekçi tutuma karşı çıkışın, maddeci tutuma karşı çıkışın ardından incelenmesi gerekir. İkincisi, ilkinden daha şiirseldir ve insan açısından açıkça canavarca bir gurur gerektirir, bu gurur canavarcadır, ama yeni ve daha tam bir yozlaşma değildir. Her şeyin ötesinde ruhsalcılıktaki bazı gülünç eğilimlere karşı iyi bir tepki olarak görülmelidir. Son olarak, düşüncenin belli bir soyluluğuyla da uyumsuz değildir.

Buna karşılık, Saint Thomas Aquinas'tan Anatole France'a uzanan pozitivizmin esinlediği gerçekçi tutum, bana açıkça herhangi bir entelektüel ya da ahlaki gelişmeye düşman gibi görünüyor. Tiksiniyorum ondan, çünkü ortalamadan, nefretten ve sıkıcı kibirden ibaret. Günümüzde bu gülünç kitapları, bu utandırıcı oyunları ortaya çıkartan tutum bu. Sürekli olarak gazetelerden besleniyor ve güç alıyor, hem bilimi hem de sanatı zevklerin en seviyesiz olanını ısrarla överek aptallaştırıyor; aptallık sınırında berraklık, bir köpek hayatı. En iyi akılların etkinliği bile onun etkilerini hissediyor; en düşük ortak bölen yasası sonunda başkalarına olduğu gibi onlara da galip geliyor. [...]

***

Hâlâ mantığın hükümranlığında yaşıyoruz... Ama bu gün ve bu çağda mantıksal yöntemler sadece ikincil önemi olan sorunları çözmek için kullanılabilir. Hâlâ moda olan mutlak rasyonalizm bizim sadece doğrudan deneyimimize dayanan olguları düşünmemizi sağlıyor. Tersine, mantıksal hedefler bizden uzak. Deneyimin kendisinin de kendini gitgide kısılmış bulduğunu söylemeye gerek bile yok. Dışarı çıkması gitgide zorlaşan bir kafesin içinde ileri geri yürüyor. O da destek için en doğrudan uygun olana uzanıyor ve sağduyunun nöbetçileri tarafından korunuyor. Uygarlık ve ilerleme maskesi altında, akıldan doğrusuyla yanlışıyla batılınanç ya da hayal denebilecek her şeyi kovmayı başardık; kabul edilmiş uygulamalara uygun olmayan her tür doğruluk arayışı da yasak. Anlaşılan, zihinsel dünyamızın artık ilgilenmiyormuş gibi yaptığımız bir parçası –ve bence en önemli parçası– tekrar ışığa çıkartıldı. Bunun için Sigmund Freud'un keşiflerine minnettar olmalıyız. Bu keşifler temelinde bir fikir akımı, sonunda insan adlı araştırmacının soruşturmalarını daha da ileri götürebileceği, bundan sonra kendisini en özet gerçeklerle sınırlamak zorunda olmayacağından, daha da ileri götürebileceği bir akım oluşuyor. İmgelem belki de kendini yeniden ortaya koyma, haklarını isteme noktasında. Eğer aklımızın derinliklerinde yüzeydekileri boğabilecek tuhaf güçler varsa, ya da onlarla kazanacakları bir savaşa girebilecek olanlar varsa, onları ele geçirmek için her sebep mevcuttur – öyleyse önce onları ele geçirmek, sonra da, gerekirse, onları aklımızın denetimine sokmak için. Analistler bununla çok şey kazanacak. Ama bu girişimi yürütmek için hiçbir yöntemin *a priori* sayılmadığını, bir engelle karşılaşıncaya dek bunun alimler kadar şairlerin de dün-

yası olacağını, başarısının takip edilecek az çok kaprisli yollara bağlı olmadığını da kaydetmekte yarar var.

Freud çok haklı olarak eleştirel yeteneklerini düşe yöneltti. Aslında, ruhsal etkinliğin bu çok önemli kısmının (en azından insanın doğumundan ölümüne dek süren düşünce herhangi bir süreklilik çözümü önermediğinden, düş vakitlerinin toplamı, zaman açısından bakıldığında ve saf düş görme zamanı, yani uykunun düşleri de dikkate alınırsa, gerçeklik vakitlerinin toplamından az değildir, ya da daha kesin belirlersek, uyanık vakitlerden az değildir) günümüzde hâlâ böylesine ihmal ediliyor olması kabul edilemez bir şeydir. Sıradan bir gözlemcinin düşlerde olup biten olaylardan ziyade uyanıkken olan olaylara önem vermesi ve daha çok güvenmesi karşısında hep şaşırmışımdır. Çünkü insan, uykudan çıktığında, her şeyin ötesinde belleğinin oyuncağı olur ve normal halde bellek onun için düşteki koşulları zayıf bir şekilde tekrar yaşatmaktan, düşteki olayları önemsizleştirmekten ve belirleyici tek nokta olarak birkaç saat önce bıraktığı yeri, yani bu sağlam umudu, bu kaygıyı göstermekten haz alır. İnsan değerli bir şeyi sürdürüyor olduğu izlenimi altında kalır. Böylece düş kendisini basit bir paranteze indirgenmiş bulur, tıpkı gece gibi. Ve gece gibi, düşler de genellikle anlayışımıza çok az katkıda bulunur. Olayların bu tuhaf hali bana bazı şeyler düşündürüyor:

1 İşledikleri (ya da işledikleri sanılan) yerin sınırları içinde düşler sürekli olduklarına dair her tür kanıtı sunar ve örgütlülük göstergeleri sergilerler. Sadece bellek kendisine düşlerden uzak durma, geçişleri göz ardı etme ve bizim için düşün kendisinden başka bir dizi düşü tasvir etme hakkı verir. Aynı şekilde, herhangi bir anda sadece apayrı bir gerçekler fikrimiz vardır, eşgüdümü tam bir irade sorunu olan bir durumdur bu. Dikkat edilmesi gereken husus hiçbir şeyin, bizim düşü oluşturan öğeler için daha büyük bir aşırılık varsaymamıza izin veren bir şey olmamasıdır. Bundan ilke olarak düşü dışlayan bir formüle göre bahsettiğim için üzgünüm. Ne zaman uyuyan mantıkçılarımız, uyuyan filozoflarımız olacak? Ben de uyumak isterdim, böylece kendimi düşçülere bırakırdım, tıpkı kendimi beni gözleri iri iri açık okuyanlara bıraktığım gibi; böylece dayatmayı bırakırdım, bu dünyada, düşüncemin bilinçli ritmini. Belki de geçen geceki düşüm bir önceki gecekini izliyor ve ertesi gece de, örnek bir kesinlikle devam edecek. Bu gerçekten olabilir, dedikleri gibi. Ve bunu yaparken, beni oyalayan "gerçekliğin" düş halinde var olmayı sürdürmediği, belleğin dışında bir yerde olmadığı hiçbir şekilde kanıtlanmadığına göre, neden genellikle gerçekliğe vermediğim şeyi, yani kendi zamanında, benim reddetmeme açık hale gelmeyen bu kesinlik değerini neden düşlere vermeyeyim? Neden her gün daha yoğun bir şekilde aldığım bir parça bilinçten beklediğim şeyi düşün göstergesinden daha çok beklemeyeyim? Düş de yaşamın temel sorunlarını çözmek için kullanılamaz mı? Bu sorular birinde aynen ötekindeki gibi mi ve düşte de, bu sorular zaten var mı? Düş diğerlerinden daha az sınırlayıcı ya da cezalandırıcı mı? Yaşlanıyor muyum ve bundan da ötesi, kendimi bağladığım gerçeklik belki de bir düş, beni yaşlandıran şey düşe farklı yaklaşmam.

2 Bir kez daha uyanık hale döneyim. Onu bir geçişim fenomeni saymaktan başka çarem yok. Zihin, bu haldeyken, (daha yeni yeni sırlarını anladığımız dil

sürçmeleri ve hataların da tanık olduğu üzere) tuhaf bir dayanağını kaybetme hali göstermekle kalmaz, dahası, akıl normal olarak işlediği zaman, gerçekten benim onu yönettiğim karanlık gecenin derinliklerinden ona gelen önerilere yanıt verir sadece. Bu ne kadar koşullu olursa olsun, dengesi görecelidir. Nadiren kendisini ifade etmeye cüret eder ve kendisini şöyle bir fikrin, şöyle bir kadının onun üzerinde izlenim bıraktığını göstermekle sınırlar. Nasıl bir izlenim olduğunu söylemek güç olacaktır, onun aracılığıyla öznelliğinin derecesini sergiler, hepsi o. Bu fikir, bu kadın onu rahatsız eder, onu daha az şiddetli kılmaya yönelirler. Yaptıkları şey aklı bir an için içeriğinden yalıtıp göğe uçurmaktır, yani ne kadar güzel bir tortu olabilirse onu. Hiçbir şey işe yaramayınca, o zaman şansa başvurur, bütün bu sapıklıkları atfettiği diğerlerinden çok daha belirsiz bir tanrıya. Kim onu etkileyen şu fikrin hangi açıyla sunulduğunu, o kadının gözünde beğendiği şeyin tam da onun düşüne bağlanan şey olduğunu, kendi hatasıyla kaybettiği önemli bazı olgulara uzandığını söyleyebilir? Ve olaylar farklı olsaydı, ne yapabilirdi o? Ona bu koridora açılan anahtarı sunmak isterdim.

3 Düş gören insanın aklı, başına gelenden tümüyle tatmin olur. Acı verici olasılık sorunu artık kalıcı değildir. Öldür, daha hızlı uç, kalbinin içindekini sev. Ve eğer ölürsen, ölüler arasında yeniden uyanacağına emin değil misin? Bırak kendini sürüklenmeye, olaylar senin müdahaleni hoşgörmeyecek. İsimsizsin sen. Her şeyin kolaylığına paha biçilmez.

Hangi akıl, sorarım, hangi akıl diğerinden daha engindir, düşleri çok doğal gösterir ve benim şimdi yazdığım sırada bile beni utandıracak kadar tuhaf bir olaylar karmaşasına çekinmeden girmeme izin verir? Yine de gözlerime, kulaklarıma inanabilirim; bu büyük gün geldi, canavar konuştu.

Eğer insanın uyanması zor olursa, eğer büyüyü bozmakta güçlük çekerse, bunun nedeni çok yoksul bir kefaret fikrine sahip olmasıdır.

4 Daha belirlenmemiş bir şekilde, yöntembilimsel bir incelemeye sokulduğu anda, düşlerin içeriğini bütünüyle kaydetmeyi başarırız (ve bu da kuşaklar süren bir bellek disiplinini varsayar; ama biz yine de en belirgin olguları not ederek başlayalım), grafiği benzersiz bir hacim ve düzenle genişlediği anda, aslında olmayan sırların büyük Gizeme yol açacağını umabiliriz. Ben görünüşte çok zıt görünen bu iki halin, düş ve gerçekliğin gelecekte, bir tür mutlak gerçeğe, deyim yerindeyse, bir *gerçeküstüne* karışacağına inanıyorum. İşte bu gerçeküstünün peşinden gidiyorum ben, onu bulamayacağımdan eminim ama ona sahip olmanın hazlarını belli ölçüde hesaplamayacak kadar aldırmıyorum ölümüme.

Bir hikayeye göre Aziz-Pol-Roux, çok eski bir zamanda, Camaret'deki çiftlik evinin kapısına, her akşam uykuya gitmeden önce şu yazıyı asarmış: ŞAİR ÇALIŞIYOR.

Çok daha fazlası söylenebilir, ama geçerken sadece başlı başına çok uzun ve çok daha ayrıntılı bir tartışma gerektiren bir konuya değinmiş olmak istedim. ... Bu noktada, benim niyetim sadece bazılarını öfkelendiren mucizevinin nefretine, onu altına gömmeye çalıştıkları saçmalığa dikkat çekmekti. Sözümüzü karıştırmayalım: mucizevi hep güzeldir, mucizevi olan her şey güzeldir, aslında sadece mucizevi güzeldir.

***

Bir akşam... uykuya dalmadan önce, algıladım, bir sözcüğü bile değiştirmeyi olanaksız kılacak kadar açık dile getirildiğini, ama yine de herhangi bir sesten sesi ayırdım, o zaman biraz tuhaf bir ifade olaylarla görünürde hiçbir ilişkisi olmadan geldi aklıma, ve bilincimin de kabul ettiği gibi, o zaman bana ısrarla gelen bir ifadeyle karşılaştım, eğer cesurca söylersem, pencereye vurup duran bir ifadeyle. Ona üstünkörü bir baktım ve işime bakmaya dönecektim ki organik karakteri dikkatimi çekti. Aslında, bu ifade beni şaşırttı: ne yazık ki onu tam olarak hatırlayamıyorum, ama şuna benziyordu: "Pencerenin yanında ikiye kesilmiş bir adam var", ama herhangi bir tereddüt sözkonusu değildi, çünkü pencerenin yanında bedeninin eksenine dik olarak yarıya kesilmiş bir insanın soluk görsel imgesi vardı. Ama bu pencere adamla birlikte yer değiştirince, çok nadir türden bir imgeyle karşılaştığımı anladım ve tek düşünebildiğim onu şiirsel konstrüksiyon için malzememin içine katmaktı. Tam ona bu fırsatı vermiştim ki onun peşinden bir dizi ifade geldi, aralarında çok kısa duruşlar vardı ve bu da beni şaşırttı, bende kendime uyguladığım denetlemenin yanılsama olduğu izlenimini bırakarak beni şaşırttı. Tek düşünebildiğim şey içimde patlak veren kesilmek bilmez bir tartışmaya son vermekti.

O sırada hâlâ fazlasıyla Freud'la meşguldüm ve birkaç kere savaş sırasında bazı hastalar üzerinde uygulandığını bizzat görme fırsatı bulduğum inceleme yöntemlerini tanıyordum, bu yüzden kendimden o hastalardan almaya çalıştıklarını, yani eleştirel yeteneklerin hiçbir müdahalesi olmadan hızlı hızlı, hiçbir engele izin vermeden konuşulmuş bir monoloğu elde etmeyi başardım. Yani en küçük müdahaleyle bile engellenmemiş olan ve *konuşulan düşünceye* olabildiğince yakın olan bir monolog. Bana o zaman da, şimdi de –ikiye kesilen adamla ilgili ifadenin bana gelmesi de bunun bir belirtisi– düşüncenin hızı konuşmanın hızından daha büyük değilmiş ve düşüncenin dili, hatta hızla hareket eden kalemi bile kandırması zorunlu değilmiş gibi geliyor bana. İşte bu akıl çerçevesinde Philippe Soupault –bu ilk sonuçları kendisiyle paylaşmıştım– ve ben biraz kağıt karalamaya, edebî bir bakış açısından ne çıkabileceğini görmeye karar verdik. Bu işin kolayca uygulanması işi, rahatlattı. İlk günün sonunda kendi kendimize bu şekilde elde edilmiş elli kadar sayfa okuyorduk ve sonuçları karşılaştırmaya koyulduk. Toplamda, Soupault'nun ve benim sayfalarımız dikkat çekici şekilde aynı göründü: aynı aşırı zorlama, benzer yetersizlikler, ama aynı zamanda, bizim açımızdan sıradışı bir şeyin yanılsaması, büyük miktarda coşku, çok sayıda nitelikli imge ortaya çıkmıştı, öyle ki uğraşsak böylesini hazırlayamazdık, çok özel bir pitoresk niteliğe sahip oldu ve ara ara güçlü komik etki bırakıyordu. İki metnimiz arasındaki tek fark bana göre temelde farklı mizaçlarımızdan Soupault'nun mizacının benimki kadar durağan olmaması ve eğer şu küçük eleştirimi kabul ederse, onun birkaç sözcüğü bazı sayfaların tepesine başlık olarak, herhalde bir gizemlileştirme hevesiyle koymuş olmasıydı. Diğer yandan, hakkını teslim etmem ve onun sürekli ve şiddetli bir şekilde, bana yetersiz görünen bölümlerde, azıcık da olsa, herhangi bir elden geçirme ya da düzeltme çabasını reddettiğini söylemem gerek. Bu konuda, kesinlikle haklıydı. Aslında, mevcut çeşitli öğeleri adilce değerlendirmek olanaksız; onları ilk okumada değerlendirmenin bile sorunlu olduğu söylenebilir. Yazan kişiler için bu öğeler, yüzeyde, *başkalarına olduğu gibi size de tuhaf görünebilir* ve doğal

olarak onlardan bıkmışsınızdır. Şiirsel olarak söylenirse, her şeyin ötesinde onların çarpıcı yanı onların *aşırı derecede dolayımsız saçmalık* olmaları, bu saçmalığın niteliği, yakından incelendiklerinde, kabul edilebilir her şeye, yeryüzünde meşru olan her şeye yol açabilmeleridir: Son çözümlemede, nesnellikte diğerlerinden geri kalmayan belli sayıda özelliğin ve olgunun ortaya çıkmasına yol açabilirler.

Kısa süre önce ölen ve bize, sıradan edebî yöntemlere feda etmemiş de olsa, birçok kez böyle bir yol izlemiş gibi görünen Guillaume Apollinaire'in anısına, Soupault ve ben, bulduğumuz bu saf ifadenin yeni tarzını, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK adıyla vaftiz ettik ve dostlarımıza aktardık [...]

Bizim GERÇEKÜSTÜCÜLÜK terimini, ona kendimizin verdiği bu çok özel anlamla kullanma hakkımızın olmadığını söyleyenler dürüst değiller, çünkü bu söz biz kullanmadan önce elbette kullanılmıyordu. Bu yüzden, onu bir kez daha ve kesin olarak tanımlıyorum:

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, i. Kişinin düşüncenin hakiki işleyişini –yazılı söz aracılığıyla dilsel olarak ya da başka bir tarzda– ifade etmeye çalışmasını sağlayan, en saf halindeki ruhsal otomatizm. Düşüncenin emrindedir, aklın hiçbir şekilde denetiminde değildir, herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan uzaktır.

ANSİKLOPEDİ. *Felsefe*. Gerçeküstücülük düşün her şeye kadirliğinde, düşüncenin kaygısız oyununda bulunan, daha önceden ihmal edilmiş bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine olan inanca dayanır. Bütün diğer ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkmaya ve yaşamın bütün ilkesel sorunlarını çözmek için kendini onların yerine geçirmeye yönelir. [...]

***

...Gerçeküstücülüğe dalan akıl, çocukluğunun en iyi kısmını ışıl ışıl heyecanla yeniden yaşar. Böyle bir akıl için, bu boğulmakta olan bir insanın, bir saniyeden az bir zamanda, yaşamının bütün o unutulmaz anlarını nasıl bir kesinlikle anımsadığına benzer. Bazıları bana bu koşutluğun pek akla yatkın olmadığını söylüyor. Ama bana bunu söyleyenlerin akıllarını yatırmak gibi bir niyetim yok. Çocukluk anılarından ve birkaç başka anıdan daha, parçalanmamış olma duygusu ve sonra da mahvolmuş olma duygusu gelir ki ben bunu çok verimli buluyorum. İnsanın "gerçek yaşamına" en yakın şey belki de çocukluktur; çocukluktan sonra insanın elinde, *laissez-passer* tavrından başka, sadece birkaç teselli bileti kalır; çocukluk her şeye rağmen insanın kendine etkili, tehlikesiz bir şekilde sahip çıkmasına yol açar. Gerçeküstücülük sayesinde, bir bakıma fırsat bir kere daha karşımızdadır. Sanki ya kurtuluşumuza doğru koşuyoruz, ya cehennem azabına. Gölgelerde yine kıymetli bir terör görüyoruz. Tanrıya şükür, bu daha Araf. Ürpererek, okültistlerin tehlikeli bölge dediği yerinden geçiyoruz. Uyanınca yatmış bekleyen canavarlar yetiştiriyorum; bana çok kötü davranmıyorlar daha ve ben de kaybolmadım, çünkü korkuyorum onlardan. [...]

***

Gerçeküstücülük, benim kavradığım şekliyle, bizim tam uyuşmazlığımızı açıkça ortaya koyar ve böylece, gerçek dünya mahkemesinde, savunmanın bir kanıtı

olarak onu çevirmek sözkonusu olmaz. Tersine, bu aşağılarda başarmayı umduğumuz o tam akıl karışıklığı halini haklı çıkarmaya yarayacaktır sadece. Kant'ın kadınlar karşısındaki dalgınlığı, Pasteur'ün "üzümler" karşısındaki dalgınlığı, Curie'nin araçlar karşısındaki dalgınlığı, bu açıdan yeterince semptomatiktir. Bu dünya çok göreceli olarak düşünceyle uyum içindedir ve bu tür örnekler de sadece benim katılmaktan gurur duyduğum bir savaşın apaçık hikayelerini oluşturur. Gerçeküstücülük bir gün bizim rakiplerimize galip gelmemizi sağlayacak olan "görünmez ışındır". "Artık titremiyorsun ceset." Bu yaz güller mavi; tahta camdan yapılmış. Toprak, yeşil örtüsünü kuşanmış haliyle, benim üzerimde bir hayalet gibi çok az etki bırakıyor. O canlı ve hayalî çözümleri yaşamaktan uzak duruyor. Varoluş başka yerde.

3 Louis Aragon (1897-1982) *Paris Köylüsü*'nden

Başlangıçta tıp okuyan Aragon, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru edebiyata yöneldi. André Breton'un yakın dostuydu ve Philippe Soupault ile de birlikte 1919 yılında *Littérature* adlı dergiyi kurdular. Ondokuzuncu yüzyıl yazarı Isidore Ducasse, ("bir şemsiyeyle bir dikiş makinesinin bir ameliyat masasında şans eseri buluşması kadar güzel" fikrinin yazarı) Comte de Lautréamont ve çağdaş Dada'nın, özellikle de Max Ernst'in kolajlarının etkisiyle, üçü, bilinçaltının serbest bırakılmasının bir aracı olan "ruhsal otomatizm" yöntemini geliştirdiler. Breton daha sonra Paris'te Aragon'la birlikte yaptıkları gezintileri şöyle hatırlıyordu: "Geçtiğimiz bölgeler, en renksiz yerler bile, hiç değişmeyen büyüleyici bir romantik yaratıcılıkla tümden değişiyordu, ve bunun için tek gereken, taze iç dökümlerine yol açacak bir sokak ya da bir vitrindi sadece." *Le Paysan de Paris* adlı romanında Aragon, Breton'la yaptıkları bu "iç dökümleri" çerçevesinde yazdı, ama kasıtlı olarak, kendi ifadesiyle, "soyut formüller" içeren bir önsözle başladığı kitaba. Burada o önsöze ("Modern Bir Mitolojiye Önsöz") ve kitabın ilk kesimi olan "L'Opéra Gecidi"nin ilk paragraflarına yer veriyoruz. Bunlar ilk kez *Revue Européenne*'de Haziran-Eylül 1924'te dört kısım olarak yer almıştı. "Buttes-Chaumont'daki Doğanın Hissettirdikleri" adlı ikinci bölüm de aynı dergide 1925 yılında yer aldı ve buna 1926 yılında son bölüm, "Köylü'nün Düşü" eklendi. Metnin tamamı kitap olarak aynı yıl Gallimard tarafından basıldı. Kitabın Simon Watson Taylor'a ait İngilizce çevirisi *Paris Peasant* adıyla yayınlandı (Londra: Jonathan Cape, 1971, s. 19-29).

Modern Bir Mitolojiye Önsöz

Bugünlerde, her düşünce eleştirel aşamasını geçmiş gibi görünüyor. İnsanlıkla ilgili soyut fikirlerin hepsinin, yaşadıkları soruşturma sonucunda görünmez bir şekilde yıprandığı, insan ışığının her yere ışınlarını saçtığı ve bunun sonucunda, en fazlasıyla, gözden geçirmeye tâbi olan hiçbir şeyin bu evrensel süreçten kaçamadığı, genellikle herkesin kabul ettiği bir olgudur. O yüzden en küçük sorunu bile, öncelikle yeniden özetlemek, sonra da daha öncekilerin konuyla ilgili söylediği her şeyi çürütmek gibi bir rutine başvurmadan ele alamayan bir dünya dolusu filozof gibi bir manzarayla karşı karşıya kalıyoruz. Her düşüncenin kaçınılmaz olarak daha önceki bir hatanın eseri olması, ona dayanması ve ondan bazı özellikler devralması gibi bir gerçek de var. İlginç ve tuhaf bir şekilde çelişkili bir yöntem: görünüşte dehadan korkan, tek emrin dehanın kendisi, saf icat, vahiy olması gereken tek sahada ondan korkan bir yöntem. Düşünceyi kendi mekanları olarak benimsemiş olanların diyalektik

araçların yetersiz kaldığının ve herhangi bir türden kesinliğe giden yolda rehberlik edemediğinin farkında olduğu izlenimi öne çıkıyor. Ama bu farkındalık sadece onların diyalektik araçları tartışmasına yol açtı, diyalektiğin kendisini tartışmalarına değil, onun konusunu, doğruluğu da hemen hiç tartışmıyorlar. Ya da eğer doğruluk bir mucize eseri onların ilgisini çektiyse, onu hep bir amaç olarak görüyorlar, bir kavram olarak değil. Herkes kesinliğin nesnelliğiyle ilgili tartışmaya katılmak istedi: kimse kesinliğin gerçekliğinin kendisini sorgulamayı hayal etmedi.

Kesinliğin özellikleri filozofun seçtiği sisteme göre çeşitlilik gösterir; büyük bir kesinlikten kesin olmadıklarının dışında hiçbir konuda kesin olmayanların ideal kuşkuculuğuna dek uzanır. Ama kapsamı ne kadar indirgenirse indirgensin –sözgelimi, varlığın bilincine dek indirgensin– kesinlik bütün bu arayışçı zihinler tarafından, kendisinin hatadan ayırt edilmesini sağlayan kendine özgü ve tanımlanabilir özelliklere sahip bir şey olarak hayal edilir. Kesinlik gerçeklik değildir. Bu temel inançtan çıkar ünlü Kartezyen kanıt öğretisi.

Bizler hâlâ bu yanılsamanın yarattığı tahribatın tam ölçülerini keşfediyoruz. Zihnin ve imgelemin ileriye doğru hareketini engelleyen bloklar arasında, kaçınılması en güç olanı elbette bu kanıt sofizmi, insanlığın en hakim düşünce yollarından birini güzel göstermiş olan sofizmdir. Mantığın bütün köklerinde onunla karşılaşılır. İnsanın bir önermeyle dile getirdiğini savladığı her kanıtın başlıca gerekçesi odur. İnsan tümdengelim yaparken onun otoritesinden yararlanır, aynı temelde çıkarımlara varır. Bu şekilde değişen ve hep apaçık olan bir doğruluğu geliştirmiş olur, ve kendisine boş yere neden bunun onu hiç tatmin etmediğini sorar.

Ama insanın gözlerinin kaçındığı, çünkü manzarasının gözüne hoş görünmediği kara bir krallık vardır. Işığı betimleyerek kurtulabileceğini hayal ettiği bu karanlık, bilinmeyen özellikleri olan yanlış, bir insanın sırf onun adına düşünmesini bekleyen, ancak bunun ardından ona sadece bir tek onun verebileceği ele avuca sığmaz gerçekliğin kanıtını bahşeden yanlıştır. Elbette yanlışın yüzüyle doğrunun yüzünün özdeş özelliklere ister istemez sahip olacağını anlamak gerekir? Yanlış kesinliğin sürekli yol arkadaşıdır. Yanlış kanıtın tacıdır. Ve doğru hakkında söylenen herhangi bir şey aynı şekilde hata için de söylenebilir: Yanılgı daha büyük olmaz. Bu kanıt düşüncesi olmaksızın, yanlış var olamazdı. Kanıt olmaksızın kimse durup yanlışı düşünmezdi.

***

Benim düşünce alışkanlıklarım öyle çok acı verici süreçlerle koşullandı ki, bugün evren hakkında sahip olduğum herhangi bir fikre, önce o fikri soyut bir sınavdan geçirmeden güven duyamayacağımı görüyorum. Bu analiz ruhu, bu ruh ve onun ihtiyacı, bana aktarılmış. Ve kendisini uykudan alıp koparan biri gibi, kendimi bu zihinsel alışkanlıktan koparmak da benim için acı verici bir çaba, yani öylece, basitçe, görüp dokunduğum şeyler açısından, doğal bir şekilde düşünmek. Yine de, akıldan türeyen bilgi duyuyla algılanabilen bilgiyle karşılaştırılabilir mi? Daha çok ilkine güvenecek ve ikincisini küçümseyecek olan insanların sayısı, kendi içinde duyulardan türeyen her şeyin neden hoşgörüsüzlükle karşılandığını açıklar. Ama en alim insanlar bana ışığın bir titreşim olduğunu öğretmiş, ya da benim için onun dalga boylarını

hesaplamış, ya da bana akıl yürütme emeklerinden elde edilen diğer meyveleri sunmuş olsa bile, hâlâ bana ışık hakkında benim için önemli olan şeyin ne olduğunu, gözlerimin bana onun hakkında ne öğretmeye başladığını, beni kör bir adamdan farklı kılan şeyin ne olduğunu anlatmadılar – oysa bütün bu şeyler mucizelerin konusu olan şeyler, akıl yürütmenin konusu olan şeyler değil.

İnsanlığın aptal rasyonalizmi akla hayale sığmaz büyüklükte maddecilik öğesi barındırıyor. Bu yanlış korkusu, her şeyin bana düşüncelerimin her uçuşunda hatırlattığı bu korku, bu denetim manyaklığı, insanın aklın imgelemini duyuların imgelemine yeğlemesine yol açıyor. Yine de hep işbaşında olan şey imgelem oluyor. Hiçbir şey, ne katı mantık ne de baskın gelen izlenim, beni gerçeklik konusunda ikna edemez, benim gerçekliği bir yorum çılgınlığına dayandırmadığıma ikna edemez. Ama duyular sözkonusu olunca, insan, çeşitli geleneksel ekollerin öğretilerini benimsedikten sonra, kendisiyle ilgili kuşkular geliştirmeye başladı; bunun hangi ayna oyunlarıyla tam tersi düşünce süreci, akıl yürütme sayesinde olduğunu tahmin edebilir. İşte orada matematiğe kurban olmuş biri var karşımızda. Kendisini maddeden kurtarmaya çabalarken maddenin özelliklerinin mahkumu olmuş.

Açıkçası, ben aracı bir hile olmadan, ne duyuların ne aklın birbirlerinden ayrı olarak anlaşılabileceğine inanmaya başlıyorum ve kuşkusuz onlar sadece işlevsel olarak var olurlar. Keşiflerinin, sürprizlerinin ve olanaksızlıklarının ötesinde, aklın en büyük zaferi popüler yanlıştan elde ettiği onaydır. En büyük görkemi de amatörlerin hep küçümsediği o içgüdüsel sözcelemlere keskin bir anlam verebilmesidir. Işık ancak karanlıkla ilişki içinde anlamlıdır ve doğru yanlışı önvarsayar. Yaşamımıza doluşmuş, onu acı, boğucu kılan şey içiçe geçmiş karşıtlardır. Biz sadece bu çatışma açısından var oluruz, siyahla beyazın çarpıştığı alanda. Ben siyahla beyaza aldırır mıyım? Onların sahası ölümdür.

Artık parmaklarımın yanlışlarından, gözlerimin yanlışlarından uzak durmak istemiyorum. Bu yanlışların sadece bubi tuzakları olmadığını, sadece onların bana gösterebileceği bir hedefe giden tuhaf patikalar olduklarını biliyorum. Duyuların bu yanlışlarına uyacak olan tuhaf akıl çiçekleri var. Saçma inançlardan, önsezilerden, saplantılardan ve çılgınlıklardan oluşan hayranlık verici bahçeler. Bilinmeyen, sürekli değişen tanrılar şekillenir orada. Bu kurşun yüzleri, imgelemin bu kendir tohumlarını düşüneceğim. Siz kumdan kalelerinizde ne kadar güzelsiniz, siz, duman sütunları! Attığımız her adımda yeni mitler fışkırıyor. İnsanın yaşamış olduğu, yaşadığı yerde efsane başlıyor. Benim tek niyet ettiğim şey bundan sonra bu horgörülmüş dönüşümleri düşünmek. Her gün modern varoluş duygusu hassas bir şekilde değişiyor. Bir mitoloji çözülüp sarılıyor. Bu bir bilgi, sadece içinde eğitimleri olmayanlara açık olan yaşamın bir bilimi. Kendisini doğuran ve kendisinden kurtulan canlı bir bilim. Ben daha şimdiden yirmi altı yaşındayım, bu mucizede rol alma ayrıcalığım var mı? Bu mucizevi boğucu günlük varoluş duygusunu nasıl koruyacağım? Düz bir yoldaymış gibi kendi yaşamına ilerleyen her insanda, gitgide artan bir rahatlıkla dünyanın alışkanlıklarına ilerleyen, istenmemiş, düşünülmemiş olanın tat ve dokusundan kendini adım adım kurtaran insanda bunun solup gittiğini görüyorum. Ne yazık ki, bunu hiç bilmeyeceğim.

L'Opéra Pasajı

İnsan artık yücelerinde duran tanrılara tapmıyor. Süleyman'ın tapınağı bir metafor dünyasına kaydı ve orada kırlangıç yuvaları ve ceset gibi beyaz kertenkeleler barındırıyor. Dinlerin ruhu, tozlar arasına karışarak, kutsal yerleri terk etti. Ama insanlığın içinde başka yerler de var, insanların sakin sakin kendi gizemli yaşamlarına gittiği ve içinde derin bir dinin ağır ağır şekillendiği yerler. Bu yerlerde daha bir tanrı yok. Orada oluşuyor, bir bardağın dibindeki asit yeniği metal gibi, bu yeni Efes yaratımlarında yeni bir tanrı başı tortusu kalıyor.

Yaşamın kendisi binlerce insanın yanından görmeden geçeceği, ama onu bir anlık da olsa görenler için ansızın sarsıcı ve korkunç bir şekilde musallat olan bu şiirsel tanrıyı var etti. Mekanların metafizik varlığı, çocukları uykuya çağıran sizsiniz, onların düşlerine doluşan sizlersiniz. Bilinmeyenin bu kıyıları, acı ve ızdırapla ürperen kumlar, bizim zihinlerimizin tözüyle saçaklanıyor. Geçmişe atılan tek bir adım, daha saf merak yaratığı olduğum sırada içimi dolduran bu tuhaflık duygusunu, farkına varamadığım ama köklerini kalbime daldıran bir tutarlılığın varlığının ilk kez farkına vardığım bir yerde, yeniden keşfetmem için yeterli oldu.

İnsan fantezilerinin, onların deniz bitkilerinin bütün o faunası, insan etkinliğinin loş yerlerindeki akıntı ve bollukları, sanki karanlığın kalın buklelerini örer gibi. Burada da, aklın büyük deniz fenerleri, saf simgelere benzemeyen halleriyle belirir. Gizeme açılan kapı insan güçsüzlüğünün dokunuşuyla ardına dek açılır ve bizler karanlığın ülkesine gireriz. Bir yanlış adım, bir eksik hece insanın düşüncelerini açığa çıkarır. Bu yerlerin rahatsız edici ortamı da sonsuzluğa karşı sıkı sıkı kapatılamayan kilitler içerir. Canlılar nerede özellikle ikircikli etkinliklere kalkışırsa, cansızlar da bazen kendi en gizli dürtülerinin yansımasına bürünebilir: böylece şehirlerimiz gelip geçen hayalciyi, eğer önce o aklından geçenleri, dalgınlığını onlara açmazsa hiç durdurmayacak ve ona ölümlü sorular sormayacak olan bilinmeyen sfenkslerle dolup taşar. Ama eğer bu bilge insanın onların sırrını tahmin etme gücü varsa, o da sırası gelince onları sorgularsa, bütün bu yüzsüz canavarlar onun bir kez daha kendi derinliklerine dalmasına izin vereceklerdir. Bu yüzden, onun dikkatini çekecek olan şey alışılmadıktan gelen modern ışıktır.

Bu ışık Paris'te, bulvarların civarında bulunan ve biraz rahatsız edici bir şekilde, sanki kimsenin o güneşsiz koridorlarda bir andan fazla durmaya hakkı yokmuş gibi *pasaj* [geçit] adı verilen üstü kapalı kemerleri ne tuhaf bir şekilde boğar. Derin sulardan geçip gelmiş gibi görünen, yukarı kaldırılan bir eteğin altından aniden ortaya çıkan bir bacağın soluk parlaklığının özel niteliğine sahip, mavili yeşilli bir ışıltı. Paris'e, İkinci İmparatorluk sırasında bir polis şefinin ithal ettiği ve şimdi başkentimizin haritasını düz çizgilerle yeniden çizme amacıyla kullanılan o büyük Amerikalı şehir planlama tutkusu, yakında bu insan akvaryumlarının sonunu getirecek. Başlangıçta onları harekete geçiren yaşam tükenip gitmiş olsa da, yine de, bazı modern mitlerin gizli kaynakları olarak görülmeyi hak ediyorlar: ancak bugün, bir balta onları tehdit ettiği zaman sonunda, lanetli hazların ve mesleklerin geçici, hayaletimsi manzarasının bir kültü için gerçek tapınaklar haline geldiler. Dün anlaşılmaz yerlerdi bunlar, yarın hiç bilinmeyecekler.

4 Louis Aragon (1897-1982) vd. "Bureau de Recherches Surréalistes'in Açıklaması"

1925 basında *La Révolution Surréaliste* dergisinin ilk iki sayısı yayınlanmıştı ve Aragon'un gerceküstücü "romanı" *Paysan de Paris* (*Paris Köylüsü*) *Revue Européenne*'de yayınlanmıştı. Naville, Artaud, Eluard ve diğerlerinin çalışmaları da ortaya çıkmıştı. Fakat Gerceküstücülüğün niyeti, sadece edebî bir hareket olmak değildi, devrimci bir kültür uygulaması olmaktı. Bu amacla, 1925'in sonlarında Gerceküstücüler *Clarté* adlı Komünist dergiyle dava ortağı oldular. Sanatsal uygulamanın sınırlarını asmaya yönelik bu girişim, 27 Ocak 1925'te Bureau de Recherches Surréalistes'in mührüyle yayınlanan "Açıklama"da haber verilmektedir. Bildiride Aragon dışında, aralarında Breton, Eluard, Naville, Soupault, Artaud, Ernst ve Masson'un yer aldığı yirmi altı imza vardı. Richard Howard'ın İngilizce çevirisi, Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, New York, 1965, s. 262-3'te yer almaktadır.

Girişimimizin, basında yer bulan yanlış yorumları nedeniyle,

Bütün bu anıran edebî, dramatik, felsefi, yorumcu ve hatta teolojik çağdaş eleştiri güruhuna şunu bildiriyoruz:

1 Bizim edebiyatla alakamız yok;

Ama gerektiği zaman, onu başka herkes gibi kullanabilecek durumdayız.

2 *Gerceküstücülük* yeni ya da daha kolay bir ifade aracı değil, bir şiir metafiziği de değil.

Zihnin *ve ona benzeyen her şeyin* tümden serbest bırakılması demektir.

3 Devrim yapmaya kararlıyız.

4 *Gerceküstücülük* sözcüğünü devrim sözcüğüne, sırf bu *devrimin* aldırışsız, kopuk ve hatta tümüyle umutsuz yönünü göstermek üzere ekledik.

5 İnsanlığın *ahlak kurallarını* değiştirmeye yönelik bir iddiamız yok, ama düşüncenin kırılganlığını ve sarsıntılı binalarımızı hangi kaygan temeller, hangi mağaralar üzerine inşa ettiğimizi göstermek istiyoruz.

6 Topluma şu resmî uyarıyı sunuyoruz: Sapmalarınızdan ve *faux-pas*larınızdan [edepsizliklerinizden] korkun, bir tanesini bile kaçırmayacağız.

7 Düşüncesinden her döndüğünde, Toplum bizi bekler halde bulacak.

8 İsyan konusunda uzmanız.

Gerektiği zaman kullanmayı beceremeyeceğimiz hiçbir eylem aracı yok.

9 Özellikle Batı dünyasına şunu söylüyoruz: Gerçeküstücülük var. Peki bize takılmış bu yeni-cilik de ne? Gerçeküstücülük şiirsel bir biçim değil. *Gerceküstücülük* kendisine sırt çeviren zihnin çığlığıdır ve maddi çekiçlerle bile olsa, zincirlerinden kurtulmaya kararlıdır!

Bureau de Recherches Surréalistes
15, Rue de Grenelle

5 André Breton (1896-1966) *Gerceküstücülük ve Resim*

Gerceküstücülük bir edebiyat hareketi olarak başladı ve hızla devrimci bir politik ve kültürel rol üstlendi. Resimle olan ilişkisi sorunu berraklaşmadı, sadece kendine özgü bir modern sanat "üslubu" olarak görülen düş imgeciliği yönüne odaklanan sanat tarihleri tarafından pek

açığa kavusturulmamış bir güçlüktür bu. Breton'un savının özü, görmenin en güçlü duyu olduğu ve bu yüzden, görsel imgeleri sabitleme yeteneğinin Gerceküstücülüğün resme ilgisinin olduğunu gösterdiğidir. Burada sorun sanatın daha önce dış dünyaya yoğunlaşmış olması, ama bu açıdan gerçekliğin kendisiyle rekabet edememesiydi. Fakat odağını iç gerçekliğe çeviren resim, aslında Gerceküstücü çalışma için verimli bir saha olabilirdi. Breton'un bu konudaki modeli Picasso'ydu. Ama, geleneksel sanat eleştirisi isine karsı şiddetli bir düşmanlık beslediğini, hatta önde gelen avangardlar arasında sayılan, Matisse, Derain ve daha düsük ölcekte de olsa, Picasso'nun ilk çalışma arkadaşı Braque'ye de düşmanlık beslediğini belirtmek gerekir: Kübizmi bir ekol haline getirenler dışında. İlk dönem Gerceküstücü görsel çalışmalar (ilk sergi Kasım 1925'te yapıldı) edebî üretimden ödünç alınan kolektif yazarlık ve otomatik tekniklerle yapılan deneyleri içeriyordu. Toplamda, Gerceküstücü çalışmanın başka alanlarında olduğu gibi, amac burjuva bilincinde bir kriz yaratmak, Breton'un sözleriyle, resmi devrimin hizmetindeki bir "care" gibi kullanmaktı. Breton'un *Gerceküstücülük ve Resim* adlı çalışması ilk kez, bir kitapçık halinde 1928 yılında yayınlandı, bölümler halinde *La Révolution Surréaliste*'de yayınlanmıstı. İngilizceye David Gascoyne tarafından çevrildi (Londra 1936).

Göz ilkel halinde var olur. Toprağın mucizeleri elli metre yukarıda, denizin mucizeleri elli metre aşağıda, renge ihtiyacı olduğunda gökkuşağına başvuran yabani gözün tanıklığındadır sadece. Göz zihnin seyrüseferinin talep eder gibi göründüğü işaretlerin her zamanki alışverişinde mevcuttur. Ama vizyonun ölçeğini kim belirleyecek? Defalarca gördüğüm şeyler var, başkaları da bana aynı şekilde gördüğünü söylüyor, ilgimi çekseler de çekmeseler de hatırlayabileceğimi sandığım şeyler var, sözgelimi, Paris Opera Binası'nın cephesi, ya da bir at, ya da ufuk; çok nadir gördüğüm şeyler, unutmayı yeğlediğim ya da unutmamayı yeğlediğim şeyler var; hiç göremeyeceğimi sandığım, sevdiğim bütün o şeyler var (onlar varken artık başka bir şey görmediğim şeyler); başkalarının gördüğü şeyler, önererek benim de görmemi ya da görmememi sağladıkları şeyler; ayrıca başkalarından farklı bir şekilde gördüğüm şeyler ve görmeye başladığım ama *görünür olmayan* şeyler var. Hepsi bu kadar da değil. [...]

Görsel imgeleri sabitleme ihtiyacı, bu imgeler sabitlemeden önce var olsun ya da olmasın, her zaman öne çıkar ve bana başkalarından daha yapay görünmeyen, kökenleri konusunda burada yorum yapmayı gerekli görmediğim hakiki bir dilin yaratılmasına yol açmıştır. Yapabileceğim en büyük şey bu dilin mevcut halini, şiirsel dilin mevcut halini değerlendireceğim açıdan değerlendirmek olabilir. Bana öyle geliyor ki, bana başkalarından daha fazla bir şekilde, bana gerçek üzerinde bir üstünlük sağlayan, kaba bir şekilde *gerçek* diye anlaşılan şey karşısında üstünlük sağlayan bir yetenekten fazlaca bir şeyler bekleyebilirim. Neden böylesine birkaç çizginin, birkaç renkli lekenin merhametine kalmışım? Nesnenin, tuhaf nesnenin kendisi bu şeylerden en büyük kışkırtmayı çıkartır ve Tanrı bilir bunun büyük bir kışkırtma olup olmadığını; çünkü ben eğilimli olup olmadığını anlayamıyorum. Ağaçların yeşil olup olmamasının, bir piyanonun bana bir arabadan daha yakın olup olmamasının, bir topun silindir mi yuvarlak mı olmasının, benim için ne önemi var şu anda? Yine de eğer gözlerime inanacak olursam, şeyler böyledir, yani belli bir noktaya kadar. Böyle bir yerde, sınırlarını, eğer dikkat etmezsem, kaybedeceğim bir yanılsama gücüne sahibim. Eğer şu anda bir kitabın içindeki şu ya da bu çizime bakacak olursam, çevremdeki dünyanın var olmaktan çıkmasını önleyecek bir şey yok. Beni çevreleyen

şeyin yerine artık başka bir şey var, çünkü sözgelimi, bir başka törende yer almam güçtür. ... Tavanla iki duvarın resimde oluşturduğu köşe kolayca bu tavanla bu iki duvarın köşesinin yerine geçirilebilir. Birkaç sayfa çeviririm ve neredeyse rahatsız edici sıcaklığa rağmen, bu kış manzarasını kabullenmeyi hiç reddedemem. Bu kanatlı çocuklarla oynayabilirim. "Karşısına aydınlık bir mağara çıktı" der resim altında ve ben de bunu hakikaten görebilirim. Bunu şu anda yazı yazdığım kişileri, sizleri görmediğim şekilde görebilirim, yine de sizi bir gün görebilmek üzere yazıyorum, tıpkı bu Yılbaşı ağacı için, bu aydınlık mağara ve bu melekler için bir saniye yaşadığım gibi. Bu şekilde çağrılan varlıklarla gerçek varlıklar arasında belirgin bir fark olup olmaması fark etmez, çünkü bu fark her an kolaylaştırılabilir. O yüzden benim için bir resmi bir pencereden başka bir şey saymak olanaksızdır, o pencerede de ilk aklıma gelen *neye açıldığını* öğrenmek, başka deyişle, durduğum yerden, "güzel görüntü" olup olmadığını anlamak olur, çünkü benim üzerimde uzanan ve *gözden kaybolan* şey kadar sevdiğim bir şey yok. *İsimsiz bir figürün, kara ya da deniz manzarasının* çerçevesinin içinde, büyük bir gösteri seyredebilirim. [...]

Artık müzelerin kaygan zeminli salonlarından deli gibi geçtiğimi bildiriyorum; ve bir tek ben değilim böyle geçen. Tıpkı bugün olduğu gibi kadınlardan aldığı birkaç enfes bakışa rağmen, o toprak altı ve öylece duran duvarların bana sunduğu bilinmeyenin enayisi olmadım hiçbir zaman. Hayranlık verici ricacıları pişmanlık duymadan geride bıraktım. Hepsi bir anda çok sayıda sahne vardı; hepsi üzerine spekülasyon yapmaya cesaretim yoktu. Bütün o dinsel kompozisyonlar ve pastoral alegorilerin önünden geçerken, hangi rolü oynadığımı ister istemez unuttum. Sokağın bana sunacağı büyüler bin kat daha gerçekti. Bu görkemli Roma geçit resminin, ne konuları ne de onları ele alma tarzları seçime bağlı olmayan bu geçit resminin üyelerinin yanından sonu gelmez yürüyüşüyle geçerken ağır bir yorgunluk hissetmek benim hatam değil.

"Leda" resminin hiçbir duygu uyandırmayacağını ya da "Roma sarayları" sahnesinin ardında yürek burkan bir güneşin batamayacağını, ya da *Ölüm ve Oduncu* gibi gülünç bir masalın çizimine bile ebedî bir ahlak görüntüsü katmanın olanaksız olacağını söylemiyorum. Özgürlükleri özgürlük olarak kabul etmek kadar tehlikeli bir şey yoktur.

Ama duygu adına duygu sorunu bir yana, bu çağda gerçekliğin kendisinin de soru haline geldiğini unutmayalım. Herhangi bir sanat eserinin bize sunduğu geçici rahatsızlıkla tatmin olmamızı kim bekleyebilir bizden? Bu açıdan kendisini bizim özsel primitivizmimizin önüne çıkarabilecek bir sanat eseri yoktur. Olanla olası arasındaki tatsız mücadelenin nasıl sona ereceğini bilirken, şu ana dek katı bir şekilde sınırlanan gerçeğin sahasını aklı sersemletici oranlarda genişletme umudumu kaybetmişken, kendi kendine kıvrılan imgelemim, artık belleğimle örtüşmekten başka bir şey yapamazken, ben de, başkaları gibi, kendim için görece birkaç tatmini kabulleneceğim. Ardından kendimi, affetmem gereken "nakışçılar" arasında sayacağım. Ama daha önce değil.

Sanatın hedefi olarak belirtilen çok dar taklit kavrayışı, günümüze dek süregelen ciddi yanlış anlamanın en dibinde yer almaktadır. Onların sadece onları etkileyen şeyin imgesini az çok uygun bir şekilde çoğaltmaya yeteneği olduğu inancıyla, ressamlar model seçiminde çok rahat davranmıştır. Hata modelin sadece dış dün-

yadan alınabileceğini, ya da basitçe hiç alınamayacağını düşünmekte yatar. Elbette insan duyarlılığı en kaba görünen nesneye bile daha önce benzeri görülmemiş bir ayrım aktarabilir; yine de, bazı insanların sahip olduğu figürasyonun büyülü gücünü yaratmak, zaten onlar olmadan var olacak şeyi koruma ve dayatma amacına hizmet eder ve onu kötüye kullanmak demektir. Affedilmez feragat orada yatar. Her koşulda, günümüzün düşünme koşullarında, bütün dış dünya daha da kuşkulu görünürken, böyle bir fedakârlığa hâlâ razıyken bu olanaksızdır. Plastik sanat çalışması, bütün gerçek değerlerin kapsamlı bir gözden geçirilmesi gibi tartışılmaz bir zorunluluğa yanıt olarak, ya *saf bir iç modele* karşılık gelecek ya da yok olacaktır.

İç model terimiyle ne kastedildiğini belirlemek bize kalıyor ve bu noktada bu da son yıllarda resim yapmak için gerçek bir nedeni yeniden keşfetmiş olan birkaç insanın tutumunun yol açtığı büyük bir sorunla baş etme meselesi haline geliyor – sanat eleştirisinin sefil sisteminin umutsuzca kaçınmak zorunda kaldığı bir sorun. Lautréamont, Rimbaud ve Mallarmé insan aklına çok eksikliğini çektiği şeyleri ilk bahşedenler oldu: yani gerçekten küstah bir zerafeti bahşettiler ve bu da, kendisini bütün ideallerden kopmuş bulan aklın, kendisini kendi yaşamıyla meşgul etmesine, elde edilenle arzulananın artık birbirlerini karşılıklı olarak dışlamamasına, böylece o ana dek dizginlediği şeyi kalıcı ve en sert sansüre uğratmaya çabalamasına yol açtı. Onların ortaya çıkmasından sonra, yasak ve serbest olan şey fikri bugünkü esnekliğini kazandı, öyle ki aile, vatan, toplum gibi sözcükler, artık bize ürkütücü jestler gibi görünüyor. Bizim kendi kurtuluşumuz için zihinlerimizi hazırlamamıza yol açan onlar oldu, o yüzden bizim çaresizce onların izinden gitmemiz, bizi hiç terk etmeyecek olan o ateşli fetih, toptan fetih duygusuyla izlerinden gitmemiz gerekti; bu yüzden bizim gözlerimiz, değerli gözlerimiz de, var olmasa da, var olan kadar yoğun olan ve bir kez daha görsel imgelerden oluşması, bizim geride bıraktığımız şeyi tam olarak telafi etmesi gereken şeyi düşünmek zorunda. Her adımımızı korkunun beklediği o gizemli yol ve geri dönme arzumuzun ancak yanımızda brinin bulunduğuna dair sahte bir umutla alt edildiği o yol, geçen on beş yıl boyunca güçlü bir fenerle arandı. Picasso bu yolu araştırmaya başlayalı on beş yıl oldu, gittiği her yere de ışık götürdü. O gelmeden önce kimsenin orada bir şey görmeye cesareti yoktu. Şairler keşfettikleri bir ülkeden bahsedip duruyorlardı, orada çok doğal bir şekilde bir çizim odası "bir gölün dibinde" görünüyordu, ama bu imge bizim için sadece hayalî bir imgeydi. Hangi mucize, benim tanıma şaşkınlığına ve talihine sahip olduğum bu insanın, onun ortaya çıkmasından önce, fantezinin en yüksek sahasında kalmış olan şeyleri cisimlendirmesine yol açtı? Bunun mümkün olması için onun içinde nasıl bir mucizenin olmuş olması gerekiyor! [...] Duyulur şeylerden aniden kopmak, ya da belli bir nedenle onların alışılmış görünümlerinden kopmak için, insanın onların kandırmacasının fazlasıyla farkında olması, böylece Picasso'nun engin sorumluluğu gerçeğini kabul etmesi gerekir. Kendi açısından irade gücünün tek bir başarısızlığı bile ele aldığımız şeylerin, tümden kaybolmasa da, geri kalmasına yol açacaktır. Onun hayranlık verici ısrarı öyle değerli bir güvence ki, bizim başka herhangi bir otoriteye başvurma ihtiyacımızı alıp götürür. Bu acı verici yolculuğun sonunda bizi bekleyen şeyin ne olduğunu bilebilecek miyiz? Sadece araştırmanın sürdürülmesi gerekiyor, sadece hedefi gösteren işaretlerin herhangi bir kaçamak olasılığı yaşanmadan gerçekleşmesi ve birbirlerini rahatça izlemeleri gerekiyor. [...]

Picasso'nun kendi adına kısmi bir feragat umut etmek ya da bunun için korkmak üzere sıradışı bir kadere sahip olduğu kimsenin aklına gelmezdi. Onun tahammül edilemez yandaşların cesaretini kırmak ya da tepki canavarından kurtulup oh demek için, karaladığı şeyleri zaman zaman onların beğenisine sunması, eğlendirici olmaktan da çok daha fazla bir şeymiş gibi görünüyor bana. Gece vakti göğe açılan laboratuvardan, alışılmamış tanrısal varlıklar, peşlerinden mermer kaide parçalarını sürükleyen dansçılar, yanlarında sizin masanızın mutfak masası gibi kaldığı büyüleyici masalar kaçıp gider ve geriye kalan her şey unutulmaz gazeteye yapışıp kalır: *Le Four*... Gerçeküstücü resim diye bir şey olamayacağı söylenmişti. Resim, edebiyat – nedir onlar bizim için, ey Picasso, artık çelişki değil, kaçınma ruhunu en uç noktasına dek götürdün! Resimlerinin her birinden bir ip merdiven uzattın, ya da yatak çarşaflarından yapma bir merdiven ve biz, ve büyük olasılıkla bizimle sen, sadece uykunda ona tutunup aşağı inip çıkmak istiyorsun. Bir de onlar gelip bize resimden bahsediyorlar, bize gelip resim denen o zavallı çareden bahsediyorlar!

Çocukken, bugün görsek bizi acı ve öfkeden ağlatacak oyuncaklarımız vardı. Belki bir gün, bütün yaşamımızın oyuncaklarını göreceğiz, çocukluğumuzun oyuncakları gibi, bir kez daha. Bana bu fikri veren Picasso olmuştu. [...] Belli bir yaşa kadar büyüyoruz anlaşılan ve oynadıklarımız da bizimle birlikte büyüyor. Tek tiyatrosu akıl olan dramda bir rol oynayan Picasso, yetişkinler için trajik oyuncakların yaratıcısı, insanın büyümesine yol açtı ve bazen onu boğar gibi yaparak, onun çocukluk huzursuzluğuna son verdi.

Bu değerlendirmelere bakarak, onun bizlerden biri olduğunu öne sürebiliriz, ama onun yöntemlerini bizim yerleştirmeye çalıştığımız katı eleştiri sistemine sokmak olanaksız ve ayıp olacaktır. Eğer gerçeküstücülük belli bir davranış tarzına girdiyse, kendisini bu yola tıpkı Picasso'nun ona kendini adadığı ve adamayı sürdüreceği gibi adamalıdır; umarım bunu söyleyerek fazla kesinlikçi görünmüyorumdur. Başka herkesten çok kendisinden bir şeyler beklemekte ısrar ettiğimiz insanın etkinliğine dayatma yapabilecek herhangi bir disiplinin[1] saçma ölçüde sınırlayıcı karakterine her zaman karşı çıkacağım. "Kübist" disiplin bu hatayı çok uzun süre önce yaptı. Bu tür sınırlamalar başkalarına uygun olabilir, ama bana Picasso ve Braque'nin bundan uzak tutulması bana fazlasıyla gerekli geliyor.

İnsanların gözlerinden akan büyülü nehri, hem var olan hem var olmayan şeylerle aynı halüsinasyon ışığı ve gölgesinde yıkanarak kaynağına dek izleme ihtiyacını uzun süre hissedeceğine inanıyorum. Rahatsız edici keşfin neye bağlı olduğunu pek bilemeseler de, bu kaynaklardan birini herhangi bir dağın en yüksek zirvesine koyacaklar. Aşık olmak üzere oldukları daha bilinmeyenin çekici buharlarının yoğunlaştığı yer, onlara bir şimşek ışığında görünecek. Belki de oraya bile sefil gişelerini koyacaklar, çoğalıp birbirlerini yok edecekler ve yağmaladıktan sonra *toprağa* dönmekten başka bir arzuları olmayacak! Eğer o zaman da yeryüzünde kalırsa, kibir ve karanlığın karışıklığının arasında, tek bir kusursuz kararın, ideal bir noktaya indirgenmenin, yaşamlarımızın uzak çağlarında bizden kaçan her şeyin tek bir görünümü bile kalırsa, bunun düşüncemizin mutlu kıyılarına ulaşan yirmi otuz resimden biri olmasından başka bir şey dilemiyorum – onu bilmeden mutlu, sonunda bütün kıyıların var olacağına mutlu. [...]

Devrimi göreceğiz, bugün tanımı sadece ve sadece bir yanlış anlama olabilecek olan Devrimi göreceğiz ve o bizim kaygılarımız için bir neden olacak. Ancak Devrimden önce tanıdığım en iyi insanları çağırmayı yararlı sayıyorum. Ressamların sorumluluğu, hangi ifade biçiminde olursa olsun, gösterilen şeyin göstergesinin hayatta kalmasını önlemek için her türlü önlemi almak zorunda olan herkesin sorumluluğu gibi, hem ağır hem de desteksiz bir sorumluluk gibi görünüyor bana. Yine de bu ebediyetin bedeli. Akıl bu görünüşte talihli olaya bir muz kabuğuna basar gibi basıyor. Bir şey olmasını hiç beklemedikleri bir anda yaşanan anı dikkate almamayı yeğleyenler, bana göre ciddi tek yardım olan o gizemli yardımdan yoksun görünüyor. Bir eserin devrimci içeriği, ya da sadece içeriği, bu eseri oyuna sokan öğelerin seçimine bağlı olamaz. Bu da bütün değerlerin bütünsel olarak gözden geçirilmek üzere olduğu ve durugörünün bizi sadece bu gözden geçirmeyi hızlandıracak gibi görünen değerleri tanımaya zorladığı bir dönemde plastik değerler için katı ve nesnel bir ölçek elde etmenin güç olduğunu gösteriyor.

Sanat eleştirisinin tümden iflas etmesi, gerçekten oldukça gülünç olan bir iflas karşısında, Raynal, Vauxcelles ya da Fels gibilerinin makalelerinin embesilliğin ötesine geçmemesinden yakınmanın anlamı yok. Süregiden Cezannizm, neoklasisizm ya da mekanizm skandalı, bizi gerçekten ilgilendiren konuyu ortaya koyamaz. Utrillo'nun hâlâ ya da zaten iyi "satıp satmadığı", Chagall'ın bir gerçeküstücü sayılıp sayılmadığı gibi şeyler ancak bakkal yamaklarının konuşacağı konulardır. Kuşkusuz geçerken değinmekle yetineceğim bu gelenekler incelemesi, eğer düzgün şekilde yürütülmüş olsaydı fazlasıyla yararlı olurdu, ama benim burada ona kalkışmam vakit kaybıdır, çünkü bu gelenekler daha genel bir sahada artık reddedilmekte olan bütün her şeyle mükemmel bir uyum içinde. Entelektüel bir bakış açısından, konu sadece bazı ressamların tartışmasız başarısızlığı için ne gibi sebepler bulunabileceğidir, bu başarısızlık iki üç örneğe bakarsak, *inayeti* kaybetmemizden kaynaklanmış gibi görünüyor.

Şimdi de dehasını bütün ahlaki yükümlülüklerden kurtarmış olan Picasso, tereddüt etmeden görünümleri gerçeklikle kandıran, bazen korkutacak derecede, gördüğümüz kadarıyla, sonsuza dek bağışlamayan şeye meydan okumaya kalkışan Picasso – bütün uzlaşmalardan uzak duran Picasso bile, onun dışında hepimizin çaresiz kalacağı bir duruma hakim olduğuna göre, aslında bütün o ilk yol arkadaşlarının çoğunun bizimkinden ve kendisininkinden çok ayrı bir yola girmiş olduğu anlaşılıyor. Özellikle de böyle kahince bir sezgiyle, kendilerine "les Fauves" [yabani hayvanlar] diyenler, artık zamanın parmaklıklarının arkasında gülünç bir şekilde ileri geri dolanmaktan başka bir şey yapamazlar ve pek korkutmayan o son hamlelerinden de krupiye ya da terbiyeci kendisini bir sandalyeyle koruyabilir. Bu cesareti kırılmış ve cesaret kıran yaşlı hayvanlar Matisse ve Derain'dir. Orman ve çöle olan özlemlerini bile korumuyorlar; dar bir alana girdiler: onları besleyip hayatta tutanlara olan minnettarlıkları. Derain'in *Nü*'sü, Matisse'in yeni bir *Pencere*'si –denizin tüm suyu bile bir damla entelektüel kanı temizlemeye yetmez?" inancının doğru olduğuna bunlardan daha kesin bir kanıt var mı?[2] Yani bu insanlar bir daha doğrulmayacak mı? Artık akla onurlu düzeltmeler getirmeyi arzuluyorlarsa, hem onlar hem ötekiler kendilerini sonsuza dek kaybolmuş bulacaklardır. Bir zamanlar çok berrak olan hava, yapılama-

yan yolculuk, birinin bir eşya bıraktığı yer ile birinin uyanırken onu yeniden bulduğu yer arasındaki aşılmamış uzaklık, bu saatin ve bu yerin birbirinden ayrılmaz ebediyetleri, hepsi bizim ilk adanma eylemimizin merhametinde. Böyle büyük bir kaybı daha büyük ölçüde tartışmak isterdim. Ama ne yapılabilir? Artık çok geç.

Georges Braque'nin kaderi ister istemez etkiliyor beni. Bu adam sonsuz önlemler aldı. Kafasıyla elleri arasında sanki büyük bir kum saati görüyorum, kumları bir günışığı hüzmesinde dans eden sineklerden daha büyük bir telaşa kapılmış değil. Bazen bu kum saati ufuktan aşağı iniyor ve sonra kum akmaz oluyor. Bunun nedeni Braque'nin *"duyguyu düzelten kuralı sevmesi"*, buna karşılık benim bu kuralı şiddetle reddetmekten başka bir şey yapmamam. Bunu nereden almış? Bunun arkasında bir Tanrı fikri olmalı.[3] Resim yapmak çok hoş, resim yapmamak da çok hoş. İnsan "iyi" resim yapabilir, iyi resim yapamayabilir. Kısacası... Braque şu anda büyük bir kaçak. Korkarım bir iki yıl içinde onun adını hiç anamayacağım. Ama bu da biraz telaş etmek oluyor.

Apollinaire 1918'den sonra ondan yüz çevirdi. Kendisi ölüm onu durduracak kadar kötü bir hale geldiği sırada, teslim olmayı önerenlere saldırmak için sağlam terimler bulmakta güçlük çekiyordu ve başka bahaneler buldu. Ona saldırmak için benzer nedenlerim yok ve onun uzun yıllar Picasso'yla birlikte tek başlarına durdukları yolda kendi hikayesinin peşinden gittiğini unutmayacağım. [...]

Ama bir gün Braque gerçekliğe acıdı. Her nesnenin kendi yerinde olması için, her birimizin kendimizden bir şeyleri oraya koyması gerektiğini tekrarlamaktan usanmıyorum. Bütün hayatımız boyunca süren o aralıksız poz verme saniyelerini bir düşünün. Sonuçlardan korkmadan, insan bir buket çiçek verme hareketini sonsuzca yineleyebilir. Ama kimse buketten onu uzatan ve titreyen bir el ortaya çıkarmasını isteyemez. Braque'nin eli titredi.

1 "Gerçeküstücü" disiplin bile olsa.

2 Isidore Ducasse.

3 Tanrı'dan bahsetmek, Tanrı'yı düşünmek her açıdan ona hakkını vermek demektir ve bunu söylediğim zaman, onunla mücadele etmek için bile bu fikri sahiplenmediğim ortadadır. Hep Tanrı'ya karşı oynadım bahsimi ve bu dünyada bu bahsin sonucunu kazanmış olmamı önemsemiyorum. Ortaya konan para (hayatım) o kadar gülünçtü ki kazananın ben olduğunun farkındayım. Benim içimde sarsak, kısık gözlü, rezil, lekeli ve grotesk olan her şey bu tek sözcükte saklı: Tanrı. [...]

6 André Breton (1896-1966) İkinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan

Gerçeküstücülük 1925'ten sonra Komünist Parti'yle gergin bir ilişki sürdürmüştü. Breton basından beri, Pierre Naville karsısında, Partiden bağımsız kalmanın zorunlu olması konusunda, sanatsal bir öncü olarak kalma tehlikesinin var olduğunu savunmustu. 1929 yılında Breton artık başarıya kavusmus olan grubu zorladı ve ikinci bir Manifesto yayınladı, burada Marksizmi açıkça kucakladı ve ortodoks, Stalinist Komünizme karsı Trotski'ye yakın bir konum benimsedi. İkinci Manifesto, 15 Aralık 1929'da *La Révolution Surréoliste*'nin son (12.) sayısı olarak yayınlandı. Derginin yerini yeni, daha ağırbaslı *Le Surréalisme au Service de la*

Révolution aldı ve 1933 yılına dek sürdü. İkinci Manifesto'nun Seaver ve Lane'e ait İngilizce çevirisi *Manifestoes of Surrealism*, s. 123-87'de yer almaktadır.

Gerçeküstücülük, işlevinin özel bir kısmı gerçek olma ve olmama, yansıma ve dürtü, bilgi ve "ölümcül" bilgisizlik, yararlılık ve yararsızlık kavramlarını eleştirel bir gözle incelemek olsa da, en azından bir açıdan, Hegelci sistemin "devasa bir iptalini" başlangıç noktası alması açısından, tarihsel maddecilikle ortaklığa sahiptir. Sonunda olumsuzlamaya ve olumsuzlamanın olumsuzlamasına dek izlenebilen bir düşüncenin uygulanmasına herhangi bir sınır –sözgelimi ekonomik sınır– koymak bana imkansız görünüyor. İnsan diyalektik yöntemin sadece toplumsal sorunların çözümüne uygulanmasının geçerli olduğunu nasıl kabul edebilir? Gerçeküstücülüğün başlıca amacı ona en dolayımsız bilinç alanında hiçbir şekilde rekabetçi olmayan uygulamaya dönük imkanlar sağlamaktır. Devrimi desteklemekten neden geri duracağımızı –bazı dar görüşlü devrimcileri bir yana bırakırsak– neden destekleyemeyeceğimizi anlayamıyorum, yeter ki sevgi, düşler, delilik, sanat ve din sorunlarını onlarla aynı açılardan görelim. Şimdi, Gerçeküstücülükten önce, bu yönde sistemli hiçbir şey yapılmadığını ve onu bulduğumuz yerde, diyalektik yöntemin, Hegelci biçimiyle, bizim için de kullanışsız olduğunu söylemekte tereddüt etmeyeceğim. Bizim için de tam ifadesiyle idealizme son vermek zorunluydu, "Gerçeküstücülük" sözcüğünün yaratılması da buna tanıklık eder [...]

Ayrıca kendimizi, felsefenin bize "geride bıraktığı" bir ayrım noktasına koymak istiyoruz. Bence, gerçekliği sadece kuramsal olarak önemli bulmakla kalmayıp Feurbach'ın arzuladığı gibi, o gerçekliğe tutkusuz bir çağrı yapmayı ölüm kalım konusu kılanların da kaderi bu: süreç içinde, *tümüyle*, hiçbir çekince göstermeden, tarihsel maddecilik ilkesine olan bağlılığımızı sunmak. [...]

Tarihsel maddecilik ilkesine bağlılığımız... bu sözcüklerle oynamanın bir yolu yok. Sadece bize bağlı olduğu sürece –yani komünizm bize sergilenmek üzere çevrede gezdirilen ve belli bir mesafede tutulan tuhaf hayvanlar olarak davranmadığı sürece– kendimizin devrimci olarak sorumluluğumuzu yerine getirme yeteneğine sahip olduğumuzu göstereceğiz. [...]

[...] Eylül 1928'de ... bana şu iki soruyu sordular:

1. Edebî ve sanatsal eserlerin saf bireysel fenomenler olduğuna inanıyor musunuz? Bunların insanlığın ekonomik ve toplumsal evriminin belirlediği akışın bir yansıması olabileceğine ya da olması gerektiğine inanmıyor musunuz?

2. İşçi sınıfının özlemlerini ifade eden bir edebiyat ve sanata inanıyor musunuz? Size göre, bu edebiyat ve sanatın başlıca temsilcileri kimler?

Benim yanıtlarım şöyle oldu:

1. Elbette, herhangi bir entelektüel fenomen için olduğu gibi edebî ve sanatsal eserler için de aynı şey geçerlidir, insanın haklı olarak önem vereceği tek sorun düşüncenin egemenliği sorunudur. Yani, sorunuza olumlu ya da olumsuz yanıt vermek olanaksızdır, insanın tek yapabileceği böyle bir durumda gözlenebilen tek felsefi

tutumun "mutlak saydığımız insan düşüncesinin doğasıyla o düşüncenin sınırlı bir düşünceye sahip bir bireyler topluluğundaki gerçekliği arasındaki (mevcut) çelişkiyi" [Engels] dile getirmek olduğu söylenebilir. [...] Bu düşünce, onunla bağlantılı olarak şu tür özgül bir ifadeyi değerlendirmemi istediğiniz alanda, ancak çiğnenmemiş özerkliğinin farkındalığıyla tam bağımlılığının farkındalığı arasında salınabilir. Bizim dönemimizde, sanatsal ve edebî üretim, bana bu dram ihtiyacı için feda edilmiş görünüyor, bir yüzyıllık yürek parçalayıcı şiir ve felsefeden sonra (Hegel, Feurbach, Marx, Lautreamont, Rimbaud, Jarry, Freud, Chaplin, Trotski), kendini yola koymalı. Bu koşullarda, bu eserlerin insanlığın ekonomik ve toplumsal evrimini belirleyen akışı yansıtması gerektiğini ya da yansıtabileceğini söylemek, düşüncenin saf koşullara bağlı olarak bilinç kazandığını ima eden ve onun temel doğasını hafife alan, biraz kaba bir yargı vermek olacaktır: hem koşulsuz hem koşullu, hem ütopyacı hem gerçekçi, kendi amacını kendi içinde bulan ve sadece hizmet etmeye hevesli vb.

2. İşçi sınıfının özlemlerini dile getiren bir sanat ya da edebiyatın günümüzde mümkün olduğuna inanmıyorum. Eğer böyle bir imkanına inanmayı reddedersem, bunun nedeni, herhangi bir devrim öncesi dönemde, mecburen burjuvazinin bir ürünü olan yazar ya da sanatçının, tanım gereği bu özlemleri geri çeviremeyecek olmasıdır. Onun bu özlemleri belli ölçüde anlayabileceğini ve biraz sıradışı ahlaki koşullarda, proleter davası açısından herhangi bir davanın göreceli olduğunu kavrayabileceğini de reddetmiyorum. Fakat bu, aynı zamanda onun önemli ölçüde kuşkulanmaktan, ona ait olan, onu çok özel bir açıdan bakmaya, kendi içinden ve sadece kendisi için bakmaya zorlayan ifade yöntemlerine içkin olan kuşkudan uzak durabileceği anlamına gelmez. Geçerli olabilmek için, bu eser zaten var olan birtakım eserlerle ilişki içinde bulunmak ister ve buna karşılık, yeni yollar açmalıdır. Gerekli bütün izinleri verince, sözgelimi, yasalarını resmen ilan edemeyen şiirsel bir determinizmin öne sürülmesine karşı çıkmak da, diyalektik maddeciliğin öne sürülmesine karşı çıkmak da boşuna olacaktır. Kendi payıma, ben iki evrim türünün kesin olarak birbirine benzediğine ve dahası, en azından bu açıdan ortak olduklarına eminim: Her ikisi de cömerttir. Tıpkı Marx'ın öngörü ve kehanetlerinin –onun ölümünden bu yana yaşanan bütün dış olayların gösterdiği üzere– doğru çıkması gibi, sadece akılla ilgili olaylarda Lautreamont'un tek bir sözcüğünün bile geçerliliğini kaybettiğini görmedim. Buna karşılık, toplumsal fenomenleri Marx'tan başka bir yolla açıklamaya kalkışmak, bana göre, kimsenin proleter kültürle gerçek bir akrabalık içinde olduğunu öne süremeyeceği bu tarihsel noktada "proleter" denen bir edebiyat ve sanat savunmaya ya da göstermeye çalışmak kadar hatalı olacaktır, çünkü bu kültür, proleter rejimlerde bile yoktur. [...]

***

Bize düşen... insanın aklının derinliklerinde ne yattığını daha da açık şekilde görmeye çalışmaktır, bu girdap bize zarar vermeye başlayacak olsa bile. Bizler, bütün bunlarda, çözülebilecek olan şeyleri azaltmak istemekten uzağız ve "komplekslerin" bilimsel incelemesine dönmeyi aklımızdan geçirmiyoruz. Elbette, toplumsal sorunlar alanında Marksist öğretiyi bilerek seçmiş olarak gördüğümüz Gerçeküstücülük, fikirlerin değerlendirilmesi açısından geçerli olduğu ölçüde Freudcu öğretiyi önemsizleştirmek gibi bir niyete sahip değil; tersine, Gerçeküstücülük Freudcu eleş-

tirinin gerçekten sağlam bir temele sahip olan ilk eleştiri olduğuna inanıyor. Gerçeküstücülüğün, varlığıyla, çeşitli psikanalitik eğilimlerin nitelikli uygulamacılarını birbirine düşüren tartışmaya kayıtsız kalsa da –tıpkı Enternasyonalin yönetimi içinde gerçekleşen mücadeleye donuk bir ilgiyle, her gün bakmak zorunda kalması gibi– uygulamacılar arasında olmadığı sürece yararlı bir yoldan gidemeyeceği belli olan bir çekişmeye de karışmak zorunda değildir. Gerçeküstücülüğün kişisel deneylerinin sonucunu göstermesini istediği yer bu değildir. Ama Gerçeküstücülüğe yönelen bireyler doğaları gereği, özellikle de insan olarak sahip oldukları derin kaygıların, yani yaratma, sanatsal olarak yıkma kaygılarının büyük kısmını etkileyen Freudcu yaklaşımla ilgileniyorlar – "yüceltim" olarak bilinen fenomenin tanımını kastediyorum, Gerçeküstücülük bu insanlardan temelde misyonlarını gerçekleştirmeye yeni bir *farkındalık* katmalarını, onlar için çok büyük değer taşıyan bir kendi kendini gözleme edimini gerçekleştirmelerini, aklın "sanatsal" hali denen şeye sanatçıdan çok doktor olan kişilerin nüfuz ederken ulaşamadıkları şeyleri tamamlamalarını talep eder. Dahası, Gerçeküstücülük, Freudcu anlamda, bizim kastettiğimiz o "değerli yeteneğe" sahip olan kişilerin, onların izlediğini gördüğümüz yolun tam tersine yönelerek, bu ışıkta en karmaşık mekanizmayı, yani "esini" incelemeye çaba harcamalarını ister ve onu kutsal bir şey saymaktan vazgeçtikleri andan itibaren, Gerçeküstücülük onlardan, bu mekanizmanın sıradışı olduğuna inansalar bile, onu son bağlarından da kurtarmalarını ya da onun o bağlara –kimsenin cesaret etmediği ölçüde–boyun eğmesini sağlamalarını talep eder. Bu noktada inceliklere girmenin yararı yok; hepimiz esinin ne olduğunu çok iyi biliyoruz. Onu karıştırmak mümkün değil; her zaman ve ülkede ifadenin yüce ihtiyaçlarının sunduğu şeydir o. Herkes onun ya var ya yok olduğunu, ve yoksa, yetenek, ilgi ve söylemsel zekanın inatçı bir çalışmayla elde ettiği insani aklın onun yerini tutamayacağını söyler. Onu arasıra varlığımızı önleyen, belli bir fikirle ona karşılık gelen (sözgelimi yazılı olan) fikir arasında yarattığı türden kısa devreyle, aklımıza tümüyle sahip olması sayesinde kolayca tanıyabiliriz. Tıpkı fiziksel dünyada olduğu gibi, bir makinenin iki "kutbu" çok az ya da sıfır direnceye sahip bir ileticiyle bir araya getirildiği zaman bir kısa devre ortaya çıkar. Şiir ve resimde, Gerçeküstücülük bu kısa devreleri artırmak için elinden gelen her şeyi yapmıştır. İnsanın belli bir duygunun etkisine girdiği, onu kendi kendini korumak üzere ölümsüzlüğe yansıtan bu "kendisinden daha güçlü" bir şeyin eline düştüğü bu ideal anı yapay olarak yeniden üretmeye inanır ve hiçbir şeye bundan daha canıgönülden inanmayacaktır. İnsan eğer uyanık, aklı başında olsaydı, bu zorlu durumdan çıkmaya çalışırken dehşete kapılırdı. Onun için asıl önemli olan şey ondan özgür olmamak, bu gizemli çınlama sürdüğü sürece konuşmayı sürdürmektir: aslında, o tam da kendi kendine ait olmayı bıraktığı anda bize ait olacaktır. Ruhsal etkinliğin bu ürünleri, anlamlı olabilmek için arzudan olabildiğince uzaklaştırılmış olan, hep fren rolü görmeye açık herhangi bir sorumluluk fikrinden kurtulmuş olan, "zekanın edilgen yaşamı" olmayan her şey kadar bağımsız olan bu ürünler, otomatik yazının ve düşlerin betimlenmesinin sunduğu bu ürünler, bir ve aynı zamanda, sanat alanında lirik değerlerin genel bir yeniden sınıflandırmasını yapmak ve insan denen o sonsuz kutulu kutuyu sonuna dek açabilecek bir anahtar, onun "ötenin", gerçekliğin, aklın, dehanın ve aşkın, dışarıdan kilitlenmiş kapılarına karanlıkta çarptığı zaman, ona

kendi kendini korumak için geri dönmesine engel olan bir anahtar önermek konusunda tuhaf bir şekilde çaresiz kaldığını gösteren bir eleştiri toplamına büyük üslubun beğeni öğelerini sunmak açısından eşsiz olmak gibi bir üstünlük sunarlar. Bir gün gelecek, artık onu böyle laubali bir şekilde, yaşadığımızı sandığımız bir varoluştan başka bir varoluşun elle tutulur kanıtlarıyla kullanmayı kabul etmeyeceğiz. O zaman, *doğruyu* yakalamaya bu kadar yaklaşmışken, birçoğumuzun, bu doğruya ulaşmak için yüzmeyi öğrenmeden kendini suya atmamak ve anka kuşuna inanmadan ateşe dalmamak için kendisine bir bahane, ister edebî ister başka türlü bir bahane bulmaya özen gösterdiğini görerek şaşıracağız. [...]

7 George Grosz (1893-1959) ve Wieland Herzfelde (1896-1988) "Sanat Tehlikede"

Herzfelde sol kanat yayınevi Malik Verlag'ı 1917 yılında kurmuş, bu arada Grosz'un *Yönetici Sınıfın Yüzü* ve *Ecce Homo* gibi satirik grafik portfolyölerini yayınlamıştı. 1920'lerin ortasında, Grosz resmi bıraktı ve sanatı Neue Sachlichkeit'ın etkisiyle daha kasvetli oldu (bkz. IIIA12). Fakat iki yazar da sanatın toplumsal çatışmada kullanılması gerektiğine inanıyordu ve bu yüzden "saf" bir sanat fikrine militanca karşı çıkıyorlardı. Diğer yandan bu o sıralarda birçok sol kanat sanatçının benimsediği ortodoks figürasyona yönelik bir reçete de değildi. Deneme ilk kez "Die Kunst ist in Gefahr: ein Orientierungsversuch" adıyla Malik Verlag tarafından, 1925 yılında yayınlandı. Gabriele Bennet'e ait İngilizce çevirisi Lucy Lippard (ed.), *Dadas on Art*, Princeton, NJ, 1971, s. 80-5'te yer aldı. (Grosz'un daha önceki metinleri için bkz. IIIB13 ve IVB8.)

İSA SİPERLERDE

Alman Dada hareketi, bazı yoldaşlarımın ve benim eşzamanlı olarak, dünyayı "ruhun" [Geist] ya da "ruhun" insanlarının yönettiğine inanmanın tam bir delilik olduğunu fark etmemizde kök saldı. Goethe bombardıman altında, Nietzsche sırt çantasını yüklenmiş, İsa siperlerde – hâlâ ruhun ve sanatın özerk gücüne inanmayı sürdüren insanlar vardı.

Dada on yıllardır Almanya'daki en önemli sanat hareketiydi. Gülmeyin – bu hareket aracılığıyla bütün sanat "akımları" geçmişin önemsiz atölye işleri haline geldi. Dada "yapma" bir hareket değildi, organik bir üründü, aklı bulutlarda olan sözde kutsal sanata, müritleri küplerin ve Gotik sanatların üzerinde kuluçkaya yatan, generalleri de kanla resim yapan sanata yönelik bir tepkiden kaynaklandı. Dada sanat hayranlarını kendi renklerini göstermeye zorladı.

YOK EDİCİ DADA

Dadalar ne yaptı? Her şeyin aynı olduğunu söylediler, kişi ister yaygara koparsın ister Petrarch, Shakespeare ya da Rilke'den bir sone okusun, ister çizme topuğu yaldızlasın ister Madonnalar yontsun: Silahlar artar, kâr artar, açlık artar, uyuşukluk artar; bütün o sanatın nedeni ne? Sanatmış gibi yapma üçkağıdının zirvesi ruhsal değerleri yaratmadı mı? Sanatın kendi başına ciddiye alınması, başka kimse tarafından ciddiye alınmaması inanılmaz bir şekilde gülünç değil miydi? "Çek ellerini yüce sanattan!" diye haykırdı Dada'nın düşmanları. "Sanat tehlikede!" "Ruhun onuru

lekeleniyor!" Ruhla ilgili bu saçmalıklar, görünen tek ruh şunları yazan basının onursuz ruhuyken söyleniyordu: Savaştan hisse senedi alın! – Sanatla ilgili ne saçmalıklar yaptılar, sonunda her gün kendini gitgide daha çok açığa vuran Anno 13'ün yüzünü güzellikle boyama işine kadar vardırdılar.

YELDEĞİRMENLERİNE KARŞI

Bugün, bütün diğer Dada kurucularıyla birlikte, tek hatamızın sanat denen şeyle ciddi bir şekilde ilgilenmek olduğunu biliyorum. Dada bir çıkıştı, yaygara ve küçümseyici kahkahalarla gerçekleşiyordu; dar, aşırı yüklü ve abartılmış bir ortamdan çıktı ve sınıflar arasında havada süzülürken, genel kamuya karşı bir sorumluluk tanımadı. Toplumun yönetim düzeninin delice ürünlerini gördük ve gülmeye koyulduk. Bu deliliğin arkasındaki sistemi daha görmemiştik.

TAN AĞARIYOR

Bu sırada devrim bu sistemin ağır ağır anlaşılmasını sağladı. Artık gülecek bir şey yoktu, sanatınkinden daha önemli sorunlar vardı; eğer sanatın yine bir anlamı olacaksa, bu sorunlara bakması gerekiyordu. Sanat deyimlerini aştıktan sonra kendimizi içinde bulduğumuz boşlukta, içimizden bazı dadalar kayboldu, özellikle de İsviçre ve Fransa'da olan, son on yılın kültür şoklarını daha çok gazete perspektifinden yaşayanlar kayboldu. Geri kalanlarımız o büyük yeni hedefi gördük: devrimci davanın hizmetindeki Eğilim Sanatı.

SANAT TARİHİNDE DÖRTNALA

Eğilime yönelik talep sanat dünyasını, günümüzde belki her zamankinden de çok, çileden çıkmış ve horgörü yüklü bir muhalifliğe sürüklüyor. Kendine has önemli eğilimli tavrı benimsemiş sanat eserleri her zaman var oldu, ama bu tür eserler eğilimli olmaları nedeniyle beğenilmiyorlardı, biçimsel, "saf sanatsal" nitelikleri için beğeniliyorlardı. Bu çemberler bütün sanatın her zaman bir eğilimi olduğunu, sadece bu eğilimin karakterinin ve berraklığının değişmiş olduğunu görmekte yetersiz kalıyorlar. [...]

BOŞLUĞA DALAN GEZGİNLER

Fakat hâlâ bilinçli ve sevecen bir şekilde herhangi tür bir eğilimden, temsilî olanı, hatta sorunlu olanı tümüyle reddetmeye çalışan sanatçılar da var. Genellikle sezgisel ve hedefsizce, tıpkı görünürde bir amacı olmadan, kristallere, bitkilere, taşlara, varolan her şeye biçim veren Doğa gibi, bütün hepsi sezgisel ve amaçsızca çalışabilirler. Resimlerine belirsiz isimler verirler ya da sadece numaralandırırlar. Belli ki bu yöntem, müzikte olduğu gibi, bütün diğer etkili olasılıkların kasıtlı olarak ortadan kaldırılmasıyla saf uyaran üretmeye yönelik bir çabadır. Ressam biçim ve renk yaratıcısı olacaktır sadece. Sanatçılar eserlerinin "derin anlamı" olmadığına ya da onu izleyicinin duygusal ya da metafizik bir anlama taşıdığına inansalar da, sanatçının (erotizm, din, politika, estetik, moral vb.) bütün o ideolojik etki olanaklarını kasıtlı olarak reddetmiş oldukları gerçeği değişmeden kalır; orada sessiz ve aldırışsız bir halde durmuş, yani, toplumsal olaylar karşısında sorumsuz olmuşlardır, ya da – buna niyet edilmediği durumlarda – cahil ve beceriksiz bir şekilde boş yere çabalarlar.

YANIT VERİLMEMESİ DE BİR YANITTIR

Bu tür sanatçılar sanayinin ve uygulamalı sanatın hizmetine girdikleri zaman, bir politikacının kendisini bir zanaatkâr olarak işe katmasına edildiği kadar itiraz edilebilir. Bir yetenek konusu bu.

Bu edebî çekim sanatı kendi adına sürdürülürse, kesinlikle *blasé* [bezgin] kayıtsızlık ve sorumsuz bireyci duygular ortaya çıkar.

HÜNERİN ZARARI YOK

Elbette, sanatçının dünyayla olan ilişkisi eserinde her zaman ifadesini bulur ve bu ilişki kaçınılmaz olarak ona eğilimini verir. Bu yüzden bir sanatçıyı eğilimi için suçlamak, o eğilim sanatçının engin görüşünde, üslubunda farkında olmadan ortaya çıktığı şekliyle çeliştiği zaman makuldür; ya da bir sanatçı beceriksizliğini eğilimine ait bir motif ya da başlıkla telafi etmeye kalkıştığı zaman. Bazı kişiler tümüyle ikna olduğu bir eğilimi desteklemek üzere yetersiz araçlar kullanabilir; orada da, kişi eğilime, onu ifade etmekteki yeteneksizliği yüzünden, itiraz edemez.

Ama hiç kimse Grützner'in Alman birasını ya da erkeklerin manastırda yaşadığı hazları savunduğu için kınandığını, ya da Grünewald'ın Hıristiyan inancı yüzünden kınandığını duymamıştır. Sanatseverler bir eseri onun eğilimi nedeniyle, bir ilke ya da bir duyum aracı olarak bir kenara itmeye kalkıştıkları zaman, sanatçının eserine eleştirel bir gözle bakmazlar, savunduğu düşünceye düşman olurlar.

KİMİN EKMEĞİNİ YERSEM, ONUN ŞARKISINI SÖYLERİM

Sanatçı, istese de istemese de, halkla, toplumla sürekli karşılıklı ilişki içinde yaşar ve onun evrim yasalarından kopamaz; bugün bile, bunlar arasında sınıf çatışması yer alır. Olup bitenlerin üstünde ya da dışında seçkinci bir duruş benimseyen herkes, yine de taraf tutmaktadır, çünkü bu tür bir kayıtsızlık ve uzaklık otomatik olarak o anda iktidarda olan sınıfın desteği olur – Almanya'da bu Orta Sınıftır. Dahası, çok sayıda sanatçı da oldukça bilinçli bir şekilde burjuva sistemini destekler, çünkü eserlerini onun içinde satarlar.

YARIN NE DÜŞÜNECEĞİM?

Kasım 1918'de, hava döner gibi olduğunda – en korunaklı budala bile ansızın çalışan insanlara yakınlık duyduğunu keşfetti ve birkaç ay boyunca toplu üretilmiş kırmızı ve kırmızımsı alegoriler ve kitapçıklar sanat piyasasında iyi iş yaptı. Fakat çok geçmeden, sessizlik ve düzen geri geldi; inanır mısınız, sanatçılarımız olası en büyük sessizlikle yüksek bölgelere döndü: "Ne demek istiyorsunuz? Devrimci olarak kaldık biz – ama işçiler, onların adını bile almayın ağzınıza. Hepsi burjuva. Bu ülkede kimse bir devrim yapamaz." Böylece yine atölyelerinde "gerçekten" devrimci biçim, renk ve üslup sorunları üzerine kafa yormaya başladılar.

DELİKANLI HER ŞEYİ HAZMEDİYOR

Biçimsel devrim sarsıcı etkisini çok uzun zaman önce kaybetti. Modern yurttaş her şeyi hazmeder; sadece para kasaları hassastır. Günümüzün genç tüccarı, Gustav Freytag dönemindeki benzeri gibi değildir: buz gibi soğuk, ulaşılmaz bir tavırla, evine en radikal şeyleri asar. ... Parola "dün doğmuş" gibi olmamak için katı

olmak ve hiç duraksamadan kabul etmektir. Otomobil – en yeni, en spor modeli. Mesleki görev, servetin yükümlülükleriyle ilgili söylenecek bir şey yok; dingin, sıkıcılığa varıncaya kadar nesnel, kuşkucu, hayalden yoksun, açıkgöz, sadece satacağı maldan anlar, başka her şey için –felsefe, etik, sanat alanları için de– bütün kültür için, hemen olduğu gibi benimsenen modayı belirleyen uzmanlar vardır. Biçimci devrimciler ve "boşluk gezginleri" bile oldukça iyi iş yapar, çünkü altan alta, bu beyefendilerle bağlantılıdırlar ve görünüşteki bütün uyuşmazlıklarına rağmen, aynı kayıtsız, kibirli yaşam görüşüne sahiptirler.

İŞE YARAR RESİM YAP

İşçilerin devrimci davasını sadece basit bir ifade ya da "güzel ama gerçekleştirmesi olanaksız bir fikir" saymayan kişi, biçimsel sorunlarla baş etmenin yanısıra zararsızca çalışmakla yetinemez. İşçilerin mücadele fikrini ifade etmeye çalışması ve eserinin değerini toplumsal yararlılığı ve etkililiğiyle ölçmesi gerekir, denetimsiz bireysel sanatsal ilkeler ya da kamuoyu başarısıyla değil.

SON RAUNT

Özetleyelim: sanatın anlamı, doğası ve tarihi doğrudan bir şekilde toplumun anlamı, doğası ve tarihiyle bağlantılıdır. Çağdaş sanatın algısı ve değerlendirmesi için ön koşul, olguların ve gerçek yaşamla olan denkliklerin, yaşamın karışıklık ve gerilimlerinin bilgisine yöneltilmiş bir zekadır. Yüz yıldır, insan dünyanın üretim araçlarını ele geçiriyor. Aynı zamanda, insanlar arasında bu araçların elde edilmesi için verilen mücadele gitgide daha yaygın biçimler kazanıyor, bütün insanları girdabına çekiyor. İşçiler, işverenler, memurlar, gezgin tüccarlar, hisse senedi sahipleri, müteahhitler, tüccarlar, finansörler var. Başka herkes bu iki cephenin sahnelerini temsil eder. Sömürülenler ve sömürenler olarak bölünen bir insanlığın varoluş mücadelesi, en keskin ve son biçiminde, sınıf savaşıdır.

Evet, sanat tehlike altında.

Günümüz sanatçısı, eğer ezilmek ve modası geçmiş bir hurda olmak istemiyorsa, teknolojiyle sınıf savaşı propagandası arasında bir seçim yapması gerekiyor. Her iki durumda da "saf sanattan" vazgeçmesi gerekir. Ya sanayi güçlerini geliştirip dünyayı sömüren (ve ne yazık ki çok feodal bir şekilde örgütlenmiş olan) orduya bir mimar, mühendis ya da reklam sanatçısı olarak yazılır; ya da zamanımızı yansıtan bir gazeteci ve eleştirmen, devrimci düşüncenin ve yandaşlarının bir propagandacısı ve savunmacısı olarak, dünyadan pay almak için, yaşamın anlamlı bir toplumsal örgütlenmesi için mücadele eden ezilenlerin ordusunda bir yer edinir.

8 Osip Brik (1888-1945) "Fotoğrafa Karşı Resim"

Rusya'da 1920'lerin ortasında, toplumsal yapılanmaya pratik müdahale imkanlarının azalması, birçok Konstrüktivistin, özellikle de Rodçenko'nun, fotoğrafa ilgi göstermesine yol açtı. "Faktografi" [olguyazı] kavramı fotoğrafın röportajla birbirine bağlanmasını temsil ediyordu. Brik fotoğrafın, basit bir sanat olmanın dışında, gerçekliği temsil etme aracı olarak resmi gölgede bırakacak bir konumda olduğunu öne sürüyor. Denemesi bu yüzden hem figüratif resmi canlandırmaya yönelik bir saldırı, hem de Gerçekçiliğin en uygun çağdaş tarzı olan fotoğrafın

kendisinin kuram ve uygulamasının geliştirilmesi yönünde bir öneri içeriyor. İlk kez *Sovyetskoye Foto*, sy. 2, 1926'da yayınlandı. İngilizce çevirisi David Elliott (ed.), *Rodchenko*, Oxford, 1979, s. 90-1'de yer aldı. (Brik'in daha önceki metinleri için bkz. IIID10 ve 11.)

Fotoğraf resmi bir kenara itiyor. Resim direniyor ve teslim olmamaya kararlı. Yüz yıl önce kameranın icat edilmesiyle başlayan ve fotoğraf resmi günlük yaşamdaki yerinden tümüyle attığı zaman sona erecek olan savaşı böyle yorumlamak gerekir. Fotoğrafçıların sloganı şuydu: kesinlik, hız, ucuzluk. Onların üstünlükleri bunlardı. Burada ressamlarla rekabet edebiyorlardı. Özellikle de portre örneğinde. En yetenekli ressam bile kameranın yapabileceği kadar sadık bir reprodüksiyon yapamaz. En hızlı ressam bile birkaç dakikada portre yapamaz. En ucuz resim bile en pahalı fotoğraftan daha pahalıdır. Portrelerin ardından manzaralara giriştiler, reprodüksiyonlar, tür resimleri. Hepsinin reklamı da aynıydı: kesinlik, hız, ucuzluk. Ressamlar tehlikeyi fark etti. Fotoğrafın başarısı devasaydı. Acil önlem alınması gerekiyordu. Bir karşı saldırı başlatıldı.

Ucuzluk ve hızla baş edilemezdi. Kamera daha ucuz ve hızlı çalışır. Kesinlik tartışılabilir. Saldırı burayı hedef aldı.

Fotoğraf renkli değil. Resim öyle. Bu da resmin bir nesneyi daha sadık çoğalttığı anlamına gelir ve bu açıdan rakip tanımaz.

Ressamlar bu şekilde tartışıyorlar. Tüketicinin de buna ikna olması gerekir. Ama ressamlar yanılıyordu ve bugün birçoğu hâlâ yanılıyor.

Yaşamdaki şeyleri renkli gördüğümüz doğru. Bir resim bu nesneleri renkler aracılığıyla çoğaltır. Ama bunlar doğadan farklıdır, onunla özdeş değildir. Resim gerçek renkleri aktaramaz, sadece –az çok yaklaşık bir şekilde– doğada gördüğümüz bir rengi kopyalayabilir. Sorun ressamın ne kadar yetenekli olduğu değildir, sorun onun eserinin doğasında yer almaktadır. Bir ressamın kullandığı renkli medya (yağlıboya, suluboya, tutkal) gözlerimiz üzerinde, nesnelere farklı renkler veren ışık ışınlarından farklı bir etki bırakır. Ressam ne kadar çabalarsa çabalasın paletin dar sınırlarının ötesine geçemez. Bir resme nesnenin gerçeklikte sahip olduğu o renkleri –ne nitelik ne nicelik açısından– veremez.

Fotoğraf şimdilik tam bir renklendirme yapmıyor, ama en azından bir nesneyi ona yanlış renkler vererek çarpıtmıyor. Bu da hafife alınmaması gereken bir üstünlüktür.

En duyarlı ve ilerici ressamlar uzun zamandır renk reprodüksiyonunun hiç de kolay olmadığını ve ressamca renklendirme ilkelerinin gerçekliğinkilerle özdeş olmadığını kavramış durumda. Bu yüzden şöyle dediler: "Kesinlik başlıca hedef değildir."

Ressamın hedefi asla bir nesneyi olduğu gibi göstermeyi içermez, onu bir resimde farklı, saf ressama has yasalara göre yeniden yaratmayı içerir. Bir nesnenin nasıl göründüğünden bize ne? Bırakalım gözlemciler ve fotoğrafçılar uğraşsın bununla, biz –ressamlar– içinde doğanın konu olmadığı, sadece düşünceler için bir başlangıç itkisi olduğu resimler yaparız. Ressamın sadece gerçekliği değiştirme hakkı yoktur, aslında bunu yapmak onun görevidir; yoksa bir ressam değil kötü bir kopyacı olur, bir fotoğrafçı olur.

Yaşam bir resimde temsil edilemez, onu taklit etmek saçma olurdu; yani onun tuval üzerinde ayrı, ressamca bir şekilde yeniden yaratılması gerekir. 19. yüzyılın ortasından bu yana Empresyonizm, Kübizm, Süprematizm ve başka bir sürü adla ortaya çıkmış olan resim kuram ve ekollerinin arkasındaki fikir budur. Ressamların doğayı çoğaltma düşüncesinden uzaklaşması fotoğrafla resim arasındaki kesin bir ayrımı belirledi. Karşılaştırılması imkansız olan ayrı hedefleri vardı. Her biri kendi hedefini gerçekleştirir. Fotoğrafçı yaşamı yakalar ve ressam resim yapar. Bir fotoğraf renk aktarmaz; bir resim bilinçli olarak bir nesneye farklı, gerçek olmayan bir renk verir. Durum açık görünüyor. Ama burada, Sovyet Rusya'da, ilginç bir sanatsal fenomen gözlenebilir, yani ressamların kayıp konumları yeniden elde etmeye ve gerçekliğin fotoğrafla aynı çizgide çoğaltılmaya yönelik çabası gözlenebilir. Bu AHRR'nin (Devrimci Rusya Ressamlar Birliği) etkinliklerinde yansımasını buluyor. Bu fenomenin toplumsal kökleri oldukça açık: Öncelikle yeni yaşamın görsel kaydı için derin bir ihtiyaç. İkincisi kendi üsluplarını kimse onların resimlerini satın almak istemediği için terk eden ressamlar ve üçüncüsü, bir nesnenin kesin çoğaltımıyla bir benzetme arasında ayrım yapmayan sanatsal açıdan kültürsüz sayılabilecek alıcılar. AHRR'nin ressama has gerçekçilik denen şeyi canlandırma çabası tümüyle umutsuz. AHRR'nin temsilcilerinden biri bir tartışmada şöyle dedi: "Fotoğraf bu ülkede yeterince gelişmediği sürece gerçekçi resim zorunludur." Bu "sürece" AHRR'nin çalışmalarının ne anlama geldiğini veciz bir şekilde gösteriyor. Yeterince otomobile sahip olmadığımız sürece at arabaları kullanmamız gerekiyor. Ama er ya da geç otomobil kullanacağız.

Fotoğrafçı yaşamı ve olayları ressamdan daha ucuz, hızlı ve kesin bir şekilde yakalar. Onun gücü, büyük toplumsal önemi burada yatar. Modası geçmiş bir çamurdan da korkmamaktadır.

Ama fotoğrafçılar da kendi toplumsal önemlerini kavramış değil. Zorunlu, önemli bir görev yerine getirdiklerini biliyorlar, ama sanatçı ve ressamlardan çok uzakta, birer zanaatkâr, alçakgönüllü işçiler olduklarına inanıyorlar. Fotoğrafçı ressamın siparişle değil kendisi için çalışması olgusundan, resimlerin vernikli salonlarda büyük sergilerle, kataloglarla, müzik, kokteyl ve konuşmalarla gösterilmesinden, her resim, her ressam üzerine yazılan o denemelerden, ayrıntılı kompozisyon, yapı, fırça çalışması ve renk ölçeği çözümlemelerinden, bu tür sergilerin kültür olayları olarak görülmesinden etkileniyor. Bütün bunlar onda resmin gerçek sanat olduğu, fotoğrafın önemsiz bir zanaat olduğu inancını güçlendiriyor.

Bu da her fotoğrafçının fotoğraflarında ressamca bir etki yaratmaya çalışmasını açıklar. Ayrıca sanatsal fotoğraflar çekip onların üzerinde, "Resim reprodüksiyonları gibi görünsünler" diye çalışma girişimlerini de açıklar.

Fotoğrafçı ressamca tutumların peşinde koşmanın ve resmi köle gibi taklit etmenin zanaatını mahvettiğini ve onun toplumsal öneminin dayandığı gücü alıp götürdüğünü anlamıyor. Doğanın sadık bir reprodüksiyonundan uzaklaşıp bu doğayı çarpıtan estetik yasalara boyun eğiyor. Fotoğrafçı ressamın sahip olduğu toplumsal kabule ulaşmak istiyor. Bu çok normal bir istek. Ama bunu ressamı izleyen fotoğrafçı yerine getiremez, kendi sanatını ressamınkinin karşısına koyan fotoğrafçı yapabilir. Eğer fotoğrafçı zanaatının ana ilkesini, yani doğayı sadık bir şekilde yakalama bece-

risi ilkesini izlerse, sonuçta izleyici üzerinde, kim olursa olsun, bir ressamın resmi kadar güçlü bir etki bırakacak olan şeyler üretecektir.

Fotoğrafçının sadece estetik yasalara göre düzenlenmiş yaşamın değil, teknik açıdan kusursuz bir fotoğrafta sabitlendiği haliyle günlük yaşamın da etkileyici ve aynı zamanda canlı olduğunu göstermesi gerekiyor. Doğanın estetik çarpıtılmasına karşı mücadele eden fotoğrafçı toplumsal tanınma hakkını, fotoğrafa yabancı olan modelleri sıkıntılı ve yararsız bir şekilde taklit etmeden elde eder.

Bu kolay bir yol değil, ama tek doğru yol bu. Kolay değil çünkü ne burada ne de Batı'da fotoğraf sanatının, başarılı fotoğraflar yapma sanatına ait kuramın temelleri atılmış değil. Konuyla ilgili yazılıp söylenenlerin hepsi ya bir dizi teknik ipucuna ve reçeteye ya da nasıl ressamca etkiler elde edileceğine, bir fotoğrafın nasıl bir fotoğraf gibi gösterilmeyeceğine dair önerilere indirgenmiş durumda.

Yine de fotoğraf için resmi bırakmış olan sanatçı ve ressamlar var; fotoğrafın kendi misyonu, hedefleri, kendi gelişimi olduğunu anlayan insanlar; onlar arasında bu alanda belli sonuçlar elde etmiş olanlar da var.

Bir şekilde bu insanların görüş alışverişi yapması, birbirlerine deneyimlerini aktarmaları, güçlerini ortak bir çaba, fotoğraftaki ressamca öğeye karşı mücadele etmek ve yeni bir fotoğraf sanatı kuramına doğru ilerlemek için birleştirmeleri gerekiyor. Daha önce ressam olan insanların deneyimleri bu bağlamda özellikle ilginç.

Eski papa ve keşişler dine karşı en inançlı kampanyaları yaparlar. Kimse kilise ve manastırların gizemlerini onlardan daha iyi bilmez. Ressam estetizmine karşı en iyi savaşçılar da eski ressamlardır. Kimse sanatsal yaratımın sırlarını daha iyi bilemez. Kimse gerçekliğin sanatsal reprodüksiyonun sahteliğini onlardan iyi bilemez. Onlar resimden bilinçli bir şekilde uzaklaşmışlardır, bilinçli bir şekilde fotoğraf için mücadele ederler. Onlardan biri de bir zamanlar parlak bir ressam, bugün de inançlı bir fotoğrafçı olan A. M. Rodçenko. Onun fotoğraf eserlerini kamuoyu yeterince tanımıyor çünkü daha çok deneysel çalışmalar bunlar. Kamuoyu kesinlikle bitmiş ürünler istiyor, ama profesyonel fotoğrafçılar için, fotoğraf sanatının gelişmesine ilgi duyanlar için, Rodçenko'nun sonuçlarıyla tanışmak vazgeçilmez bir şey.

Onun başlıca hedefi fotoğrafların ressamca kompozisyon ilkelerinden uzaklaşmak ve onların yapılması ve kompozisyonu için başka, fotoğrafa özgü yasalar bulmak. Bu da sonuçta fotoğrafı acınası bir zanaat olarak değil büyük bir toplumsal öneme sahip olan bir konu, ressamın yaşamı sanatsal olarak temsil etme gevezeliklerini susturmak üzere davet edilmiş bir sanat sayan herkesin ilgineceği bir şeydir.

9 Sergey Tretyakov (1892-1939) "Arıyoruz" ve "Alarm Çalıyoruz"

Tretyakov, eski *LEF*'in (bkz. IIID9) 1925 başlarında kapanmasının ardından, Mayakovski'nin 1927 yılında yeniden yayına soktuğu *Novi Lef* (*Yeni Lef*) dergisinin editörlüğünü yapıyordu. Bu kısa metinlerde "faktografiyi" sanat ve edebiyatta canlanan bir akademizme karşı ilerici bir alternatif olarak sunuyor, fotoğraf ve belgesel film üzerinde duruyor. Fakat bu akımlara yönelik resmî düşmanlık azalmadı ve *Novi Lef* 1928 yılında yayınını kesti. 1930'ların başında

yenilikçi biçimlere dayanan eleştirel bir Gerçekçi uygulama geliştirme çabaları "Sosyalist Gerçekçiliğin" dayatılmasıyla kesintiye uğramıştı (bkz. IVB11 ve 15). Bu denemeler ilk kez *Novi Lef*, sy. 11/12, 1927'de yayınlandı. Ben Brewster'e ait İngilizce çevirileri *Screen*, Londra, c. 12, sy. 4, Kış 1971/2'de yer aldı.

Arıyoruz

Lef en başından beri, sanat işçilerinin ürettiği şeylerin toplumsal işlevi sorunu üzerinde çalıştı. Hedef bütün o bulanık ve genellikle gösterişli olan dürtüleri bir yana bırakıp bir sanat eserinin gerçek toplumsal amacına, onun ürettiği etkiye ulaşmak, sonra da sanatçının bu etkiyi en tam şekilde ve güçten ve araçlardan en büyük ekonomiyi yapacak şekilde başarmasını sağlayacak koşul ve araçları ortaya koymaktı. [...]

"Gerçekliğin bir aynası" olarak işlev gördüğüne inanılan şövale resminin karşısına Lef fotoğrafı getiriyor – daha kesin, hızlı ve nesnel bir olgu saptama aracı olan fotoğrafı.

Lef, şövale resminin karşısına –kalıcı bir ajitasyon ya da kışkırtma kaynağı olduğu öne sürülen– afişi çıkarıyor; afiş güncel, sokak için, gazete ve gösteri için tasarlanmış ve uyarlanan ve duyguları bir tüfek mermisi kadar kesin bir şekilde etkileyen bir şey.

Edebiyatta *belles-lettres*e ve bununla bağlantılı "yansıtma" iddiasına karşı, Lef, edebiyat ve sanat geleneklerini kıran ve gazete ve dergiye hizmet eden "faktografi" alanına giren röportajı –olgu edebiyatını– getiriyor. Çeşitli gazete makaleleri aracılığıyla dağıttığımız ve *Yeni Lef* dergisindeki örnek çıkmalarla yayınladığımız Lef düzyazısı bunun bir örneğidir.

Diğer yandan, Lef belirli bir kışkırtma işlevinin içine yerleştirdiği, belli bir gazetecilik hedefi atadığı ve diğer gazete malzemesiyle eşgüdümlü hale soktuğu şiiri savunmayı sürdürüyor.

Bunlar Lef'in sanat formüllerinin geliştiği iki alan. Eğer olguya ihtiyaç varsa, eski sanat işe yaramaz. Eski sanat olguyu bozar, olguyu kavramak için yeni yöntemler kullanın.

Eğer heyecan ve kışkırtma gerekiyorsa – mevcut bütün uygun malzemeyi derle, ama yöneldiği somut bir amaçtan yoksun bir kışkırtmanın, genel bir kışkırtmaya, sinir oyununa, kendi başına bir uyarmaya dönen kışkırtmanın, kışkırtma estetiği olduğunu ve toplumda uyuşturucu ya da zararlı içki gibi bir işlev gördüğünü unutma.

Olguyu sabitleme ve kışkırtma iki temel işlev temsil eder. Bunları düşünürken aynı zamanda bu işlevlerin gerçekleşmesini sağlayan araçları da düşünmemiz gerekir.

Sanat ürünü (daha çok) ya entelektüelleştirme ya da duygusallaştırma olarak işler. Aslında bunlar eski "epik" ve "lirik" kavramlarının artık kristalleştirmeye başladığı iki işlevsel ekseni temsil eder. Sanat eserindeki artan kesinlikle birlikte, ilkinin ikincisinin önüne geçeceğine inanıyoruz. Olguların entelektüel içeriğinin onlara, duygusallaştırılmış herhangi bir baskılamadan çok daha ileri bir kışkırtma etkisi sunacağı bir zamana doğru gidiyoruz.

Güzel sanatlara uygun olan şemanın aynı şekilde sinemaya da uygun olacağı varsayılabilir. [...]

Lef kuramcıları "oynanan" film ve "oynanmayan" film arasında biçimsel ve maddi ayrımları çözümlerken, Tretyakov film malzemesinden yola çıkar. Şklovski senaryonun anlatısal yapısından yola çıkar. Zemçujniy çekim düzenlemelerinden yola çıkar, bu yüzden de ortaya çeşitlemeler çıkar.

Ama sorun bu iki kategorinin toplumsal işlevi olduğu zaman, Lef'in yönelimi hemen ve açıkça ortaya çıkar: bir yandan olgunun sinemasına –terimin en geniş anlamıyla haber filmi– ve diğer yandan yararcı yönelimi olan, konulu, güncel kışkırtma filmi. [...]

Alarm Çalıyoruz

İç savaş aynı zamanda sanat cephesindeki şiddetli bir mücadele dönemi oldu. Devrimci Fütüristler ve Kom-Fütler dönemin zevkini fethetmek üzere hücum eden anti-gelenekçilerin bir bölüğü değildi sadece. Sanatı yoğun devrimci etkinliğe soktular. Tonu belirlediler ve estetik biçimler alanındaki hegemonyayı elde ettiler. Yenilikleri ve projeleri, hepsi tam olarak gerçekleşmese de, hep önemli ve görkemli oldu. Tatlin'in Kulesi, Mayakovski'nin *Mysteria Bouffe*'si, Rosta Posterleri ve SSCB üretimleri ve genel olarak dönemin fikirleri, işçi ordusunu ve komünist Cumartesi emeğini yükseltenler kadar önemli ve esinlendirici. Sol sanatın o dönemdeki en büyük başarısı üretim sanatı ilkesinin ortaya konmasıydı, bu arada eski eğlendirici/joker/soytarı/hokkabaz/toplumun eğlence dünyasının asalağı kesin olarak işçilerin safına geçti, proletaryaya gereken ve yararlı şeylerin yaratılması için estetik bir fanteziyi bıraktı.

Lef, Yeni Ekonomi Politikası koşullarında devrimci Fütürizmin etkinliklerinin aldığı biçim oldu – sol sanattaki işçilerin bir birliği. Lef, Sol cephe demektir ve Sol cephe başka herhangi bir cepheye muhalefet anlamına gelir. Lef konumunun Kom-Füt konumuna karşı yeniliği, aslında, daha önceki dönemde ortaya konan ilkelerin artık, başka estetik ürün tedarikçi gruplarıyla rekabetçi bir üretim içinde olma koşullarında gerçekleştirilmesi gerekmesinden kaynaklanıyordu. "Kimin tarafındasın?" sorusunun sanat alanında da önemli bir soru olduğu anlaşıldı. Akademi sanatının tamamı kendisini Lef'e karşı çıkardı. Akademi sanatı ekonomik açıdan güçlüydü, çünkü bir kez daha eski, denenmiş tüketicisini bulmuştu. Ticaret için bir lisans alması gerekiyordu ve bu "kültürel mirası sahiplenmek" formülü şeklinde uysalca bahşedildi.

"Kimin tarafındasın?" - yetenek, şarlatanlık ve türlü türlü usta taklitlerin delice birbirini dirseklediği o estetik ürünler pazarında bir şamata kopmuştu. Rehberleri gişe gelirleri ve üretim maliyetleriydi, hedefleri, tüketicinin zevkini tatmin etmekti. Kendilerini "Lefçilikten" koparmakta gecikmediler, ama kendi konstrüktivist oyunları için kullanmayı sürdürdüler. Ama Lef kalıcı bir güce ve canlılığa sahipti. Sanatsal insiyatif nerede gerekliyse, Lef ortaya çıkıp harekete geçti; akademizm adına yapılan her ustalıkta, Lef kendi yararcılığa dayanan itirazını yükseltti. Ama Lef saldırgan bir tutumun önemli olduğuna inandığından, her koşulda kendisiyle düşmanları arasında bir mesafe bırakması gerekiyordu: Bunda başarısız kalınca kendisini ge-

nel meydan kavgasının içinde bulacak ve orada kolları kopup felç olacaktı. Gerçekten de, sanatın sağ kanadından sürünüp gelen böcek aslında Lef'i önemli bir ölçüde felç etti, onun icatlarını, terminolojisini, tekniklerini, konstrüktivist araçlarını aldı, kendini Lef renklerine büründürdü ve deneyimsiz bir gözün ahşap bir konstrüksiyonu bir konstrüksiyondan, kartpostalı bir yazıttan, şiiri denetimli bir dil örgütlenmesinden ve küflü lirizmden ayırt etmesini olanaksızlaştırdı.

"Kimin tarafındasın?" sorusu "Her şey gider, herkesle, her yere" haline getirildi ve herkes kucaklaştı. Bir mücadele yerine tek bir "Sovyet" sanatının kucağında bölümler arası uzlaşmanın öğütlendiği bir vaaz geldi. Sanattaki ideolojik farklar silindi – her şey biçimsel ve teknik farklar sorununa indirgendi. Her şeyi kucaklayan çağrışımlar topluluğu ortaya çıktı, "kızıl" "Devrimci", "Sovyet" bayrağı sallamaya başladılar.

Yeni Lef şans eseri var olmadı ve yenilikçi girişimin sahipleri bu "bütün bölümlere huzur ve iyi dileklerin", önemli ve sorumlu yoldaşların belirttiği gibi, "yeryüzünün altıda beşinde barınan düşmanlarımızın kalbinde hayranlık yaratacak" bir Sovyet sanatının çiçeklenmesi için uygun toprak olduğunu kabul etmediler.

Sanat sahasındaki doğal düşmanların dişlerini sökmek tek bir şeye yol açabilir – dişsiz kalırlar. Sanat sahasındaki bir işçi için en büyük günah artık yetenekten ya da yaratıcılıktan yoksun olmak değil, tersine, ilkesiz olmaktır. [...]

Lef'in karşı çıkması gereken ilk olgu budur, yani ilkelerin gruplar arası savaşının yerine bütün çelişen eğilimlerin şirket tipi bir birliğin korunması içinde dengelenmesinin geçirilmesine karşı çıkmalıdır.

Biçim savaşı üslup imzası savaşına indirgenmiş durumda. Biçim alanındaki yeni icatlar artık kültürel gelişme silahları değil, sadece yeni bir süsleme, yeni bir bezeme aygıtı, halka sunulan estetik süslemelerin ve çıngırakların düzenlemesine yeni bir katkı. [...] malzemenin uygun olmayan biçimsel araçlara tabi kılınması sadece Sovyet gerçekliğinin sunduğu eşsiz malzemenin çarpıtılmasına yol açabilir.

Bir Sovyet kamerasının lensi aracılığıyla sabitlenen, resimli bir derginin sayfalarında yer bulan Sovyet gerçekliği (renkli bir izlenimin korunması aranıyorsa, boyanmış bir fotoğraf biçiminde bile olabilir), günlük ekmek kadar önemli ve temeldir. Ama aynı malzemenin bir AHRR sergisinin duvarlarında, şövale resim biçiminde asılı durması –ki AHRR bu yönde arzulara sahip olsa da, onu nereye koyup nasıl kullanacağını hiç bilmemektedir– aşılama sanatın yıpranmış araçlarıyla sabitlenmiş bir malzemedir ve bu yüzden malzeme mahvolmuştur.

"Kızıl" ikon boyama araçları malzemenin bu tür bir çarpıtılmasına yol açtı (gururlu, ateşli bakışlara sahip liderler, özgeci öncüler, soylu oraklarıyla birlikte köylü İvanlar): Bütün bunlar kışkırtma posterinin bir özelliği ve eğer yanılmıyorsam, AHRR buna karşı mücadele ediyor, ama anlaşılan araçlarını da kendi ihtiyaçlarına göre benimsemeye çalışıyor. [...]

[...] Biçime yönelik ilginin azalması durumunda, geriye kalan şeyin düşük direniş hattı olduğu, zaten yıpranmış biçimsel modellerin yeniden harekete geçmesi ve biçimde yeniliklerin reddedilmesi olduğu bir gerçektir. "Sanat kurtarıcılarının" sözde marifetlere ve göz boyama hilelerine karşı sürekli bağırıp çağırması sonucunda, artık onlar ya acımasızca yeteneksiz, ya da eski iyi basmakalıpların savunmasıyla görevlendirildiler.

Bu "kurtarıcıların" ilk hatası (Lef'in önerdiği "malzeme-amaç-biçim/şey" formülü yerine) biçim/içerik, "ne"/"nasıl" formülünü onaylamaları ve her parçayı ayrı ayrı harekete geçirmeleri oldu. İkinci hata, "içeriğin önceliği"nin (yani tümüyle belirlenmemiş ve farklılaştırılmamış bir fenomenin) ısrarla öne çıkarılmasıyla, aslında biçimdeki bozulmayla gerçekleştirildi. "Nasıl" bacadan uçup gitti. Elbette "nasıl" kendi adına sahip – "nitelik" ... ve nasıl/nitelik mücedelesi biçim mücadelesidir. Sanatta nitelik mücadelesinin yerini savaş öncesi basmakalıbın geri getirilmesi için verilen mücadele aldı, bunun sonucu da yabana doğru bir kaçış yaşanması oldu. [...]

[...] Ham biçimlerdeki malzeme – çağdaş sanatın öncüsü budur. Ama ham biçimler sadece bilgilendirme amacına hizmet edebilir ve bu da durumun trajedisidir – saf bilgi düzeyinin dışındaki düzeylerdeki malzemelerin kullanılması sorunu ortaya çıkar çıkmaz, diyor kışkırtmada – savaş öncesi biçimsel araçlar hemen sahneye çıkıyor ve onlar sayesinde malzeme ya gördüğümüz gibi biçimi bozulmuş hale geliyor, ya da hemen gerçeklikten ve onun konstrüksiyon hedefinden estetik uzaklaşma hedeflerine tabi kalıyor.

Ama savaş öncesi normun kendi savunucuları var.

Estetik ürünlerin temel tüketici kitlesi onları savaş öncesi modellerle yutar ve hatta onları överken, neden sanat niteliğini artırmakla uğraşsın. Yeniliğe lanet olsun; deneye lanet olsun; yaşasın kitlelerin estetik ataleti.

Halkın dürüstçe savaş öncesi estetik normla beslenebileceği tek bir bağlam var sadece: niyetlenilen şey savaş öncesi norma karşılık gelen toplumsal amaç olduğu zaman – tüketicinin bilincini ve duygularını gerçekliğin özsel hedeflerinden uzaklaştırmak. Eriştiğimiz nokta budur. Biçimdeki savaş öncesi norm beraberinde ideolojideki savaş öncesi normu getirdi: rahatlama olarak sanat, haz verici uyaran olarak sanat, akıl dağıtma olarak sanat ... bu da eski "düş olarak, gündüşü, fantezi olarak sanatın" bir çeşitlemesi değil mi? [...]

[...] Tam bir noktaya varıldı. Savaş öncesi norm elde edildi. Sanatın sunağı "boğucu, gri, günlük gerçekliğimizin" sıkıcı uçurumlarından, yurttaşlara düşler/basmakalıplar krallığına yasal bir günlük kaçış yolu sunmak üzere çıktı. Güncel ham malzeme hâlâ hayatta, ama boşverin. ... Uzmanlar Parti tarihi malzemesinden imgesel egzotizm elde etmenin bir yolunu bulacak ya da onu, diyelim eski Roma ya da Babil tonlarıyla, hatta Sergiyev-kilise-ikona resim üslubuyla ele alma yolunu bulacaktır ve herkes sanatın devrimci yapılanmaya hizmet ettiğini sanacak (elbette, baksanıza konulara, olaylara, karakterlere), ama aslında sanat devrimden küçükburjuva bir kaçışa hizmet edecektir.

Şunlar dört tehlike:

- Dengeleme
- Biçimin alçaltılması
- Savaş öncesi basmakalıplar
- Uyuşturucu olarak sanat

Lef bunun farkındadır ve sorumlu bir şekilde,
Saldırgan, sınıfsal olarak etkin bir sanat için

Sosyalist yapılanma hedeflerine uygun bir yaratıcılık için
Yaşam inşa eden sanat, eylemci sanat, kışkırtıcı sanat için
Biçim kültürü için
mücadele edecektir

10 Siegfried Kracauer (1889-1966) "Toplu Süsleme"den

Başlangıçta mimarî ve felsefe eğitimi alan Kracauer, Weimar Almanya'sında eleştirel kuramcılık ve kültür yorumculuğu yapıyordu, büyük ölçüde *Frankfurter Zeitung* için çalışıyordu. Özellikle yaşamın gözden kaçmış ve kıyıda kalan kısımlarını, modernliğin özelliklerinin anahtarı olan kısımları, insanın gerçekliğin altında yatan belirlemeleri kavramasını sağlayan seyin yaşamın yüzeylerinin eleştirel bir incelemesi olduğu gibi paradoksal bir düşünceyle ele alıyordu. Bu acıdan çalışmaları Weimar'da bulunan Adorno ve Benjamin gibi diğer eleştirel Marksistlerinkileri çağrıştırıyordu. Kracauer Nazilerin yükselişinden sonra sürgüne çıktı, önce Paris'e, oradan Amerika'ya gitti. Burada yer alan deneme *Frankfurter Zeitung*, 9-10 Haziran 1927'de yayınlandı. Buradaki metin iki giriş kısmından alınmıştır. Metnin Barbara Correll ve Jack Zipes'a ait İngilizce çevirisi *New German Critique*, 5, Bahar 1975, s. 67-70'te yer aldı.

I

Bir çağın basit yüzey dışavurumlarının çözümlenmesi, onun tarihsel süreç içindeki yerini belirlemek için, çağın kendisiyle ilgili yargılardan daha yararlı olabilir. Belli bir zamandaki eğilimlerin ifadeleri olan bu yargılar, onun toptan durumu hakkındaki geçerli tanıklıklar sayılamaz. Diğer yandan yüzeysel dışavurumların çok bilinçdışı doğası, mevcut koşulların altında yatan anlamına doğrudan erişimi sağlar. Buna karşılık, bu tür dışavurumların yorumu bu koşulların anlaşılmasına bağlıdır. Bir çağın altında yatan anlam ve onun o kadar belirgin olmayan nabızları karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatır.

II

Zevkte yaşanan bir değişim, resimli gazetelerde hep popüler bir konu olan fiziksel kültür alanında sessizce gerçekleşiyordu. *Tiller Kızları*'yla [revü dansçıları] başladı. Amerikalı "akıl karıştırma fabrikalarının" ürünleri olan bunlar, artık tek tek bireysel kızlar değil, hareketleri matematiksel gösteriler haline gelmiş ayrışmaz kadın birimleridir. Berlin revülerinde şablon gibi dağılsalar bile, aynı geometrik kesinliğe sahip gösteriler Amerika bir yana, Avusturalya ve Hindistan'ın tıkabasa stadyumlarında da gerçekleşiyor. Sinemalardaki haftalık haber filmleri aracılığıyla en küçük köylere bile ulaşmayı başardılar. Ekrana bir kere bakmak süslemelerin binlerce bedenden, mayo giymiş cinsiyetsiz bedenden oluştuğunu ortaya çıkarır. Şablonlarının düzenliliği, kendileri de sıra sıra dizilmiş olan kitleler tarafından benimsenmiştir.

Sadece *Kızlar* değil, stadyumdaki seyirciler tarafından da var kılınan bu gözalıcı gösteriler, uzun zamandır belirli bir biçime sahiptir. Uluslararası bir konum elde ettiler ve estetik ilgi çektiler.

Süslemelerin taşıyıcıları *kitlelerdir*. Bu halkla aynı şey değil, çünkü halk nerede şablon oluşturursa, bu şablonlar ortalıkta gezinmez, topluluktan çıkar. Ortak kaderleri kendilerini süslemelerine bağlayan bu topluluk gruplarından, organik bir yaşam akımı çıkar. Bu süslemeler öylesine anlam yüklü büyülü bir güçle çıkar ki, saf çizgisel bir yapıya indirgenemezler. [...] Stadyum ve kabarelerde görülen şablonlar ... basit inşaat tuğlalarından başka bir şey olmayan öğelerden oluşuyor. Bir binanın konstrüksiyonu tuğlaların büyüklüğüne ve sayısına bağlıdır. Etkiyi yapan kitledir. Sadece bir kitlenin parçaları olarak, kendilerinin içeriden oluştuğuna inanan bireyler olarak değil, kitlenin parçaları olarak insanlar bir şablonun bileşenleri olur.

Süsleme *kendi içinde amaçtır*. Erken aşamalarında balet ayrıca kaleydoskopik bir şekilde hareket eden süslemeler sergiliyordu. Ama törensel anlamlarını bıraktıktan sonra bile, onları ortaya çıkaran erotik yaşamın plastik oluşumu olarak kaldılar ve onların özelliklerini belirlediler. Bunun tersine, Kızların eşzamanlı hareketi böyle bağlantılardan yoksundur; artık erotik anlamı olmayan en fazlasıyla erotiğin bulunduğu yeri işaret eden çizgisel bir sistemdir. Stadyumlardaki canlı kümelenmeler de bir asker topluluğu gibi ahlaki bir birim değildir. Şablonlar jimnastik çalışması için süslemenin yardımcı öğeleri de sayılamaz. Kızlardan oluşan birimlerinin eğitilmesi bunun yerine çok sayıda paralel çizgi yaratmaya yöneliktir ve arzulanan etki, en çok sayıda insanı hayal edilemeyecek boyutlarda bir şablon yaratmak için düzene sokmak amacıyla eğitmektir. Sonunda kapalı bir süsleme ortaya çıkar, yaşam bileşenleri tözlerinden yoksun bırakılmıştır.

Onu kitleler ortaya çıkarsa da, süslemeyi kavramaya katılmazlar. Ve çizgisel görünse bile, hiçbir çizgi küçük kısımlardan çıkıp kitle şablonunun tamamını belirlemez. Bu açıdan manzara ve şehirlerin *hava fotoğraflarına* benzer çünkü verili bir gerçekliğin içinden çıkmaz, onun üzerinde görünür. Aynı şekilde, aktörler bütünselliği içinde sahne düzeninin farkında değildir; yine de, bilinçli bir şekilde onun oluşumuna katılırlar, ve bale dansçıları sözkonusu olduğunda, şablon hâlâ icracılarının etkisine açıktır. Onun kompozisyonu çizgisel tasarıma indirgendiği ölçüde, onu oluşturanların içkin bilincinden uzaklaşır. Yine de bu onun daha eleştirel bir gözle gözlendiği anlamına gelmez. Aslında eğer, onunla estetik bir ilişkisi olan ve kimseyi temsil etmeyen izleyici kalabalığı onun önünde oturuyor olmasa, kimse şablonu fark etmezdi.

Onu taşıyanlardan kopuk olan süsleme, *akılcı* bir şekilde anlaşılmalıdır. Euklides geometrisi ders kitaplarında bulunan o derece ve daireleri içerir. Fiziğin temel yapıları olan dalga ve sarmallar da buna katılır; ruhsal yaşamın organik biçimleri ve radyasyonlarının artışı bir kenara itilir. Bundan sonra, *Tiller Kızları* artık insan olarak bir araya getirilemez. Onların toplu jimnastiği, eğilip bükülmeleri hiçbir zaman, akılcı anlayışı reddedecek bütün, özerk bedenler tarafından icra edilmez. Kollar, kalçalar ve diğer kısımlar kompozisyonun en küçük bileşenleridir.

Toplu süslemenin yapısı genel çağdaş durumun yapısını yansıtır. *Kapitalist üretim süreci* tümüyle doğadan kaynaklanmadığından, bir araç ya da bir direniş gücü saydığı doğal organizmaları yok etmesi gerekir. Kişisellik ve milli topluluk (*Volksgemeinschaft*) hesaplanabilirlik talep edildiği zaman ortadan kalkar; sadece kitlenin küçük bir parçacığı olarak insan teki, çaba harcamadan çizelgeleri ve servis makinelerini doldurur. Biçim çeşitliliklerine aldırışsız olan bir sistem kaçınılmaz olarak milli özel-

liklerin silinmesini ve bütün dünyada tekdüze bir şekilde çalıştırılabilecek ve kullanılabilecek işçi kitlelerinin yaratılmasını zorunlu kılar. – Toplu süsleme gibi, kapitalist üretim süreci de kendi içinde amaçtır. Yarattığı metalar aslında sahip olunmak için değil sınırsız kâr elde etmek için yapılır. Büyümesi fabrikanınkiyle sınırlıdır. Üretici sadece kendisinin sınırlı kullanıma sahip olacağı özel kazançlar için çalışmaz – Amerika'daki artıdeğer kârları kütüphaneler, üniversiteler vb. kültürel birikim merkezlerine, daha sonraki etkinlikleriyle onlara sunulan sermayeyi faiziyle geri ödeyen entelektüellerin bakımına gönderilir. Üretici ticaretin genişlemesi için çalışır; değerler değerlerin kendileri için üretilmez. Bu tür çalışma bir zamanlar değerlerin üretimi ve tüketimiyle ilgilenmiş olsa da, bunlar artık üretim sürecine hizmet eden yan etkiler haline gelmiştir. Süreç içinde yatırım yapılan etkinlikler kendilerini tözsel anlamdan soymuştur. – Üretim süreci açıkça gizli bir şekilde yoluna devam eder. Herkes nakil hattında gerekli hareketleri yapar, bütünü bilmeden kısmi bir işlevi yerine getirir. Stadyumdaki şablona benzer bir şekilde, örgütlenme kitlelerin üzerinde, yaratıcısının onu taşıyanların gözünden uzak tuttuğu ve kendisinin de üzerinde pek düşünmediği canavarca bir figür gibi durur. – O sadece Taylor sisteminin son çıkarıma ulaştırdığı akılcı ilkelere göre anlaşılır. Fabrikadaki eller *Tiller Kızları*'nın bacaklarına karşılık gelir. Ruhsal-teknik beceri testleri el becerilerinin üstünde ve ötesindeki duygusal eğilimleri hesaplamaya çalışır. Toplu süsleme hakim ekonomik sistem tarafından istenen akılcılığın estetik refleksidir.

Bazı entelektüeller *Tiller Kızları*'nın ortaya çıkmasından ve stadyum gösterilerinin yarattığı imgeden gücendi. Kitleleri eğlendiren şeyi, kitlelerin saptırılması olarak gördüler. Böyle bir görüşün tersine, ben süslemeci toplu hareketlerden elde edilen hazzın *meşru* olduğunu öne süreceğim. Aslında zamanın yalıtılmış düzenlemelerine aittirler, belli bir malzemeye biçim kazandıran düzenlemelere. Onlarda düzene sokulan kitleler büro ve fabrikalardan alınırlar. Modellendikleri yapısal ilke onları gerçeklik içinde de belirler. Büyük miktarda gerçeklik-içeriği dünyamızda görünür olmadığı zaman, sanatın elde kalanla iş görmesi gerekir, çünkü estetik sunum, estetik sahanın dışındaki gerçekliğe ne kadar az dağılırsa o kadar gerçek olur. İnsan toplu süslemeye ne kadar az değer verirse versin, onun gerçeklik düzeyi yine de, solgun biçimlerle yüksek soylu duyguları besleyen sanatsal üretimlerinkinden çok daha yüksektir – başka bir önemleri olmasa bile.

11 Ekim (Sanatsal Emek Birliği): "Bildiri"

Ekim grubu Rusya'da 1928 yılında kuruldu. Daha önceden avangardla ilişkide olmuş, yeni bir sosyalist toplumun yapılanmasının bir parçası olarak yeni sanat biçimlerinin üretilmesiyle ilgilenen, ama aynı zamanda hızla aslında devrim sonrası sanatta hakim eğilim haline gelen bir şeye, yani sonuçta Sosyalist Gerçekçiliğin habercisi olacak olan AHRR'nin figüratif gerçekçiliğine (bkz. IVB2 ve 3) karşı taraf alan sanatçıların bir tür örgütlenme çatısıydı. Bildirinin dikkat çekici yanı "gerçekçilik" terimini tam da gerçekçiliğin uygun bir biçimi saymadığı, geçmişe tutucu bir yönelme olarak gördüğü şeye karşı kullanmasıydı. Yine de diğeryandan, akılcı ve yapıcı yaklaşımların yanında olduğunu ilan ederken, grup avangard içindeki bazı kişilerin içine düştüğü soyut sanayicilliği ve teknikciliği reddediyordu. Rodçenko, Stepanova, Lissitski,

Klutsis ve Deyneka Ekim grubunun, Moskova'da, Haziran 1930'da yapılan tek sergisinde temsil edildiler. Diğer üyeler arasında film yönetmeni Eisenstein; mimar-tasarımcılar Gan, Ginsburg, Vesnin kardeşler ve 1929 yılında Bauhaus'tan ihraç edilmiş olan Alman Hannes Meyer; ve 1928 yılında Rusya'da bulunduğu sırada grubun üyesi olan duvar ressamı Diego Rivera vardı. Grup 1932 yılında rekabet eden sanat gruplarının tek bir Sanatçılar Birliği halinde yeniden yapılanmasına yönelik hükümet kararının ardından dağıldı (bkz. IVB11). Bildiri ilk kez *Sovremennaya Arkitekture* (Çağdaş Mimari), sy. 3, Mart 1928, s. 73-4'te yayınlandı. İngilizce çevirisi Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde*, s. 274-9'da yer aldı.

Bugün bütün sanat biçimlerinin Sosyalist kültür devrimi cephesinde kendi konumlarını tanımlamaları gerekiyor.

Uzamsal sanatların (mimari, resim, heykel, grafik, sanayi sanatları, fotoğraf, sinematografi vb.) mevcut krizden ancak proletaryanın, köylülüğün liderlerinin ve geri kalmış ulusal grupların somut ihtiyaçlarına hizmet etme amacına bağlandıkları zaman kaçabileceklerinden kesin olarak eminiz.

Proletaryanın düşman sınıflara karşı verdiği ideolojik sınıf mücadelesine bilinçli olarak katılan ve köylülüğün ve ulusların proletaryayla yakınlaşmasını destekleyen uzamsal sanatların, proletaryaya ve çalışan kitlelere birbiriyle bağlantılı iki alanda hizmet etmesi gerekir:

İdeolojik propaganda alanında (resimler, freskler, baskı, heykel, fotoğraf, sinematografi vb.);

Üretim ve yaşamın kolektif biçimlerinin doğrudan örgütlenmesi alanında (mimari, sanayi sanatları, kitlesel bayramların tasarlanması vb.).

Bu ilkelerin tümüyle farkında olan sanatçıları şu acil görevler bekliyor:

1. Proletarya diktatörlüğü çağına ait olan sanatçı kendisini gerçekliği edilgen bir şekilde yansıtan yalıtılmış bir figür olarak değil, Proleter Devrimi'nin ideolojik cephesindeki etkin bir savaşçı olarak görür; bu da, eylemleriyle, kitle psikolojisini örgütleyen ve yeni yaşam tarzını tasarlamaya yardımcı olan cephedir. Bu yönelim proleter sanatçıyı, devrimci proleter avangardla aynı yüksek ideolojik düzeyde durmak üzere kendini sürekli dizginlemeye zorlar.

2. Geçmişin bütün biçimsel ve teknik sanatsal başarılarını eleştirel bir incelemeye tabi tutmalıdır. Küçük burjuva sanatçılarının kaybetmiş olduğu bir şey olan, sanatsal yaratıma akılcı ve yapıcı yaklaşım yöntemlerinin yeniden kazanıldığı ve önemli ölçüde geliştirildiği son on yıllardaki başarılar, proleter sanatı için özel bir öneme sahiptir. Sanatçıların diyalektik ve maddeci yöntembilimine, sanatçıların daha önce farkında olmadığı yöntembilimine ve bilimsel teknolojinin mekanik ve laboratuvar yöntemlerine nüfuz etmesi bu dönemde oldu; bu da proleter sanatının gelişmesi için malzeme olabilecek ve olması gereken birçok şey sağladı. Fakat proleter sanatçının temel hedefi eski araçların eklektik bir derlemesini yapmak değil, onların yardımıyla, ve yeni teknolojik zeminde, uzamsal sanatlar için yeni tipler ve yeni bir üslup yaratmaktır.

3. Devrimci proletaryanın kültürel ilgilerini ifade edecek olan sanatçının başlıca yönelimi, diyalektik maddecilik dünya görüşünü uzamsal sanatlar içinde azami ifade aracıyla çoğaltmak ve maddi olarak, yeni yaşamın kitlesel, kolektif biçim-

lerini tasarlamaktır. Bunun ışığında, tarihsel başarıların zevksiz gerçekçiliğini reddediyoruz; sönük, bireyci yaşam tarzının gerçekçiliğini; edilgen olarak düşünümsel, statik, gerçekliği verimsiz bir şekilde kopyalayan, eski yaşam tarzını süsleyip kanonlaştıran, kültürel olarak az gelişmiş olan proletaryanın enerjisini yutan ve güçsüzleştiren doğalcı gerçekçiliği reddediyoruz.

Bizler etkin devrimci sınıfın iradesini ifade eden proleter gerçekçiliği; hareket ve eylemdeki yaşamı sergileyen ve yaşamın potansiyellerini sistemli bir şekilde ortaya çıkaran bir dinamik gerçekçiliği; şeyleri yapan, eski yaşam tarzını akılcı bir şekilde yeniden inşa eden ve toplu mücadele ve yapılanmanın ortasında, bütün sanatsal araçlar aracılığıyla etkisini dayatan bir gerçekçiliği kabul ediyoruz ve kuracağız. Ama aynı zamanda estetik, soyut bireyciliği ve kendisini devrimci sanat diye gösteren su katılmamış teknikçiliği reddediyoruz. Çünkü sanatın yaşamı yaratıcı bir şekilde etkilemesi için, bütün ifade ve tasarım araçlarının proletaryanın ve çalışan kitlelerin bilinç, irade ve duygularını azami güçle örgütlemek üzere kullanılması gerektiğini vurguluyoruz. Bu amaçla, bütün uzamsal sanatın organik işbirliği sağlanmalıdır.

***

Bu bildiriyi yayınlarken, kendimizi uzamsal sanat alanında etkin olan bütün sanat gruplarından ayırıyoruz. Bizim platformumuzun temel ilkelerini uygulama açısından kabul ettikleri sürece güçlerimizi onların bir kısmıyla birleştirmeye hazırız. Bir sanat dernekleri federasyonu fikrini benimsiyoruz ve bu yönde atılan bütün ciddi örgütleyici adımları destekleyeceğiz.

SSCB'de uzamsal sanatların gelişmesi için bir geçiş dönemine giriyoruz. Modern Sovyet sanatında etkin olan temel kuvvetler açısından, sanatsal ve ideolojik özbelirlemenin doğal süreci bir dizi sağlıklı olgularla engelleniyor. Kişi ve grup hamiliğini, bireysel sanat eğilimlerini ve bireysel sanatçılara yönelik koruma sistemini reddettiğimizi bildirmeyi görev sayıyoruz. Teknik uzmanlık alanlarındaki sanatsal yönelim ve okulların dizginsiz, sağlıklı rekabetini tümüyle destekliyoruz, sanatsal ve ideolojik üretimin ve üslup araştırmalarının daha yüksek niteliğe kavuşmasını destekliyoruz. Ama sanat grupları arasında siparişler ve etkili birey ve kurumların hamiliği için yapılacak sağlıksız rekabeti reddediyoruz. Herhangi bir sanatçı birliğinin ideolojik tekelini ya da işçi ve köylü kitlelerinin sanatsal çıkarlarının ayrıcalıklı temsilini reddediyoruz. Herhangi bir sanat grubu için diğer birlik ve grupların zararına, yapay olarak yaratılmış ve (ahlaki ve maddi açıdan) ayrıcalıklı bir konum sağlayabilecek bir sistemi reddediyoruz; bu Parti'nin ve hükümetin sanat politikasıyla kökten çelişki içindedir. Devrimci tema ve günlük gerçekçilik maskesi altında beliren ve devrimci bir dünya görüşü ve dünya algısı dile getirmeye yönelik herhangi bir ciddi çabanın yerine telaşla uydurulmuş bir devrimci konunun basitleştirilmiş yorumunu geçiren o "toplumsal siparişler" spekülasyonunu reddediyoruz. Sovyet uzamsal sanatları alanında zevksiz öğelerin diktatörlüğüne karşıyız ve kültürel olgunluk, sanatsal ustalık ve hızla güçlenen ve öne çıkan yeni proleter sanatçıların ideolojik tutarlılığının yanındayız. [...]

12 Georges Bataille (1892-1962) "Eleştirel Sözlük"ten

Batailie 1930 ihraçlarının ve Breton'un Gerçeküstücülük perspektifine Marksizmi açıkça yerleştirmesinin ardından muhalif bir Gerçeküstücü grubun *bilfiil* lideri oldu. Breton'un "tarihsel maddeciliğinin" karşısına Batailie *bizatihi* daha temel bir maddecilik getirdi: maddenin, biçimden yoksun halis esyanın maddeciliği, ama aynı zamanda hakiki çeşitliliği ve toplumsal ve psikolojik deneyimin dağınıklığını kabul eden bir maddecilik. Onun temel kategorisi olan "Informe/Biçimdışı" buradan gelir. Buradaki "Esthete", "Informe" ve "Matérialisme" adlı kısa metinleri, Batailie'in, *Documents* adlı derginin çeşitli sayılannda, Paris, 1929-30'da yayınlanmış olan "Eleştirel Sözlük"ünden alınmıştır. Yeniden basımı G. Batailie, *Documents*, Paris, 1968.

Estet

Kimsenin böyle bir ünvanı kabul etmeyeceği belli olsa da, bu sözcüğün sanatçı ya da şair kadar aynı ölçüde ve aynı şekilde değersizleştirildiği anlaşılmalıdır. ("Bu adam bir Sanatçı" ya da "Ben Şairlere saygı duyarım" ve hepsinin ötesinde, "Estetlerin karakterlerinde olan o tatlı kesinlik...") Konu bu noktaya geldiğinde, bu sözcüklerin rahatsız edip mide bulandırma gücü vardır: on beş yılın ardından, biri ölü bir kadının ayakkabısını bir mutfak dolabının dibinde bulur; onu çöp kutusuna atar. Çöpe giderken beraberlerinde bizden bir şey götüren bu sözcükleri değerlendirmekte sinik bir haz vardır.

Dahası, modası geçmiş bir karakter tipine yönelik kendiliğinden protesto artık az çok saydam bir yana kaçınmadır. Sanatın artık işe yaramadığını söyleyen, böylece "eylemin tehlikelerinden" uzak durabilen biri, ancak ölü kadının ayakkabısı kadar ilgi hak eden bir şey söylemiş olur. Bakmak oldukça rahatsız edici olsa da, bir klişe işe yararlık koşullarına, en az içten yanmalı motor kadar tâbidir. Kabul edilebilir bir ihtiyaca yanıt veren duygusal düzendeki her şey bir iyileşme sürecine mahkumdur, ve başka bir bakış açısından, insan bunu bir Çin işkencesinin uyandırabileceği o rahatsız edici (ya da sinik) merakla seyretmeye mecbur kalır.

Biçimsiz

Bir sözlük artık anlamla değil sadece sözcüklerin kullanımıyla ilgilendiği noktadan başlamalıdır. Bu yüzden biçimsiz sadece belli bir anlamı olan bir sıfat değil, her şeyin bir biçimi olmasına yönelik genel talebi ima ederek, karşı çıkmaya hizmet eden bir terimdir. Tanımladığı şeyin herhangi bir anlam hakkı yoktur ve her yerde bir örümcek ya da solucan gibi ayaklar altında ezilir. Akademisyenleri tatmin etmek için, evrenin bir şekil alması gerekir. Felsefenin tamamının başka bir ufku yoktur: matematiğin redingotu olan şeyin üzerine bir redingot koyar. Diğer yandan evrenin hiçbir şeye benzemediğini ve sadece *biçimsiz* olduğunu kabul etmek, evrenin bir örümcek ya da bir tükürük pıhtısı gibi bir şey olduğunu öne sürmeye benzer.

Maddecilik

Birçok maddeci, bütün ruhsal şeyleri ortadan kaldırmak istese de, sonunda, hiyerarşik ilişkileri içerdiği ölçüde, kendine özgü bir şekilde idealist olarak nitelenen

bir düzeni betimlemiştir. Farklı düzenlerden olguların alışılmış hiyerarşisinin tepesine ölü maddeyi yerleştirmiş, böylece maddenin *ideal* bir biçimine, maddenin *olması gereken* biçime başka her biçimden daha yakın bir biçime yönelik saplantıya takıldıklarını fark etmemişlerdir. Ölü madde, saf idea ve Tanrı... hepsi de aynı şekilde yanıt verir, yani kusursuz, dikkat çekmeyecek bir şekilde, sadece idealist filozofların öne sürebileceği bir soruya yanıt veren uysal bir öğrenci gibi: yani şeylerin özü sorusuna, şeylerin anlaşılır olmasını sağlayan kesin idea nedir sorusuna yanıt veren bir öğrenci gibi. Klasik maddeciler *kipsel zorunluluk* (*quamobrem* yerine *quare*, yani, kadercilik yerine belirlemecilik, gelecek yerine geçmiş) davasının yerine bir şey koymadı. İster istemez bilim *idea*sına, dış otoriteye olan ihtiyaçlarını tedarik etmek üzere atfettikleri rolde, bütün beklenti aslında *kipsel zorunluluk* kavramına yüklenmiştir. Eğer bilimin görünüşte saldırılmaz bir konum, gerçek bir tanrısal gerçeklik elde etmesini sağlayan durağan öğeyse, bu ilkenin seçimini şansa bırakmak güçtür. Ölü maddenin bilim *idea*sına uygun gelmesinin yerine birçok maddeci, tarihin daha önceki bir noktasında kurulmuş olan dinsel bir ilişkiyi, tanrısal yaratıcı ve onun yaratımları ilişkisini, birinin ötekilerin *idea*sı olması ilişkisini geçirirler.

Maddecilik, yapay olarak yalıtılmış fiziksel fenomenler gibi soyutlamalar yerine, psikolojik ya da toplumsal olgulara doğrudan dayandığı ölçüde, çirkin bir idealizm biçimi sayılacaktır. Bu yüzden başkalarının yanısıra –kavramları günümüzde değer sahibi olmayan, çok uzun zaman önce ölmüş fizikçiler yerine– Freud'dan, maddenin bir temsilini almak gerekir. Psikolojik dallanmalardan korkmanın (sadece entelektüel zayıflığı ortaya koyan bir korkudur bu), ürkek ruhların bu bakış açısını ruhsal değerlere bir kaçma ya da dönme olarak görmesine aldırmayacağız. Maddecilik sözkonusu olduğunda, dinsel bir benzetme adına geliştirilmiş ideolojik bir analizin dağınık öğelerine dayanan bir sisteme değil, ham fenomenlerin doğrudan yorumuna başvurmanın, *bütün idealizmi dışlamanın* vakti gelmiştir.

13 Georges Bataille (1892-1962) "*Acıklı Oyun*"

Bu metin adını Salvador Dalí'nin 1929 tarihli bir resminden alır, Batallle bu resmi şematik bir şekilde yorumlamıştır (Dalí'nın onun reprodüksiyonunun yapılmasını reddetmesine dayanarak). İlk kez "Le 'Jeu lugubre'" adıyla, *Documents*, Paris, sy. 7, Aralık 1929'da yayınlandı.

Entelektüel umutsuzluk korkaklıkta ya da düşte değil, şiddette doruk noktasına ulaşır. Bu yüzden belli soruşturmaları terk etmek sözkonusu olmaz. Bu sadece öfkeyi nasıl körükleyeceğini bilme konusudur; hapishanelerde deli gibi ortalığı kırıp dökmek için gereken tek şey budur – ya da onları devirmek için.

Büyük şiirsel iktidarsızlığa ihanet eden yarım önlemlere, kaçınmalara, saçmalamalara karşı, kara bir öfke ve bahsi güç bir hayvansılıktan başka bir şey çıkarılamaz. Bir domuz gibi davranmaktan, çamurda yuvarlanıp, burunla kök sökmekten başka bir yol yok, onun tiksindirici oburluğu durdurulamaz.

Eğer bir ressamın bir bavulda bir araya getirdiği biçimler geri tepmeyecekse, eğer, sözgelimi – (entelektüel alanda bile olsa) oburluktan, aklı örten korkunç göl-

gelerden – bahsettiğimize göre, iğrenç dişleri olan çenelerin Picasso'nun kafatasından fırlamasının nedeni, saygıdeğer düşünceler düşünmek gibi bir arsızlık yapmayanları korkutmak değilse, o zaman resim insanları, tıpkı barlar ve Amerikan filmleri gibi öfkelerinden uzaklaştırmaya iyi bir şekilde hizmet edecektir. Ama Picasso resim yaptığı zaman, biçimlerin yerinden oynamasının düşüncenin yerinden oynamasına yol açtığını neden söylemeyelim. Başka durumlarda bir fikirde doruk noktasına ulaşan dolayımsız düşünce süreci, başarısız olur. Çiçeklerin afrodizyak olduğu, tek bir gülüş patlamasının bir kalabalığa hakim olup onu heyecanlandırabileceğini, aynı şekilde bir çığlık patlamasının da aynı ölçüde inatçı bir başarısızlık, acımasız bir insanlıkla fikre karşı getirilen bir *non serviamın* [Hizmet etmeyeceğim] yankılarına karşı hassas bir başarısızlık biçimini oluşturduğunu gözardı edebiliriz. Bu fikir insan üzerinde bir atta koşum takımının bıraktığı küçültücü güce sahiptir: Kişneyip homurdanabilirim; sağa sola gidebilirim; başım bütün insanları düz çizgide yürümeye zorlayan fikirle dizginlenmiş ve sıkıca tutuluyor. İnsanlar, benzerlerinin yanısıra, Devletin armalarıyla basılmış kağıtların simgesi altında yürüyorlar. Neredeyse üçkağıtla, insan yaşamı hep harekete geçmesi emredilen asker imgesine uyacak hale getiriliyor. Ani sarsıntılar, büyük halk patlamaları, gösteriler, canavarca devrim katliamları, kaçınılmaz tazmin ölçüleri.

Demek istediğim, pek de giriş yapmadan, Picasso'nun resimlerinin iğrenç, Dali'ninkilerin korkunç çirkin olduğu. İnsanın kendisini başka türlü olduğuna inandırması demek, sözcüklerin inatçılığının kurbanı olmak demektir. Kötülüğün ölçüsünü ölçmek için, büyüleyici bakışları olan küçük bir kız çocuğu, ruhu Dali'nin tiksinti verici ruhu olacak olan bir kız çocuğu düşünmek yeter. Bu küçük kızın dili bir dil değil bir vebadır. Ve hâlâ hayranlık verici bir güzellikte görünüyor olsa bile, bu, birinin deyişiyle, bir öküzün derisinin üzerinde ya da bir kadının boynunda akan koyu kanın güzel olması gibi bir güzelliktir. (Eğer şiddet bir varlığı derin sıkıntıdan kurtarabiliyorsa, bunun nedeni, bulanık bir yanılgıyla, korkunç ama tatmin edici bir çirkinliğe varabilmesi yüzündendir. Dahası, çirkinliğin onarım olmazsa dehşet verici olabileceğini ve bu yüzden de, ne yazık ki, hiçbir şeyin kışkırtıcı bir şekilde tam tersinin yanılsamasını öneren ikircikli çirkinlikten daha yaygın olmadığını da söylemek gerekiyor. Düzeltilmesi imkansız çirkinliğe gelince, o da belli güzellik biçimleri kadar tiksindiricidir: hiçbir şey gizlemeyen güzellik, kayıp arsızlığın maskesinden başka bir şey olmayan, hiç başarısız olmayan ve ebediyen bir soytarı gibi ilgi gören güzellik.)

Çelişkili kölelik ve isyan işaretleri kendisini azar azar her şeyde gösterir. Aklın büyük konstrüksiyonları tanım gereği hapishanedir; bu yüzden ısrarla yıkılırlar. Düşler ve yanıltıcı karanlıklar, bilinçdışı hesaplaması sonuçta çok da sarsak olmayan inatçı kararsızların erişiminde kalır, çünkü onlar masum bir şekilde isyanı yasanın rafına koyarlar. İnsan irade kaybını, kör cazibeyi, sürüklenen, gönüllü akıl karışıklığından ilgiye geçen belirsizliği nasıl beğenmez? Burada zaten Dali'nin usturalarının yüzlerimizden dehşet sırıtmalarından, büyük olasılıkla bizim bu köle soylulukla, bizi komik birtakım köle efendilerinin büyüsüne kaptıran bu budala idealizmle sarhoşlar gibi kusturacak olan o çoktan unutulmuş bir şeyden bahsediyorum.

Tuhaf bir şekilde hasta köpekler efendilerinin parmaklarını gecenin bir yarısı kırda ölüme havlayarak uzun süre yaladılar. Bu korkutucu ulumalara karşı,

yağmurun patırtısına yanıt veren bir şimşek gibi, insanda büyük heyecan uyandıran türden çığlıklar yanıt verir.

Temmuz 1789'den birkaç gün önce, Bastille'deki zindanında öfkeye kapılmış olan Marquis de Sade, pis sularını boşaltmaya yarayan oluk aracılığıyla delice bir çığlık koparark koğuşunun çevresine bir kalabalık topladı, kuşkusuz bu insan gırtlağının ürettiği en etkili gürültüydü. Bu çığlığın tarihsel sonuçları oldu, çünkü şöyleydi: "Paris halkı, mahkumları öldürüyorlar." Gecenin bir yarısı bir banliyöde boğazı kesilen yaşlı bir emeklinin çığlığı gibi bir çığlıktı bu. Oraya toplanan kalabalıktan telaşa düşen Vali Launay'ın, mahkumu başka bir hapishaneye aktardığı, ama bunun birkaç saat sonra kafasının bir sopanın tepesine takılmasına engel olmadığı biliniyor.

Ama çığlığın aşırı karakterinin açık bir değerlendirmesini istersek, de Sade'ı kendisinden yararlanmakla suçlamış olan Rose Keller'ın ifadesine başvurmamız gerekir. Yakın bir zamanda Bay Maurice Heine tarafından keşfedilmiş olan bu ifade, önemlidir. Genç kadın bir kırbaçla işkence edildikten sonra, de Sade'ı gözyaşları ve yakarılarla etkilemeye çalıştığını, de Sade'ınsa hem çekici hem çok kötü bir insan olduğunu anlatıyor. Kadın masum ve dokunaklı bir şekilde konuşurken, de Sade aniden durmuş, her şeye sağır kesilip ürpertici ve kesinlikle mide bulandırıcı çığlıklar atmaya başlamış.

Birkaç yıl süren kronik huzursuzluğun, varoluşta bir şeyin eksik olduğu hissinden başka bir şeyi göstermediği anlaşılmaktadır. İster atılsın ister duyulsun, asıl eksik olan şeyin çığlıkların kendileri olduğunu belirtmeye gerek yok; her yerde rahatsız olanlar kafalarını kaybettiler, insan yaşamını meni ve tiksintiye teslim ettiler, ama aynı zamanda onu korumuş, hatta onu savunmuş gibi yaptılar, üstelik bunu bazen kahramanca, onlara aşağılayıcı görünen kirlere rağmen yaptılar.

Bunu herhangi bir eleştirme niyeti taşımadan söylüyoruz; çünkü şiddetin genellikle, sorgulayıcının sabrını tüketmek üzere acımasızca neşeli olduğu açıktır. Burada sadece ben tavrımı alıyorum. Başka bir seçeneğim yok – bu yüzden bu hayvanca şamatayı en aşırı noktasına tek izliyorum – tek yapabileceğim Dali'ye kalbimi sunmak ve onun tuvallerinin önünde bir domuz gibi homurdanmak.

14 Salvador Dali (1904-1989) "Kokuşmuş Eşek"

İspanya'da doğan Dali, Gerçeküstücü hareketle Paris'te 1929 yılında tanıştı ve Breton'un kuramlaştırmalarının otoritesi Batallle'ın "maddeci" konumundan elestiriyle karsılastığı sırada Breton tarafından hos karşılandı. Dali Luis Bunuel'le *Un Chien Andalou* (*Bir Endülüs Köpeği*) filminde çalışmıştı. "Kokuşmuş eşek" filmin tipik gerçeküstü ve rahatsız edici imgelerinden birine işaret eder. "Modern Üslup" Dali'nin yoldaşı Gaudi'nin, onun Modern Hareketin akılcılığına "otomatistik" bir denge unsuru olarak gördüğü çalışmasında canlı bir örneğini bulan Art Nouveau mimarisine işaret eder. Deneme Dali'nin kendi temelde tutucu tekniği için avangard bir sav olma tehlikesi taşır. Ayrıntılı bir şekilde figüratif imgelerin alışılmamış karşı karşıya getirilmesi ve "ikizlenmesinin" nedensel olarak paranoyanın zihinsel süreçleriyle bağlantı olduğunu savunur. Sonuçta ortaya çıkan imgeler elestirel ve özgürlestirmeci bir potansiyel taşır, diye öne sürer, normalde bastırma mekanizmalarıyla gizlenen şeyleri ortaya çıkardıkları ölçüde. Dali 1934 yılında hareketten ihraç edildi, ama otuzların sonuna dek bir Gerçeküstücü

olarak sergi açmayı sürdürdü. Bu deneme ilk kez *La Femme Visible*, Editions Surréalistes, Paris, 1930'da yayınlandı. J. Bronowski'nin İngilizce çevirisi *This Quarter*, c. 5, sy. 1, Eylül 1932, s. 49-54'te yayınlandı; L. Lippard, *Surrealist on Art*, Princeton, NJ, 1970, s. 97-100'de yeniden yayınlandı.

GALA ELUARD İÇİN

Ahlaki bir eğilimi olan bir etkinliğin, karışıklığı sistemleştirmek için şiddetli bir paranoyak iradeden kaynaklanması olasıdır.

Paranoya olgusu, ve özellikle de onun mekanizmasının bir güç ve iktidar olarak değerlendirilmesi, bizi, halüsinasyon olgusuyla getirildiğimiz saldırının türünden, ama her koşulda onun karşıt kutbunda olan bir zihinsel saldırı olasılığına getirir.

Paranoyak ve etkin bir zihin hamlesiyle, karışıklığı sistemleştirmenin ve böylece gerçeklik dünyasını tümüyle gözden düşürmeye yardımcı olmanın (otomatizm ve diğer edilgen hallerle eşzamanlı olarak) mümkün olacağı bir zamanın yakın olduğuna inanıyorum.

Paranoyak düşüncenin birdenbire serbest bırakabileceği yeni imgeler sadece bilinçdışından çıkmayacak; onların paranoyak gücünün etkisi de bilinçdışının hizmetinde olacak.

Bu yeni ve ürkütücü imgeler ustaca ve yıkıcı bir şekilde, günlük fiziksel görünümlerin berraklığıyla eyleme geçecek; onun özel kendi kendinden utancı bizim kolayca, Herakleitos'a göre, kendini saklamaktan haz alan doğanın tam özüyle karıştıracağımız bir şeye sahip olan eski metafizik mekanizmaya özlem duymamıza yol açacak bu arada.

Halüsinasyonun az çok bağlantılı sayılabileceği duyusal fenomenlerin etkisinden tümüyle ayrı duran paranoyak etkinlik, her zaman, denetim ve tanımaya izin veren malzemeler kullanır. Yorumun deliliğinin, bir duvarı örten farklı resimlerin imgelerinin içerimlerini bir araya bağlamış olması yeterlidir, çünkü bu bağlantının gerçek varlığı artık reddedilemez olacaktır. Paranoya hakim fikrini öne sürmek üzere dış dünyayı kullanır ve başkalarının bu fikrin gerçekliğini kabul etmesini sağlamak gibi rahatsız edici bir özelliği vardır. Dış dünyanın gerçekliği örnekleme ve kanıt için kullanılır, böylece zihnimizin gerçekliğine hizmet etmeye başlar.

Doktorlar paranoyakların zihinsel süreçlerinin genellikle yakalaması güç bir şekilde kaygan ve hassas olduğunu, ve normal insanların fark edemeyeceği kadar hassas çağrışım ve olguları yakaladıklarından, paranoyakların genellikle karşı çıkılamayacak ya da reddedilemeyecek olan ve her koşulda neredeyse hep psikolojik analizi reddeden sonuçlara vardığını kabul eder.

İkiz bir imge elde etmenin muhtemel olma tarzı da açıkça paranoyaktır. İkiz imgeyle, aynı zamanda, en küçük fiziksel ya da anatomik değişime uğramadan, tümüyle farklı bir başka nesnenin de temsili olan bir nesnenin temsili kastedilir; ikinci temsil düzenlemeye ihanet eden herhangi bir biçim bozulması ya da anormallikten aynı ölçüde yoksundur.

Bu tür bir ikiz imge, kurnaz ve usta bir şekilde gerekli miktarda bahaneler, çakışmalar vb. kullanan, böylece onları, daha sonra hakim fikrin yerini alan ikinci

imge olarak gösterecek kadar onlardan yararlanmış olan paranoyak düşüncenin şiddeti sayesinde elde edilir.

İkiz imge (Bunun bir örneği de aynı zamanda bir kadın imgesi olan bir at imgesidir) genişletilebilir, paranoyak hamle sürdürülebilir ve sonra da bir başka hakim fikrin varlığı üçüncü bir imgenin ortaya çıkması için yeterli olur (sözgelimi, bir aslan imgesi), ve böyle devam eder, sonunda sadece zihnin paranoyak imkanları ölçüsüyle sınırlanmış sayıda imge vardır.

Maddecileri böyle bir imgenin üretebileceği türden zihinsel saldırıyı incelemeye davet ediyorum. Onları daha karmaşık bir sorunu, bu imgelerin eğer arzu müdahalesi dikkate alınırsa en yüksek varolma ihtimaline sahip olması sorununu incelemeye davet ediyorum; ve ayrıca, daha ciddi ve daha genel olarak, bu temsil dizilerinin bir sınırı olup olmadığının, ya da düşünmek için her nedene sahip olduğumuz gibi, böyle bir sınırın var olup olmadığı, ya da sadece her bireyin paranoyak olanağının bir işlevi olarak var olup olmadığı sorununu incelemeye davet ediyorum.

Bütün bunlar (başka herhangi bir genel nedenin müdahale etmediğini varsayarsak) gerçeklik imgelerimizin kendilerinin bizim paranoyak yeteneğimizin derecesine bağlı olduğuna ve yine de kuramsal olarak bu yetenekle yeterince donatılmış bir insanın eğer isterse -tıpkı gönüllü halüsinasyonda olduğu gibi- herhangi bir gerçek nesnenin biçiminin değiştiğini göreceğine, ama bu (yıkıcı bir şekilde) önemli farkla birlikte, sözkonusu nesnenin varsaydığı çeşitli biçimlerin -paranoyak onları belirtir belirtmez- herkesin denetimine ve kabulüne açık olduğuna inanıyorum.

Çoklu imgenin ortaya çıkarılmasını sağlayan paranoyak mekanizma, bütün imgelerin doğumu ve kökeninin anlaşılmasını sağlayan şey, somutun birçok görünümünü saklayan özelliğe hakim olan, bunların yoğunluğudur. Tam olarak imgelerin yoğunluğu ve travmatik doğası sayesinde, gerçekliğin tersine, ve ayrıca gerçeklik ve imgeler arasındaki tam geçişkenlik yokluğu sayesinde, herhangi türden bir karşılaştırmanın (şiirsel) olanaksızlığına inanırız. Bu iki şeyi ancak eğer hiçbir türden karşılıklı ilişkiye, bilinçli ya da bilinçsiz olarak girmezlerse karşılaştırmak mümkün olur. Eğer böyle bir karşılaştırma elle tutulur hale getirilebilirse, bizim keyfi kavramımızı açıkça örnekleyecektir.

Onların gerçeklikle uyum sağlamada yetersizlikleri ve ayrıca onların mevcudiyetlerindeki keyfi öğe sayesinde, imgeler böyle kolayca gerçeklik biçimlerini alabiliyor ve sonra da gerçeklik biçimleri kendilerini kolayca imgelerin şiddetlerine, maddecilerin budalaca bir şekilde gerçekliğin şiddetleriyle karıştırdığı bir şeye uyduruyor.1

Hiçbir şey beni çoklu imge örneğinde imgelerin yoğun varlığını fark etmekten alıkoyamaz, onun biçimlerinden biri kokuşmuş bir eşek biçimine sahip olsa ve o eşek aslında, korkunç bir şekilde mumyalanmış, binlerce sinek ve karıncayla kaplanmış olsa bile; ve bu durumda hiçbir anlam zaman fikrinden ayrı imgenin ayrı biçimlerine eklenebilir olmasa da, hiçbir şey beni eşeğin iğrenç mumyasının yeni mücevherlerin katı ve göz kamaştırıcı yalımından başka bir şey olduğuna inandıramaz.

Bu üç büyük imgenin –dışkı, kan ve mumyalama– o arzulanan "Define Adası"nı kesinlikle gizlediğini de söyleyemeyiz.

İmge ehli olduğumuzdan, uzun zaman önce arzunun imgesini korkunun imgelerinde tanımayı, hatta utanç verici fosil gübre imgelerde "Altın Çağın" yeni şafağını tanımayı öğrendik.

Ortaya çıkmalarını gerçekliğin acıyla taklit etmeye çalıştığı imgeleri kabul ederken, ideal nesneleri arzulamaya sürükleniriz.

İdeal sözcüğünün yerli yerinde kulanılması için, "Modern Üslup" denen sersemletici, süslemeci mimarinin o heybetli imgesinden daha etkili bir imge yok belki de. Hiçbir kolektif çaba "Modern Üslup" binalar kadar saf ve rahatsız edici bir düş dünyası üretmemiştir, bunlar da, mimariden ayrı olarak, kendi içlerinde arzuların katılaşmış hallerinin tam bir gerçekleşmesidir. En şiddetli ve acımasız otomatizmleri bir gerçeklik nefretine ve ideal bir dünyada sığınak arama ihtiyacına, tıpkı çocuksu nevrozda olduğu gibi, acınası bir şekilde ihanet ediyor.

Öyleyse, bu hâlâ sevebileceğimiz bir şeydir, Avrupa'nın her yerine dağılmış, antoloji ve uzmanların beğenmeyip görmezden geldiği bu soğuk ve boğucu binalar kitlesini sevebiliriz. Bu çok kaba çağdaş estetikçilerimizi, iğrenç "modern sanat" savunucularını şaşırtmaya yeter, bütün sanat tarihini şaşkına çevirmeye de yeter.

Sanat eleştirmenlerine, sanatçılara vb., yeni gerçeküstü imgelerden hayalkırıklığı, zevksizlik ve iticilikten başka bir şey beklememeleri gerektiğini kesin olarak söylemek gerekiyor. Plastik soruşturma ve diğer boş laflardan çok ayrı bir şekilde, gerçeküstücülüğün yeni imgelerinin gitgide daha çok ahlaksızlaştırma ve karışıklığın biçim ve renklerini alması gerekiyor. Bir resmin basit bir ahlaki eylem değerine, sadece değerine sahip olacağı ve yine de bunun basit bir *nedensiz eylem* değerine sahip olacağı gün uzak değil.

Zihnin işlevsel bir biçimi olan yeni imgeler, ateşli bir şekilde bastırıldıkları zamanda arzunun özgür isteğini izlemeye koyulacaklar. Bu yeni imgelerin umutsuz etkinliği de, diğer gerçeküstücü etkinliklerle eşzamanlı olarak, gerçekliğin yıkımına yol açabilir, böylece her türden kötü ve iğrenç idealler, estetik, insani, felsefi vb. idealler aracılığıyla, bizi yeniden açık mastürbasyon, teşhircilik, suç ve sevgi kaynaklarına götüren her şeyden yararlanır.

Hiçbir ideale bağlanmayan idealistler olacağız. Gerçeküstücülüğün ideal imgeleri acil bilinç krizine hizmet edecek; Devrime hizmet edecekler.

1 Burada özellikle aklıma gelen şey, Georges Bataille'ın maddeci fikirleri, ama ayrıca, genel olarak, bu beyefendinin onu modern psikolojiyle destekleyerek kurnazca canlandırmaya çalıştığı bütün o eski maddecilik.

15 Gustav Klutsis (1895-1944)
"Kışkırtma Sanatında Yeni Bir Sorun Olarak Fotomontaj"

Letonya'da doğan Klutsis, Rige ve Petersburg'da eğitim aldı. 1918 yılındaki Bir Mayıs kutlamaları için poster ve süslemeler yaptı. Aynı yıl, Moskova'daki Özgür Sanat Atölyeleri'ne girerek, orada Maleviç ve Antoine Pevsner'le birlikte eğitim aldı. Iki yıl sonra Pevsner ve Naum

Gabo'yla Tverskoye Bulvarı'nda sergi açtı (bkz. IIIC10). 1920'lerin basında kışkırtma-propaganda stantları için, ahşap ve kağıttan geometrik konstrüksiyonlara dayanan bir dizi tasarım üretti, 1925 yılında Paris'teki Uluslararası Modern Dekorasyon ve Sanayi Sanatları Sergisi'ndeki Sovyet bölümünün hazırlığında yer aldı. Fotomontaja yönelik ilgisi 1920'lerin sonlarında, büyük ölçüde poster tasarımıyla uğraştığı sırada başladı. Klutsis Komünist Parti'ye ve onun Devrim amaçlarına bağlı kaldı. Fotomontajla ilgilenmesi onun politik etki ve gerçekçilik için tasıdığı potansiyele dayanır. Fakat bu metin yazıldığı sırada, Klutsis'in modernizmi onu avangard geleneğe gitgide düşmanlasan bir yönetimin gözünde kuskulu hale getiriyordu. İlk yayınlandığı sırada metne eklenmis olan bir yayın yorumuna da metinde yer verdik, bu notta hem sanatçının Ekim grubunda bulunduğu (bkz. IVC11) hem de onun görünüste "biçimci" yakınlıkları belirtiliyor. Klutsis İkinci Dünya Savaşı'nda tutuklandı ve Sibirya'da öldü. Metin ilk kez *Literatura i Iskustvo*, 9/10, Moskova, s. 86-95'te yayınlandı. İngilizce çevirisi *Gustav Klutsis: Retrospective*, ed. Roland Nachtigaller, Kassel, Museum Friedricianum, Mart-Mayıs 1991, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, s. 312-20'de yer alan Almanca çeviriden, s. 315-6 ve 320'den, Nicholas Walker tarafından yapıldı.

***

Bir fotomontaj özel bir yönteme, montaj yöntemi denen yönteme göre düzenlenmiş bir öğeler kompleksidir. Bu öğeler 1) politik slogan – bir alıntı, bir başlık vb.; 2) bir toplumsal eylem ya da olayın resimsel öğesi olarak fotoğraf (belge fotoğraflarını da içerir); 3) hareketlendirme için renk; 4) grafik öğeler; 5) fotomontajın ve grafik temsilin sentetik uygulanması için düzlem ve perspektif tasarımıdır.

Fotomontaj yöntemi organik açıdan bağlantılı iki sürece bölünür: 1) bireysel öğelerin hazırlanması (fotomekanik süreçler); 2) montaj sürecinin kendisi (öğelerin bileşimi ve örgütlenmesi).

Fotomontaj malzemelerinin en etkin şekilde harekete geçirilmesini sağlamak amacıyla malzemelerinin örgütlenmesi (montaj) için şu ilkeleri kullanır: a) çok önemli kompozisyon olanakları sunan farklı ölçeklerin (eserin etkisinin yükseltilmesi ve perspektifin geleneksel ve sınırlayıcı kullanımının yerine geçmesi amacıyla) kullanılması; b) aşırı kontrast renk ve biçimlerin kullanılması; c) öğelerin serbestleştirilmiş yerleştirilmesiyle hareketlenme sağlama (onları edilgen zeminden kesip etkin bir şekilde renklendirmek; kromatik ve akromatik rengin aşırı kontrastlarını kullanmak).

Bir posterin üretimi şu adımlarla gerçekleşir: 1) IzoGIZ komisyonu; 2) temanın geliştirilmesi (posterin içeriği); 3) bütün yapının geliştirilmesi (posterin konstrüksiyonu); 4) fabrika ve atölyelerde gerekli fotoğrafların çekilmesi; 5) montaj süreci (örgütlenme). Malzemelerin örgütlenmesi konusundaki başlıca hedef konunun sınıf anlamını (sözkonusu politik sloganın anlamını) dışavurmaktır. Fotomontajın büyük yararlarından biri de özünde harekete geçirici [aktivist] posterler üretmek için yeni bir yöntem kullanmasıdır. Poster yüzeyinin estetik ilkelerle değil mevcut malzemelerin politik içeriğiyle dile getirilip tanımlanması, harekete geçirici posterlerin özelliklerinden biridir. Estetik ilkeye dayanan posterlerin kompozisyonuna yönelik eski sistemin tasfiye edilmesi gerekiyor (poster içindeki çerçeve sınırlarının kaldırılması yoluyla). Yeni ilke, tutarlı bir politik çizgi ortaya koyan ve seyircinin somut konumunu en yüksek ifade etkisini, politik berraklığı ve kalıcı bir etki elde etmek üzere dikkate alan konu malzemelerinin (politik sloganlar, belge fotoğraflar, alıntılar, renk,

grafik öğeler vb.) birleştirilmesine (montajına) dayanır. Bu ilkenin politik öneminin ve biçimsel özgüllüğünün nedeni budur. Bu aynı zamanda, özünde birbirine bağımlı olan bir dizi öğeyi temsil eden sentetik bir sanat olan fotomontajla, teknik bir kategori olan fotoğraf arasındaki temel farkı ortaya çıkarır.

Fotoğraf durağan bir ânı, yalıtılmış bir çekimi sabitler. Fotomontaj belli bir konunun bir temasının diyalektik açılmasını, politik slogan ve temsil arasındaki diyalektik birliği görselleştirir. Fotoğrafçılık ve fotoğraf, temsilî bir biçim yaratmak için teknik araçlardır, belgesel malzemesi sunarlar ama kendi içlerinde amaç değildirler. Başka herhangi bir sanat gibi, fotomontaj da resimsellik denen sorunu, gerçekliğin çok katlı ve iç bağlantıları olan karakterini sunarak, konstrüktif sosyalist projenin somut dışavurumlarını öğelerin bileşimi (fotomontaj yöntemi) aracılığıyla çözer.

***

Fotomontaj bir biçim değil bir yöntemdir – biçimden değil, bütün biçimleri belirleyen koşullardan başlayan bir yöntem: bireysel postere (ya da kitaba vb.) özgü olan hedef, bireysel eserin yöneldiği geniş kitle, sözkonusu mekan (meydan, cadde, vitrin, dükkan), toplu üretim süreçleri (baskı teknikleri).

Her eser bireysel somut örneğe özgü koşullara uygun olarak, farklı bir şekilde ele alınır. Özünde, fotomontaj tekniği kanonlaştırmaya direnir ve estetik geleneğin klişelerini dışlar. Temel hedefi verili fenomenleri diyalektik bir şekilde öne çıkarmak, yani başka biçimlerle olan ilişkilerine ve daha ileri gelişme için taşıdıkları öneme göre öne çıkarmaktır.

Komünist Akademi içindeki LIJa Uzamsal Sanatlar Bürosu [Edebiyat, Sanat ve Dil Enstitüsü] yoldaş Klutsis'in fotomontaj sorunlarıyla ilgili, bu görsel sanatın önemini güçlü bir şekilde vurgulayan uzun tartışmasının, çok vaktinde ve genel olarak doğru olduğuna inanıyor. Ama Büro bu tartışma yazısında öne sürülen bazı hipotezlerin doğru olmadığını düşünüyor ve onların Klutsis'in daha önceden yer aldığı "Ekim" Grubu'nun sanatsal ilkelerinin üzerinde düşünülmemiş kalıntıları olduğuna inanıyor: örneğin, fotomontajın özgül karakterinin, fazlasıyla "işlevselcilik" kokan bir çözümlemesi, fotomontaja açıkça aşırı değer verilmesi, yazarın fotomontajı diğerlerini dışlayarak en önemli sanat diye ayırması ve son olarak, erken döneme ait, özellikle biçimci fotomontaj ürünlerine karşı yeterince eleştirel tutum takınılmaması.

16 Max Ernst (1871-1976) "Gerçeküstücülük Nedir?"

Felsefe, psikiyatri ve sanat tarihi eğitimi alan, ama kendini ressam olarak eğiten Ernst, 1914-1918 yılları arasında Alman ordusunda görev yaptı ve sonrasında Köln'deki Dada grubunun etkinliklerine katıldı. Kolajlarının bir sergisi Dada grubu tarafından Paris'te 1921 yılında yapıldı, ve Ernst ertesi yıl Paris'e taşındı, Paul ve Gala Eluard'ın yanında kaldı. İlk resimleri Freud'un kuramlarına ve düşler ve nevrozlarla ilişkili bir imgeleme yönelik ilgisini sergiler (bkz. IA3). Prinzhorn'un *Akıl Hastalarının Sanatçılığı* kitabını 1922 yılında yayınlanmasından sonra okudu (bkz. IB19). Breton'un ilk "Gerceküstücülük Manifestosu"nu 1924 yılında yayınlamasının ardından (bkz. IVC2), Ernst resimsel otomatizm biçimi olan *frottage* tekniğinin edebî Gerceküstücülerin uyguladığı "otomatik yazıyla" uyumlu olduğunu öne sürdü. Bu teknikle yapıl-

mış ilk eserleri, 1926 yılında sergilenen ve yayınlanan *Histoire naturelle*'nin 34 çizimi oldu. Ernst'in Gerçeküstücü hareketteki merkezî rolü 1920 sonları ve 1930'lardaki sayısız sergi ve yayımla kabul edildi, ama Breton'la 1938 yılında koptular. İkinci Dünya Savaşı'nda düşman olarak hapse atılmasının ardından, 1941 yılında New York'a kaçtı. Burada yer alan metin ilk kez "Was Ist Surrealismus?" adıyla Kunsthaus, Zürih'te, Ekim-Kasım 1934'te aynı başlıkla düzenlenen bir sergının kataloğunda (s. 3-7) yer aldı. Nicholas Walker'a ait İngilizce çevirisi *Max Ernst: Gemälde. Plastiken. Collagen. Frottagen. Bücher*, Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, Ocak-Mart 1979, s. 49-51'de yenıden yayınlanan metinden yapıldı.

"Le mot délit n'a, en géneral, pas être compris"
Paul Eluard

Sanatsal yaratıcılığın peri masalı, tanrısal yaratım mitinin bu acınası kutsal eşyası, Batı kültürünün son yanılgısı olarak duruyor. Gerçeküstücülüğün son önemli devrimci eylemlerinden biri de bu mite, sağlam zeminlerde tutkulu bir şekilde saldırmak ve onu bir kerede ortadan kaldırmak olmuştu. Bunu "yaratıcının" [*autheur*] saf edilgen rolüne, şiirsel esin mekanizması sözkonusu olduğu ölçüde, "etkin denetim" fikrini akıl, ahlak ya da esine düşman olan estetik düşünme aracılığıyla "etkin denetim" fikrinin maskesini düşürerek yaptı. Herkes gibi "yaratıcı" da eserin ortaya çıkışına tanıklık edebilir, onun gelişiminin aşamalarına kaygısızlık ya da tutku içinde bakabilir. Şairin otomatik düşünce süreçlerini dinleyip sonuçlarını karalaması gibi, ressam da optik esinin ona düşündürdüğü şeyi doğruca kağıda ve tuvale izdüşürür.

O eski "yetenek" fikrinin de elbette burada terk edilmesi gerekiyor, kahraman tapınması ve bugün üç, yarın bir, Pazar günü sıfır yumurta yumurtlayan sanatçının yaratıcı "verimliliği" gibi –böyle bir hayranlığa maruz kalanların çok sevdiği– efsaneyle birlikte terk edilmesi gerekiyor. Hepimizin bildiği gibi, sadece sanatçı değil her "normal" insan, bilinçaltında sonu gelmez bir imgeler deposu saklar. Tek gereken cesaret ve özgürleştirici bir yöntem (*écriture automatique* ["otomatik yazı"] gibi), bulunan nesneleri ("imgeleri") çarpıtılmamış (bilinçli denetimle kirletilmemiş) bir şekilde toprak üstüne çıkarmak üzere bilinçdışının keşfine yapılacak bir yolculuktur. Bu nesnelerin birbirine bağlanması Paul Eluard'ın tanımına uygun olan bir tür akıldışı bilgi ya da şiirsel nesnellik olarak yorumlanabilir: "Şiirsel nesnellik şairin geçici olarak kölesi olduğu, efendisi olmadığı bütün öznel öğelerin birbirine bağlanmasından başka bir şey değildir." "Sanatçının" basitçe konuları çarpıtması buradan çıkar.

Başlangıçta ressam ve heykeltıraşlar, *écriture automatiquele* karşılaştırılabilecek türden, kendi potansiyel ifade tekniklerine uygun olup gerekli şiirsel nesnelliği sağlayabilecek, yani aklın, zevkin ve bilinçli niyetin bu sanat eserinin üretim sürecinden dışlanmasını sağlayabilecek yöntemler bulmakta güçlük çektiler. Kuramsal çözümlemeler burada onlara yardımcı olamaz, sadece uygulamalı deneyler ve böylece elde edilen sonuçlar yardımcı olabilir. "Bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin bir ameliyat masasındaki tesadüfi buluşması" (Lautrémont) Gerçeküstücülerin keşfettiği fenomenin artık ünlü, hatta klasik bir örneği olmuştur: İki (ya da daha çok) sözde oldukça uyumsuz öğenin uyuşmaz bir bağlamda kesişmesi en güçlü şiirsel anlayışları kıvılcımlandırır. Herhangi bir sayıda bireysel ve kolektif deney, (sözgelimi *Cadavre exquis* ["seçkin ceset"] olarak bilinen) bu yaklaşımın işe yararlığını göstermiştir. Öğe-

lerin kesişimi daha keyfi olursa, şiirsel esin kıvılcımının da daha kesin ve kaçınılmaz bir şekilde şeylerin kısmi ya da tümden dönüşümüne yol açacağını gösterdi. Bu tür başarılı metamorfozlarda hissettiğimiz heyecan akıl karışıklığına yönelik sefil estetik arzudan değil, zekânın kadim ve yaşamsal ihtiyacından kaynaklanır: katılaşmış anıların sıkıcı ve kandırıcı cennetinden kurtulmak ve yeni ve sonsuzca daha geniş bir deneyim alanını keşfetmek ihtiyacından. (Geleneksel felsefenin tanımıyla) iç ve dış denen dünyalar arasındaki sınırın içinde gitgide bulanıklaştığı ve büyük olasılıkla bir gün tümden ortadan kalkacağı bir alandır bu (daha kesin *écriture automatique* yöntemleri keşfedilir keşfedilmez). Bu yüzden, herhangi bir gösteriş yapmadan, azami bir kesinlikle, bir dizi optik halüsinasyonu aktardığım bir levha dizisine *Histoire naturelle* ["Doğal Tarih"] başlığını vermekte haklıydım. Doğanın bu tasvirinin devrimci anlamı, başlangıçta saçma görünse bile, eğer modern mikro-fizik alanında elde edilen benzer sonuçları düşünürsek daha da açık görünecektir. P. Jordan kendinden itilimli elektronun ve onun kesin konumunun çözümlenmesinden elde edilen sonuçları şöyle sunuyor: "Dış dünyada, gözlem sürecinden oldukça bağımsız şekilde nesnel gerçekliğe sahip gerçek koşulların bulunduğu fikrinin bu şekilde, deneyle çürütülmesi, iç ve dış dünya arasındaki ayrım olduğunu söyleyen başlıca savlardan birini ortadan kaldırıyor."

Eğer Gerçeküstücüler geniş bir şekilde, sürekli değişen bir düş dünyasının ressamları olarak betimleniyorsa, bu onların düşlerini resimle çoğalttığı düşüncesini uyandırmamalıdır (Bu betimleyici ve naif bir gerçekçilik olurdu), ya da her sanatçının düş öğelerini içinde iyi ya da kötü niyetli bir rol oynayacağı küçük bir özel dünya yapmak üzere kullandığını da düşündürmemelidir (Bu da "zamandan kaçış" olurdu). Gerçeküstücülük daha çok bu sanatçıların özgürce, iç ve dış dünya arasındaki sınırboyunda, fiziksel ve psikolojik olarak, yeterince tanımlanmış ve belirlenmiş olmasa bile tümüyle gerçek ("gerçeküstü") olan bir sınırboyunda cesurca ve güvenle gezindikleri, orada görüp yaşadıkları şeyleri kesinlikle kaydetmeye kalkıştıkları ve devrimci içgüdüleri onları neye yöneltirse ona müdahale ettikleri anlamına gelir.[1]

Eylem ve dolayım arasındaki (geleneksel felsefenin tanımıyla var olan) temel ayrım ve karşıtlık, böylece, iç ve dış dünya arasındaki temel ayrım ve karşıtlıkla birlikte çöker. Bu keşifle birlikte yaşamın hiçbir boyutunun bize kapalı kalmaması Gerçeküstücülüğün bu evrensel anlamıyla olur.

***

Nedir Gerçeküstücülük? Bu soruyu yanıtlamaya yönelik her çaba kaçınılmaz olarak, hareket kesin bir sona varıncaya dek hayal kırıklığı içinde olacaktır. Benim kısa değinmelerim burada sadece gerçeküstücü hareketle ilgili zaten güçlü bir şekilde hakim olan ve artan kavramsal karışıklığı temizlemek için yapıldı. Tek yapabileceğim okuru A. Breton'un "Gerçeküstücü Manifestolar" ve "Les vases communicants"ına yöneltmek. Çelişkilerin ortaya çıkmış, Gerçeküstücülerin peşpeşe benimsediği değişen koşullarla birlikte hâlâ da çıkıyor olması, sadece bu hareketin tam bir akış içinde olduğunu kanıtlar. "Gerçeklikler" olarak kabul edilen şeyler arasındaki kurulu ilişkileri deviren Gerçeküstücülük, böylece zamanımızın bilinç ve vicdanındaki genel krizi hızlandırmaktaki rolünü kaçınılmaz olarak oynamıştır.

1 Kasıtlı olarak olanaklarını renkler, düzlemler, hacimler, çizgiler ve uzam arasındaki saf estetik etkileşimle sınırlayan soyutlamacılığın tersine – soyutlamacılar bütün bunları eski yaratım mitini diriltmek üzere yaparlar, bunu *Abstraction-Création* grubunun adından da anlamak mümkündür [bkz. IVA4].

17 Walter Benjamin (1892-1940) "Üretici Olarak Yazar"

Benjamin Berlin'de bir Yahudi ailesinde doğmuştu. 1940 yılında, Nazilerden kaçarken intihar ederek öldüğü sırada, Frankfurt Okulu çevresindeki bir Marksist eleştirel felsefeciler topluluğunun dışında neredeyse hiç bilinmiyordu. Öldükten sonra yüzyılın en özgün Marksist düşünürlerinden biri olarak kabul edildi. Buradaki metin 27 Nisan 1934'te, Benjamin'in -dinleyicilerinin büyük kısmı gibi- Nazilerden kaçarak geldiği Paris'te bulunan Faşizm Araştırma Enstitüsü'nde yaptığı bir konuşmanın metnidir. Deneme zor bir metindir, sanat eserinde estetik nitelikle politik doğruculuk arasında bir yakınlaşma sağlamaya çalışmaktadır. Savı en azından başlangıçta sunumunun bağlamından ayrı tutulamaz. Halk Cephesi'ne katılmış bir örgüt olan Enstitü, içeriğin herkes tarafından benimseneceği bir sanat olan Toplumcu Gerçekçiliğin bir biçimini yeğlerdi. Politik doğruculuğu nitelikle birbirine bağlayan, onu da teknik yenilikle özdeşleştiren Benjamin bu varsayımı bas asağı çeviriyordu. En azından metninin çok katmanlı çıkarımının bir kısmı da politik erdemin bu deneysel, eleştirel avangartta bulunduğu şeklindeydi. Anna Bostock'a ait İngilizce çeviri Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Londra, 1983, s. 85-103'te yer almaktadır. "Ferasetli bir eleştirmen"den yapılan alıntı Benjamin'in kendisine aittir. (Ayrıca bkz. IVD6.)

Bir Cumhuriyet tasarlayan Platon'un, bu tasarıda yazarlara nasıl bir yer verdiğini hatırlarsınız. Topluluğun çıkarları adına, onların Cumhuriyet'te yaşama hakkı olmadığını söyler. Platon edebiyatın gücüne inanıyordu. Ama bunu zararlı ve yüzeysel buluyordu – yani kusursuz bir toplumda. Platon'dan bu yana yazarın var olma hakkı sorununun aynı vurguyla dile getirilmesi çok sık olmadı; fakat günümüzde bir kez daha dile getiriliyor. Elbette ancak nadiren bu biçimde ortaya çıkıyor. Ama hepiniz az çok onunla farklı bir biçimde, yazarın özerkliği sorunu biçimiyle karşılaştınız: yani onun ne isterse onu yazma özgürlüğü. Siz ona bu özerkliği vermeye hevesli değilsiniz. Mevcut toplumsal durumun onu çalışmasını kimin hizmetine vereceğine karar vermeye zorladığına inanıyorsunuz. Eğlence edebiyatının burjuva yazarı bu seçimi tanımıyor. Ona, bunu kabul etmese bile, belli sınıf çıkarlarına hizmet ettiğini kanıtlıyorsunuz. İlerici bir yazar tipi bu seçimi kabul ediyor. Onun kararı sınıf mücadelesi temelinde dayanıyor: O kendisini proletaryanın yanında buluyor. Bu da onun özerkliğinin sonu demek. Çalışmasını sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı olacak olan şeye yöneltiyor. Buna da genellikle bir eğilimi izlemek ya da "bağlanma" deniyor.

İşte çevresinde uzun süredir bir tartışma yapılan anahtar sözcük. Bu tartışmayı biliyorsunuz ve bu tartışmanın ne kadar verimsiz olduğunu da biliyorsunuz. Çünkü aslında bu tartışma hiçbir zaman "bir yandan", "diğer yandan"ların ötesine geçmiyor: Bir yandan bir yazarın eserinden haklı eğilimi (ya da bağlanmayı) talep etmek gerekir, diğer yandan onun eserinin yüksek nitelikli olmasını beklemek gerekir. Elbette, bu formül iki etken, yani bağlanma ve nitelik arasında var olan ilişkinin hassas doğasını anlamadığımız sürece tatmin edici olmaz. Haklı eğilimi sergileyen bir eserin

başka bir niteliğe sahip olmaması gerektiği de söylenebilir. Ya da haklı eğilimi sergileyen bir eserin, zorunlu olarak, her niteliğe sahip olması gerektiği de söylenebilir.

Bu ikinci formül ilginç; üstelik, doğru. Ben bunu benimsiyorum. Ama bunu yaparken onu emretmeyi reddediyorum. Bu önermenin kanıtlanması gerekir. Ve şu anda sizin dikkatinize sunduğum şey bunu kanıtlama çabam. –Bunun biraz özel, fazla dolaylı bir konu olduğunu söyleyebilirsiniz. Benim bu tür bir ispatla faşizm incelemesini geliştirmeyi umup ummadığımı sorabilirsiniz.– Gerçekten de niyetim bu. Çünkü size bağlanma kavramının, bahsettiğim tartışma içinde genellikle aldığı biçimle, politik edebiyat eleştirisi için tümüyle yetersiz bir araç olduğunu göstermeyi umut ediyorum. Size bir edebiyat eserinin eğiliminin politik açıdan doğru olmasının edebî anlamda da doğru olmasına bağlı olduğunu ispatlamak istiyorum. Yani politik açıdan doğru olan eğilim edebî bir eğilimi de içerir. Ve şunu da hemen ekleyeyim: Örtük ya da açık olarak doğru her politik eğilimde yer alan bu edebî eğilim, sadece bu eğilim bir eserin niteliğini belirler. Bir eserin doğru politik eğiliminin aynı zamanda edebî niteliğine de uzanması bu yüzdendir: çünkü doğru olan bir politik eğilim doğru olan bir edebî eğilimle uzlaşır.

[...] Toplumsal ilişkiler, bildiğimiz gibi, üretim ilişkileriyle belirlenir. Ve maddeci eleştiri bir eseri ele aldığı zaman, o eserin döneminin üretim ilişkileriyle *birebir* konumunun ne olduğunu sorar. Bu önemli bir sorudur. Ama aynı zamanda çok güç bir sorudur. Yanıt her zaman dengeli olmaz. Ve ben şimdi daha acil bir sorunu değerlendirmenize sunmak istiyorum. Biraz daha ılımlı olup o kadar uzağa gitmeyen, ama bana göre, yanıtlanma şansı daha yüksek bir soru: "Bir eserin döneminin üretim ilişkilerine göre *vis-a-vis* konumu nedir; bu ilişkileri vurgular mı, gerici mi, yoksa onları devirmeye mi özlem duyar, devrimci mi?" diye sormak yerine, bu soru yerine, ya da her koşulda bu sorudan önce, farklı bir soru önereceğim: "Bir eserin döneminin üretim ilişkilerine göre *vis-a-vis* konumu nedir?" diye sormadan önce, şöyle soracağım: "Onlar içindeki konumu nedir?" Bu soru, bir eserin, döneminin edebî üretim ilişkileri içindeki işlevini ele alır. Başka deyişle, doğrudan edebî *teknikle* ilgilidir.

Teknik diyerek edebî ürünleri dolayımsız toplumsal ve bu yüzden de maddeci çözümlemeye açık kılan kavramı anmış oldum. Aynı zamanda, teknik kavramı o kısır biçim ve içerik ikileminin aşılabileceği bir diyalektik başlangıç noktası sağlar. Dahası bu teknik kavramı kendi içinde eğilimle nitelik arasındaki ilişkiyi, yani asıl araştırma konumuzu belirlemenin doğru yolunun bir işaretini de taşır. Öyleyse, daha önce, bir eserin doğru politik eğiliminin içinde edebî eğilimini de taşıdığı için edebî niteliğini de taşıdığını söylemiştik, şimdi bu edebî eğilimin edebî tekniğin ilerici bir gelişimini ya da gerici bir gelişimini de içerebileceğini kesin olarak söyleyebiliriz.

***

[...] Almanya'da son on yılda yaşanan en önemli gelişmelerden biri de, üretici zihinlerinin birçoğunun, ekonomik koşulların baskısıyla, *zihniyetleri* açısından devrimci bir gelişme yaşamış olmalarıdır – aynı anda kendi eserlerini, onun üretim araçları ve tekniğiyle ilişkisini gerçekten devrimci bir şekilde sorgulama olanağı bulamasalar da. Gördüğünüz gibi, sol denen entelijensiyadan bahsediyorum ve bunu yaparken kendimi, Almanya'da, son on yılın önemli edebî-politik hareketlerinin mer-

kezinde yer alan burjuva sol entelijensiyayla sınırlamak istiyorum. Bu hareketlerden ikisini, Aktivizmi ve Yeni Nesnelliği (*Neue Sachlichkeit*) ele almak, böylece onlar aracılığıyla politik bağlanmanın, ne kadar devrimci görünürse görünsün, yazar proletaryayla olan dayanışmasını sadece *zihninde* yaşadığı, üretici olarak yaşamadığı sürece karşı devrimci bir işlev gördüğünü göstermek istiyorum.

***

Brecht "işlevsel dönüşüm" (*Umfunktionierung*) ifadesini, ilerici bir entelijensiya –üretim araçlarını özgürleştirmeyi ve böylece sınıf mücadelesinde etkin olmayı hedefleyen bir entelijensiya– aracılığıyla üretim araçlarının ve biçimlerin dönüşümünü betimlemek üzere uydurdu. Entelektüellere, üretim aygıtını o aygıtı, olabildiğince, Sosyalizm yönüne çevirmeden beslememeleri gibi kapsamlı bir talebi götüren de ilk o olmuştu. "*Versuche*'nin yayımlanması," diye okuyoruz yazarın bu başlıkla yayınlanan metinlerine yazdığı girişte, "bazı eserlerin bireysel deneyimleri temsil etmekten (yani tamamlanmış eser niteliğine sahip olmaktan) çok bazı mevcut kurumları ve kuruluşları kullanmayı (dönüştürmeyi) hedefledikleri bir noktayı gösterir." Arzulanan şey faşistlerin ilan ettiği gibi ruhsal bir yenilenme değil; önerilen şey teknik yenilenme. Bu konuya sonra döneceğim. Burada sadece bir üretim aygıtını sunmak ile onu değiştirmek arasındaki kesin farkı belirtmekle sınırlıyorum. Yeni Nesnellik konusunda söylediklerime bir üretim aygıtını mümkün mertebe değiştirmeye çalışmadan sunmanın fazlasıyla tartışmalı bir etkinlik olduğu, tedarik edilen malzemenin bile devrimci bir doğası olduğu önermesiyle başlamak istiyorum. Çünkü burjuva üretim aygıtının ve yayımcılığının, kendi sürekli varlığını ya da ona sahip olan sınıfın sürekli varlığını hiç ciddi bir şekilde sorgulamadan şaşırtıcı çoklukta devrimci temayı özümsemeyi, hatta kışkırtmayı başarabilmesi gibi –Almanya'da son on yılda çokça örneğiyle karşılaştığımız– bir olguyla karşı karşıyayız. Her koşulda bu, yazar bozuntuları, devrimci denen yazar bozuntularınca sağlandığı sürece doğru olacaktır. Yazar bozuntusu derken ilke olarak üretim aygıtını geliştirmeyi ve onu Sosyalizm adına yönetici sınıfın elinden almayı reddeden birini kastediyorum. Dahası sol kanat denen edebiyatın büyük bir kısmının kamuoyunun eğlenmesi için bu durumdan yeni etkiler ya da duygular çıkartmaktan başka bir toplumsal işlevinin olmadığını söylüyorum. Bu da beni Yeni Nesnelliğe getiriyor. Röportaj modasını o başlattı. Kendimize bir soralım, bu tekniğin kimin çıkarına hizmet ettiğini.

Daha açık olmak için fotoğraflı röportaj üzerinde duralım. Onun için geçerli olan her şey edebî biçime aktarılabilir. İkisi de sıra dışı gelişmelerini yayım tekniklerine borçludur – radyo ve resimli basın. Dadaizme kadar bir düşünelim. Dadaizmin devrimci gücü, sanatı otantikliği açısından sınamaktı. Biletlerden, pamuk parçalarından, sigara küllüklerinden natürmortlar yapıyor ve onları resimsel öğelerle karıştırıyordunuz. Hepsinin çevresine de bir çerçeve koyuyordunuz. Bu şekilde kamuoyuna şöyle diyordunuz: İşte, sizin resim çerçeveniz zamanı yok ediyor; günlük yaşamın en küçük otantik bir parçası resimden daha fazla şey söylüyor. Tıpkı bir katilin bir sayfanın üzerindeki kanlı parmak izinin kağıda basılmış sözlerden daha çok şey söylemesi gibi. Bu devrimci tutumun büyük kısmı fotomontaja da geçti. John Heartfield'in eserlerini düşünmek yeter, onun tekniği kitap kapağını politik bir araç haline getir-

di. Ama fotoğrafın sonraki gelişmesini izleyelim. Ne görüyoruz? Gitgide hassaslaştı, daha modern oldu ve sonuçta artık bir temel direğinin ya da çöp yığınının fotoğrafını onun şeklini dönüştürmeden çekemiyor. Bir baraj ya da elektrik kablosu fabrikası için de böyle: Bunların karşısında, fotoğraf artık sadece, "Ne güzel" diyebiliyor. *Dünya Güzeldir* – Yeni nesnellik fotoğrafının doruğu olarak gördüğümüz Renger-Patzsch'in ünlü bir resim kitabının adı bu. Zavallı yoksulluğun kendisini, modaya uygun şekilde ele alarak, teknik açıdan kusursuz bir şekilde, bir haz nesnesine dönüştürmeyi başardı. Eğer fotoğrafın ekonomik bir işlevi kitleleri, modaya göre işleyerek, daha önce kitlesel tüketime girmemiş malzemeyi –bahar, ünlü kişiler, yabancı ülkeler– kitlelere sunmaksa, o zaman politik işlevlerinden biri de dünyayı sanki içeriden, yani modaya uygun tekniklerle yenilemektir.

Burada hiç değiştirmeden bir üretim aygıtı tedarik etmenin ne demek olduğunun aşırı bir örneğiyle karşı karşıyayız. Onu değiştirmek, entelijensiyanın üretici olanaklarında yer alan çelişkilerden birini aşmak, engellerden birini yıkmak olurdu. Fotoğrafçıdan talep etmemiz gereken şey resminin altına, onu modaya uygunluğun yıkıcılığından kurtaracak ve ona devrimci bir kullanım değeri verecek türden bir yazı koymasıdır. Eğer bizler de, yazarlar olarak, kendimiz çıkıp fotoğraf çekmeye başlarsak bu talebe daha çok dikkat edeceğiz. Bu yüzden, burada yine, teknik ilerleme, üretici olan yazar için, politik ilerlemenin temelidir. Başka deyişle, entelektüel üretim, burjuva görüşüne göre entelektüel üretim sürecinin düzenini borçlu olduğu ayrı uzmanlık alanlarını aşmadan politik açıdan yararlı hale gelemez; daha kesin ifadesiyle, uzmanlık engelleri, ayırmaları istenen üretici güçlerin uyum içinde hareket etmesiyle yıkılmalı. Proletaryayla dayanışmasını yaşayan üretici olarak yazar, doğrudan ve eşzamanlı olarak, onun için daha önce önemi olmayan başka üreticilerle de dayanışma yaşar.

***

Modaya uygun fotoğrafçıların bazısının insan sefaletini bir tüketim nesnesi kılmak üzere nasıl davrandığını anlattım. Yeni Nesnelliğe edebî bir hareket olarak bakarak, bir adım daha öteye gitmeli ve onun sefaletle mücadeleyi bir tüketim nesnesine çevirdiğini söylemeliyim. Aslında, birçok durumda, onun politik önemi devrimci refleksleri, bunlar burjuvazi içinde ortaya çıktığı ölçüde, büyük bir şehrin kabare hayatına kolayca uyabilecek eğlence ve oyalanma temalarına çevirmekle sınırlı kalmıştır. Bu edebiyatın kendine özgü yanı, politik mücadeleyi karar vermeye dönük zorlayıcı bir dürtü olmaktan çıkarıp rahat düşünüm nesnesi olacak şekilde dönüştürmesidir. Derinlikli bir eleştirmen, Erich Kastner'i örnek olarak ele alarak, bu fenomeni şu şekilde yorumladı: "Bu sol-radikal entelijensiyanın işçi sınıfı hareketiyle bir alakası yok. Bu burjuva dekadansının bir fenomeni ve bu haliyle, Kaiser'in döneminde bir yedek subayda beğeniyle karşılanan o feodalizm taklidinin bir karşılığı. Kastner, Tucholsky ya da Mehring tipi sol-radikal gazeteciler de burjuvazinin dekadan katmanı için proletaryanın bir taklidi. Onların işlevleri, politik açıdan bakılırsa, partileri değil klikleri öne çıkarmak; edebî açıdan bakılırsa, ekolleri değil modaları; ekonomik açıdan bakılırsa, üreticileri değil aracıları. Yoksulluklarını bol bol sergileyen ve aradaki boşluğu şölene dönüştüren aracılar ya da yazar bozuntuları. İnsan rahatsız bir durumda bundan daha rahat olamazdı."

Bu ekol, dediğim gibi, yoksulluğunu fazlasıyla sergiledi. Bunu yaparak da günümüz yazarının en acil görevinden kaçındı: ne kadar yoksul olduğunu kavramak ve en baştan başlamak için daha ne kadar yoksul olması gerektiğini anlamak. Çünkü konu edilen nokta orasıdır. Doğru, Sovyet Devleti, Platon'un Cumhuriyet'i gibi, yazarlarını kovmayı önermiyor, ama –ve bu yüzden en başta Platon'u anmıştım– onlara yeni şaheserlerle, uzun zamandır bir mit ve gösteriş olan yaratıcı kişiliklerinin zenginliğini göstermeyi olanaksız kılacak görevler vermeye kalkışıyor. Bir yenilenme beklemek –bu türden başka kişilikler ve başka eserler anlamında bir yenilenme beklemek– faşizmin bir ayrıcalığı, faşizm tam da bu bağlamda, Günther Gründel'in *Genç Kuşağın Misyonu* dergisinin edebiyat köşesinde toparladığı gibi budalaca formüller üretiyor: "Şimdinin bu değerlendirmesini ve geleceğin bakışını... *Wilhelm Meister*'in, bizim kuşağımızın *Grüne Heinrich*'inin daha yazılmamış olduğunu belirtmeden sona erdiremeyiz." Günümüzün üretim koşullarını dikkatle düşünmüş hiçbir yazarın aklına bu tür eserleri ne beklemek ne yazmak gelmiş. Hiçbir zaman sadece ürünlerle ilgilenmeyecek, her zaman için, aynı zamanda, üretim araçlarıyla da ilgilenecektir. Başka deyişle, ürünleri tamamlanmış eser olma özelliklerinin yanında ve öncesinde örgütleyici bir işleve de sahip olmalı. Ve örgütsel yararlılıkları hiçbir şekilde propagandacı kullanımla sınırlı kalmamalı. Bağlanma tek başına işe yaramaz. Muhteşem Lichtenberg şöyle dedi: "Önemli olan bir insanın neye inanmış olduğu değil, inançlarının ona ne yaptığıdır." Elbette görüşler farklılık gösterir, ama en iyi görüşün bile, eğer sahipleri için yararlı değilse bir yararı yoktur. Eğer izlenmesi gereken yolu göstermiyorsa en iyi "eğilim" bile yanlıştır. Ve yazar ancak etkin olduğu yerde bu tür bir yolu gösterebilir, yani yazdıklarında. Bağlanma zorunlu, ama yeterli olmayan bir koşuldur, bir yazarın eserinin örgütleyici bir işlevi olmasında. Ve günümüzde bu her zamankinden daha önemli bir talep. *Başka yazarlara öğretmeyen yazar kimseye bir şey öğretemez.* Bu yüzden önemli olan bir yazarın üretiminin bir model niteliğine sahip olmasıdır: Üretimlerinde başka yazarları eğitebilmesi ve ikinci olarak, onların emrine gelişmiş bir aygıt verebilmesi gerekir. Bu aygıt üretim süreciyle daha çok tüketiciyi temasa sokarsa daha iyi olur – kısacası, daha çok okur ya da seyirciyi katılımcıya çevirir. Biz zaten bu tür bir modele sahibiz, ama burada bundan ayrıntısıyla bahsedemem. Brecht'in epik tiyatrosu bu.

***

Sonuçlarına vardığımız bu düşüncelerin yazardan tek bir talebi olduğunu fark etmişsinizdir: düşünme, üretim süreci içindeki kendi konumu üzerine düşünme talebi. Bu tür düşünme, önemli olan yazarları –yani kendilerine özgü meslek dallarının en iyi teknisyenleri olan kişileri– er ya da geç proletaryayla dayanışmayı kabullenmeye götürecek. [...]

***

[...] Bu yüzden Aragon, başka bir bağlamda, şöyle derken haklıydı: "Devrimci entelektüel öncelikle ve her şeyin ötesinde içinden çıktığı sınıfa bir hain olarak görünür." Bir yazarda bu ihanet onu dönüştüren, üretim aygıtı tedarikçisinden o aygıtı proleter devrimi amacına uyarlamayı hedef alan bir mühendise dönüştüren bir tutum demektir. Bu aracı bir etkililiktir, ama yine de entelektüeli, Maublanc ve

onunla birlikte birçok yoldaşın, boyun eğmesi gerektiğine inandığı saf yıkım görevinden kurtarır. Entelektüel üretim araçlarının birleşmesini güçlendirmeyi başaracak mıdır? Entelektüel işçilerin, kendi hakiki üretim süreçleri içinde örgütleme fırsatı olduğuna inanıyor mu? Roman, tiyatro oyunu, şiirin işlevini değiştirmek için önerileri var mı? Kendisini bu hedeflere ne kadar tam olarak verebilirse, düşüncesi o kadar doğru olacaktır ve kaçınılmaz olarak, eserinin teknik niteliği de artacaktır. Buna karşılık: Üretim süreci içindeki kendi konumunu ne kadar böyle anlarsa, kendisini bir "akıl insanı" olarak göstermekten o kadar vazgeçecektir. Akıl, faşizm adına sesini yükselten o tin, ortadan *kaybolmalı*. Sadece kendi büyü gücüne inanan akıl ortadan *kalkacaktır*. Çünkü devrimci mücadele kapitalizmle akıl arasında yaşanmıyor. Kapitalizmle proletarya arasında yaşanıyor.

18 Bertolt Brecht (1898-1956) "Popülerlik ve Gerçekçilik"

Marksist entelektüeller arasında 1930'larda yasanan büyük kültür tartışmalarının başlıca odak noktalarından biri de sanatta Gerçekçilik sorunuydu. Sosyalist Gerçekçilik kavramının önde gelen yandaşı ve bu yüzden de Modern Hareket'in en sesli eleştirmeni Georg Lukács idi. (bkz. IVB10). Buna bir yanıt vermek Brecht'e düştü: zamanının bütün gerçekliklerini eleştirel bir şekilde ele alan ama bunu modası geçmiş geleneksel biçimler değil avangard teknik yenilik temelinde yapan, melez bir sanat. Bu çalışma öncelikle tiyatroda yapılıyordu, ama bütün olarak sorunla ilgili kuramsal düşünceler de buna eşlik ediyordu. 1938'de yazılan bu yazı *Das Wort* adlı sürgün dergisinde yayınlanmak üzere düşünülmüştü, ama belirsiz nedenlerle, Brecht hayattayken yayınlanamadı. Stuart Hood'a ait İngilizce çevirisi Theodor Adorno vd., *Aesthetics and Politics*, Londra, 1977, s. 79-85'te yer aldı.

Çağdaş Alman edebiyatı için kullanacak sloganlar arayan biri, edebiyat denebilecek herhangi bir şeyin büyük ölçüde yurtdışında yayınlandığını ve büyük ölçüde sadece yurtdışında okunabileceğini unutmamalıdır. Bu yüzden edebiyata uygulandığı zaman popüler terimi tuhaf bir yananlam kazanır. Bu durumda yazarın içinde yaşamadığı bir halk için yazması gerekir. Yine de bu durumu yakından düşünürsek, yazarla halk arasındaki uçurumun sanıldığı kadar büyük olmadığı anlaşılır. Günümüzde göründüğü kadar büyük değildi, eskiden de göründüğü kadar küçük değildi. Hakim estetik, kitapların fiyatı ve polis her zaman için yazarla halk arasında önemli bir mesafe olmasını sağladı. Yine de bu mesafenin artmasına tümüyle "dışsal" bir artış olarak bakmak yanlış, yani gerçekçilikten uzak olacaktır. Kuşkusuz günümüzde popüler üslupla yazmak üzere özel çabalar harcanıyor. Diğer yandan, daha da kolaylaştı; daha kolay ve daha acil. İnsanlar üst katmanlarından çok daha açıkça ayrıldılar; onları ezenler ve sömürenler dışarı çıktı ve onlarla büyük ölçekli bir kanlı mücadeleye girdi. Taraf tutmak kolaylaştı. Açık bir savaş deyim yerindeyse "kamu" arasında patlak verdi.

Gerçekçi bir yazma üslubuna yönelik talep artık günümüzde kolayca gözardı edilemez. Belli bir kaçınılmazlık kazandı. Yönetici sınıflar eskisinden de sık yalan söylüyor – daha büyük yalanlar söylüyor. Doğruyu söylemek açıkça daha acil bir görev halini aldı. Çekilen acı arttı ve onlarla birlikte acı çekenler de arttı. Kitlelerin

engin acı çekmesi karşısında, küçük sıkıntılarla ya da küçük grupların küçük sıkıntılarıyla ilgilenmek gülünç, itici bir şey olarak görünmeye başladı.

Artan barbarlığa karşı tek bir müttefik var – ondan çok acı çeken halk. Sadece onlardan bir şey beklenebilir. Bu yüzden insanın halka dönmesi ve onların dilini konuşması daha da zorunlu. Bu yüzden *popüler sanat* ve *gerçekçilik* terimleri doğal müttefikler haline geldi. Edebiyattan yaşama sadık bir imge almak halkın, büyük emekçi kitlelerin çıkarına; ve yaşama sadık imgeler aslında sadece halkın, büyük emekçi kitlelerin hizmetinde, ve bu yüzden de kesinlikle onlar tarafından anlaşılır ve onlara yararlı, başka deyişle, *popüler* olması gerekiyor. Yine de bu kavramların, içinde kullanıldıkları ve kaynaştırıldıkları önermeler hazırlanmadan önce iyice bir temizlenmesi gerekir. Bu kavramların tümüyle saydam, tarihsiz, uzlaşımsız ya da açık olmadığını düşünmek yanlış olur. ("Hepimiz biliyoruz ne anlama geldiklerini – boş yere vakit harcamayalım.") *Popülerlik* kavramının kendisi özellikle popüler değildir. Olduğuna inanmak gerçekçi değil. Dikkatle bakılması gereken, "lik" diye biten bir dizi soyut isim var böyle. *Yararlılık*, *egemenlik*, *kutsallık* düşünün; *ulusallık* kavramının da oldukça özel, kutsal, görkemli ve kuşkulu bir yananlamı olduğunu, bunu gözardı etmeye cesaret bile edemeyeceğimizi biliyoruz. Sırf acilen popüler kavramına ihtiyaç duyduğumuz için bu yananlamı gözardı etmemeliyiz.

"Halk" batılınançlı bir tarzda, ya da daha doğrusu, batılınancı cesaretlendiren bir tarzda şiirsel denen biçimlerle sunulmaktadır. Halkı değişmeyen karakteristiklerle, içi boş geleneklerle, sanat biçimleri, alışkanlık ve geleneklerle, dinsel, kalıtsal düşmanlarla, yenilmez güçle vb. doldururlar. İşkencecilerle işkence edilenler, sömürenlerle sömürülenler, aldatanlarla aldatılanlar arasında dikkat çekici bir birlik ortaya çıkar; hiçbir şekilde tepesindekilere karşı çıkan "küçük" işçi kitlelerinin bir sorunu değildir bu.

Bu halk kavramıyla yapılan birçok kandırmacanın tarihi, uzun ve karmaşık bir tarihtir – sınıf mücadeleleri tarihidir. Burada buna girmeye niyetimiz yok – popüler sanata ihtiyaç duyduğumuzu söylediğimiz ve böylece geniş kitleler için, azınlık tarafından ezilen çoğunluk için, "halkın kendisi", uzun zamandır politikanın konusu olan ve ortak politikanın öznesi olması gereken üreticiler kitlesini kastederken, sadece kandırmaca olgusunu göz önünde bulundurmak istiyoruz. İnsanların uzun süredir güçlü kurumlar tarafından herhangi bir tam gelişmeden uzak tutulduklarını, gelenekler tarafından yapay bir şekilde ve zorla geri itildiğini ve popüler kavramına tarihsellikten uzak, durağan, gelişmeyen bir hava verildiğini hatırlayalım. Kavramın bu biçimiyle ilgilenmiyoruz – daha doğrusu, onunla mücadele etmemiz gerekir.

Neyin popüler olduğu konusunda bizim kavrayışımız tarihsel gelişmede sadece tam bir rol oynayan bir halkı değil, aynı zamanda ona etkin bir şekilde el koyan, onun ilerleyişini dizginleyen, yönünü belirleyen bir halkı kasteder. Tarihi yapan, dünyayı ve kendilerini değiştiren bir halkı düşünüyoruz. Aklımızda mücadele eden bir halk var ve bu yüzden *popüler* kavramımız saldırgan bir kavram.

Popüler şu anlama gelir: geniş kitleler tarafından anlaşılan, ifade biçimlerini benimseyip zenginleştiren / onların duruşunu benimseyen, onaylayan ve düzelten / halkın en ilerici kesimini temsil eden, böylece liderliği alabilen ve bu yüzden halkın başka kesimleri için de anlaşılabilir olan / geleneklerle ilişki kurup onları geliştiren

/ halkın şu an ulusu yöneten kesiminin başarılarını, liderlik için öne atılan kesimine aktaran.

Şimdi *gerçekçilik* kavramına geliyoruz. Bu kavram da, kullanılmadan önce temizlenmeli, çünkü eski bir kavram, birçok insan, birçok amaç için kullanmış bu kavramı. Bu zorunlu çünkü insanlar kültür miraslarını ancak el koyma yoluyla devralabilirler. Edebî eserler fabrikalar gibi devralınamaz; edebî ifade biçimleri patentler gibi devralınamaz. Edebiyatın çok farklı örneklerini sergilediği gerçekçi yazma tarzı bile, ne zaman ve hangi sınıf tarafından kullanıldığını, en küçük ayrıntısına dek gösterir. Halk gerçekliği mücadele ederek gözümüzün önünde değiştirirken, bizler "denenmiş" anlatı kurallarına, saygıdeğer edebî modellere, ebedî estetik yasalara tutunmamalıyız. Tam anlamıyla gerçekçiliği mevcut özel eserlerden türetmemeliyiz, eski ve yeni, denenmiş ve denenmemiş, sanattan ve başka kaynaklardan türetilmiş araçları, gerçekliği insanlara üstesinden gelebilecekleri bir biçimde aktarmak üzere kullanacağız. Romanın belli, tarihsel bir biçimini alıp belli bir dönemi –sözgelimi Balzac ya da Tolstoy'u– gerçekçi olarak betimlememeye özen göstereceğiz ve böylece gerçekçilik için biçimsel, edebî ölçütler dikmeyeceğiz. Gerçekçi bir yazma tarzından, sözgelimi, sadece her şeyi koklayıp tadıp hissedebildiğimiz zaman, "atmosfer" olduğu zaman ve olay örgüsü karakterin psikolojik çözümlemesine yol açabilecek şekilde örüldüğü zaman bahsetmeyeceğiz. Bizim gerçekçilik kavramımız geniş ve politik, bütün geleneklere hakim olmalı.

Gerçekçi şu anlama gelir: toplumun nedensel bileşenlerini keşfeden / hakim bakış açısının iktidardakilerin bakış açısı olduğunu sergileyen / insanlığın yakalandığı ezici güçlükler için en geniş çözümleri öneren sınıf açısından yazan / gelişme öğesini vurgulayan / somut olanı olası kılan ve ondan olası soyutlamayı yapan.

Bunlar geniş reçeteler ve daha da genişletilebilirler. Ayrıca bunlara uyarken, sanatçının fantezisini, özgünlüğünü, mizahını, yeniliklerini kullanmasına izin vereceğiz. Çok ayrıntılı edebî modellere bağlı kalmayacağız; sanatçıyı çok katı tanımlanmış anlatı kipleriyle sınırlamayacağız.

Duygusal denen –insanın her şeyi koklayıp, tadıp hissedebileceği– yazı tarzının, otomatik olarak gerçekçi bir yazı tarzıyla özdeşleştirilmemesini sağlayacağız; duygusal yazılmış ve gerçekçi olmayan eserlerin, duygusal bir üslupla yazılmamış gerçekçi eserlerin var olduğunu kabul edeceğiz. Bir olay örgüsünü en iyi şekliyle, başlıca hedefimiz karakterlerin ruhsal yaşamını ortaya çıkarmak olduğu zaman geliştirip geliştirmeyeceğimizi özenle incelememiz gerekecek. Okurlarımız belki de, çeşitli sanatsal araçlarla yanlış yola sürüklenirlerse, sadece kahramanların ruhsal kışkırtmasını yaşayacak olurlarsa, olayların anlamına ilişkin bir açıklama alamadıklarını düşünürler. Balzac ve Tolstoy'un biçimlerini, onları ayrıntılı şekilde sınamadan benimsersek, okurlarımızı –halkı– bu yazarların da sık sık yaptığı gibi, yorabiliriz. Gerçekçilik basit bir biçim sorunu değildir. Bu gerçekçilerin üslubunu kopyalayacak olsaydık, bir daha gerçekçi olmazdık.

Çünkü zaman akıp gidiyor, ve akmasaydı, altın masalarda oturmayanlar için kötü bir gelecek olurdu bu. Yöntemler tükenir; uyaranlar artık işlemez. Yeni sorunlar ortaya çıkıp yeni yöntemler talep eder. Gerçeklik değişir; onu temsil etmek

için, temsil tarzlarının da değişmesi gerekir. Hiçten hiç çıkar; yeni eskiden çıkar, ama bu yüzden yenidir.

Ezenler her çağda aynı şekilde iş görmez. Her zaman aynı şekilde tanınmazlar. Onların yakalanmaktan kaçmak için birçok aracı vardır. Askerî yollarına otoyol derler; tankları [Macbeth'in karşısına çıkan] MacDuff'ın ormanlarına benzeyecek şekilde boyanmıştır. Ajanlarının elleri, sanki işçiymişler gibi su toplamıştır. Hayır: Avcıyı tuzağa düşürmek yenilik isteyen bir şeydir. Dün popüler olan bugün değildir, çünkü bugünün insanları dün ne idiyseler o değiller.

Biçimci önyargıların kurbanı olmayan herkes doğrunun birçok şekilde bastırılabileceğini ve birçok şekilde ifade edilmesi gerektiğini bilir. [...]

Onun gerçek durumunu ele aldığı sürece, proletarya için cesur, tuhaf şeyler üretmekten korkmanın gerekmediğini söylerken, deneyimime dayanıyorum. "Sıradan insanlar bunu anlamaz" diyerek karşı çıkacak olan kültürlü insanlar, sanat uzmanları hep olacaktır. Ama halk bu insanları hemen bir yana itip sanatçılarla doğrudan anlaşacaktır. Klikler için yapılmış, yeni klikler yaratmak üzere düşünülmüş abartılı işler var – eski saman bir şapkanın iki bininci kez kalıplanması, eski, çürümüş bir etin baharatlanması gibi: proletarya bunu kuşkulu, ama hoşgörülü bir baş sallamasıyla ("Bu da ne yahu!") reddeder. Reddettiği şey biber değil, çürüyen ettir: iki bininci kez kalıplama değil, eski saman şapkadır. Kendileri sahne için yazıp hazırladıkları zaman mükemmel bir şekilde özgündüler. İnsanların, çok da önemli olmayan insanların burun kıvırdığı kışkırtma-propaganda [ajit-prop] sanatı denen sanat, yeni sanatsal yöntemler ve ifade tarzları madeniydi. Gerçekten popüler sanatın çağlarından muhteşem, unutulmuş öğeler çıktı, yeni toplumsal hedefler için cesurca uyarlandı: nefes kesici çelişkiler ve sıkıştırmalar, güzel basitleştirmeler, içlerinde genellikle şaşırtıcı bir zarafet ve güç ve karmaşadan korkmayan korkusuz bir göz olan şeyler. Bunların birçoğu ilkel olabilir, ama burjuva sanatının, görünüşte çok hassas olan ruhsal manzaralarının ilkel olması gibi değil. Bir temsil üslubunu birkaç başarısız kompozisyon yüzünden reddetmek yanlıştır – genellikle başarılı bir şekilde, temellere inmeyi başaran ve soyutlamayı olası kılan bir üslubu. [...]

Popüler sanat ve gerçekçilik için ölçüt bu yüzden hem cömertçe hem özenle seçilmeli, ve genelde yapıldığı gibi, bu seçim sadece var olan gerçekçi eserler ve var olan popüler eserler arasından yapılmamalı; böyle yaparak, biçimci ölçütlere, sadece biçimde popüler sanata ve gerçekçiliğe varırız.

Bir eserin gerçekçi olup olmadığı sadece, gerçekçi olduğu söylenen ya da bir zamanlar gerçekçi olan eserler gibi gerçekçi olup olmadığına bakılarak belirlenemez. Her koşulda, onu bir başka tasvirle karşılaştırmak yerine, bir sanat eserindeki yaşam tasvirini tasvir edilen yaşamın kendisiyle karşılaştırmak gerekir. Popülerliğin sözkonusu olduğu yerde, insanın kaçınması gereken aşırı biçimci tek bir yordam vardır. Bir edebiyat eserinin anlaşılırlığı sadece tam olarak zamanlarında anlaşılmış olan başka eserler gibi yazılması sayesinde güvenceye alınmaz. Zamanlarında anlaşılmış olan bu diğer eserler de her zaman kendilerinden önceki eserler gibi yazılmamıştır. Onların anlaşılır olması için adımlar atılmıştır. Aynı şekilde, günümüzdeki yeni eserlerin anlaşılırlığı için bir şeyler yapmalıyız. *Popüler olmak* diye bir şey yoktur sadece, ayrıca *popüler oluş süreci* de vardır.

Eğer yaşayan ve mücadeleci bir edebiyat, gerçekliğe tam olarak bağlanmış ve onu tümüyle kavrayan bir edebiyat, gerçekten popüler bir edebiyat istiyorsak, gerçekliğin hızlı gelişimine ayak uydurmalıyız. Büyük işçi kitleler zaten hareket halinde. Düşmanlarının çalışkanlığı ve acımasızlığı bunun bir kanıtıdır.

19 Ferdand Léger (1881-1955) "Yeni Gerçekçilik Sürüyor"

Alman entelektüellerinin önemli bir uğrası olan Gerçekçilik sorunu, Fransız solunda da tartışılıyordu. Gerçeküstücü gruptan daha ortodoks bir Komünizm için ayrılan ve bunu yaşamı boyunca sürdüren Louis Aragon, Paris'teki Komünist Partî'nin desteklediği Maison de la Culture'da önde gelen bir figürdü. Gerçekçilik sorunlarıyla ilgili bir dizi tartışma, orada 1930'ların ortalarında yapıldı. Bu tartışmalar Aragon'unki ve mimar Le Corbusier'inki gibi çok farklı perspektifleri içeriyordu. Ressam Léger'in katkısı bir "Yeni Gerçekçilik" çağrısıydı: bilinçli bir şekilde modern dünyaya yönelik bir çağrıyı destekleyecek modern bir sanat. Konuşması *Querelle du Réalisme*, Paris, 1936'da yayınlandı ve İngilizce çevirisi de *Art Frant*, New York, c. 3, sy. 1, Şubat 1937, s. 7-8'de yer aldı. Samuel Putnam'a ait bu çeviri Fernand Léger, *The Function of Painting*, New York, 1973, s. 114-18'de yeniden yayınlandı. (Léger'in daha önceki metinleri için bkz. IIA11 ve IB8.)

Her sanat çağının kendi gerçekçiliği vardır: onu az çok daha önceki çağlarla bağlantılı olarak icat eder. Bu bazen bir tepkidir, bazen de aynı hattın sürdürülmesi.

***

Gerçekçilikler sanatçının kendisini hep farklı bir çağda, yeni bir ortamda ve zihnine hakim olan ve onu etkileyen genel bir düşünce akımının ortasında yaşıyor halde bulmasıyla başlar.

Yarım yüzyıl kadar zamandır, aşırı hızlı bir çağda, bilimsel, felsefi ve toplumsal evrimler açısından zengin bir çağda yaşıyoruz. Bu hız, bence, daha önce geçmiş olan plastik kavrayışlardan oldukça farklı olan yeni gerçekçiliğin hazırlanmasını ve gerçekleşmesini mümkün kılmıştır.

"Hattı kıran" Empresyonistler, özel olarak da Cézanne olmuştu. Modernler bu özgürleşmeyi yoğunlaştırarak onları izlediler. Rengi ve geometrik biçimi özgürleştirdik. Onlar dünyayı fethettiler. Bu yeni gerçekçilik son elli yıldır tümüyle hakim, hem şövale resminde hem de sokağın ve içerisinin süsleme sanatında.

Bu evrimi mümkün kılan o resimlere gelince, ortak sitem onların simsarlar ve büyük koleksiyoncuların eline geçmiş olması, insanların bunlara ulaşamıyor olmasıdır. Bu kimin hatası? Mevcut toplumsal düzenin. Eğer bizim eserlerimiz insanlara ulaşmadıysa, hata, tekrar ediyorum, toplumsal düzenindir; sözkonusu eserler açısından herhangi bir insani nitelik eksikliği yüzünden olmamıştır. Bu sonuncusu gibi bir bahaneyle, bizim köprülerimizi yakar, soğukkanlılıkla bize özgürlük –çok güç kazanılmış bir özgürlük– getirmiş olan o resmin ölüm fermanını verirler ve bizi geri gönderirler, Tanrı bilir nereye. Rembrandt ve Rubens'in isimleri anılıyor.

Bizim bir kerede toptan beğenen kitleleri, içgüdüleri çok kesin olan ve yeni gerçeği kavramak için öylece bekleyen kitleleri elde etmeye çabaladığımız bahanesiyle, böyle bir bahaneyle, aynı kitleleri yüzyıldan yüzyıla geriye doğru, önce trenle,

sonra atla ve iki tekerlekli arabayla, el arabasıyla yol alarak götürmemizi, sonunda yürüyerek "antik çağa varmalarını" sağlamamızı istiyorlar. Bu, yeni bir dünyanın insanları, anlamak ve ileri gitmekten başka bir şey istemeyen insanlar için bir hakarettir. Bu onların, çağları olan –içinde yaşadıkları, içinde çalıştıkları ve kendi elleriyle kurdukları çağ olan– yeni gerçekçiliğin düzeyine yükselemeyeceklerini resmen ilan etmektir. *Le moderne*'nin bize göre olmadığı söyleniyor onlara; o zenginler içinmiş, özel bir sanatmış, burjuva sanatı, baştan aşağı sahte bir sanatmış.

Bizim yeni bir kolektif toplumsal sanat yaratmamız ve gerçekleştirmemiz olanaksızdır: Biz sadece toplumsal evrimin ona izin vermesini bekliyoruz.

Bizim zevklerimiz, bizim geleneklerimiz Rönesanstan önceki popüler sanatlara ve ilkele yöneliyor. Resimde bireyciliğin tarihi bu aynı Rönesansa uzanıyor; ve ben bu yöne bakmanın bir yararı olduğuna inanmıyorum, eğer taze bir duvar resmi getirmeyi arzuluyorsak, aynı anda popüler, kolektif ve çağdaş olacak bir duvar sanatı istiyorsak. Bizim çağımız plastik malzeme açısından bizi öğelerle donatacak kadar zengin. Ama ne yazık ki, yeni toplumsal koşullar getirilinceye dek, insanlar bu öğelerden yararlanamayacaklar.

Boş zaman konusunda bir şey söylemek istiyorum – işçiler için boş zamanın yaratılması ve örgütlenmesi konusunda. Sanırım, tartışmanın ana noktası bu. Her şey buna bağlı.

Dünya tarihinin hiçbir döneminde işçiler plastik güzelliğe ulaşamadılar, çünkü hiçbir zaman gerekli zamana ve zihin özgürlüğüne sahip olmadılar. İnsan kitlelerini özgürleştirin, onlara düşünme, görme, kendini yetiştirme olanağı bırakın – tek istediğimiz bu; modern sanatın sunabileceği en büyük plastik yeniliklerden haz alabilecek bir konumda olacaklar. İnsanların kendileri her gün ton niteliği açısından saf, biçim olarak tamamlanmış, oranları kesin yapma nesneler yaratıyor; gerçek ve potansiyel plastik öğeleri zaten görselleştirdiler. Popüler [Fransız dans müziği salonları] *bal-musette*lerin duvarında, uçak pervaneleri asılı. Herkesi güzellik nesneleri olarak etkiliyorlar ve bazı modern heykellere çok benziyorlar.

Kitlelerin yeni gerçekçiliği hissedip anlamasını sağlamak çok güç olmaz, çünkü bu yeni gerçekçiliğin kökenleri modern yaşamın, süregiden yaşam fenomenlerinin kendisinde, yapma ve geometrik nesnelerin, imgelemle gerçeğin buluşup içiçe geçtiği bir alana, edebî ve betimleyici duyarlığın kaldırıldığı, bütün dramatikleştirmenin başka şiirsel ya da kitabi eğilimlerden geldiği alana aktarılmış durumda. [...]

Çalışan sınıfın bütün bunlara hakkı var. Duvarlarında en iyi modern sanatçıların imzasını taşıyan duvar resimleri görmeye hakkı var. Ona boş zaman verin, o bu tür resimlerle anlaşacak, onlarla birlikte yaşayıp onları sevmesini öğrenecektir.

İzin verirseniz şunu sorayım: Kitlelere, filmlerin, radyonun, büyük ölçekli fotoğraf ve reklamların gündelik cazibesiyle rekabet etmesi için ne tür bir temsilî sanat vermelisiniz? Çok yüksek derecede popülerleştirilmiş bir sanat sağlayan modern mekaniğin engin kaynaklarıyla nasıl rekabet edeceksiniz?

Popüler karaktere sahip ama nitelik açısından düşük bir sanat –onların zaten sanattan hiçbir şey anlamayacakları bahanesiyle yapılmış bir sanat– onlar için değersiz olacaktır. Tersine, aranacak şey niteliktir, yakın ve birebir yaşaması kolay olan bir sanatta. [...]

[...] Bu alanda, konu yaşamın yoğunluğunu bütün yönleriyle dışavurmak olduğu zaman, tümüyle yeni bazı olasılıklar vardır – sahneye, müziğe, renge, harekete, ışığa ve şarkıya yönelik yeni olasılıklar – daha tam boyutlarıyla gruplanıp bir araya getirilmemiş olan olasılıklar. Halktan bir insan dünyaya güzellik arayışıyla gelir. Pantolonu için kırmızı yerine mavi kemeri yeğleyen amele bir seçim yapmaktadır. Yapma nesnelerle ilgili içgüdüsel yargısı estetik karaktere sahiptir. "Hoş bisiklet", "güzel araba" diyecektir o nesnenin çalışıp çalışmadığını bilmeden. Bu da kendi içinde bir olgunun kabul edilmesini gösterir: yeni gerçekçiliğin. Tekbaşına duran nesnenin olası bir alıcının durmasına yol açtığı o baştan çıkarıcı vitrinler: yeni gerçekçilik.

Bütün insanlar, en sersemleri bile, içlerinde güzelle yarı yolda buluşma potansiyelini taşırlar. Ama sanat eserinin, resmin ya da şiirin huzurunda, eğer onların boş vakti –bu konuda özellikle duruyorum– onların bu potansiyeli geliştirmelerine izin vermezse, yaşamları boyunca, karşılaştırmalar yoluyla yargı vermeyi sürdüreceklerdir. Bouguereau'yu Ingres'e yeğleyeceklerdir, çünkü Bouguereau daha iyi bir taklitçidir. Karşılaştırma yoluyla yargı vermek geçerli değildir; her sanat eseri bireysel bir övgü bekler, bağımsız bir bütündür; ve eğer insanlara destek olunursa, böyle bir övgü yapmayı başarırlar. Güneş altındaki kendi yerlerini talep eden insan kitleleri, halk insanı – unutmayalım onlar şiirin son sığınağıdır.

Gezgin ve sürekli yenilenen o biçimi, yani popüler konuşmayı bulan halk insanıdır. O kesintisiz bir sözel yaratıcılık atmosferinde yaşar. Eli bir vidayı sıkarken, imgelemi ileri koşar, yeni sözler, yeni şiirsel biçimler icat eder. Çağlar boyunca, insanlar dillerini, kendi gerçekçilik biçimlerini icat etmeyi sürdürdüler. Bu dil akıl almaz zenginlikte bir töze sahiptir. Argo varolan en halis ve en canlı şiirdir. Popüler aktörler, popüler şarkıcılar mahalle tiyatrolarında onu kullanır. Onun usta yaratıcıları onlardır. Bu sözlü biçim gerçekçilikle imgesel aktarımın bir ittifakını temsil eder; sürekli hareket halinde olan, yeni bir gerçekçiliktir.

Öyleyse, insanlığın bu sınıfı, modern sanatın verebileceği neşe ve tatminlerden yoksun mu bırakılacak? İnsanlar, kendileri her gün tümüyle yeni olan yeni bir dil icat ederken, daha yüksek bir plastik düzeye yükselme "şanslarından" yoksun mu bırakılacak? Bu açıklanamaz bir şey. Onların zamanın döngüsünün yürütülmesini talep etmeye hakları var, ve sırası gelince onların da, şu vakte dek onlara hep kapalı kalmış olan güzelin sahasına girmelerine izin verilmelidir.

IVD. ELEŞTİRİ OLARAK MODERNİZM

1 Kazimir Maleviç (1878-1935) Meyerhold'a Mektup

Maleviç 1918 yılında deneysel tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold'la çalışmış, Mayakovski'nin *Mysteria Bouffe*'sinin sahnelenmesi için gerekli dekorları hazırlamıştı. Burada yer alan 8 Nisan 1932 tarihli mektup, hem devrimci dönem için bilgiler sunuyor, hem de Maleviç'in 1920'lerin sonlarına, çalışmalarının gitgide artan bir resmî hoşgörüsüzlükle karşılandığı döneme ait bir figürasyon biçimine dönme nedenlerini ortaya koyuyor. Maleviç'e göre devrim sonrası kültürün yararcılığa ya da tutuculuğa düşmesine engel olunacaksa, onun toplumsal içeriğinin sanatsal değerlere dönüştürülmesi gerekmektedir. Bunu medyumun özellikleri ve sınırlamalarıyla ilişkilendirmektedir. Ama burada bu "nesnesiz" eğilimi nesneyi kabul etmeye yönelik yeni ortaya çıkmış bir ihtiyaçla ilişkilendirmektedir: özellikle de proleter devriminin bir sonucu olarak ortaya çıktığına inandığı "yeni nesne" sözkonusudur. Mektup ilk kez Willem Langeveldt'in çevirisiyle *Kunst&Museumjournaal*, Amsterdam, c. 1, sy. 6, 1990, s. 9-10'da yer almıştır. (Maleviç'in daha eski metinleri için bkz. IIA16, IIIC8 ve 9.)

Geçen yıl bir türlü buluşamadık. Romanov Kültür Evi'nin merdivenlerinde yaptığımız konuşmalar da yeni tiyatro sorunuyla ilgili herhangi bir çözüm getiremedi.

Bana benim vaktimin dolduğunu söylediniz. Bunu güvenle söylemeniz, sanatsal görüşlerinizin yeni tiyatro biçimleri arama yönünde ilerlediğini düşündürdü bana. Bütün o Konstrüktivist sürecinize son verdiğinizi ve yeni bir aşamaya doğru ilerlediğinizi düşündüm.

Ama geçen Nisan ayında Moskova'dayken şunu duydum: Sahneyi orta yere alan yeni bir tiyatro inşa etmeyi planlıyormuşsunuz. Eğer bu doğruysa, kanımca sizin görüşleriniz hâlâ, tiyatronun yıkılmasına doğru giden yoldan aşağı yuvarlanan o Konstrüktivist tekerleğe takılıp kalmış durumda. Bu şekilde tiyatro sanatı da resim sanatıyla aynı yoldan, Empresyonizmin, Cézannizmin, Kübizmin, Fütürizmin ve *nesnesiz Süprematizmin* yolundan gidecektir.

Tiyatro elbette aynı mantıksal yoldan ilerlemedi ve tiyatro sanatı da nesnesiz biçime ya da ressamlara ya da yönetmenlere sahip olmadı. Fütürizm zamanında bütün umutlar Kruçenih, Hlebnikov, Kamenski ve Burlyuk'un resim ve edebiyatına yönelmişti ve ben Meyerhold'un tiyatro hareketinin başına geçeceğini ve onu, tıpkı resim ve edebiyatta olduğu gibi, nesnesiz biçime doğru götüreceğini ummuştum. Ama anlaşılan tiyatro dosdoğru bu yoldan ilerleyemedi ve eski biçimleri sahneleyecek yeni sanatçılar davet etmekten ileri gidemedi. [...] Ama er ya da geç bu yola girecekler.

İnsanlar sanatın nesnesiz olduğunu anlamaya varınca, yeni ve ilginç bir tiyatro sunmayı başaracaklar. Ama şu an için, bütün sanatların katılması gereken bu sosyalizmi inşa aşamasında, sanatın geri alanlara çekilmesi ve figüratif olması gerekiyor.

Resim nesnesiz tarzdan nesneye doğru geçti, ve resmin gelişimi de nesnenin yok edilmesine neden olan yolun figüratif kısmına döndü. Ama dönerken, resim proleter devriminin ortaya çıkardığı ve biçim kazandırdığı, yani bir sanat eseri düzeyine çıkartılması gereken yeni bir nesneyle karşılaştı. Yeni resim tayfiyla, biçim ve kompozisyonla zenginleşen yeni sanatların bu nesneye sanatsal bir düzeyde şekil kazandırması gerekiyor, yani her tematik konuyu bir resim düzeyine çıkartmaları gerekiyor, ayrıca resmin içeriğin, iki boyutlu ve cepheden gelişiminin izleyicinin önünde gerçekleştiği bir düzlem olduğu anlamına geliyor. Figüratif yola ve resim yoluna döndükten sonra, sanat çerçeveye, sonuçta resmin içinde var olduğu şeye varacak.

Eğer sahne ışıklarını yok ettiyseniz, ki ben de Mayakovski'nin *Mysteria Bouffe*'sinde buna katkıda bulunmuştum, o zaman bunu yapmaktan vazgeçmeli, sahne ışıklarını yeniden takmalı ve nesneleri ya da içeriği onların önüne sanatsal bir biçimde koymalıyız. Bundan sonra sanatsal duygu öne çıkacak. Sovyet sanatçılarının başlıca hedefi büyük sanatsal resimler yaratmak olacak. Bu yüzden eğer Konstrüktivizm yolundan, o takılıp kaldığınız yoldan, saf yararcılık dışında tek bir sanatsal konu bile ortaya çıkarmayan, sanatsal açıdan tümüyle felç olmuş olan ve tiyatroda basit kışkırtmadan öteye gitmeyen, ideolojik açıdan belki yüzde yüz tutarlı olan ama sanatsal sorunlar açısından tümüyle iktidarsız olup değerinin yarısını kaybeden yoldan giderseniz; eğer olduğunuz gibi yola devam ederseniz (bu mektubu saklayın, sonra bundan emin olabilirsiniz), o zaman Stanislavski tiyatroda galip olacak ve eski biçimler hayatta kalacak. Mimari açısından da, eğer mimarlar sanatsal mimari üretmezlerse, Zeltovski'nin Yunan-Roma üslubu, resimde de Repin üslubu hakim olacak. Sanat kültürü ortadan kalkmamalı ve bunların hepsi de sanatçı. Bu yüzden tiyatronuzu sanatsal bir yaratım olarak kurun, onu bir sirk çerçevesinde kurmayın, yeni sanatsal resmin duracağı sahne ışıklarıyla aynı ışıklar altında kurun. Ama eğer sahne ışıklarını yıkacak olursanız, eğer öğeleriniz resimden çıkmazsa, oditoryuma dalan ya da oradan çıkan oyuncularınız hiçbir değer taşımayacak. Bunlar kısaca benim düşüncelerim. Bu sorunu bir tartışmada çok daha derinleştirebiliriz.

2 Pablo Picasso (1881-1973) "Picasso'yla Söyleşi"

Buradaki metin 1935 yılında Boisgeloup'da gerçeklesen bir söylesiye dayanıyor. Picasso'nun değerlendirmeleri, hemen ardından, onunla görüşmeyi yapan, sanatçının eserlerinin düzenli olarak yer aldığı bir dergi olan *Cahiers d'Art* editörü Christian Zervos tarafından kağıda dökülmüstü. Ortaya çıkan notlar yayından önce Picasso tarafından gayriresmî olarak onaylanmıştı. Cok sayıda heykelin yanısıra, onun 1930 ortalarındaki temsil niteliğindeki eserleri arasında, natürmortlar ve dekoratif bir şekilde resmedilmis ve geç dönem Kübist üslubuyla parlak bir şekilde renklendirilmis lirik figür konuları yer alır. İlk kez "Conversation aveç Picasso" adıyla *Chalers d'Art*, X, 7-10, Paris, 1935, s. 173-8'de yayınlandı. İngilizce çevirisi A. H. Barr Jr, *Picasso: Fifty Years of his Art*, New York, 1946, s. 272-4'te yer aldı ve buraya oradaki versiyon alındı. (Picasso'nun başka metinleri için bkz. IIB12 ve VC5 ve 6.)

[...] Eşyayı tutkularımın bana emrettiği şekilde kullanmak benim için bir talihsizlik – ve büyük olasılıkla da mutluluk oldu. Sarışınlara hayranlık duyan bir ressamın onları, bir sepet meyveyle yanyana duramıyorlar diye bir resme koyamaması, ne büyük bir talihsizliktir! Elmalardan tiksinen bir ressamın sırf örtüyle uyum sağlıyorlar diye hep onları kullanmak zorunda kalması ne cansıkıcı bir şeydir. Ben resimlerime hoşuma giden her şeyi koyarım. Eşya için bu da bir talihsizlik; buna katlanmak zorunda kalıyorlar.

Geçmişte resimler aşama aşama tamamlanmaya doğru ilerlerdi. Her gün yeni bir şey getirirdi. Bir resim eklemelerin bir toplamı olurdu. Benim durumumda bir resim yok etmelerin bir toplamı. Bir resim yaparım – sonra onu yok ederim. Ama sonunda hiçbir şey kaybolmaz; bir yerden aldığım kırmızı dönüp başka bir yenden çıkar.

Fotografik açıdan, aşamaları değil, ama bir resmin dönüşümlerini saklamak çok ilginç olacaktır. Olasılıkla o zaman bir düşü maddeleştirirken beynin izlediği yolu keşfetmek mümkün olur. Ama çok tuhaf bir şey var – temelde bir resmin değişmediğini, ilk "vizyonun", görünümlere rağmen, neredeyse hiç değişmeden kaldığını fark etmek. Bir resme koyduğum zaman bir açık ve bir koyu üzerinde genellikle uzun uzun düşünürüm; farklı bir etki yaratacak olan bir renk. Çalışmanın fotoğrafı çekildiği zaman, ilk vizyonumu düzeltmek üzere koyduğum şeyin kaybolduğunu, ve sonuçta, fotoğraf imgesinin ısrar ettiğim dönüşümden önceki ilk vizyonuma karşılık geldiğini fark ederim.

Bir resim önceden düşünülüp hazırlanmaz. Yapılırken insanın düşüncelerinin değişimine göre değişir. Ve tamamlandığı zaman, ona bakan kişinin zihin haline göre değişmeyi sürdürür. Bir resim canlı bir yaratık gibi yaşar, yaşamın bize günden güne dayattığı değişimlerden geçer. Bu oldukça doğaldır, çünkü resim sadece ona bakan insan aracılığıyla yaşar. [...]

Bir resme başladığınız zaman, genellikle bazı hoş keşifler yaparsınız. Bunlara karşı tetikte olmak gerekir. O şeyi yok edin, üstüste birkaç kez yapın. Güzel bir keşfi yok eden sanatçı aslında onu bastırmaz, onu dönüştürür, yoğunlaştırır, onu daha tözsel kılar. Sonunda ortaya çıkan şey kenara atılmış buluşların sonucudur. Yoksa kendi sanat uzmanınız olursunuz. Kendime bir şey satmam.

Aslında, birkaç renkle çalışır insan. Ama herbiri doğru yerindeyken çok daha fazla görünürler.

Soyut sanat sadece resimdir. Peki ya tiyatro sanatı?

Soyut sanat diye bir şey yoktur. Hep bir şeylerle başlamak gerekir. Daha sonra bütün gerçeklik izlerini ortadan kaldırabilirsiniz. O zaman bir tehlike yoktur zaten, çünkü nesnenin fikri silinmez bir leke bırakmıştır. Bu sanatçıyı harekete geçiren, onun fikirlerini canlandıran ve duygularını kışkırtan şeydir. Fikirler ve duygular sonunda onun eserinde mahkum haline gelecektir. Ne yaparlarsa yapsınlar, resimden kaçamazlar. Onun bütünleşik bir parçası haline gelirler, mevcudiyetleri artık ayırt edilmez hale gelse bile. İnsan, bundan hoşlansa da hoşlanmasa da, doğanın bir aletidir. Doğa ona karakterini ve görünümünü dayatır. [...] Kimse doğaya karşı çıkamaz. O en güçlü insandan daha güçlüdür. Onunla iyi geçinmek bizim çıkarınıza olur! Kendimize belli özgürlükler sunabiliriz, ama sadece ayrıntılarda.

"Figüratif olan" ve "figüratif olmayan" sanat diye bir şey yoktur. Her şey bize bir "figür" kılığında görünür. Metafizikte bile fikirler simgesel "figürler" aracılığıyla ifade edilir. Bu yüzden resmi "figürasyon" olmadan düşünmenin ne kadar gülünç olduğu ortada. Bir kişi, bir nesne, bir daire, bunların hepsi de "figürdür"; bizim üzerimizde farklı yoğunluklarda etki bırakırlar. Bazıları bizim duyumlarımıza yakındır ve bizim duygusal yeteneklerimize etki eden duygular üretirler; diğerleri daha doğrudan anlığa seslenir. Hepsine de bir yer ayırmak gerekir çünkü ruhumun da duyularım kadar duyguya ihtiyacı olduğunu görüyorum. Benim belli bir resmimin iki kişiyi temsil etmesinin beni ilgilendirdiğini sanıyor musunuz? Bu iki insan benim için bir zamanlar varolsa bile, artık yoklar. Onların "vizyonu" bana bir hazırlık duygusu verdi; sonra yavaş yavaş onların hakiki mevcudiyetleri bulanıklaştı; bir kurguya dönüştüler ve sonra da tümden kayboldular, ya da her türden soruna dönüştüler. Artık iki insan değiller, anlıyor musunuz, biçim ve renk oldular: bu arada, iki insan fikrini üstlenmiş ve onların yaşamındaki canlılığı koruyan biçim ve renkler.

Resmi de eşyayı ele aldığım gibi ele alıyorum, bir pencereyi tıpkı bir pencereden bakar gibi resmediyorum. Eğer bir resimde açık bir pencere hatalı görünüyorsa, perdeyi çekip onu kapatıyorum, tıpkı kendi odamda yapacağım gibi. Resimde, tıpkı yaşamda olduğu gibi, doğrudan eyleme geçmek gerekir. Elbette, resmin kendi geleneği var ve onları hesaba katmak önemli. Aslında, başka bir şey de yapamazsınız. Gerçek yaşamdan gözünüzü hiç ayırmamanız gerekir.

Sanatçı dört bir yandan gelen duyumların bir alıcısıdır: gökten, topraktan, bir kağıt parçasından, geçici bir şekilden, bir örümcek ağından. Bu yüzden eşya arasında ayrım yapmamak gerekir. Eşyanın sözkonusu olduğu yerde sınıf ayrımları yoktur. Bulabileceğimiz yerde bizim için iyi olan şeyi olmamız gerekir – kendi eserlerimiz dışında her yerden. Kendi kendimi kopyalamaktan çok korkarım. [...]

[...] Ressam tamlık ve değerlendirme aşamalarından geçer. Sanatın bütün sırrı budur, Fontainebleau ormanında bir yürüyüşe çıkarım. "Yeşil" hazımsızlığı yaşarım. Bu duygudan bir resimde kurtulmam gerekir. Yeşil hakim olur ona. Bir ressam kendisini duygu ve görülerden kurtarmak için resmeder. İnsanlar çıplaklıklarını örtmek için resme tutunurlar. Alabilecekleri her şeyi mümkün her yerde alırlar. Sonunda herhangi bir şey aldıklarına inanamam. Kendi cehaletleri ölçüsünde bir palto biçerler. Her şeyi, Tanrı'dan resme kadar her şeyi, kendi imgelerine çevirirler. Bu yüzden resim askısı bir resmin mahvedilmesidir – yani belli bir öneme, en azından onu yapan kişi kadar bir öneme sahip olan resmin mahvedilmesi. Resim getirilip bir duvara asıldığı zaman, çok farklı türden bir anlam kazanır ve resmin işi biter.

Güzellik alanında akademik eğitim bir sahtekârlık. Kandırıldık, ama öyle iyi kandırıldık ki doğrunun gölgesine bile ulaşmamız çok güç. Parthenon'un, *Venüs*lerin, *Nimph*lerin, *Narkissus*ların güzellikleri baştan sona yalan. Sanat bir güzellik kanonunun uygulanması değil içgüdü ve beynin herhangi bir kanonun ötesinde kavrayabileceği şeydir. Bir kadını sevdiğimiz zaman onun baldırlarını ölçmeye başlamayız. Arzularımızla severiz – oysa sevmek için bile bir kanonu deneyip uygulamak için her şey yapılmıştır. Parthenon aslında birinin üzerine bir çatı geçirdiği bir çiftliktir; sütunlar ve heykellerin eklenmesinin nedeni, Atina'da çalışan ve kendilerini ifade etmek isteyen insanlar bulunmasıdır. Geçerli olan şey sanatçının *yaptığı* şey değil,

onun *olduğu* şeydir. Eğer Jacques Emile Blanche gibi yaşayıp düşünseydi, Cézanne hiç ilgimi çekmezdi – resmettiği elma on kat daha güzel olsa bile. Bizim ilgimizi çeken şey Cézanne'ın kaygısıdır – Cézanne'ın verdiği ders de budur; Van Gogh'un acıları – bu da insanın hakiki dramıdır. Gerisiyse sahtekârlık.

Herkes sanatı anlamak ister. Neden bir kuşun şarkılarını anlamaya çalışmıyoruz? Neden insan geceyi, çiçekleri, çevresindeki her şeyi, onları anlamaya çalışmadan sever? Ama resim sözkonusu olduğunda insanların nedense *anlaması* gerekir. Her şeyin ötesinde, bir sanatçının zorunluluktan çalıştığını, kendisinin dünyanın önemsiz bir parçası olduğunu, ona bizi dünyada hoşnut eden, anlamasak bile hoşnut eden diğer şeylerden daha fazla bir önem yüklenmemesi gerektiğini anlasalar keşke. Resimleri açıklamaya çalışan insanlar genellikle yanlış ağaca havlıyorlar. Gertrude Stein geçen gün sonunda benim üç müzisyen resmimin ne anlama geldiğini anladığını bildirdi bana neşeyle. Resim natürmorttu!

Bir seyircinin benim bir resmimi benim onu yaşadığım gibi yaşamasını nasıl bekleyebiliriz? Bir resim bana kilometrelerce uzaktan gelir; benim onu ne kadar uzaktan duyduğumu, gördüğümü, resmettiğimi kim söyleyecek; üstelik ertesi gün kendim bile ne yaptığımı göremiyorum. Olgunlaşıp günışığına çıkması uzun süren o düşlerime, içgüdülerime, arzularıma, düşüncelerime kim girebilir ve her şeyin ötesinde kim onları niyetlendiğim şeyden yakalayıp çıkarabilir – üstelik belki de benim istememe rağmen?

Resme yeni ufuklar açan birkaç ressam dışında, günümüzün genç ressamları hangi yöne gideceğini bilmiyor. Onun yerine açıkça bize tepki göstermek için bizim araştırmalarımızı devralıyorlar, geçmişi canlandırmaya gömülmüşler – oysa aslında bütün dünya önümüzde açık duruyor, her şey yapılmayı bekliyor, yeniden yapılmayı değil. Neden çoktan vaadini doldurmuş olan her şeye umutsuzca tutunalım? Sayısız "X'in tarzında" yapılmış resim var; ama kendi tarzında çalışan bir genç bulmak zor bir şey.

İnsanın kendini tekrarlayamayacağına mı inanmak istiyor? Tekrar etmek ruhsal yasalara karşı gitmektir; özünde kaçışçılıktır.

Karamsar değilim, sanattan tiksinmiyorum, çünkü bütün vaktimi ona ayırmadan yaşayamam. Onu yaşamımın tek amacı olarak seviyorum. Onunla bağlantılı olarak yaptığım her şey bana yoğun haz veriyor. Ama yine de, neden bütün dünyanın sanata kapılması, onun onayını istemesi gerektiğini anlamıyorum ve bu konuda onu kendi aptallığında rahat bırakıyorum. Müzeler yalandan ibaret, sanatı iş haline getirenler de genellikle üçkağıtçılar. Devrimci ülkelerin neden sanat hakkında modası geçmiş ülkelerden daha fazla önyargı beslediğini de anlamıyorum! Müzelerdeki resimleri bütün aptallıklarımızla, hatalarımızla, ruh yoksulluğumuzla doldurduk. Onları küçük ve budala şeyler haline dönüştürdük. Onları resmeden insanlardaki iç yaşamın nasıl olduğunu anlamaya çalışmak yerine, bir kurguya bağlandık. Mutlak bir diktatörlük olmalı ... bir ressamlar diktatörlüğü ... tek bir ressamın diktatörlüğü ... bizi aldatan herkesi ezmek, dolandırıcıları ezmek, hileleri, yapmacıklıkları ezmek, cazibeleri, tarihi, bir sürü şeyi ezmek için. Ama sağduyu hep kendini kurtarır. Her şeyin ötesinde, buna karşı bir devrim yapalım! Gerçek diktatör hep sağduyunun diktatörlüğüne yenik düşer ... belki de öyle olmaz!

3 Herbert Read (1893-1968) "Devrimci Sanat Nedir?"

1935 yılında Londra'da Uluslararası Sanatçılar Birliği (eski adı Sanatçılar Enternasyonali) tarafından düzenlenen "Devrimci Sanat" sempozyumuna sunulan beş tebliğden biri olarak yazıldı (ayr. bkz. IVB19). Read 1930'larda İngiltere'deki Modern hareketin en bilgili ve yakın destekçisiydi, Henry Moore'un yakın dostuydu. Yazdığı deneme bir yandan kültürde devrimci bir işlev olmasıyla ilgili güncel tartışmaların karakterine ve kalıcılığına yönelik, diğer yandan küçük İngiliz avangardının o dönemin Avrupa sanatındaki başlıca eğilimleri çeşitli şekillerde yansıtan, Sosyal Gerçekçilik, Gerçeküstücülük ve Soyutlama gibi hiziplere bölünmesine yönelik kanıtlar sunar. İngilizce çeviri ilk kez B. Rea (ed.), *Five on Revolutionary Art*, Londra, 1935, s. 12-17 ve 18-27'deyer almıştır.

[...] Devrimci sanat devrimci olmalı. Bu kesinlikle tartışmaya başlayabileceğimiz basit bir açıklama. Böyle bir açıklamanın zayıf bir şekilde, kızıl bayrak, orak ve çekiç, fabrika ve makine ya da genel olarak devrimci konuların resmini yapmaya yönelik bir emir şeklinde yorumlanmasını hemen bir kenara itebiliriz. ... Ama bu tür zayıf bir yorum aslında Komünistler arasında da varlığını sürdürüyor ve aslında Sanatçılar Enternasyonali tarafından düzenlenen ilk serginin başarısızlığının sorumlusu buydu. Yetkin ama özünde ikinci sınıf bir sanatçı olan Diego Rivera'nın partizan dalkavukluğundan da o sorumlu.

Soruna en iyi şekilde mimari gibi bir soyut sanat açısından yaklaşabiliriz. [...] Mimari zorunlu bir sanattır, ve Komünist bir yönetimde yapılması gereken toplumsal yeniden yapılanmayla yakından bağlantılıdır. Bizler, İngilizler, Komünist bir mimariyi nasıl kavrıyoruz? Tudor köylülüğüne bir dönüş olarak mı, George görkemine ya da neo-klasik üslubun burjuva ihtişamına bir dönüş olarak mı? Elbette bu üslupların hiçbiri bir an için bile geleceğin şehriyle bağlantılı olarak değerlendirilemez. Walter Gropius'un en önde gelen savunucusu olduğu yeni mimarinin gelişimine biraz daha güvenle bakmamız gerekmez mi; yani, onun kendi sözleriyle, "kendisini üslup taklidi ya da süsleme gösterişiyle değil, her parçasıyla doğal bir şekilde bütünün kapsamlı hacmine katılan o basit ve keskin modele sahip tasarımlarla cisimlendiren" mimarinin gelişimine? Ancak bu açıdan, Gropius'un çalışmasında ve yazdıklarında açıkça gösterdiği yolu izleyerek, "çağımızın yaşamının somut bir ifadesini" bulabiliriz. [...]

Ama yeni mimariye karşılık gelen, büyük ölçüde Gropius'un kurduğu ve yönettiği Bauhaus deneyinin verimli toprağından beslenen şey, genel olarak "soyut" diye bilinen sanattır. Bu isim kuşkusuz bir uydurma, ve ölçeğin bir yanında Mondrian ya da Ben Nicholson gibi bir sanatçı, aynı şekilde Miro ya da Henry Moore gibi "soyut" denen bir sanatçı varken, ancak uzak bir bağlantıdan söz edilebilir. Ama şu an için bu farkların önemi yok. Bu tür isimler resimde ve heykeldeki modern ekolü en geniş ve en tipik özellikleriyle temsil ediyor, ve bu sanatçıların, her komünistin saygı duymayı ve cesaretlendirmeyi öğrenmesi gereken, gerçek devrimci sanatçılar olduklarını öne sürmek istiyorum.

Bu tür bir görüş, özellikle de sanatla ilgilenen Komünistler arasında korkunç bir muhalefetle karşılanacaktır. Almanya'dan gelen komünist sanatçılar size

"bütün bunları geçtiklerini" söyleyecektir; soyut sanatın öldüğünü ve her koşulda proletarya tarafından anlaşılmadığını ve devrimci harekete yararı olmadığını söyleyeceklerdir. Bir başka kuşağın sıradan burjuvası gibi, onlar da anlayabilecekleri bir şey, öncelikle de "gerçekçi" bir sanat, propaganda olarak kullanabilecekleri bir şey talep ederler.

Aslında, bu tür sanatçıların sanatçı olarak kendi başarısızlıklarını itiraf ettiğine inanıyorum. Sanattaki soyut hareket ölmedi ve daha uzun yıllar ölecek gibi de değil. Onun zaman içinde dönüşeceğini sadece tarihin diyalektik kavranışı değil, sanat tarihiyle basit bir tanışıklık bile gösteriyor. Ama nasıl dönüşeceğini söylemek güç. Kabul etmemiz gereken olgular şunlar: Herhangi bir entelektüel iktidarın bütün sanatçıları bu harekete aittir; bu hareket çağdaş ve devrimcidir; ve sadece soyut sanatçının görünüşteki bağımsızlığı ve yalıtılmışlığı –onun hizaya girip duygusal propagandacı olmayı reddetmesi–, sadece bu olgu Komünistin sanattaki soyut hareketi sanat içindeki çağdaş devrimci hareket olarak kabul etmesine engel oluyor.

Soyut sanatçıdaki bu tutumu biçimci olarak, basit bir dekoratif amatörlük olarak adlandırmak, estetik duyarlık yoksunluğunu göstermesinin yanısıra, sanatçıların kendilerinin hakiki ideal ve kişilikleri konusundaki bir bilgisizliği de gösterir. Sözkonusu olan sanatçıların büyük kısmı Komünist hareketle az çok açık bir şekilde yakınlık kuran kişilerdir. Öyleyse, biçimci denen bu tutumu sağlam bir şekilde niçin benimserler?

Bu sorunun yanıtı sanatın doğası konusunda kısa bazı şeyler söylenmeden verilemez. Herhangi bir değerli sanat eseri şu iki belirgin öğeye sahiptir: tam bir berraklıkla dile getirilemeyen nedenlerle duyarlığımızı çeken, ama kesinlikle psikolojik kökenleri olan biçimsel bir öğe; ve bu altta yatan biçimlere biçilen dış örtü olan, daha karmaşık bir çekiciliğe sahip keyfi ya da arızi bir öğe. En azından sanattaki saf biçimsel öğenin değişmediği; aynı uyum ve oran kanonlarının ilkel sanatta, Yunan sanatında, Gotik sanatta, Rönesans sanatında ve günümüz sanatında mevcut olduğu söylenebilir. Bu tür biçimlerin arketipik olduğunu söyleyebiliriz; dünyanın fiziksel yapısına ve insanın psikolojik yapısına dayanırlar. Bu nedenle de sanatçı, belli nedenler göstererek, bir kopma tutumu benimseyebilir. Onu fenomenal olana görece ilgisiz kılan şey arketipik olanın önemine ilişkin bu duygudur. Sanatta bu tür evrensel biçimsel niteliklerin kabul edilmesi tutarlı bir şekilde maddecidir. Sanat tarihinin maddeci yorumuyla, tıpkı insan biçiminin görece kalıcılığının ya da jeolojide kristallerin biçimlerinin kabul edilmesinden daha fazla çelişmez. Yaşamdaki bazı etkenler sabittir; ama o ölçüde de bunlar tarihin bir parçası değildir. Tarih yaşamın değişime konu olan kısmıyla ilgilenir; ve Marksist diyalektik bir tarih yorumudur, yaşamın yapısının ya da morfolojisinin kuramı değil.

Biçimsel tutuma karşı çıkılmasına yol açan bir başka düşünce de -sanattaki kalıcı ve değişmeyen öğelerin var olduğu kabul edilirse- çeşitli dönemlerde, bu tür öğelerin farklı bir değere sahip olmasıdır. Aslında, klasik ve romantik çağlar arasındaki fark, sanatın biçimsel temeline yönelik vurgudaki bir fark değil midir? [...] Bunun sadece bir aksan farkı olduğunu söyleyebiliriz. Ama makul bir Marksist tam da bu şekilde sanatın etkilenmesini umut edebilir. Bu yüzden, herhangi bir geniş tarihsel genellemede, altta yatan sanatın biçimsel yapısını, üslup ve tarzlara yoğunlaş-

mak üzere gözardı edebiliriz. Çünkü bir dönemin hakim ideolojisi üslupta ve tarzda ifade bulur.

Eğer bu kadarını kabul edersek, buradan sanatçının sürekli olarak bağlantısızlık tutumu koruyabileceğini hayal etmesinin basit bir yanılsama olduğu sonucu çıkar. Bunun tek mantıksal istisnasını görüyorum – eserini bu şekilde geçici ve arızi niteliklerden yoksun bırakabilen bir sanatçı sonuçta saf biçimi elde eder. Ve anlamlı bir şekilde, soyut sanatın aşırı uçlarından birinin, günümüzde yaşayan yetenekli sanatçının bir kısmını içeren bir aşırı ucun savı da budur. Mevcut herhangi bir ideolojiye yakınlık duymadıklarından, ideolojiden yoksun bir dünyaya kaçmaya çabalarlar. Kendilerini fildişi kuleye hapsederler ve şu an için (içinde yaşadığımız bu özel zamanda) taktiklerinin geleceğin sanatına belli ölçüde yararlı olması mümkündür. Zaman geçtikçe onların konumları da daha berrak hale gelecek.

Bu tür umutsuz bir geri çekilmenin dışında, sanatçının zamanının ekonomik koşullarından etkili bir şekilde kaçınamayacağını kabul etmemiz gerekir; onları gözardı edemez, çünkü onlar onu gözardı etmez. Gerçeklik, şu ya da bu kılıkla, sanatçıyı belirli bir rotaya sürükler ve eğer sanatçı bunu fark etmezse, bunun nedeni sadece bir nehrin ortasında olması, suyun derin ve akıntının güçlü olmasıdır.

***

[...] Akademik burjuva sanatının geniş kitlesini dışlarsak, genel bir devrimci sanat kategorisinde, her ikisi de modern olduğunu söyleyen, ikisi de devrimci olma *niyetindeki* iki ayrı hareket sözkonusudur.

Bunların ilkinin betimleyici bir etiketi yok, ama özünde, yukarıda anılan anlamıyla, biçimcidir. Buna bazen soyut, bazen figüratif olmayan, bazen konstrüktivist, bazen geometrik denir. En tipik temsilcileri arasında Mondrian, Hélion, Ben Nicholson, Moholy-Nagy gibi ressamlar; Brancusi, Gabo ve Barbara Hepworth gibi heykeltıraşlar vardır.

İkinci hareketin ayrı bir adı var – Gerçeküstücülük ya da Süpergerçekçilik adlı hareket Max Ernst, Salvador Dali, Miro, Tanguy gibi ressamlar ve Arp gibi bir heykeltıraş tarafından temsil ediliyor.

İlk hareket plastiktir, nesneldir ve görünüşte politik değildir.

İkinci grup (resimde bile) edebîdir, özneldir ve etkin şekilde Komünisttir.

Bu ayrımlar belirgin, yüzeydeki ayrımlardır. Ama bu tür yüzeysel ayrımlarla yetinemeyeceğimizi söylemek istiyorum. Gerçeküstücüleri kendi sözleriyle kabul edip onları tek gerçek devrimci sanatçılar olarak selamlayamayız. Yine de çok önemli bir devrimci işlevi yerine getiriyorlar ve onlar adına işlevlerinin önemini, onlara hiç hoşgörü göstermeyen resmî Marksistlerden çok daha berrak bir şekilde anladıklarını söylemek gerekir. Çünkü ekonomik sorunlarına yoğunlaşmış olan resmî Marksistler, kültürel sorunun, özellikle de sanatsal sorunun önemini görmüyorlar. Kendilerinden emin bir şekilde, sanatçının zihninin de, Trotski'nin ifadesiyle, yarattıkları gerçekliğin peşinden koşacağını varsayıyorlar.

Ama bu yeni toplumsal gerçekliğin yaratılmasının her yerde en büyük engeli, geçmişin bir kültür mirasına sahip olmasıdır – yani burjuva zihninin karmaşık ideolojisini oluşturan din, felsefe, edebiyat ve sanat gibi bir mirasa. Olguların mantığı –ekonomik olgular: savaş, bolluk ortasında yoksulluk, toplumsal adaletsizlik– bu

mantık reddedilemez. Ama burjuva zihni kendi burjuva ideolojisine sahip olduğu sürece, olguları reddedecektir; onları etkin şekilde gözardı eden kapsamlı bir akılcılaştırma inşa edecektir.

Kendi bakış açılarını çok güçlü şekilde ortaya koyan süpergerçekçiler -André Breton gibi yazarlar- bunu çok açık olarak kavrıyor ve hareketlerinin hedefi de bu yüzden sanatta burjuva ideolojisini gözden düşürmek, sanatın akademik kavranışını yok etmek. Bütün eğilimleri olumsuz ve yıkıcıdır. Benimsedikleri özel yöntem, ortak bir yönteme sahip oldukları ölçüde, yaşamın bilinçli gerçeğiyle düş dünyasının bilinçsiz gerçekliği arasındaki engelleri yıkmayı – olguyla hayali, normal gerçeklik kavramı bir daha varolmayacak şekilde birbirine karıştırmayı içerir. [...]

Böylece, devrimci hareket içinde gerçeküstücülüğün yerini görebiliriz. Peki bu diğer modern sanat türü – Fildişi Kule'sine kapanmış saf biçimin sanatı?

O sanatın da devrimci işlevi olduğunu ve son aşamada bunun en önemli işlev olduğunu öne süreceğim. Süpergerçekçilik olumsuz bir sanattır, dediğim gibi, yıkıcı bir sanattır; sadece geçici bir rolü olduğu anlaşılır; geçiş döneminin sanatıdır. Yeni bir romantizme, özellikle de edebiyatta yol açabilir, ama bu onun dolayımsız işlevinin dışındadır.

Ama soyut sanatın olumlu bir işlevi de vardır. Sanatın evrensel niteliklerini, toplumun onlardan yararlanmaya daha hazır olduğu zamana dek, dokunulmamış olarak saklar – bütün değişimlerden ve devrimlerden kurtulacak olan öğeleri saklar. Bu açıdan salamura sanat denebilir ona – gerçeklikten kopmuş bir etkinlik, devrimci olan şeyleri dolayımsız ilgilendirmeyen bir şey. Ama bunun da durumun çok kısa bir görüşü olduğunu düşünüyorum. Aslında bu tür sanat sanıldığı kadar salamura değil. Çünkü bir sahada, mimaride ve belli ölçüde sanayi sanatlarında, zaten toplumsal eyleme geçmiş durumda. Orada modern resimdeki soyut hareketle modern mimarideki en gelişmiş hareket, yani Gropius, Markelius ve Le Corbusier'in mimarisi arasındaki temel bağlantıyı buluyoruz. ... Bu sadece biçim ve niyet benzerliği değil, kişiliklerin hakiki ve yakın bir birleşmesi.

Bu tek bağlantı geleceğin sanatına giden yolu gösteriyor – yani sınıfsız yeni toplumun sanatına. Bu sanatın bütün biçimlerini öngörmek olanaksız ve olgunluğuna ulaşması da uzun yıllar alacak. Ama yeni bir toplumu inşa edemezsiniz – böyle bir toplumu, tuğla ve alçıyla, çelik ve camla inşa etmeniz gerekir – böyle bir toplumu sanatçılar olmadan inşa edemezsiniz. Sanatçılar fırsat bekliyor: Bu geçiş zamanında biçimsel duyarlıklarını iyileştiren soyut sanatçılar, vakti geldiğinde, yeteneklerini o büyük yeniden yapılanma çalışmasına uygulayacak olan sanatçılar. Bu, romantiklere ve edebî duyguculara uygun bir çalışma değil. Komünizm gerçekçi, bilimsel ve özünde klasiktir. Ama aramızda romantiklerin de olduğunu fark edelim – bizim vizyonumuzun keskin ana hatlarını demokratik eşitlikçilik idealleriyle, Tolstoycu sadelik ve naiflik, topluca şarkı söyleme ve izcilik idealleriyle bulandırmayı isteyecek olan nazik kafalı idealistler de var aramızda. Bu tür insanlar devrimci sanatın bir tür halk sanatı, köy çömlekçiliği, madrigal ve ballad olduğunu sanıyorlar. Bu kesinlikle gerçek Komüniste yakışan bir sanat kavrayışı değildir. Daha sağlam, daha entelektüel ve "zorlu" bir şey, yanlışa düşmeyip kendimizi kandırmadan geçmişteki büyük sanat çağlarının yanına koyabileceğimiz bir şey istiyoruz.

DEVRİMCİ SANAT KONSTRÜKTİFTİR
DEVRİMCİ SANAT ULUSLARARASIDIR
DEVRİMCİ SANAT DEVRİMCİDİR

4 Meyer Schapiro (1904-1996) "Sanatın Toplumsal Temelleri"

Schapiro, 1930'larda İngilizce yazan sanat tarihçileri arasında, modern sanat ve onun gelişiminin çözümlenmesi sorunlarına Marksist entelektüel geleneğin kaynaklarını uygulayan birkaç kişiden biriydi. Bu yazıda sanatsal çalışmanın mevcut koşullarına toplumsal-tarihsel bir açıklama biçimi getiriyor. İlk kez 1936 yılında New York'taki Birinci Amerikalı Sanatçılar Kongresi'ne bir tebliğ olarak sunuldu ve ilk kez Kongre metinleri arasında yayınlandı. Buradaki metne kaynaklık eden yeniden basımı D. Shapiro (ed.), *Social Realism –Art as a Weapon: Critical Studies in American Art*, New York, 1973, s. 120-7'de oldu.

[...] Eğer modern sanatın toplumsal bir gerekliliği yok gibi görünüyorsa, bunun nedeni toplumsalın dar bir şekilde tanımlanması, kolektifin birey karşıtı konumlanması ve birçok bireyin boyun eğdiği devlet, ahlak ya da kilise gibi baskıcı kurum ve inançlarla birlikte ele alınmasıdır. Ama içinde bireyin sınırlanmamış ve tümüyle bencil göründüğü etkinlikler bile toplumsal olarak örgütlü ilişkilere bağlıdır. Özel mülkiyet, bireysel rekabetçi ticari girişim ya da cinsel özgürlük, toplumsal olmayan ilişkiler kurmaktan uzak bir şekilde, kendine özgü, tarihsel olarak gelişmiş toplum biçimlerini önvarsayar. Sanata yakın olan, resmî kurumları içermiyor gibi görünen, ama yeni elde edilmiş toplumsal ilgilere ve maddi gelişmenin belirli aşamalarına bağlı olan kayda geçirilmemiş uygulamalar vardır. Sözgelimi, (dinsel bir törenden ya da resmigeçitten farklı olan) bir kır gezintisi, kent yaşamı ve seküler dinlenme biçimleri özel bir şekilde büyümüş olmasa gerçekleşmezdi. Zorunlu araçlar da –caddeler ve yollar– toplumsal ve ekonomik kökene sahiptir, herhangi bir bireyin ötesinde ve öncesindedir; yine de her insan hiçbir dizginlenme duygusu ya da kurumsal amaç olmaksızın tekbaşına yürümenin tadını çıkarabilir.

Aynı şekilde, modern sanatçının pratik etkinliklerden görünüşteki yalıtılmışlığı ve onun arkaik, bireysel zanaatıyla birçok modern üretimin kolektif, mekanik karakteri arasındaki uyumsuzluk da, kaçınılmaz olarak onun toplumun dışında olduğu ya da çalışmasının toplumsal ve ekonomik değişimlerden etkilenmediği anlamına gelmez. Sanatının toplumsal yönü, modern ressamın çalışmasındaki abartılı kişisel karakter ve sanatçının sadece biçimsel sorunlarla ilgilenmesi gibi iki olguyla daha da bulanık hale gelmiştir. İlki onun kendisini örgütlü bir baskı gücü bulunan, bireysel özgürlüğe düşman olan toplumla muhalefet halinde saymasına yol açar; ikincisi onun çalışmasını saf "estetik" amaç dışında bir amaçtan yoksun bırakarak onaylar gibi görünür.

Ama modern bir sanatçının resmettiği nesneleri ve bu nesnelerin ve biçimlerinin seçiminde belirgin olan psikolojik tutumları dikkatle incelersek, sanatının modern toplumun yaşamına ne kadar yakından bağlı olduğunu göreceğiz.

Ressamlar tekrar tekrar içeriğin önemli olmadığını söylese de, konu seçiminde tuhaf bir şekilde seçicidirler. Sadece belli temaları ve belli bir açıdan çizerler.

İçerikle ilgilenmiyor gibi görünen günümüz sanatının o büyük toplamının içeriği, şu şekilde betimlenebilir. Birincisi, rahat bir izleyici, bir tatilci ya da sporcunun, manzaraya daha çok makul duyumlar ya da ruh halleri kaynağı olarak değer veren birinin bakış açısından görülen doğal sahneler, manzaralar ya da şehir görünümleri vardır; yapay gösterilen ve eğlenceler –tiyatro, sirk, at yarışı, yarış pisti, müzik salonu– hatta sanat gösterisi ya da nesnesi olarak deneyimlenen resim, heykel, mimari ve teknoloji eserleri; sanatçının kendisi ve onunla ilişkisi olan bireyler; atölyesi ve kullandığı nesneler, poz veren modeli, masasındaki meyve ve çiçekler, penceresi ve oradan görünen manzara; sanatçının etkinliğinin simgeleri, başka sanatları uygulayan, dinlenen ya da özel anlarını yaşayan bireyler; sanatı, özellikle de soyut sanatı ve doğaçlamayı düşündüren müzik aletleri; yalıtılmış özel alanlar, örneğin aylak duyumlara ait özel aletlerle kaplanmış bir masa, kadehler, pipo, iskambil kartları, kitaplar, ayrıcalıklı, bireyin içinde hareketsiz olduğu, ama kendi ruh hallerinin tadını çıkarmakta ve kendi kendini harekete geçirmekte serbest olduğu özel bir dünyayı işaret eden bütün yönlendirme nesneleri. Ve son olarak, içinde belli ölçüde bütün resimlerde mevcut olan mesleki sanatsal ayrım öğelerinin –çizgiler, renk lekeleri, sahalar, dokular, modelleme– şeylerden kopup "saf" estetik nesneler olarak karşı karşıya getirildiği resimler vardır.

Böylece mesleki ortamdan ve sanatçının etkinliğinden çıkartılmış öğeler; bizim içinde tüketici ve izleyici olduğumuz durumlar; yakından, ama edilgen ya da kaza eseri karşılaştığımız, ya da aylakça ve yalıtılmış olarak yönlendiren nesneler – bunlar modern resmin tipik konularıdır. Çağdaş sanatta şaşırtıcı bir düzenle görünüp kaybolurlar.

Modern sanatçılar resimlerinden eylem dünyasını çıkarmakla kalmadı, geçmiş sanatı da onun içindeki deneyim öğeleri, temsil edilen nesneler, tesadüfi şeylermiş, tasarım bahaneleri ya da dayatılmış konularmış gibi yorumladılar; sanatçı saf olduğu varsayılan estetik dürtüsünü bunlar sayesinde ya da bunlara karşı olarak gerçekleştiriyordu. Bu yüzden kendi nesnelerinin farkında değildiler ya da onları sadece biçime yönelik önemsiz bahaneler olarak gördüler. Ama biraz gözlem bütün modern sanatçı ekollerinin kendine özgü nesneleri olduğunu ve bunların aynı zamanda biçimsel fantezilerinde işleyen bir deneyim bağlamından türediğini gösterecektir. Resim dışsal nesnelerin bir aktarımı değildir –bu gerçekçi sanat için bile tam olarak doğru değildir– ama resimde düzenlenen nesneler, biçimsel karakteri etkileyen deneyimden ve ilgilerden gelir. Başka nesnelerden, yani başka ilgilerden ve deneyimden yapılan bir soyut sanat, başka bir biçimsel karaktere sahip olacaktır.

***

Modern bir eser, biçimsel açıdan bakılırsa, daha eski bir eserden daha sanatsal değildir. Kişisel ve sanatsal bir dünyadan çizilmiş nesnelerin fazlalığı resimlerin artık geçmiştekinden daha saf, daha tam sanat eserleri olduğunu göstermez. Sadece seküler yaşamın kişisel ve estetik bağlamlarının artık sanatın biçimsel karakterini, tıpkı geçmişte dinsel inanç ve uygulamaların dinsel sanatın biçimsel karakterini koşulladığı gibi koşulladığını gösterir. Saf estetik ve bireysel sanat kavrayışı ancak kültürün pratik ve kolektif çıkarlardan koptuğu ve sadece bireyler tarafından desteklendiği yerde var olabilir. Ama bu bireylerin yaşam tarzı, onların toplum içindeki yeri

birçok açıdan bu bireysel sanatı belirler. En gelişmiş biçimiyle, bu sanat kavrayışı modern kapitalist toplumdaki *rentier* [rantiye] boş vakit sınıfı açısından tipiktir, ve çok yoğun bir şekilde Paris gibi, geniş bir *rentier* grubuna ve önemli lüks sanayilerine sahip olan merkezlerde gelişmiştir. Burada birey artık servet elde etme mücadelesine girmez; çalışma, makineler, rekabetle doğrudan ilişkisi yoktur; basitçe bir tüketicidir, üretici değildir. Yüksek bir grup ya da otorite tanımayan bir sınıfa aittir. Aile yaşamı ve cinsel ahlakın eski durağan biçimleri yok edilmiştir; onun etkinliğini düzenleyici bir kalıp dayatacak bir kraliyet sarayı ya da kilise yoktur. Bu birey için dünya bir gösteridir, yeni hoş duyumlar kaynağıdır ya da içinde "bireyselliğini" sanat aracılığıyla, cinsel entrika ve en çeşitli, ama üretken olmayan hareketlilik aracılığıyla gerçekleştirebileceği bir alan haline gelmiştir. [...]

[...] Günümüz sanatçısına belli ortak eğilimler ve tutumlar yükleyen şey böyle bir toplum içinde resmin durumu ve sanatçının buna bağlı olan koşuludur. Alt düzeydeki orta sınıf sanatçısı ya da işçi sınıfı kökenli sanatçı bile, kendisini doğrudan onunla özdeşleştirmese bile, bu üst sınıfın üyelerine yakın resimler yaratmaya başlar. Öncelikle, son kuşağın sanatına dayanarak inşa eder ve yakın tarihteki ressamların başarılarından etkilenir. Sanatın genel amacı estetik olduğundan, zaten sanatın hazlarına estetik açıdan inceltilmiş, bireysel çabalar olarak değer veren boş vakit sınıfınınkilerle imgesel bir şekilde bağlantı kurmuş ilgi ve tutumlara çoktan teslim olmuştur. Açık bir piyasada rekabet eder ve bu yüzden eserinin bir değer olarak yeniliğinin ya da eşsizliğinin farkındadır. Kendi kafasından yaratır (ona konu dayatan bir heyet yoktur), tümüyle kendi başına çalışır ve bu yüzden kendi fantezi gücüyle, kendi dokunuşuyla, kendi doğaçlama biçimleriyle ilgilenir. Eskizleri bazen tamamlanmış resimlerinden daha başarılıdır ve resimler de genellikle bir eskiz niteliği taşır.

Daha mesleğinin başlangıcında yoksulluk ve güvencesizlik nedeniyle, çalışmasının uygulamaya dönük olmaması nedeniyle orta sınıftan kopan sanatçı, genellikle onun ahlaki ölçütlerini ve sorumluluklarını reddeder. Bu düşük, zevksiz dünyanın kıyısında özgür bir sanatçılar topluluğu kurar ve bu toplulukta sanat, kişilikler ve haz başlıca ilgiler haline gelir. Bireysel ve estetik olan, kendi içlerinde tümüyle haklılık taşıyan ve en büyük fedakârlıklara değen şeyler olarak idealleştirilir. Uygulamaya dönük çekici mekanik gösteriler ve yeni haz yöntemleri üretmediği, ya da soyut bir şekilde, ressamın sanatına benzeyen bir yaratıcı tasarım sürecine gönderme yapmadığı sürece küçümsenir. Örgütlü toplum karşısında sık sık dile getirdiği o küçümseme onu hamileriyle çelişkiye düşürmez, çünkü onun "halk" karşısındaki rahatsızlığını onlar da paylaşır ve onlar da uygulamaya dönük toplumsal yaşamla ilgisizdirler. Ayrıca, çektiği güçlükleri, özel tarihsel koşullara değil, var olan topluma ve insan doğasına atfettiğinden, onların olduklarından farklı olabileceği konusunda hemen hiç fikri yoktur; antagonizması ona etkili bir eylem önermez ve reform ya da devrim sloganlarını kendi kişisel özgürlüğünün olası dizginleri olarak görür.

Dünyada eyleme geçmek konusunda çaresiz olsa da, sanatında tanıdık şeylerin şekillerini dönüştürmek konusunda şaşırtıcı bir deha ve coşku sergiler. Bu plastik özgürlük kendi içinde sanatçının doğumu değiştirmeye yönelik olumlu iradesinin ya da günlük dünyadaki gerçek dönüştürücü hareketlerin bir yansımasının kanıtı sayılmamalıdır. Çünkü bu doğalcılık karşıtı sanatta, eylem için çok önemli olan görsel

deneyim ilişkilerinin modern sanatçı tarafından yıkılmış olması önemlidir. Edilgen bir izleyicinin fantezisinde olduğu gibi, renkler ve şekiller nesnelerden kopar ve artık onları bilmenin bir aracı olarak hizmet etmez. Resimlerin içindeki uzam kat edilemez hale gelir; düzlemleri yer değiştirir ve düzensizleşir, bütün de fantastik bir şekilde dolambaçlı bir tarzda yeniden düzene sokulur. İnsan figürü korunacak olursa, pitoresk bir natürmort olur, zengin bir şekilde boyanmış, yamru yumru bir kütle, bireysel, sinirli ve duyarlı bir natürmort olur; ya da başka şeylerin yanında tesadüfi bir plastik şey, günışığına ve bir tasarımın etkili çarpıtmalarına maruz kalmış bir şey olur. Eğer modern sanatçı bedene değer veriyorsa, bu artık Rönesans'taki anlamıyla sağlam, açıkça dile getirilmiş, enerjik bir yapı değil, değişken mizaçlı ve hararetli bir ettir.

Modern sanatçının insan dünyası açısından sergilediği edilgenlik onun biçimi ile içeriğinin kendine özgü bir ilişkisinde belirgindir. Baştan sona canlı, ama yine de ateşli bir bütün yaratma çabası içindeyken, rengin renkle, çizginin çizgiyle, kütlenin kütleyle etkileşimini düşünür. Bu tür yaygın bir etkileşim birçok modern ressam için sanatsal gerçekliğin özüdür. Yine de konu seçiminde, eğer gerekirse, nadiren, toplumsal yaşamdaki buna karşılık gelen özellikleri yakalar. Günlük dünyayla bütün bir etkileşime ilgisi yoktur, onun farkında da değildir. Tersine, birbirini etkilemeden yanyana duran nesnelere karşı ve içinde hareketlerin gerçek etkileşimlere yol açmadığı durumlara özel bir düşkünlüğü vardır. Bir elmanın kırmızısı bir başka elmanın yeşiliyle karşı karşıya gelebilir, ama elmalar birbirlerine karşı gelmez. Tipik insani durumlar, içinde figürlerin birbirlerine baktığı ya da bir manzarada durduğu yahut bir hayale daldığı veyahut da bir tür dalıncı canlandırdığı durumlardır. Sayısız karmaşık şeyin de görünüşte anlamlı bir bağlantı içinde bir araya getirildiği yerde, bu bağlantı şifreli, şaşırtıcı, sanatçının zihninin bir fikri olarak çözmemiz gereken bir şeydir.

Modern sanatın bu tür biçimlerinin toplumsal kökenleri, kendi içlerinde insanın bu sanatı iyi ya da kötü olarak yargılamasına izin vermez; sadece onların karakterlerinin bazı yönlerine ışık tutar ve bizim modern sanatçıların düşüncelerinin, sanatın ebedî ve zorunlu koşullarını betimlemekten uzak olduğunu, sadece yakın tarihin sonuçları olduğunu daha açıkça görmemizi sağlar. Durumunun ve tutumlarının modern toplumun karakterine bağımlı olduğunu kabul eden sanatçı, olayları değiştirme, toplumu ve kendisi adına etkili bir şekilde eyleme geçme cesareti elde eder.

Aynı zamanda yeni sanatsal kavrayışlar elde eder. Çevrelerindeki dünyayla eylemi ve çelişkisi içinde ilgilenen, yoksullaştırılmış kitleler ve ezilen azınlıklar tarafından sorulan soruları soran sanatçılar – bu sanatçıların kendilerini kalıcı bir şekilde yaşamın estetik anlarına yönelmiş bir resme, edilgen, kopuk bireyler için tasarlanmış gösterilere ya da atölye sanatına adamaları mümkün değildir.

Modern kültürün –her insanın içinde kendi hazzını aradığı bireysel bir olay olan kültürün– görünüşteki anarşisini tarihsel olarak ilerici sayan, çünkü onun ilk kez insan bireyinin kendi ihtiyaçları ve hedefleri açısından algılanmasını mümkün kıldığını düşünen sanatçı ve yazarlar vardır. Ama bu düşünce bu tür özgürlüğü kitlelerin ezilmesi ve sefaleti sayesinde elde edebilen küçük gruplarla sınırlıdır. Bu koşullar altında yaratan sanatçılar güvencesizdir ve genellikle de sefildir. Dahası, birkaç bireyin bu özgürlüğü büyük ölçüde tüketim ve hazla özdeşleştirilmektedir; insanı doğadan, tarih ve toplumdan koparır, ama bunu yaparken, eski kültürün tanımadığı

yeni nitelikler ve duygu ve imgelem imkanları keşfeder; ortak üretim hedeflerine, sorumluluklara, dönemin acil toplumsal konularını çözerken akla ve işbirliğine bağlı olan bu bireysel gelişme olanaklarını gerçekleştiremez. Birey özelle özdeşleşir (yani, başka varlıkların ve dünyanın özelleştirilmesiyle), etkin yerine edilgenle, zeki yerine fantastikle özdeşleşir. Bu tür bir sanata gerçekten özgür denemez, çünkü fazlasıyla istisnai ve özeldir; onun kucaklayamayacağı, hatta karşı koyamayacağı, bizim değer verdiğimiz birçok şey vardır. İnsanların kendilerini atıl, düş görür, edilgen, acılı ya da denetimsiz bir haldeyken bile bireysel olarak hissetmedikleri bir toplumdaki bireysel bir sanat, modern sanattan çok farklı olacaktır. Bütün insanların özgür bireyler olabileceği bir toplumda da, bireysellik istisnalığını, acımasız ve sapkın karakterini kaybetmelidir.

5 Jan Mukarovsky (1891-1975) *Estetik İşlev*'den

Mukarovsky, Prag Dilbilim Okulu'nun bir üyesiydi. *Estetik İslev: Toplumsal Olguların Norm ve Değeri* adlı kitabı ilk kez Prag'da 1934 ya da 1936 yılında yayımlanmıştı. Sanatta estetik değerin önemini savunan Mukarovsky, normalde Modernist elestirl geleneğinde sanat için öne sürülen "çıkarsızlık" ile sanatın zorunlu kendine yeterliği arasına önemli bir ayrım getirir. Bunun ardından, bu özerkliği sayesinde sanatın gerçeklik üzerinde bir etki bıraktığını öne sürebilir. Burada yer alan kısa alıntı kitabın Mark Suino'ya ait İngilizce çevirisinden yapılmıştır (Ann Arbor, MI, 1970, s. 86-90).

[...] Estetik değerle bir sanat eserinin içinde saklı diğer değerler arasındaki karşılıklı ilişkiyi incelemenin ve bu ilişkinin gerçek doğasını açıklamanın mümkün olduğu bir noktaya vardık. Daha önce kendimizi bir sanat eserinde bütün diğer değerlere estetik değerin hakim olduğu savıyla sınırlamıştık. Bu sav, sanatın temelinden –estetik fenomenlerin o ayrıcalıklı bölgesinden–, estetik işlev ve estetik değerin egemenliği nedeniyle, estetik işlevin içinde isteğe bağlı ve başka birtakım işlevlere bağımlı olduğu sayısız başka fenomenden ayrı olan o temelden mantıksal zorunlulukla çıkar. [...] Eğer bir sanat eserindeki estetik işlevin ve değerin başka işlev ve değerlere hakim olduğunu öne sürersek, sanat için uygulayımsal bir bağlantı koyutlamaya kalkışmış olmayız (Sanatta, bugün bile, bazı birey ve topluluklar için, başka bazı işlevler başattır). Sanatın bütün bir estetik fenomenler alanında işgal ettiği konumdan, işlevlerin farklılaşmasının tamamlandığını varsayarak, kuramsal bir sonuç çıkarıyoruz sadece.

Bu apaçık kuramsal formüller bile, bir yanlış anlamadan dolayı, "biçimciliği" ve sanat için sanatı desteklediklerı için eleştirilmiştir. Sanat eserinin kendine yeterliği, yani estetik işlev ve değerin başat konumunun bir özelliği, yanlış bir şekilde Kantçı sanatın "çıkarsızlığı" fikriyle karıştırılmaktadır. Bu hatayı düzeltmek üzere, sanat içinde estetik değerin konumuna ve karakterine sanatsal yapı içinden bakmak gerekir. Yani, estetik dışı –bir eserin bireysel öğeleri arasında dağılmış– değerlerden eseri bir birlik halinde bağlayan estetik değere doğru ilerlemeliyiz. Bunu yaparken eşsiz ve beklenmedik bir şey keşfederiz. Daha önce bir sanat eserinin bütün öğelerinin, biçim ve içerik olarak, eser içinde karşılıklı ilişkiye giren estetik dışı değerlere sahip

olduğunu söylemiştik. Sanat eseri, son çözümlemede, hakiki bir estetik dışı değerler derlemesi olarak görünür. Sanatsal yapıntının maddi bileşenleri ve onların sanatsal araçlar olarak nasıl kullanıldıkları, estetik dışı değerlerin ortaya attığı enerjilerin basit aktarıcıları rolünü üstlenir. Bu noktada kendimize estetik değere ne oldu diye sorarsak, onun bireysel estetik dışı değerlere dağılmış oldukları ve aslında onların karşılıklı iç ilişkilerinin dinamik bir bütünselliğinin genel bir adından başka bir şey olmadıkları anlaşılır. Bir sanat eserinin soruşturulmasında kullanıldığı şekliyle "biçim" ve "içerik" arasındaki ayrım, bu yüzden doğru değildir. Rus estetik ve edebiyat kuramı okulunun biçimciliği, yani bir eserin bütün öğelerinin, ayrım gözetmeden, biçimin bileşenleri olduğunu öne sürmesi doğruydu. Bütün bileşenlerin eşit ölçüde anlam ve estetik dışı değer taşıyıcısı olduğunu, bu yüzden de içeriğin bileşenleri olduğunu da söylemek gerekiyor. "Biçim" çözümlemesi basit bir biçimsel çözümlemeye daraltılmamalıdır. Fakat diğer yandan, sadece eserin *bütün* konstrüksiyonunun, sadece "içerik" denen parçanın değil, *tamamının* insani işleri yöneten yaşam değerleri sistemiyle etkin bir ilişkiye girmesi gerektiği açıkça belirtilmelidir.

Estetik değerin bütün diğer değerlere hakim olması, sanatın bu ayırt edici özelliği, basit bir dış üstünlükten başka bir şeydir. Estetik değerin etkisi geriye kalan değerleri yutup bastırması değildir, onların her birini onlara karşılık gelen yaşam değeriyle doğrudan temastan kurtarmasıdır. Eserde dinamik bir bütün olarak saklanan bütün o değerler toplamını, algılayan topluluğun yaşam pratiğinin tahrik gücünü oluşturan o bütünsel değerler sistemiyle temasa sokar. Bu temasın doğası ve hedefi nedir? Her şeyin ötesinde, ortaya koyduğumuz üzere, bu temasın nadiren pastoral bir dinginlik içinde olduğunu unutmamak gerekir. Kural olarak sanat eserinde saklı olan değerler, kolektif için geçerli olan karmaşık değerler sisteminden, hem karşılıklı ilişkileri hem de bireysel değerlerin niteliği açısından biraz farklıdır. Bu yüzden orada karşılıklı bir gerilim doğar ve sanatın özel anlam ve etkisi de burada yatar. Değerlerin uygulamaya yönelik kullanımına olan sürekli gereksinim, kolektifin yaşam etkinliğini yöneten değerlerin bütünselliğinin serbest hareketini belirler. Hiyerarşinin bireysel üyelerinin yer değiştirmesi (değerlerin yeniden değerlendirilmesi) burada çok güçtür ve ona, verili kolektifin bütün yaşam etkinliğinin güçlü sarsıntıları eşlik eder (gelişmenin yavaşlaması, değerlerin belirsizliği, sistemin, devrimci püskürmelerin bile çözülmesi). Diğer yandan, sanat eserindeki değerler –ki bunların her biri kendi içinde hakiki bir bağımlılıktan yoksundur, ama bütünselliği potansiyel bir geçerliliğe sahiptir– hiç zarar görmeden, kendilerini yeniden gruplandırıp dönüştürebilir. Deneysel olarak yeni bir düzenlemede kristalleşebilirler ve eski bir tanesini dağıtabilir, toplumsal durumun gelişmesine ve gerçekliğin yeni yaratıcı olgularına uyum sağlayabilir, ya da en azından böyle bir uyumlanmanın olanaklarını arayabilirler.

Bu açıdan bakıldığında, sanat eserinin özerkliği ve onun içinde estetik işlevin ve değerin hakim olması, eserle gerçeklik arasındaki –doğal ve toplumsal– bütün temasın yıkıcısı olarak değil, böyle bir temasın sürekli uyaranları olarak görünür. Sanat büyük önem taşıyan yaşamsal bir aracıdır, sanatta kendine yönelmeyi artı estetik işlevle değerin egemenliğini vurgulayan biçimlerin ve gelişmenin dönemlerinde bile. Bazen gelişmeyle kendi kendine yönelmeyi birleştiren bu tür aşamalarda, sanat, insanın gerçeklikle ilişkisi üzerinde önemli bir etki bırakabilir.

6 Walter Benjamin (1892-1940) "Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri"

Benjamin'in Paris'teki sürgün yıllarındaki başlıca çalışması tamamlanmamış olan *Pasajlar* projesiydi (*Passagenwerk*); bu çalışma, Haussmanlaştırmada modernliğin köklerinin ve Baudelaire'in buna verdiği tepkinin incelenmesini içeriyordu. Çalışmada Benjamin'in diğer Weimar entelektüelleriyle paylaştığı bir şey, yeni kültürel biçimlere yönelik geniş bir ilgi yer alıyordu. Kökleri ondokuzuncu yüzyılda olmasına rağmen, yirminci yüzyılın tipik ve merkezî yeni biçimleri kitlesel yeniden üretim, reprodüksiyon teknolojileri aracılığıyla ortaya çıktı: öncelikle matbaa, ama özellikle de fotoğraf ve sinema. Buradaki denemede Benjamin özgün, essiz sanat eserinin "hale"sinin yeniden üretilebilirlikle kaybolduğunu öne sürüyor; ama bu da, yas tutulacak bir şey değildir, ilerici olasılıklara yol açmaktadır. İlk kez (o sırada Birleşik Devletler'de çalışmaya başlamış olan) Frankfurt Enstitüsü'nün *Zeitschrift für Sozialforschung* adlı dergisinde yayınlandı (V, sy. 1, New York, 1936). Buradaki alıntıya kaynaklık eden Harry Zohn'a ait İngilizce çeviri H. Arendt (ed.), Walter Benjamin, *Illuminations*, Londra, 1973, s. 219-53'te yer aldı. (Ayrıca bkz. IVC17.)

I

[...] 1900'lerde teknik reprodüksiyon sadece bütün yayınlanan sanat eserlerinin reprodüksiyonun yapılmasına ve dolayısıyla kamuoyu üzerinde çok derin bir değişime yol açmaya imkan sağlayan bir duruma ulaşmakla kalmadı; aynı zamanda sanatsal süreçler arasında kendine ait bir yer de edindi. Bu durumun incelenmesi için, geleneksel biçimi içindeki sanat üzerinde bu iki farklı dışavurumun –sanat eserlerinin reprodüksiyonunun ve film sanatının– bıraktığı yankılardan daha aydınlatıcı bir şey olamaz.

II

Sanat eserinin en kusursuz reprodüksiyonunda bile bir öğe eksik kalır: zaman ve uzam içindeki varlığı, kendini bulduğu yerdeki eşsiz varoluşu. Sanat eserinin bu eşsiz varoluşu, varoluş süresi boyunca maruz kaldığı tarihi belirledi. Bu, yıllar içinde fiziksel durumunda yaşadığı değişiklikleri içerdiği gibi ona kimin malik olduğuna dair çeşitli değişiklikleri de içerebilir. İlkinin izleri bir reprodüksiyon üzerinde yapılması imkansız olan kimyasal ya da fiziksel analizlerle ortaya çıkarılabilir; mülkiyetteki değişikliklerse orijinalin durumundan geriye doğru izlenmesi gereken bir geleneğin konusudur.

Orijinalin varlığı otantiklik kavramının ön koşuludur. Bir bronzun perdahının kimyasal analizleri bunu ortaya koyabilir, tıpkı Ortaçağa ait bir elyazmasının bir onbeşinci yüzyıl arşivinden çıktığına ilişkin bir kanıt gibi. Otantiklik alanı teknik –ve elbette, sadece teknik değil– reprodüksiyon olanağının bütünüyle dışındadır. Genellikle sahtekârlık sayılan elle yapılmış reprodüksiyonuyla karşılaştırıldığında, orijinal bütün otoritesini korumaktadır; *vis a vis* teknik reprodüksiyonda böyle olmaz. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi, işleme reprodüksiyon el yapımı reprodüksiyona göre orijinalden daha bağımsızdır. [...] İkincisi, teknik reprodüksiyon orijinalin kopyasını orijinalin kendisi için ulaşılmaz olan durumlara sokabilir. Her şeyin ötesinde, orijinalin ona sahip olanı, ister fotoğraf ister bir fonograf kaydı biçiminde olsun, yarı yolda karşılamasını sağlar. [...]

Mekanik reprodüksiyon ürününün sokulabileceği durumlar hakiki sanat eserini etkilemeyebilir, yine de varlığının niteliği hep değersizleştirilir. Bu sadece sanat eseri için değil, aynı zamanda, sözgelimi bir filmde seyircinin karşısından kısaca geçen bir manzara için de geçerlidir. Sanat eseri sözkonusu olduğunda, çok hassas bir çekirdeğe –yani onun otantikliğine– müdahale edilir ama doğal bir nesne buna dayanamaz. Bir şeyin otantikliği daha en baştan aktarılabilen her şeyin özüdür, onun tözsel süresinden yaşadığı tarihe olan tanıklığına kadar değişir. Tarihsel tanıklık otantikliğe dayandığından, ilki de tözsel süre önemli olmaktan çıktığı zaman reprodüksiyon tarafından tehlikeye sokulur. Tarihsel tanıklık etkilendiği zaman asıl tehlikeye sokulan şey nesnenin otoritesidir.

Ortadan kaldırılan terimi "hale" teriminde kapsayabilir ve şöyle diyebiliriz: mekanik reprodüksiyon çağında önemi olan şey sanat eserinin halesidir. Önemi sanat alanının ötesine uzanan semptomatik bir süreçtir bu. Bunu şöyle diyerek genelleyebiliriz: Reprodüksiyon tekniği reprodüksiyonu yapılan nesneyi geleneğin sahasından koparır. Birçok reprodüksiyon yaparak eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğu koyar. Ve reprodüksiyonun ona sahip olan ya da dinleyen kişiyle kendi özel durumu içinde buluşmasına izin vererek, reprodüksiyonu yapılan nesneyi yeniden harekete geçirir. Bu iki süreç gelenekte büyük bir sarsıntıya yol açar ve bu çağdaş krizin ve insanlığın yenilenmesinin ters yüzüdür. İki süreç de çağdaş kitle hareketleriyle yakından bağlantılıdır. Onların en güçlü aracıları filmdir. Onun toplumsal önemi, özellikle de en pozitif biçimiyle, yıkıcı, arındırıcı yönü, yani kültürel mirasın geleneksel değerinin tasfiyesi olmaksızın anlaşılamaz. [...]

IV

Bir sanat eserinin eşsizliği onun geleneğin kumaşına yerleşmiş olmasından ayrılamaz. [...] başlangıçta sanatın gelenekle bağlamsal bütünleşmesi, ifadesini kültte buluyordu. En eski sanat eserlerinin bir ritüelin hizmetinde başladığını biliyoruz – önce büyülü, sonra da dinsel türden ritüeller. Sanat eserinin halesine göre varlığının ritüel işlevinden hiçbir zaman tümden ayrılmaması önemlidir. Başka deyişle, "otantik" sanat eserinin eşsiz değerinin temeli ritüeldedir, onun orijinal kullanım değerinin konumunda. Bu ritüel temeli, ne kadar uzak olursa olsun, güzellik kültünün en dindışı biçimlerinde bile seküler bir ritüel olarak görülebilir. Rönesans sırasında geliştirilmiş ve üç yüzyıl hakim olmuş olan seküler güzellik kültü, o ritüel temelini çöküş halinde ve başına gelen ilk kriz sırasında açık bir şekilde gösterdi. İlk gerçekten devrimci reprodüksiyon yönteminin, fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte, sosyalizmin yükselişiyle eşzamanlı olarak, sanat bir yüzyıl önce yaklaşmakta olduğu belli olan krizi hissetti. O sırada, sanat *l'art pour l'art* öğretisiyle, yani bir sanat teolojisiyle yanıt verdi. Bu da "saf" sanat biçimindeki bir negatif teoloji denebilecek olan, sanata herhangi bir toplumsal işlev vermeyi de, onu herhangi bir konuya göre sınıflandırmayı da reddeden bir teolojiye yol açtı...

Mekanik reprodüksiyon çağındaki sanatın bir analizi bu ilişkilere adil davranmalı, çünkü bizi çok önemli bir yaklaşıma sürüklüyorlar: Dünya tarihinde ilk kez, mekanik reprodüksiyon sanat eserini ritüele asalakça bağımlı kalmaktan kurtarıyor. Reprodüksiyonu yapılan sanat eseri daha da büyük ölçüde reprodüksiyon için tasar-

lanmış sanat eseri haline geliyor. Sözgelimi, fotoğraf negatifinden, çok sayıda baskı yapılabilir; "otantik" baskıyı istemek anlam taşımaz. Ama otantiklik ölçütü sanatsal üretime uygulanabilir olmaktan çıktığı anda, sanatın bütünsel işlevi tersine döner. Ritüele dayanmak yerine, başka bir çalışmaya dayanmaya başlar – politikaya.

VII

Ondokuzuncu yüzyıldaki, resmin fotoğraf karşısındaki sanatsal değeri tartışması günümüzde aldatıcı ve karışık görünüyor. Yine de önemini azaltmıyor; hiçbir şey yapmasa, onu vurguluyor. Aslında tartışma rakiplerin her ikisinin de gerçekleştirmediği evrensel etkinin tarihsel dönüşümünün bir semptomuydu. Mekanik reprodüksiyon çağı, sanatı kültteki temelinden ayırdığı zaman, onun özerkliğinin sureti sonsuza dek kayboldu. Sanatın işlevinde bunun sonucunda yaşanan değişim yüzyılın perspektifini aştı; uzun süre, filmin gelişmesini yaşayan yirminci yüzyılın perspektifinden bile kaçtı bu değişim.

***

XI

Bir filmin, özellikle de sesli filmin çekilmesi, daha önce hiçbir yerde hayal edilmemiş bir gösteriye yol açar. [...] Tiyatroda insan onun dolayımsızca yanıltıcı olarak saptanamayacağı yerin fazlasıyla farkındadır. Çekilen sinema sahnesinde böyle bir yer yoktur. Yanılsamacı doğası ikinci derecedendir, montajın sonucudur. Yani, stüdyoda mekanik aletler gerçekliğe o kadar derinden yerleşmiştir ki aletlerin yabancı tözünden kurtulmuş saf yönü özel bir yordamın sonucudur, yani, özel olarak yerleştirilmiş kamerayla yapılan çekim ile çekimin benzer türden olanlarla montajlanmasının sonucudur. Gerçekliğin aletlerden serbest yönü yapaylığın doruğu olmuştur; dolayımsız gerçeklik görüntüsü teknoloji ülkesinde bir orkidedir.

Bu durumlarda, tiyatronunkinden çok farklı olan durumun, resimdeki durumla karşılaştırılması çok daha aydınlatıcı. Soru şu: Kameraman ressamla nasıl karşılaştırılır? Bunu yanıtlamak için cerrahi ameliyatla benzetme yoluna başvuruyuruz. Cerrah büyücünün karşı kutbunu temsil eder. Büyücü hasta bir insanı ellerini üzerine koyarak tedavi eder; cerrah hastanın bedenini keser. Büyücü hastayla kendisi arasında doğal bir uzaklık korur; bu uzaklığı ellerini sürüp azaltsa da, otoritesi sayesinde büyük ölçüde artırır. Cerrahsa tam tersini yapar; hastayla kendisi arasındaki uzaklığı hastanın bedenine girmesi sayesinde, elinin organların arasında özenle hareket etmesi sayesinde azaltır. Kısacası, cerrah –tıp pratisyeninin içinde saklı olan– büyücünün tersine, karar anında hastayla insan olarak yüzleşmekten kaçınır; onun yerine, ameliyat aracılığıyla onun içine nüfuz eder.

Büyücü ile cerrah, ressam ile kameramana benzer. Ressam eserinde gerçeklikle doğal bir uzaklığı korur, kameraman onun ağına derinlemesine dalar. Elde ettikleri resimler arasında büyük bir fark vardır. Ressamınki bütünseldir, kameramanınki yeni bir yasayla düzene sokulan birçok fragmanı içerir. Bu yüzden, çağdaş insan için gerçekliğin film aracılığıyla temsili ressamınkinden çok daha önemlidir, çünkü mekanik bir aletle gerçekliğe kapsamlı bir şekilde nüfuz etmesinden dolayı,

gerçekliğin bütün aletlerden bağımsız bir yönünü sunar. Bu da bir sanat eserinden beklememiz gereken şeydir.

XII

Sanatın mekanik reprodüksiyonu kitlelerin sanat karşısındaki tepkisini değiştirir. Bir Picasso resmi karşısındaki gerici tutum bir Chaplin filmi karşısında ilerici tutuma dönüşür. İlerici tepki görsel ve duygusal hazzın uzmanın yönlendirmesiyle doğrudan, yakın kaynaşmasıyla belirginleşir. Bu tür bir kaynaşmanın büyük toplumsal önemi vardır. Bir sanat biçiminin toplumsal önemindeki azalma ne kadar büyük olursa, eleştiriyle kamuoyunun hazzı arasındaki ayrım da o kadar keskin olur. Alışılmış olan eleştirilmeden beğenilir, gerçekten yeni olansa hayretle eleştirilir. Ekran konusunda, kamuoyunun eleştirel ve alıcı tutumları örtüşür. Bunun kesin nedeni, bireysel tepkilerin, üretmek üzere oldukları kitle seyircisinin yanıtıyla önceden belirlenmiş olmalarıdır ve bu en çok filmde dile gelir. Bu yanıtlar dışavurdukları anda birbirlerini denetlerler. Yine, resimle karşılaştırma yararlı olabilir. Bir resim her zaman için bir ya da birkaç kişi tarafından görülmek gibi mükemmel bir şans elde edebilir. Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan, geniş kamuoyunun resimleri eşzamanlı olarak seyredebilme olasılığı, resmin krizinin ilk semptomlarından biridir ve bu krizin öncelikli etkeni fotoğraf değil, sanat eserlerinin görece bağımsız bir şekilde kitlelere sunulması olmuştur.

Resim, mimarinin, geçmişte epik şiirin ve günümüzde sinemanın yapabildiği bir şeyi, yani bir nesneyi eşzamanlı kolektif deneyime sunmayı, yapacak konumda değil. Bu durumun resmin toplumsal rolü hakkında çıkarımlara yol açması gerekmese de, resim, özel koşullar altında ve bir bakıma doğasına ters düşerek, doğrudan kitlelerin karşısına çıktığı zaman ciddi bir tehdit oluşturur. Ortaçağların kilise ve manastırlarında ve prens saraylarında, onsekizinci yüzyıl sonuna kadar, toplu bir resim algısı eşzamanlı olarak gerçekleşmiyor, aşamalı ve hiyerarşi içeren bir dolayımlamayla oluyordu. Yaşanan değişim, resmin, resimlerin mekanik reprodüksiyona uygun hale gelmelerini sağlayan özel bir çelişkinin ifadesidir. Resimler galeri ve salonlarda kamuoyuna sergilenmeye başlansa da, kitlelerin onların algısını örgütleyip denetlemesine imkan yoktu. Bu yüzden grotesk filmlere ilerici bir tavırla yanıt veren kamuoyu gerçeküstücülüğe gerici bir tavır sergiler.

***

XIV

Sanatın öncelikli hedeflerinden biri de ancak sonradan tam olarak tatmin olabilecek bir talebin yaratılmasıdır. Her sanat eserinin tarihi, belli bir sanat eserinin tam olarak ancak değişmiş bir teknik standartla, yani yeni bir sanat biçimiyle elde edebileceği etkilere özlem duyar. Sanatın taşkınlık ve kabalıkları, özellikle de dekadan denen dönemlerde, bu şekilde ortaya çıkar, aslında onun en zengin tarihsel enerjilerinin çekirdeğinden ortaya çıkar. Son yıllarda, bu tür barbarlıklar Dadaizmde bolca görülüyordu. Ancak şimdilerde dürtüsü belirgin hale geldi: Dadaizm kamuoyunun bugün filmde aradığı etkilerin resimsel –ve edebî– yöntemlerini yaratmaya çalıştı.

Temelde yeni olan, öncülük eden talep yaratımlarının hepsi hedefinin ötesine gidecektir. Dadaizm filmde görülen piyasa değerlerini daha yüksek heveslere feda edecek kadar ileri gitti – ama elbette burada betimlenen türden niyetlerin bilincinde değildi. Dadacılar eserlerinin satış değerinden çok düşünsel dalınç için kullanılamamasına önem vermişti. Malzemelerinin hesaplı yozlaştırılması bu yararsızlığı elde etme yöntemlerinden biriydi. Şiirleri edepsizlikler ve dilin akla gelebilecek bütün atık ürünlerini içeren birer "laf salatasıydı". Aynı şey resimleri için de geçerlidir, üzerlerine düğmeler ve biletler yapıştırdılar. Niyet edip elde ettikleri şey yaratımlarının halesini durmadan bozmaktı, bu yaratımları üretim araçlarıyla yeniden üretim olarak damgalıyorlardı. Arp'ın bir resmi ya da August Stramm'ın bir şiiri karşısındayken, Derain'in bir tuvali ya da Rilke'nin bir şiiri karşısındaymış gibi bir an durup düşünmek ve değerlendirmek imkansızdır. Orta sınıf toplumunun çöküşünde, düşünme toplumdışı davranış için bir ekol oldu; bir toplumsal davranış çeşitlemesi olan akıl dağınıklığı kondu karşısına. Dadacı etkinlikler aslında sanat eserlerini skandal merkezi kılarak daha ciddi bir akıl karışıklığı sağlıyordu. En çok ihtiyaç duyulan şey kamuoyunu öfkelendirmekti.

Dadaistlerin sanat eseri çekici bir görünümden ya da ikna edici bir yapıdan çıkıp bir balistik aracı oldu. Seyirciyi kurşun gibi çarptı, onu sersemletti, böylece dokunsal bir nitelik elde etti. Filme yönelik talebi kışkırttı, çünkü filmin de akıl karıştırıcı öğesi öncelikle dokunsaldır, düzenli olarak seyirciye saldıran yer ve odak değişimlerine dayanır. Üzerinde film oynayan bir perdeyle bir resim tuvalini karşılaştıralım. Resim seyirciyi düşünmeye davet eder; onun karşısında seyirci kendisini onun çağrışımlarına bırakabilir. Film karesi karşısında bunu yapamaz. Gözü tam bir sahneyi yakaladığı anda sahne çoktan değişmiş olur. Kare yakalanamaz. Filmden hoşlanmayan ve onun önemini kavrayamasa da yapısından biraz anlayan Duhamel, bu durumu şöyle anlatır: "Artık düşünmek istediğim şeyi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerine hareketli imgeler geldi." Seyircinin bu imgeler karşısındaki çağrışım süreci aslında onların sürekli, ani değişimleriyle bozulur. Bu da bütün şoklar gibi, artan bir zihin varlığıyla yumuşatılması gereken şok etkisini oluşturur. Teknik yapısı aracılığıyla, film fiziksel şok etkisini Dadaizmin, bir bakıma, ahlaki şok etkisinin içinde sakladığı paketten çıkarmıştır.

XV

Kitle bugün sanat eserleri karşısındaki bütün geleneksel davranışların yeni bir biçimde ortaya çıktığı bir matristir. Nicelik niteliğe dönüşmüştür. Aşırı artan katılımcı kitlesi katılım tarzında bir değişim yaratmıştır. Bu yeni katılım tarzının ilk önce çürütülmez bir biçimde ortaya çıkması seyircinin aklını karıştırmamalı. Yine de bazıları tam da bu yüzeysel yöne karşı cesur saldırılar başlattılar. Bunlar arasında yer alan Duhamel kendisini en radikal şekilde ifade etti. En çok karşı çıktığı şey sinemanın kitlelerden aldığı katılım türüdür. Duhamel sinemayı "kölelerin eğlencesi, eğitimsizlerin, kaygılarının altında tükenen sefil, yıpranmış yaratıkların oyalanması... hiçbir yoğunlaşma gerektirmeyen ve zekaya ihtiyaç duymayan ... kalpte ışık yakmayan ve bir gün Los Angeles'ta 'yıldız' olmak gibi gülünç bir umuttan başka umut uyan-

dırmayan bir şey" sayar. Açıkça, o eski yakınmanın, sanatın seyirciden yoğunlaşma istediği ama kitlelerin akıl dağıtmak istediği şeklindeki yakınmanın özüdür bu. Bir basmakalıptır bu. Bunun filmin çözümlenmesi için bir zemin oluşturup oluşturmadığı bir soru olarak duruyor. Burada daha yakından bakmak gerekli. Akıl dağıtma ve yoğunlaşma şu şekilde dile getirilebilecek olan karşıt kutupları oluşturur: Bir sanat eserinin karşısında yoğunlaşan biri onun içine girer. Bu sanat eserinin içine, efsanenin anlattığına göre, tamamladığı resmini seyrederken onun içine giren Çinli ressam gibi girer. Buna karşılık, akıl dağıtan kitle sanat eserini içine alır. Bu binalarda çok belirgindir. Mimari, bir sanat eserinin prototipini hep bir akıl dağınıklığı halindeki topluluk tarafından tüketilen algı olarak sunmuştur. Onun algı yasaları fazlasıyla bilgilendiricidir.

Binalar çok eski zamanlardan beri insana eşlik etti. Birçok sanat biçimi gelişti ve tükendi. Trajedi Yunanlarla başladı, onlarla tükendi ve yüzyıllar sonra sadece "kuralları" canlandı. Kökenini ulusların gençliğinde bulan epik şiir, Avrupa'da Rönesans'ın sonunda tükendi. Pano resmi Ortaçağların bir yaratımı ve hiçbir şey onun kesintisiz varlığına güvence veremez. Ama insanların barınak ihtiyacı kalıcı. Mimari hiçbir zaman boş kalmadı. Onun tarihi bütün diğer sanatlarınkinden çok daha eski ve onun canlı bir güç olma savı, kitlelerle sanatın ilişkisini kavramak açısından önemli. Binalar iki şekilde benimsenir: kullanımla ve algıyla – ya da daha doğrusu, dokunarak ve görerek. Bu şekilde benimseme bir turistin ünlü bir binanın önündeki dikkatli yoğunlaşması gibi anlaşılamaz. Dokunsal benimseme, ne alışkanlıkla ne dikkatle elde edilebilir. Mimari açısından, alışkanlık büyük ölçüde optik alımlamayı bile belirler. Bu sonuncusu da, nesneyi tesadüfen fark etme yoluyla olmaktan ziyade yoğun dikkat yoluyla sağlanır. Mimariye göre geliştirilen bu benimseme tarzı, belli durumlarda konan değeri elde eder. Çünkü insani algı aygıtının tarihin dönüm noktalarında karşılaştığı hedefler sadece optik yollarla, yani seyirle çözülemez. Adım adım alışkanlıkla, dokunsal benimsemenin rehberliğinde aşılırlar.

Aklı dağınık biri de alışkanlıklar oluşturabilir. Dahası, akıl dağınıklığı halinde belli işleri yapma becerisi onların çözümünün de bir alışkanlık konusu olduğunu kanıtlar. Sanatın sağladığı akıl dağınıklığı yeni işlerin kavrama yoluyla çözülebilir hale geldiği örtük bir kapsam denetimini sunar. Dahası, bireyler bu tür hedeflerden kaçınmaya eğilimli olduğundan, sanat kitleleri harekete geçirmenin mümkün olduğu yerde en zorlu ve en önemli olanlarla uğraşacaktır. Bugün sinemada bu yapılıyor. Alımlama bir akıl dağınıklığı halinde, bu da sanatın bütün alanlarında belirgin bir şekilde artıyor ve kavramadaki derin değişikliklerin semptomu olduğu bir durumda, en ciddi uygulama aracını sinemada buluyor. Sinema şok etkisiyle bu kavrama tarzını yarı yarıya karşılıyor. Sinema kült değerinin arkaplana itilmesini, sadece kamuoyunu eleştirmen konumuna koyarak değil, aynı zamanda sinemada bu konumun önemli olmaması sayesinde sağlar. Kamuoyu bir incelemecidir, ama dalgın bir incelemecidir.

EPİLOG

Modern insanın gitgide proleterleşmesi ve kitlelerin gitgide çoğalması aynı sürecin iki yönüdür. Faşizm yeni yaratılmış proleter kitleleri, kitlelerin ortadan kal-

dırmaya çabaladıkları mülk yapısına dokunmadan düzene sokmaya çalışır. Faşizm kurtuluşunu bu kitlelere haklarını vermekte değil, onlara kendilerini ifade etme şansı vermekte görür. Kitlelerin mülkiyet ilişkilerini değiştirme hakkı vardır; Faşizm onlara mülkiyeti korurken bir ifade vermeye çabalar. Faşizmin mantıksal sonucu politik yaşama estetiğin katılmasıdır. Faşizmin, *Führer* kültüyle, diz çöktürdüğü kitlelere yönelik saldırının karşılığı, ritüel değerlerin üretimine zorlanan bir aygıtın saldırısıdır.

Politikayı estetik kılmaya yönelik bütün çabalar tek bir şeyde doruk noktasına ulaşır: savaş. Savaş ve ancak savaş, bir yandan geleneksel mülkiyet sistemine saygı gösterirken, diğer yandan kitle hareketlerine en büyük ölçekte hedef gösterebilir. Durumun politik formülü budur. Teknolojik formül de şöyle dile getirilebilir: Sadece savaş bir yandan mülkiyet sistemini sürdürürken diğer yandan günümüzün bütün teknik kaynaklarını harekete geçirmeyi mümkün kılar. [...]

[...] Savaşın yıkıcılığı toplumun teknolojiyi bir organı haline getirecek kadar olgunlaşmadığını, teknolojinin toplumun temel güçleriyle başa çıkacak kadar gelişmemiş olduğunu kanıtlar. Emperyalistlerin savaş aygıtlarının korkunç özellikleri, engin üretim araçlarıyla onların üretim sürecinde yetersiz kullanımları arasındaki uyuşmazlığa atfedilebilir – başka deyişle, işsizliğe ve piyasaların yetersizliğine. Emperyalist savaş teknolojinin bir isyanıdır, toplumun kendi doğal malzemesinin karşılayamadığı taleplerini "insan malzemesi" biçiminde derleyen bir isyandır. Toplum nehirleri akıtmak yerine, insanları bir sipere nehir gibi akıtır; uçaklardan tohum atmak yerine, şehirlerin üzerine bombalar atar; ve gaz savaşıyla atmosferi yeni bir biçimde ortadan kaldırır.

"*Fiat ars – pereat mundus*" der Faşizm ve Marinetti'nin de kabul ettiği gibi, savaştan teknolojinin değiştirdiği bir duyu algısının sanatsal yüceltimini sağlamasını bekler. Bu "*l'art pour l'art*" tüketiminde açıkça görülür. İnsanlık, Homeros'un zamanında Olimpos tanrıları için seyirlik nesne olan insanlık, artık tek başınadır. Kendi kendinden yabancılaşması kendi yıkımını en büyük estetik haz olarak yaşayabileceği bir ölçüye varmıştır. Faşizmin estetik kıldığı politikanın durumu budur. Komünizm de buna sanatı politikleştirerek yanıt verir.

7 Theodor Adorno (1903-1969) Benjamin'e Mektup

Müzik eleştirmeni, sosyolog ve filozof Adorno, tıpkı Benjamin gibi, "Frankfurt Okulu"yla (1923 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde çalışmaya başlayan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü) yakın ilişki içindeydi, ama 1938 yılında, okulla birlikte New York sürgününe çıkıncaya dek sürekli bir üyesi olmamıştı. Bu mektupta Benjamin'in "Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" adlı çalışmasının bir taslağına yorum getiriyor; bir yandan özerk sanat eserinin eleştirel işlevini savunuyor, diğer yandan teknik değişimin gerçekten ilerici bir popüler sanata yol açıp açmayacağını sorguluyor. Mektup Mart 1936'da yazılmıştı ve ilk kez Über Walter Benjamin, Frankfurt, 1970 içinde yayınlandı. Harry Zohn'a ait İngilizce çevirisi Theodor Adorno vd., *Aesthetics and Politics*, Londra, 1977, s. 120-6'da yer aldı. (Adorno'nun daha sonraki metinleri için bkz. VC14 ve VIB6.)

Londra, 18 Mart 1936

Sevgili Herr Benjamin:

Bugün senin harika incelemenle ilgili bazı notları aktarmaya çalışacağım ama kesinlikle seni eleştirmeye kalkışmak, hatta yeterli bir yanıt vermek gibi bir niyetim yok. [...]

Bu yüzden tek bir ana temayla sınırlı kalayım. Senin çalışmanın maddeci diyalektiğin entelektüel alanındaki asıl niyetini ortaya çıkaran yönüne ateşli bir ilgi duyuyor ve onu tümüyle onaylıyorum – yani mit ve tarih arasındaki ilişkinin diyalektik inşasını: yani, burada sanatın büyüsünün dağıtılması olarak görülen mitin diyalektik kendi kendini çözmesini. [...]

Artık açıkça belirginleşmiş olan "genel hattımıza" hizmet etmekten başka bir amaç beslemeden belirtmem gereken şey, benim için farklılıkların ölçütünü oluşturan bu uyum oluyor. Bunu yaparken, belki de bizim o eski içkin eleştiri yöntemimizi izleyerek başlayabilirim. Daha önceki yazılarında, zaten bu denemen de onların bir devamı, bir yapı olarak sanat eseri fikrini teolojinin simgesinden ve büyünün tabusundan farklılaştırmıştın. Şimdi beni huzursuz eden şey –ve burada bazı Brechtçi motiflerin abartılı bir kalıntısını görüyorum– senin büyüsel hale kavramını özenle "özerk sanat eserine" taşımış olman ve bu sonuncusuna karşı devrimci bir işlev atfetmiş olman. Burjuva sanat eserindeki büyü öğesinin farkında olduğuma emin ol (özellikle de, tam anlamıyla mitsel olan estetik özerklik kavramıyla bağlantılı bir şey olan burjuva idealizm felsefesini durmaksızın açığa çıkarmaya çalıştığım için farkındayım). Fakat bana öyle geliyor ki özerk sanat eserinin merkezi başlı başına mitin yanında yer almıyor, –bu bilgiç üslubumu affet– içkin olarak diyalektiktir; kendi içinde büyüselle özgürlük belirtisini yanyana getirebilir. Eğer yanlış hatırlamıyorsam, bir keresinde Mallarmé konusunda da buna benzer bir şey söylemiştin ve sana denemenin tamamıyla ilgili duygularımı ifade etmenin en iyi yolu, onu okurken hep bir kontrpuan olarak bir Mallarmé incelemesi yapılmasını istediğimi söylemek; kanımca, bizim bilgimize önemli bir katkı yapmak için sen bize bunu borçlusun. Denemen diyalektik olsa da, durum özerk sanat eserinin kendisinde böyle değil; benim kendi müzik deneyiminde günden güne berraklaşan temel bir deneyimi gözardı ediyor bu – özerk sanatın teknik yasalarının aranmasındaki aşırı tutarlılık bu sanatı değiştiriyor ve onu bir tabu ya da fetişe dönüştürmeyip özgürlük haline, bilinçli olarak üretilip yapılabilecek bir şey haline getiriyor. Mallarmé'nin bir açıklaması var, edebiyat eserlerinin esinlenecek bir şey olmadığını, sözcüklerden yapılmış şeyler olduğunu söylüyor ve bu benim duyduğum en maddeci program; Valéry ve Borchardt gibi büyük gericilik figürleri de (villalar hakkında yazdığı bir deneme nedeniyle, Borchadrt'ın, işçiler için kullandığı ağza alınmaz bir ifade dışında, toplamda maddeci bir havaya sahip olduğu söylenebilir), en küçük hücrelerinde bile bu patlayıcı güce sahip. Eğer *kitsch* filmi "nitelikli" filme karşı savunursan, herkesten çok ben kabul ederim sözlerini; ama *l'art pour l'art* da en az bunun kadar savunulmayı gerektiriyor ve ona karşı birleşmiş olan, bildiğim kadarıyla Brecht'ten Gençlik Hareketi'ne dek uzanan cephe, böyle bir savunmayı üstlenmek için gerekli cesareti veriyor.

[...] Bu noktada da, elbette, tartışma hemen politikleşiyor. Çünkü eğer teknikleşme ve yabancılaşmayı haklı olarak diyalektik biçimde ele alır, ama nesnelleş-

miş öznellik dünyasını aynı ölçüde ele almazsan, bunun politik sonucu (sinemanın öznesi olan) proletaryaya, Lenin'e göre, ancak diyalektik özneler olup senin Cehenneme gönderdiğin sanat eserleri alanına ait olan entelektüellerin ortaya atacağı bir kuram aracılığıyla gerçekleştirebileceği bir başarıyı, doğrudan, teslim etmek olacaktır.

Beni yanlış anlama. Sanat eserinin özerkliğinin bir ayrıcalık olduğunu öne sürmeyeceğim, sanat eserinin hale öğesinin azaldığı konusunda söylediğini de kabul ediyorum – sadece teknik yeniden üretilebilirliği nedeniyle değil, her şeyin ötesinde kendi "özerk" biçimsel yasalarını yerine getirmesi yüzünden de ... Ama sanat eserinin ve bu yüzden de maddi biçiminin özerkliği, içindeki büyü öğesiyle özdeş değildir. Büyük bir sanat eserinin şeyleşmesi sadece kayıp değildir, tıpkı sinemanın şeyleşmesinin tümüyle kayıp olması gibi. Sinemanın şeyleşmesini ego adına olumsuzlamak burjuva bir tepki olurdu, ve büyük bir sanat eserinin şeyleşmesini dolayımsız kullanım değerleri adına iptal etmek de anarşizme yakın bir şey olurdu. "*Les extremes me touchent*" ["Aşırılık beni etkiler," Gide], tıpkı seni etkiledikleri gibi – ama sadece eğer en düşüğün diyalektiği en yükseğin diyalektiğiyle aynı değere sahipse, yüksek olan çöküş halinde değilse. İkisi de kapitalizmin damgasını taşır, ikisi de değişim öğeleri içerir (ama elbette, hiçbir zaman Schoenberg ve Amerikan filmi arasındaki bir orta terim olmaz). İkisi de bütünleşik bir özgürlüğün kopmuş iki yarısıdır, fakat ona eklenmezler de. Birini diğerine feda etmek romantik olurdu, bu ister kişiliğin korunmasına yönelik burjuva romantizmi falan olarak, ister tarihsel süreç içindeki proletaryanın, burjuva toplumunun ürünü olan bir proletaryanın kendiliğinden gücüne olan kör inancın anarşist romantizmi olarak yapılsın.

Belli bir ölçüde senin denemeni bu ikinci türden romantizmle suçlamam gerekiyor. Sanatı tabularının ötesine itmişsin – ama sanki bunun ardından gelecek bir barbarlık saldırısından korkmuşsun (bu korkuyu benden daha iyi kim anlayabilir?) ve kendini korktuğun şeyi bir tür tabu haline getirerek korumuşsun. [...]

[...] Buna bağlı olarak, benim koyutlayacağım şey *daha fazla* diyalektik olacak. Bir yanda, aşılmış olan "özerk" sanat eserinin diyalektik bir şekilde kendi teknolojisiyle planlı bir çalışmaya yerleşmesi var; diğer yanda, kendi olumsuzluğu içindeki yararcı sanatın daha da güçlü bir diyalektikleştirilmesi var ve sen buna dikkat çekmekten geri kalmıyorsun, ama "film sermayesi" gibi görece soyut kategorilerle adlandırıyor, onu sonuçta gideceği mağaraya, yani içkin akıldışılığa kadar izlemiyorsun. İki yıl önce Neubabelsberg stüdyolarında bir gün geçirdim ve beni en çok etkileyen şey montajın ve senin üzerinde durduğun bütün o gelişmiş tekniklerin ne kadar *az* kullanıldığını görmek oldu; tersine, gerçeklik her yerde çocuksu bir mimetizmle yapılandırılıyor ve sonra da "fotoğraflanıyor". Sen özerk sanatın tekniselliğini küçümsüyor ve bağımsız sanatınkini abartıyorsun; kısacası, benim başlıca itirazım bu. Ama bu itiraz ancak senin kopardığın aşırı uçlar arasındaki bir diyalektik olarak işe yarayabilir. Tahminimce, bu da senin incelemende zaten büyük bir dönüşümden geçmiş olan Brechtçi motiflerin tam bir tasfiyesinden başka bir şey değildir – her şeyin ötesinde, ne kadar moda olursa olsun, birbirine bağlı estetik etkilerin dolayımsızlığına yönelik herhangi bir çağrının ve burjuvazi karşısında, devrimde çıkarları olmasından başka kesinlikle hiçbir üstünlükleri olmayan, diğer açılardan tipik burjuva karakterinin yarattığı tahribatın izlerini taşıyan hakiki işçilerin hakiki bilincine yönelik herhangi

bir çağrının tasfiyesini içerecektir. Bu da bizim için bizim işlevimizi açıkça gösteriyor – bunu kesinlikle eylemci bir "entelektüeller" kavrayışıyla söylemiyorum. Ama bizim eski tabulardan sadece yenilerine kapılarak, deyim yerindeyse, "sınavlarla" kaçabileceğimiz anlamına da gelmiyor. Devrimin hedefi korkunun ortadan kaldırılmasıdır. Bu yüzden ondan korkmamamız gerekir, korkumuzu ontolojik hale de getirmemeliyiz. Eğer tam olarak bilerek ve zihinsel herhangi bir kısıtlama yapmadan, proletaryayla dayanışmamızı sürdürür, hep yapmaya hevesli olduğumuz gibi, bizim kendi gereksinimimizi proletaryanın bir erdemi saymaya kalkmazsak bu burjuva idealizmi olmaz – proletaryanın kendisi de aynı gereksinimi duyuyor ve bizim devrim için proletaryaya ihtiyaç duymamız gibi o da bize bilgi için ihtiyaç duyuyor. Böyle harika bir şekilde başlattığın estetik tartışmanın daha da geliştirilmesinin, özünde entelektüellerle işçi sınıfının ilişkisinin doğru bir değerlendirmesine dayandığına eminim.

***

Kuramsal anlaşmazlığımızın aslında aramızdaki bir uyumsuzluk olmadığını, Brecht güneşi bir kez daha egzotik sulara batıncaya dek senin kolunu sıkı sıkı tutmanın benim için bir görev olduğunu hissediyorum. Lütfen eleştirilerimi bu açıdan değerlendir.

Eski dostun,
Teddie Wiesengrund

8 Ernst Bloch (1885-1977) "Ekspresyonizmi Tartışmak"

1930'ların sonunda sürgüne çıkmış bir Alman entelektüeli olan Bloch, o dönemde sanatsal avangardcılıkla esanlamlı olarak görülen Ekspresyonizmin doğası konusunda, Lukács'la tartışmaya girmişti. Burada Ekspresyonizmi Lukács'ın "Ekspresyonizmin Büyüklüğü ve Çöküşü" adlı, 1934 yılında *International Literature*'da yayınlanan denemesindeki görüşlere karşı savunuyor. (Yazıda adı geçen "USPD", 1916 yılında Alman Sosyal Demokrat Partisi'nden savaş karşıtı bir kopuş olarak oluşturulan Bağımsız Sosyal-Demokrat Parti'ydi.) Bloch'un denemesi ilk kez Moskova'da 1938 yılında, sürgünlerin Almanca dergisi *Das Wort* (*Söz*) içinde yayınlanmıştı. Clement Greenberg bu denemeyi okumuştu ve "Avantgard ve Kitsch" (IVD11) adlı önemli denemesini buradan yola çıkarak hazırlamıştı. "Ekspresyonizmi Tartışmak", *Erbschaft dieser Zeit* (*Günümüzün Mirası*), Frankfurt, 1962'de yayınlandı, Bloch bu yayında buraya köşeli parantezle alınan kısmı ekledi. Rodney Livingstone'un İngilizce çevirisi Adorno vd., *a.g.e.*, s. 18-27'de yer aldı.

Lukács Ekspresyonistlerle ilgili görüşünü açıklamak üzere hangi malzemeyi kullanıyor? Önsözler ya da antoloji sonsözleri, "giriş yazıları" ... gazete makaleleri ... ve bu tür başka malzemeler kullanıyor. Yani konunun özüne inmiyor, zaman ve uzamda somut bir izlenim bırakan imgesel eserlere, gözlemcinin kendisinin yeniden deneyimleyebileceği bir gerçekliğe inmiyor. Onun malzemesi daha en baştan ikinci elden; Ekspresyonizm üzerine yazılmış şeyleri alıyor, ardından bunu edebi, kuramsal ve eleştirel yargılar için bir temel gibi kullanıyor. Lukács'ın amacının "hareketin toplumsal zeminini ve bu zeminden kaynaklanan ideolojik öncülleri" araştırmak olma-

sına şaşmamak gerek. Ama bu şekilde yöntembilimsel bir sınırlamayla karşılaşıyor ve sadece bir kavramlar kavramı, bir denemeler denemesi ve daha da zayıf parçalar oluşturuyor. [...]

[...] Bunların hiçbiri, bizi asıl ilgilendirmesi gereken şeyler olan, Ekspresyonizmin hakiki *yaratıcı* eserlerine yaklaşmıyor bile. [...] elbette dönemin sanatının duygusal patlamalarında, onların bugün bile o zamanki gibi bilmecemsi kalan yarı arkaik, yarı ütopyacı hipostazlarında, Lukács'ın Ekspresyonizmi indirgemeye çalıştığı "USPD [Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands/Bağımsız Almanya Sosyal Demokrat Partisi] ideolojisinden" çok daha fazla şey bulunduğunu göstermek için çaba harcamaya gerek yok. Bu duygusal patlamaların kendileri dışında bir nesneleri olmadığı zaman çok daha kuşkulu olduğuna kuşku yok. Ama onları "küçük burjuvazinin ümitsiz şaşkınlığının" ifadesi olarak betimlemek hiç yerinde değil. Onların tözü farklıydı; kısmen arkaik imgelerden oluşuyordu, ama kısmen de eleştiren ve genellikle özgül olan devrimci fantezilerden oluşuyordu. Kulağı olan herkes onların çığlıklarındaki devrimci öğeyi duymuş olmalı, disiplinsiz ve denetimsiz bile olsa, önemli ölçüde "klasik mirası" ya da o sırada daha kesin bir şekilde "klasik kereste" olan şeyi çarçur etmiş de olsa. Kalıcı Neo-klasisizm ya da Homeros ve Goethe'den sonra üretilmiş şeylerin, eğer onların imgesinde ya da onlardan bir soyutlama olarak üretilmemişse değerlendirmeye layık olmadığı inancı, son avangard hareketi gözlemek ya da onunla ilgili bir yargıda bulunmak için uygun bir bakış açısı değildir.

Böyle bir tutum benimsendiğinde, yakın tarihli hangi sanatsal deney sansürlenmekten kaçınabilir? Özetle hepsinin kapitalizmin yozlaşmasının belirtileri olarak kınanması gerekir – makul sayılabilecek bir şekilde kısmen de değil, toptan, yüzde yüz olarak. Ortaya çıkan sonuç geç kapitalist toplumda avangard diye bir şeyin olamamasıdır; üstyapıdaki beklentiye dönük hareketler herhangi bir doğruluğa sahip olmaktan dışlanır. Her şeyi siyah beyaza boyayan bir yaklaşımın mantığı budur – gerçekliğe hakkını vermeyen, aslında propaganda ihtiyaçlarına bile yanıt vermeyen bir yaklaşımdır bu. Yönetici sınıfa karşı gösterilen ve daha en baştan komünist olmayan bütün muhalefet biçimleri yönetici sınıfın kendisiyle aynı çuvala doldurulur. Bu da, Lukács'ın mantıkdışı bir şekilde Ekspresyonizm örneğinde kabul ettiği gibi, muhalefetin öznel açıdan iyi niyetli olduğu, yandaşlarının yaklaşan Faşizmin düşmanları gibi hissettiği, resmettiği ve yazdığı zaman bile geçerli olur. Halk Cephesi zamanında, bu tür siyah beyaz bir yaklaşıma tutunmak her zamankinden daha da uygunsuz görünüyor; diyalektik değil mekaniktir bu. Bütün bu suçlama ve kınamaların kaynağında Hegel'den Feuerbach aracılığıyla Marx'a uzanan felsefi çizginin sona erdiği, burjuvazinin bize, teknoloji ve belki doğa bilimleri dışında öğretecek hiçbir şeyinin kalmadığı fikri yatar. Ekspresyonizm gibi böylesine tekil ve benzersiz bir fenomeni daha en baştan sahte devrimci olmakla suçlayan anlayış budur. Ekspresyonistlerin Nazilerin habercileri olarak görünmesine yol açar, hatta buna zorlar. [...]

[...] Bu konu, ancak çok kapsamlı bir çözümlemenin düzgün şekilde ele alabileceği çok önemli bir konudur, çünkü diyalektik-maddeci yansıtma kuramının (*Abbildlehre*) bütün sorunlarını içeriyor. Tek bir noktayı belirteceğim. Lukács'ın düşüncesi, aslında idealizmin öznelliğini dışlayan, ama içinde klasik Alman felsefesininkinin de yer aldığı idealist sistemlerde hep serpilmiş olan o dikişsiz "bütünselliği" kapalı ve

bütünleşik bir gerçekliği benimsiyor. Bu tür bir bütünselliğin aslında gerçekliği oluşturup oluşturmadığı konusu tartışmaya açık. Eğer öyleyse, o zaman ayırıcı ve yenileyici tekniklerle yapılan Ekspresyonist deneyler boş bir *jeu d'esprit*ten [hayal oyunundan] ibarettir, tıpkı daha yakın tarihli montaj ve diğer süreksizlik araçlarıyla yapılan deneyler gibi. Ama ya Lukács'ın gerçekliği –tutarlı, sonsuzca dolayımlanmış bütünsellik– sonuçta nesnel değilse? Ya onun gerçeklik kavrayışı kendisini Klasik sistemlerden tümüyle kurtaramamışsa? Ya otantik gerçeklik aynı zamanda süreksizlikse? Lukács kapalı, nesnelci bir gerçeklik kavrayışı içinde durduğundan, Ekspresyonizmi incelemeye kalkıştığında sanatçıların dünyanın imgesini, kapitalizmin imgesini bile sarsmaya yönelik her tür çabasını reddeder. Yüzeydeki iç ilişkilerde bulunan gerçek çatlaklardan yararlanmaya ve onların aralıklarında yeniyi keşfetmeye kalkışan her sanat, onun gözüne istekli bir yıkım eylemi olarak görünmektedir. Böylece yıkım deneyini bir dekadans koşuluyla eşitler.

Bu noktada, onun ustalığı bile iflas eder. Kuşkusuz Ekspresyonistlerin geç dönem burjuva uygarlığının dekadansını kullanmış, hatta şiddetlendirmiş olması sözkonusudur. Lukács onların "emperyalist burjuvazinin ideolojik çöküşüne, herhangi bir eleştiri ya da direniş göstermeden, hatta fırsat oldukça onun öncüsü gibi davranarak gizli anlaşma yapmalarına" öfke gösterir. Ama daha baştan bu kaba "gizli anlaşma" fikrinde pek doğruluk yoktur. Lukács'ın kendisi Ekspresyonizmin "ideolojik açıdan savaş karşıtı hareketin önemli sayılabilecek bir bileşeni" olduğunu kabul eder. İkincisi, "gizli anlaşma" etkin bir anlamla kabul edilirse, kültürel çöküşün hakiki ilerlemesiyle, şunu sormak gerekir: büyüme ve çöküş arasında diyalektik bağlantılar yok mudur? Karışıklık, yetişmemişlik ve anlaşılmazlık hep ve her durumda burjuva dekadansı olarak mı sınıflandırılmalı? Onlar da eşit olarak –bu basit ve kesinlikle devrimci olmayan görüşle– eski dünyadan yeniye geçişin bir parçası olamaz mı? Ya da en azından bu geçişe yol açan mücadelenin bir parçası olamaz mı? Bu ancak eserlerin kendilerinin somut incelenmesiyle çözülebilecek bir sorundur; bilgiç *parti-pris* [taraflı] yargılarla çözülemez. Demek Ekspresyonistler dekadansın "öncüsüydü". Kapitalizmin hasta yatağındaki doktor rolünü mü oynamaya kalkışsalardı? Gerçekliğin yüzeyini, tıpkı Neo-klasikler ya da Neo-nesnellik [*Neue Sachlichkeit*] temsilcileri gibi alçıyla kaplamayı mı deneselerdi, yıkma çabalarını sürdürmeseler miydi? [...]

[...] Kimse Ekspresyonizmin bir model sayılması ya da bir "öncül" olarak görülmesi gerektiğini söylemiyor. Ama uzun zaman önce değerini yitirmiş bir Ekspresyonizmle modası geçmiş savaşlar yaparak Neo-klasizme ilgi uyandırmanın da anlamlı bir yanı yok. Bir sanat hareketi herhangi bir şeyin "öncülü" olmasa bile, tam da bu nedenle genç sanatçılara [kendine "toplumcu gerçekçilik" diyen ve böyle kabul edilen üçüncü sınıf bir klasisizmden] daha yakın görünecektir. [Devrimin mimarisine, resmine ve edebiyatına dayatılan bu "toplumcu gerçekçilik" onları boğuyor.] [...]

[...] Elbette biçimciliğin Ekspresyonist sanatın (onu Kübizmle karıştırmamak gerekir) en küçük kusurlarından biri olduğu reddedilemez. Tersine, Ekspresyonizm daha çok biçimin ihmal edilmesi, acımasızca, delice ya da kaotik bir şekilde savrulan ifadelerin bol olması yüzünden sıkıntı çekti; onun damgası biçimsizlik oldu. Fakat halka yakın olmasıyla, folklordan yararlanmasıyla, bunu telafi etti. [...] Elbette, sahte sanatın [*kitsch*] kendisinin, kötü anlamıyla, popüler olması yeterlidir. [Sahte

sanat] 19. yüzyıldaki taşralı, boyalı dolabın yerine fabrika yapımı bir vitrin getiriyor, eski, parlak boyalı bardağın yerine renkli bir baskı getiriyor ve kendisini modanın doruklarında sayıyordu. Ama hiçkimse kapitalizmin bu zehirli meyvelerini halkın gerçek ifadeleriyle karıştırmayacaktır; onların çok farklı bir toprakta çiçeklendikleri, o toprakla birlikte kaybolacakları gösterilebilir.

Fakat neo-klasisizm, hiçbir şekilde *kitsch*in panzehiri değildir; otantik bir şekilde popüler bir öğe de içermez. Kendisi fazlasıyla "gösterişçidir" ve üzerinde durduğu kaide onu fazlasıyla yapay gösterir. Tersine, belirttiğimiz gibi, Ekspresyonistler gerçekten popüler sanata kadar uzandılar, folkloru sevdiler ve ona saygı duydular – aslında, resim sözkonusu olduğunda, ilk kez onlar keşfetti onu. [...] Ekspresyonizmin mirası yok olmadı, çünkü biz onu düşünmeye daha başlamadık.

9 André Breton (1896-1966), Diego Rivera (1886-1957) ve Lev Trotski (1879-1940) "Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru"

1936 yılında Moskova'daki gösteri mahkemeleri, Stalin'in politik muhaliflere ve bağımsız entelektüellere davranışını sergiledi. İki yıl sonra Breton bir konuşma gezisi sırasında Meksiko'yu ziyaret etti. Oradayken, Diego Rivera onu sürgün Trotski'yle tanıştırdı. Buradaki metin bu toplantının bir ürünü oldu ve Faşizm ve Stalinizmin ortak baskıcı doğasına ilişkin ortak bir kavrayışı yansıttı. Asıl yazarlar Breton ve Trotski olsa da, Trotski onun yerine Rivera'nın adının yer alması gerektiğini savundu. Manifestonun bildirdiği Bağımsız Federasyon ortaya çıkmadı. İki yıl sonra Paris Nazilerin eline geçmişti ve Trotski Stalinist bir ajan tarafından öldürülmüştü. Dwight Macdonald'a ait İngilizce çeviri ilk kez *Partisan Review*, New York, IV, sy. 1, Sonbahar 1938, s. 49-53'te ve hemen sonra *London Bulletin*, Aralık 1938-Ocak 1939'da yayınlandı.

Hiçbir uygarlığın bugünkü kadar tehdit altında olmadığını söylediğimizde hiç abartmış olmayız. Barbarca ve bir o kadar etkisiz aletlere sahip Vandallar, Avrupa'nın bir köşesinde antik çağın kültürünü kurutmuştu. Ama bugün dünya uygarlığının, tarihsel kaderiyle birleşmiş bir halde, modern teknolojinin cephaneliğiyle silahlanmış gerici kuvvetlerin darbeleri altında diz çöktüğünü görüyoruz. Hiçbir şekilde yaklaşan dünya savaşı değil aklımızdaki. "Barış" zamanlarında bile sanat ve bilimin konumu kesinlikle hoşgörülemez hale geldi.

Bir bireyden kaynaklandığı ölçüde, nesnel bir kültür zenginleşmesine yol açan bir şey yaratmak üzere öznel yetenekleri oyuna kattığı ölçüde, herhangi bir felsefi, sosyolojik, bilimsel ya da sanatsal keşif değerli bir şansın ürünü, yani az çok kendiliğinden bir şekilde, ihtiyacın ürünü gibi görünüyor. Bu tür yaratımlar, ister (mevcut dünyayı yorumlayan) genel bilginin bakış açısından, ister (dünyayı daha iyi değiştirmek için olsun, onun hareketini yöneten yasaların kesin bir çözümlemesine ihtiyaç duyan) devrimci bilgi açısından olsun, hafife alınamaz. Özellikle de, yaratıcı etkinliğin gerçekleştiği entelektüel koşullara kayıtsız kalamayız. Ayrıca entelektüel yaratımı yöneten o özel yasalara saygı göstermezlik de edemeyiz.

Çağdaş dünyada entelektüel yaratımı olası kılan koşulların gitgide yaygınlaşan yıkımını kabul etmemiz gerekiyor. Buradan da sadece sanat eserinin değil aynı

zamanda özellikle "sanatsal" kişiliğin de gitgide apaçık bir yozlaşması zorunluluğu doğuyor. Hitler yönetimi, Almanya'yı özgürlüğe karşı, yüzeysel bile olsa, en küçük yakınlık gösteren bütün o sanatçılardan temizledikten sonra, kalemi ve fırçayı yönetimin evcil hizmetçisi kılmaya razı olan, emre uyarak onu yüceltmeyi, olası en kötü estetik geleneklere uygun şekilde yüceltmeyi üstlenmiş olanları da azalttı. Haberlere bakılacak olursa, durum Sovyetler Birliği'nde, Thermidor gericiliğinin doruk noktasına vardığı yerde de aynı.

Bizim kendimizi "Ne faşizm ne komünizm!" gibi moda bir sloganla özdeşleştirmediğimiz ortada. Bu slogan bir cahilin, tutucu ve korkak, "demokratik" geçmişin kalıntılarına tutunan bir cahilin mizacına uygun bir slogandır. Hazır yapım modellerin çeşitlemeleriyle oyalanmaya razı olmayan, insanın ve çağının insanlığının iç ihtiyaçlarını ifade etmekte ısrar eden gerçek sanat – gerçek sanat devrimci olmadan edemez, toplumun tam ve kökten bir yeniden yapılanmasını istemeden edemez. Entelektüel yaratımı onu tutan zincirlerden kurtarmak ve bütün insanlığın kendisini geçmişte sadece ıssız dehaların ulaştığı o zirvelere çıkartmasını sağlamak için bunu yapması gerekir. Sadece toplumsal devrimin yeni bir kültürün yolunu açabileceğini kavrıyoruz. Fakat eğer bugün Sovyetler Birliği'nde denetimi elinde tutan bürokrasiyle dayanışmayı reddediyorsak, bunu da sadece, bize göre, onun komünizmi değil, komünizmin en hain ve tehlikeli düşmanını temsil ettiğine inandığımız için yapıyoruz.

SSCB'nin totaliter yönetimi, başka ülkelerde denetlediği sözde kültür örgütleri aracılığıyla, bütün dünyaya her tür ruhsal değere düşman olan derin bir alacakaranlık yaydı. Entelektüel ve sanatçı kılığındaki kişilerin, uşaklığı meslek haline getirmiş, bedel karşılığı yalan söylemeyi alışkanlık haline getirmiş, bir suçun hafifletilmesini bir haz kaynağı sayan kişilerin içinde yaşadığı bir pislik ve kan alacakaranlığını yaydı. Stalinizmin resmî sanatı tarihte benzeri olmayan bir yaygarayla paralı askerliğe iyi bir vitrin yapma çabalarını yansıtıyor.

Sanat ilkelerinin bu utanç verici olumsuzlanmasının sanat dünyasında yol açtığı tiksinti –köleci devletlerin bile bu kadar ileri götürmeye cesaret edemediği bir olumsuzlamaydı bu– etkin, uzlaşmaz bir kınamaya yol açmalıdır. Yazar ve sanatçıların muhalefeti, proleterin daha iyi bir dünya özleme hakkıyla birlikte, her tür soyluluk duygusunu ve hatta insan saygınlığını da yok eden yönetimlerin gözden düşürülmesi ve devrilmesi için katkıda bulunabilecek güçlerden biridir.

Komünist devrim sanattan korkmaz. Dekadan bir kapitalist toplumda sanatçının rolünün bireyle ona düşman olan çeşitli toplumsal biçimler arasındaki çatışmayla belirlendiğini anlar. Sırf bu olgu bile, onun bilincinde olduğu ölçüde, sanatçıyı devrimin doğal müttefiki kılar. Burada devreye giren ve psikanalizin çözümlediği yüceltim süreci, bütünleşik "ego"yla onun reddettiği dış öğeler arasındaki kırılmış dengeyi onarmaya çalışır. Bu onarım, katlanılmaz mevcut gerçekliğe karşı bütün insanlarda ortak olan ve sürekli olarak çiçeklenip gelişen iç dünyanın, "benliğin", bütün o güçlerini sevk eden "benlik idealinin" yararına işler. Bireysel ruhun duyduğu özgürleşme ihtiyacının bu ilkel zorunlulukla, insanın özgürleşme ihtiyacıyla beraber akması için doğal yolundan gitmesi yeter.

Genç Marx'ın üzerinde çalıştığı bir şeyi, yazarın işlevi kavrama sürecini hatırlamak yararlı olabilir. "Yazar", diyordu, "doğal olarak yaşayabilmek ve yazabilmek

için para kazanmalıdır, ama hiçbir koşulda para kazanmak için yaşayıp yazmamalıdır. ... Yazar hiçbir şekilde çalışmasına bir araç olarak bakmamalıdır. Bu kendi içinde bir amaçtır ve kendisinin ve başkalarının gözünde öyle önemsiz bir araçtır ki gerekirse eserinin varlığı için kendi varlığını feda eder. ... Sanatın özgürlüğünün ilk koşulu onun bir ticari etkinlik olmamasıdır." Bu açıklamayı entelektüel etkinliği kendisine yabancı olan amaçlar yönünde sürükleyenlere, sözde devlet bahaneleriyle, sanat temalarının reçetesini verenlere karşı kullanmak çok yerinde olacaktır. Bu konuların özgürce seçimi ve onun kullanımları konusundaki bütün sınırlamaların kaldırılması – bunlar sanatçının tartışılmaz bir hakka sahip olduğu şeylerdir. Sanatsal yaratım alanında, imgelemin bütün dizginlemelerden kaçması ve hiçbir nedenle kendisinin zincirlenmesine izin vermemesi gerekir. Bugün ya da yarın bizi sanatın, bize göre doğasıyla kesinlikle uyumsuz bir disipline boyun eğmesi gerektiği fikrini kabul etmeye zorlayanları, kesinlikle reddediyoruz ve sanat için tam özgürlük formülünü savunmaya yönelik niyetimizi tekrarlıyoruz.

Elbette, devrimci devletin burjuvazinin saldırısına karşı kendisini savunma hakkı olduğunu, bu saldırı bilim ya da sanat bayrağına sarılmış olsa bile böyle bir hakkı olduğunu kabul ediyoruz. Ama devrimci kendi kendini savunmanın zorunlu ve geçici önlemleriyle, entelektüel yaratıma emir dayatma çabası arasında bir uçurum vardır. Eğer maddi üretim güçlerinin daha iyi gelişimi için, devrimin merkezî denetime sahip bir sosyalist yönetim kurması gerekiyorsa, entelektüel yaratımı geliştirmek üzere anarşist bir bireysel özgürlük yönetimi daha baştan kurulmalıdır. Otorite yok, emir yok, yukarıdan gelen emirlerden en ufak iz yok! Uzmanların ve sanatçıların hedeflerini, tarihte görüldüğünden çok daha uzak erimli olacak olan hedeflerini gerçekleştirmeleri sadece dışarıdan ya da içeriden dizginlenmemiş dostça bir işbirliği sayesinde mümkündür.

Bu noktada düşünce özgürlüğünü savunurken politik vurdumduymazlığı haklı çıkarmak gibi bir niyetimiz olmadığı ve genellikle aşırı kirli bir gericiliğin amaçlarına hizmet eden sözde saf sanatı canlandırmayı istemediğimiz de anlaşılmış olmalıdır. Hayır, sanatın rolüne dair bizim kavrayışımız onu toplumun kaderine yönelik bir etki olarak reddetmekten çok daha yüksek. Sanatın çağımızdaki en yüce hedefinin etkin ve bilinçli bir şekilde devrim hazırlığına girişmek olduğuna inanıyoruz. Ama sanatçı özgürlüğün toplumsal içeriğini benimsemedikçe, onun anlamını ve dramını hücrelerinde hissetmedikçe ve sanatında özgürce kendi iç dünyasının enkarnasyonunu vermeye çalışmadıkça, özgürlük için mücadele edemez.

Kapitalizmin ölüm sancısı çektiği bu dönemde, demokratik olduğu gibi faşist sanatçı da kendisinin yaşama hakkının kaybolması tehdidi altında olduğunu görür ve çalışmaya devam eder. Bütün iletişim kanallarının kapitalist çöküşün çöpüyle tıkandığını görür. Doğal olarak, bu yalıtılmışlığından kaçma olasılığını sunan Stalinist örgütlere yönelir. Ama tam bir ahlaksızlaşmadan kaçınacaksa, orada kalamaz, çünkü kendi mesajını aktarmanın olanaksızlığı ve bu örgütlerin bazı maddi yararlara karşılık ondan beklediği küçük düşürücü uşaklıkla karşı karşıyadır. Yerinin başka bir yer olduğunu, devrim ve insanlık davasına ihanet edenler arasında olmadığını, sarsılmaz bir sadakatle devrime tanıklık edenler arasında, bu tanıklık yüzünden dev-

rimi ve onunla birlikte insan dehasının bütün biçimlerinin başlıca özgür ifadesini olgunlaştıracak olanlar arasında olduğunu anlamalıdır.

Bu çağrının hedefi bütün devrimci yazar ve sanatçıların bir araya gelebileceği, sanatlarıyla devrime daha iyi hizmet edebileceği ve devrim tefecilerine karşı sanatın kendisinin özgürlüğünü savunabileceği ortak bir zemin bulmaktır. Çok değişik estetik, felsefi ve politik eğilimlerin burada ortak zemin bulabileceğine inanıyoruz. Marksistler buraya anarşistlerle el ele gelebilirler, yeter ki iki taraf da tavizsiz bir şekilde Yosef Stalin'in ve celladı Garcia Olivier'in temsil ettiği gerici polis devriyesi ruhunu reddetsin.

Günümüzde tekbaşına binlerce düşünür ve sanatçının yeryüzüne dağılmış olduğunu, seslerinin iyi eğitimli yalancıların gür koroları tarafından bastırıldığını biliyoruz. Yüzlerce küçük yerel dergi çevresine genç güçleri toplamaya çalışıyor, para yardımı değil yeni yollar arıyor. Sanattaki her ilerici eğilim faşizm tarafından "yoz" diye yok ediliyor. Stalinistler her ilerici eğilimi "faşist" diye adlandırıyor. Bağımsız devrimci sanat artık gerici zulümle mücadele etmek için gücünü toplamalı. Var olma hakkını seslice söylemeli. Artık kurma vaktinin geldiğine inandığımız Uluslararası Bağımsız Devrimci Sanat Federasyonu'nun hedefi böyle bir güç birliğidir.

Bu manifestoda öne sürülen her fikirde hiçbir şekilde ısrar etmiyoruz, bu manifestoyu yeni bir yöne atılmış ilk adım olarak görüyoruz. Bu çağrının gerekli olduğunu ister istemez kavrayan bütün sanat dostu ve koruyucularını, kendilerini duyurmaya çağırıyoruz. Uluslararası Federasyon'un yaratılmasına katılmaya hazır olan ve onun hedefini ve eylem yöntemlerini düşünen sol kanat yayınların hepsine aynı çağrıyı yapıyoruz.

Basın ve yazışmalar aracılığıyla bu tür bir ön uluslararası temas kurulduğu zaman, ılımlı ölçeklerde yerel ve ulusal kongrelerin örgütlenmesine yöneleceğiz. Son adım Uluslararası Federasyon'un kuruluşunu resmî olarak belirtecek olan bir dünya kongresi düzenlemek olacak.

Hedeflerimiz:

Devrim için – sanatın bağımsızlığı

Sanatın tam özgürleşmesi için – devrim!

10 R. G. Collingwood (1889-1943) "İyi Sanat ve Kötü Sanat"

Collingwood Cumbria'da doğdu ve Oxford Üniversitesi'nde okudu, burada 1934 yılında Felsefe profesörü oldu. Felsefi estetik alanındaki çalışmalarıyla tanınırken, aynı zamanda Roma Britanyası arkeolojisi uzmanıydı. 1925 yılında ***Bir Sanat Felsefesinin Ana Hatları***'nı yayınladı, burada ilk kez 1938 yılında yayınlanan ***Sanatın İlkeleri***'nde (Oxford: Oxford University Press) yer alan malzemeyi ele alıyordu. 1938'de yazdığı önsözde, Collingwood "sanatta önemli bir canlanma" gördüğünü, bunun beraberinde "büyük ölçüde akademik filozoflar ya da sanat amatörleri tarafından değil, şairler, dramaturglar, ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından yazılan estetik kuramı ve eleştirideki artışın" geldiğini belirtiyordu. ***Sanatın İlkeleri***'nin tezi, sanatı içgüdüsel tepkiyle ve dilsel ifade biçimleri aracılığıyla bilinçli hale getirilen duyguyla özdeşleştirerek Benedetto Croce'yi izliyordu (bkz. IB15). Clive Bell'in anlamlı biçime verilen tepkiyle

estetik duyguyu özdeşleştirdiği ve sanatı otomatik bir iyilik aracı olarak gördüğü yerde (IB16), Collingwood sanat üretimini eleştirel imgesel etkinlikle özdeşleştiriyor ve "iyi sanatı" bir tür gerçekçiliğin tarih ve kültürün yüzüne telkin edilmesiyle ilişkilendiriyordu. *Sanatın İlkeleri*'nin son kısmında, Collingwood T. S. Eliot'un *Çorak Ülke* şiirini güçlü bir şekilde savunuyor. Onun önemli çıkarımı, "Sanat zihnin en kötü hastalığı, bilincin bozulmasına karşı topluluğun ilacıdır" şeklindedir. Sanatçının yaşamının bilincin bozulmasına karşı bir savaş olarak savunulması, daha sonra Michael Fried'ın modernist resmi "sürekli ahlaki ve entelektüel uyanıklık hali içinde yaşanılan yaşam"la ilişkilendirmesinde yankı bulur (bkz. VIB9). "İyi Sanat ve Kötü Sanat", "Dil Olarak Sanat" adlı bir bölümün üçüncü ve son alt kesimidir (Oxford University Press, 1958, s. 280-5).

Herhangi bir şeyin tanımı aynı zamanda o türden iyi bir şeyin tanımıdır: çünkü kendi türünde iyi olan bir şey sadece o türün niteliklerine sahip olan bir şeydir. Şeyleri iyi ve kötü olarak adlandırmak başarı ve başarısızlık ima etmektir. Şeyleri kendi içlerinde değil bize göre iyi ve kötü olarak adlandırırken, tıpkı iyi bir harman ya da kötü bir fırtınadan bahsederken olduğu gibi, ima edilen başarı ya da başarısızlık bize aittir; bu şeylerin bizim amaçlarımızı gerçekleştirmeyi sağladığını, ya da bizim bunu yapmamızı önlediğini kastederiz. Şeyleri kendi içinde iyi ya da kötü olarak adlandırırsak, ima edilen başarı ya da başarısızlık onlarındır. Onların kendi türlerinin niteliklerini kendilerine ait bir çabayla elde ettiklerini ve bu çabanın az çok başarılı olabileceğini ima ederiz.

Yunanların düşündüğü gibi, doğal türlerin varlığının ve bizim köpek adını verdiğimiz bir şeyin köpek olmaya çalışan bir şey olduğunun doğru olup olmadığı sorusunu ortaya atmıyorum. Çünkü buradaki savım açısından, ya o görüş doğru olabilir (bu durumda köpekler kendi içlerinde iyi ya da kötü olabilirler), ya da diğer görüş doğru olabilir, yani bir köpeğin sadece karşılaştığımız şeyleri sınıflandırmayı seçtiğimiz bir tarz olduğu, bu durumda köpeklerin bize göre iyi ya da kötü olabileceği fikri de doğru olabilir. Ben sadece iyi ve kötü sanat eserleriyle ilgileniyorum. Şimdi, bir sanat eseri belli türden bir etkinliktir; etkin kişi belli bir şeyi yapmaya çabalıyordur, ayrıca ne yapmaya çalıştığını da bilir; ama burada bilmek zorunlu olarak betimleyebilmeyi içermez, çünkü betimlemek genellemektir ve genelleme de zihnin işlevidir, bilinçse, haliyle, zihni içermez.

Bu yüzden, bir sanat eseri, ya iyi bir eserdir ya kötü bir eserdir. Ve etkin kaçınılmaz olarak bilinçli bir etken olduğundan, hangisi olduğunu kaçınılmaz olarak bilir. Ya da bunu, bu sanat eseri açısından bilinci bozulmamış olduğu ölçüde bilir; çünkü doğru olmayan ya da bozuk bilinç diye bir şey olduğunu görmüştük.

Herhangi bir sanat kuramının, eğer ciddiye alınmak istiyorsa, bir sanatçının, sanatsal çalışma yaparken, bu çalışmayı başarılı mı başarısız mı yaptığını söyleyebileceğini göstermesi gerekir: Sözgelimi, onun nasıl, "Ben bu çizgiden hoşnut değilim; bir de şöyle deneyelim ... bir de şu şekilde ... bir de şu ... işte! Bu oldu" diyebildiğini göstermesi gerekir. Sanatsal deneyimi ölçeğin uç noktasına, deneyimin bilgi niteliğine sahip olduğu bölgenin altında bir noktaya iten bir kuram, bu talebi karşılayamaz. Ancak ondan sanatçının bu durumlarda bir sanatçı gibi değil, bir eleştirmen ve hatta (eğer sanat eleştirisi sanat felsefesiyle özdeşleştirilmişse) bir filozof olarak davrandığını söyleyerek kaçınabilir. Ama bu söz kimseyi kandırmaz. Onun kendi ese-

rinin dikkatli ve ayrım yapmayan bir gözle, sürecin her anında onun başarılı olup olmadığına karar veren bir gözle izlenmesi, sanatsal eserin ardından gelen ve ona yansıtılan bir eleştirel etkinlik değildir, o eserin kendisinin bütünleşik bir parçasıdır. Bundan kuşku duyan biri, eğer bu kuşku için bir nedeni varsa, herhalde sanatçının çalışma tarzını sanat okulundaki hünersiz bir öğrencinin tarzıyla karıştırmaktadır; körlemesine resmeder, ustanın ona ne yaptığını göstermesini bekler. Aslında, bir öğrencinin sanat okulunda öğrendiği şey resmetmekten çok kendisini resmederken seyretmektir: resim yapmanın ruhsal-fiziksel etkinliğini onun bilincine vararak sanat düzeyine yükseltmek, ve böylece onu fiziksel bir deneyimden imgesel bir deneyime dönüştürmek.

Sanatçının yapmaya çalıştığı şey verili bir duyguyu ifade etmektir. Onu ifade etmek, ve onu iyi ifade etmek, aynı şeydir. Onu kötü bir şekilde ifade etmek onu ifade etmenin bir yolu değildir (Sözgelimi, onu ifade etmenin yolu değildir, ama *selon les regles* [kurallara göre] ifade etmenin yolu değildir), onu ifade etmekte başarısız olmaktır. Kötü bir sanat eseri etken olanın verili bir duyguyu ifade etmeye çalıştığı, ama başarısız olduğu bir etkinliktir. Kötü sanatla yanlış bir şekilde öyle adlandırılan sanat arasındaki fark budur. Yanlış bir şekilde öyle adlandırılan sanatta ifade etme başarısızlığı yoktur, çünkü ifade girişimi yoktur; sadece başka bir şey yapmaya yönelik (başarılı ya da değil) bir girişim vardır.

Ama bir duyguyu ifade etmek onun bilincine varmakla aynı şeydir. Kötü bir sanat eseri verili bir duygunun bilincine varmaya yönelik başarısız çabadır: Spinoza'nın yetersiz bir etkilenim fikri dediği şeydir. Şimdi, bu yüzden kendi duygularını kavramayı başaramayan bir bilinç bozuk ya da doğru olmayan bir bilinçtir. Çünkü onun başarısızlığı (başka herhangi bir başarısızlık gibi) basit bir dalgınlık değildir; bir şey yapmamaktır; bir şeyi yanlış yapmaktır; etkinliktir, ama yanlış ya da engelleyici etkinliktir. Verili bir duygunun bilincine varmaya çalışan, ama başaramayan biri, artık o duygu hakkında halis bilinçsizlik ya da masumluk halinde değildir; bununla ilgili bir şey yapmıştır, ama yaptığı şey onu ifade etmek değildir. Yaptığı şey onu ya küçültmek ya da itmektir; hissettiği duygu o değil farklı bir duyguymuş gibi yaparak, ya da onu hisseden kişi kendisi değil başkasıymış gibi yaparak onu kendisinden gizlemektir: karşılıklı olarak birbirlerini dışlamayan, aslında hep bir arada görülüp birbirleriyle ilişkili olan iki seçenek.

Eğer bu hilenin bilinçli mi bilinçsiz mi olduğunu sorarsak, yanıt, her ikisi de olmaz. Bu bilincin altındaki bölgede gerçekleşen bir süreç değildir (Elbette, orada olamazdı, çünkü bilinç de sürece katılmaktadır), bilinç alanında gerçekleşen bir süreç de değildir (Orada da gerçekleşemezdi, çünkü insan kendisine yalan söyleyemez; doğrunun bilincinde olmadığı sürece kendisini onun hakkında kandıramaz); bu deneyimin fiziksel düzeyini bilinç düzeyinden ayıran eşikte gerçekleşir. Bu basitçe ruhsal olanı (izlenim) bilinçli olana (fikir) çeviren eylemin kötü işlemesidir.

Bilincin bir insanın belli bir duyguyu ifade edememesine yol açacak şekilde bozulması, onu aynı zamanda onu ifade edip etmediğini bilemeyecek hale de sokar. Bu yüzden, o tam da aynı nedenle, kötü bir sanatçı ve kendi sanatının kötü bir yargıcıdır. Kötü sanat üretebilen biri, onu üretebildiği ölçüde, onu olduğu gibi tanıyamaz. Diğer yandan, gerçekten onu iyi sanat olarak da düşünemez; ifade etmemişken kendi-

sini ifade etmiş gibi düşünemez. Kötü sanatı iyi sanatla karıştırmak insanın zihninde iyi sanatın ne olduğu konusunda bir fikri olmasını içerir ve insan ancak bozulmamış bilince sahip olmanın ne olduğunu bildiği ölçüde böyle bir fikre sahip olabilir; ama bunu buna sahip olan kişi dışında kimse bilemez. Samimiyetsiz bir zihin, samimiyetsiz olduğundan, samimiyet kavramına sahip değildir.

Ama kimsenin bilinci tümüyle bozuk olamaz. Olsaydı, o kişi keşfedebileceğimiz ya da hayal edebileceğimiz en tam delilikten daha kötü bir durumda olurdu, çünkü bu düşünebileceğimiz en tam aklıbaşındalıktan daha kötüdür. Aynı zamanda olası her tür zihinsel bozukluğu ve bu tür bozuklukların yol açabileceği her bedensel rahatsızlığı yaşayacaktı. Bilinç bozuklukları hep, bütünde yapmaya çalıştığı şeyde başarılı olan bir etkinlik içindeki kısmi ve geçici sapmalar olurlar. Bir keresinde kendisini ifade etmekte başarısız olan biri, başka durumlarda kendisini başarılı bir şekilde ifade etmeye ve bunu yaptığını bilmeye alışmış biridir. Bu yüzden, bu durumun diğer durumlara ilişkin anısıyla karşılaştırılması aracılığıyla, bu kez kendini ifade etmekte başarısız olduğunu görebilmelidir. Ve her sanatçının "Bu çizgi olmadı" derken yaptığı şey tam da budur. Kendisini ifade etme deneyiminin nasıl olduğunu anımsar ve bu anının ışığında bu özel çizgide cisimlenen çabanın başarısız olduğunu fark eder. Bilinç bozulması sadece talihsiz ya da lanetli birkaç kişinin başına gelen muğlak bir günah ya da uzak bir bela değildir; her sanatçının yaşamında görülen sürekli bir deneyimdir ve sanatçının yaşamı ona karşı verilen sürekli ve bütünde, başarılı bir savaştır. Ama bu savaş hep çok yakın bir yenilgi olasılığını içerir; ve o zaman belli bir bozukluk müzmin hale gelir.

Belli kötü sanat türleri olarak tanıdığımız şeyler bu türden müzmin bilinç bozukluklarıdır. Kötü sanat hiçbir zaman kendi içinde şeytani olanı, ya da kendi içinde belki masum olanı ifade etmenin sonucu değildir, belli bir toplumda kamu önünde söylenmesi uygun olmayan şeyin ifade edilmesidir. Herbirimizde öyle duygular var ki komşumuz farkına varsa dehşetle yanımızdan kaçar; kendimiz bu duyguların farkına varsak, kendimiz karşısında dehşete kapılırız. Kötü sanat bu duyguların ifadesi değildir. Uyandırdıkları dehşetin ifadesi de değildir. Tersine, kötü sanat, bu duyguları ifade ederken onları yadsır, kendimizi bizi dehşete düşüren duygulardan masum olarak düşünmeyi ister, ya da kendimizi onlardan dehşete düşmeyecek kadar geniş fikirli düşünmeyi isterken ortaya çıkar.

Sanat bir lüks değildir ve kötü sanat da hoşgörmemize imkan olan bir şey değildir. Kendimizi sevmek basit fiziksel deneyim düzeyinin ötesinde gelişen bütün yaşamın temelidir. Bilinç başarılı bir şekilde çalışmadığı sürece, onun zihne sunduğu olgular, zihnin düşünce dokusunu inşa etmesini sağlayan şeyler, daha en baştan sahte olur. Doğru bir bilinç zihne üzerinde yapı kurabilmesi için sağlam bir temel sunar; bozuk bir bilinç aklı kumun üzerinde bina yapmaya zorlar. Doğru olmayan bir bilincin zihne dayattığı yanlışlıklar zihnin kendi başına hiç düzeltemeyeceği yanlışlıklardır. Bilinç bozulduğu ölçüde, doğrunun kuyuları da zehirlenir. Anlık sağlam bir şey inşa edemez. Ahlaki idealler havadaki kaleler olur. Politik ve ekonomik sistemler basit örümcek ağları olur. Sıradan aklıbaşındalık ve bedensel sağlık bile artık güvencede değildir. Ama bilincin bozulması kötü sanatla aynı şeydir.

Bu ciddi konulardan bahsetmemin nedeni, topluluklarımızın kendisine sanatçılar adını veren küçük bir kesiminin makamını olduğundan büyük göstermek değil. Bu saçma olurdu. Bir topluluğun yaşamı varoluşu için insanla insan arasındaki dürüst bir anlaşmaya dayandığı gibi, bu dürüstlüğün korunması da herhangi bir sınıf ya da kesime değil, herkese teslim edilmiştir, bu yüzden duyguların ifadesine yönelik çaba, bilinç bozukluğunu aşmaya yönelik çaba, sadece uzmanlar tarafından değil, dili kullanan, her zaman kullanan herkes tarafından gösterilmelidir. Herbirimizin yaptığı her sözcelem ve her jest bir sanat eseridir. Onu yapan herkes için, onları yaparken, başkalarını ne kadar kandırırsa kandırsın, kendisini kandırmamak önemlidir. Eğer bu konuda kendisini kandırırsa, kendi içine, tekrar kökten sökmediği sürece, her tür hainliğe, akıl hastalığına, aptallığa, budalalığa ve deliliğe dönüşebilecek bir tohum ekmiş olur. Kötü sanat, bilinç bozukluğu, gerçek *radix malorum* [kötülüğün kökü] olur.

11 Clement Greenberg (1909-1995) "Avangard ve Kitsch"

Bu denemesiyle Greenberg Alman entelektüel Solunun bazı kendine özgü kaygılarını, sanat ve edebiyatın politik rolüyle ilgili bir tartışmanın üç yıldır süregeldiği o zamanın Trotskist *Partisan Review*'unun Amerikalı zeminine taşımış oldu. (Özellikle de, Greenberg'in metni Bloch'un "Ekspresyonizmi Tartışmak" adlı metnini bildiğini gösteriyor; bkz. IVD8.) Greenberg'in avangard çözümlemesi toplumsal-tarihsel bir açıklamayı gelişkin sanatın niteliksel ayrılığına yönelik bir ilgiyle birleştiriyor. Greenberg'in 1939'daki ifadesiyse, avangard kapitalizmin karşısında kültürü canlı tutmak işlevi gören o tarihsel etkendir. (1972 yılındaki bir yeniden basımda Greenberg Repin'i yanlış bir şekilde, sözde-gerçekçi savaş sahneleri ressamı olarak belirttiği kısmı düzeltti.) İlk kez *Partisan Review*, New York, VI, sy. 5, Sonbahar 1939, s. 34-39'da yayınlandı. (Greenberg'in daha sonraki metinleri için bkz. VA1 ve 10, VIB5 ve 8.)

Bir ve aynı uygarlık eşzamanlı olarak, T. S. Eliot ve bir Tin Pan Alley şarkısı, ya da Braque'nin bir resmi ve bir *Saturday Evening Post* kapağı gibi iki çok farklı şey üretir. Bunların dördü de kültürün kalıbı içindedir ve görünüşte, aynı kültürün parçaları ve aynı toplumun ürünleridir. Fakat aralarındaki bağlantı burada sona ermiş gibidir. Eliot'a ait bir şiir ve Eddie Guest'e ait bir şiir – bizim bunları birbirleriyle aydınlatıcı bir ilişki içinde konumlamamızı sağlayacak kadar geniş bir kültür perspektifi var mıdır? Tek bir kültür geleneğinin çerçevesi içinde bulunan böylesine bir uyumsuzluğun var olması ve kabul edilmesi gibi bir olgu – bu olgu uyumsuzluğun şeylerin olağan düzeni olduğunu mu belirtir? Yoksa bu tümüyle yeni bir şey, bizim çağımıza özgü bir şey midir?

Bunun yanıtı estetik alanındaki bir araştırmadan daha fazlasını içerir. Bana göre, özgül –genelleşmemiş– bir bireyin karşıladığı estetik deneyimle, o deneyimin içinde yer aldığı toplumsal ve tarihsel bağlamların daha yakından incelenmesi gerekiyor. Ortaya çıkarılan şey, yukarıdaki sorunun yanısıra, başka ve daha önemli sorulara da yanıt verecektir.

I

Bir toplum, gelişme süreci içinde, özel biçimlerinin kaçınılmazlığını meşrulaştırmak üzere, sanatçı ve yazarların izleyicileriyle iletişim için büyük ölçüde bağlı kalmak zorunda olduğu kabul edilmiş fikirlerden kopar. Herhangi bir şeyi varsaymak güçleşir. Din, otorite, gelenek, üslubun içerdiği bütün gerçekler sorgulanır ve yazar ya da sanatçı artık izleyicisinin çalışırken kullandığı simgelere ve göndermelere vereceği yanıtı tahmin edemez. Geçmişte böyle bir durum genellikle kıpırtısız bir İskenderiyecilikle, yani önemli konulara çelişki içerdikleri için hiç dokunmayan ve içinde yaratıcı etkinliğin biçimin küçük ayrıntılarındaki ustalığa gömüldüğü, bütün daha büyük sorunların eski ustaların örnek alınmasıyla yanıtlandığı bir akademizmle çözüme kavuşturulurdu. Aynı temalar mekanik bir şekilde yüz farklı eserde çeşitlenirdi ve yeni hiçbir şey üretilmezdi: Statius, mandarin şiiri, Roma heykeli, Beaux-Arts resmi, neo-cumhuriyetçi mimari.

Günümüz toplumunun çöküşünün ortasında bizim –bazılarımızın– kültürümüzün bu son aşamasını kabul etmekte isteksiz olması umut verici bir işaret. İskenderiyeciliğin ötesine geçmeye çalışan Batı burjuva toplumunun bir parçası daha önce duyulmamış bir şey üretti: avangard kültür. Üstün bir tarih bilinci –daha kesin olarak, yeni bir toplum eleştirisinin, tarihsel eleştirinin ortaya çıkması– mümkün kıldı bunu. Bu eleştiri günümüz toplumunu zamandışı ütopyalarla karşı karşıya getirmedi, tarih ve sebeple sonuç açısından her toplumun kalbinde yatan biçimlerin öncülerini, meşruiyetlerini ve işlevlerini ciddi bir şekilde inceledi. Böylece günümüzdeki burjuva toplum düzeninin, yaşamın ebedî, "doğal" bir koşulu olmadığı, peşpeşe gelen toplumsal düzenlerin sonuncusu olduğu gösterildi. Ondokuzuncu yüzyılın beş ve altıncı on yıllarının gelişmiş entelektüel vicdanının bir parçası olan bu tür yeni perspektifler, çok geçmeden sanatçı ve şairler tarafından, büyük ölçüde bilinçsizce de olsa, benimsendi. Bu yüzden, avangardın doğuşunun kronolojik olarak –ve de coğrafi olarak– Avrupa'daki bilimsel devrimci düşüncenin ilk cesur gelişimiyle örtüşmesi de bir rastlantı değildi.

Doğru, –o sırada avangardla özdeş olan– Bohemya'ya ilk yerleşenlerin açıkça politikayla ilgilendiği çok geçmeden anlaşıldı. Yine de, onların çevresinde devrimci fikirlerin dolaşımı olmasa, ne olmadıklarını tanımlamak üzere kendi "burjuva" kavramlarını hiçbir zaman yalıtamayacaklardı. Devrimci politik tutkuların ahlaki yardımı olmasa, hakim ölçütlere saldırgan bir şekilde karşı çıkmaya cesaret de bulamayacaklardı kendilerinde. Bunun için gerçekten cesaret gerekliydi, çünkü avangardın burjuva toplumundan Bohemya'ya göçmesi aynı zamanda, aristokrat hamiliğin dağılmasından sonra yazar ve sanatçıların içine düştüğü kapitalizm piyasalarından göçmek demekti. (En azından görünüşte bu anlamı taşıyordu –bir ambarda açlık çekmek anlamı taşıyordu– ama daha sonra göstereceğimiz gibi, avangard, burjuva toplumuna tam da parasına ihtiyaç duyduğu için bağlı kaldı.)

Yine de avangardın kendisini toplumdan "ayırmayı" başarır başarmaz, dönüp hem devrimci hem burjuva politikayı reddetmeye kalkıştığı doğrudur. Devrim toplumun içinde bırakıldı, sanat ve şiirin, kültürün buraya dek bağlı kalmak zorunda kaldığı "değerli" aşikâr inançları içermeye başlar başlamaz uygun bulduğu ideolojik

mücadele kargaşasının bir parçası oldu. Bu yüzden avangardın doğru ve en önemli işlevinin "deney yapmak" değil, ideolojik kargaşa ve şiddet ortasında kültürü hareket halinde tutmayı mümkün kılacak bir yol bulmak olduğu kabul edildi. Halktan iyice çekilen avangard şair ya da sanatçı, sanatının yüksek düzeyini, onu içinde bütün görecelerin ve çelişkilerin ya çözüleceği ya da bir kenara bırakılacağı bir mutlağın ifadesi halinde daraltıp yükselterek korumaya çalıştı. "Sanat için sanat" ve "saf şiir" göründü ve konu ya da içerik veba gibi kaçılan bir şey oldu.

Avangardın "soyut" ya da "nesnel olmayan" sanata ve şiire varması mutlakın arayışı içindeyken oldu. Avangard şair ya da sanatçı aslında, sadece kendi çabasıyla geçerli bir şey yaratmaya çabalayarak Tanrı'yı taklit etmeye çalışır, tıpkı doğanın kendisinin geçerli olması, manzaranın –onun resminin değil– estetik açıdan geçerli olması gibi; *verili*, yaratılmış, anlamlardan, benzerlerden ya da asıllardan bağımsız bir şey. İçerik biçimin içine öyle dağılacaktır ki sanat ya da edebiyat eseri tamamen ya da kısmen kendisi olmayan bir şeye indirgenemeyecektir.

Ama mutlak mutlaktır ve şair ya da sanatçı, her neyse, bazı görece değerleri başkalarından daha çok benimser. Mutlağı savunmasını sağlayan değerler görece değerler, estetik değerlerdir. Ve bu yüzden taklit ettiği anlaşılır, Tanrı'yı değil sanat ve edebiyat süreçlerinin ve disiplinlerinin kendilerini taklit eder – ve burada "taklit" sözünü Aristotelesçi anlamıyla kullanıyorum. "Soyutun" kökeni budur. İlgisini sıradan deneyimin konusundan çeken şair ya da sanatçı ilgisini kendi zanaatının medyumuna yöneltir. Temsilî olmayan ya da "soyut", eğer estetik geçerliğe sahip olacaksa, keyfî ve arızi olamaz, değerli bir kısıtlamaya ya da orijinale boyun eğmekten kaynaklanmalıdır. Bu kısıtlama, sıradanın dünyası, dışa dönük deneyim reddedilince, ancak sanat ve edebiyatın ilkini taklit ettiği süreç ya da disiplinlerin içinde bulunabilir. Bunların kendileri de sanat ve edebiyat konusu haline gelmiştir. Eğer, Aristoteles'le devam edersek, bütün sanat ve edebiyat taklitse, o zaman elimizdeki şey taklidin taklididir. Yeats'ten alıntı yaparsak:

> Şarkı söyleme okulu da yok çalışmak vardır,
> Kendi ihtişamının anıtlarını.

Picasso, Braque, Mondrian, Miro, Kandinski, Brancusi, hatta Klee, Matisse ve Cézanne başlıca esinlerini içinde çalıştıkları medyumdan alırlar.[1] Sanatlarının heyecanı büyük ölçüde uzamların, yüzeylerin, şekillerin, renklerin vb. icadı ve düzenlenmesiyle uğraşmasında, bu etkenlerde zorunlu olarak ima edilmeyen her şeyin dışlanmasında yatar gibi görünür. Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens, hatta Rilke ve Yeats gibi şairlerin dikkati de şiiri yaratma çabasına ve şiire dönüştürülecek olan deneyimden çok, şiirsel dönüşüm "momentlerine" odaklanmış gibi görünür. Elbette, eserlerindeki başka ilgileri dışlamaz bu, çünkü şiir sözcüklerle iş görür ve sözcüklerin iletişim kurması gerekir. Mallarmé ve Valéry gibi bazı şairler bu açıdan diğerlerine göre daha radikaldir – saf sesle şiir yaratmaya çalışan şairleri bir yana bırakırsak. Fakat eğer şiiri tanımlamak kolay olsaydı, modern şiir çok daha "saf" ve "soyut" olacaktı. Diğer edebiyat alanlarına gelince – burada öne sürülen avangard estetik tanımı hiç de mitolojideki o Prokrust'un yatağı değildir. Ama

çağdaş romancılarımızdan birçoğunun avangardla aynı okula gitmiş olması gibi bir olgu bir yana, Gide'in en tutkulu kitabının bir roman yazmakla ilgili bir roman olması, Joyce'un *Ulysses* ve *Finnegans Wake* romanlarının, her şeyin ötesinde, bir Fransız eleştirmenin söylediği gibi, deneyimin ifade adına ifadeye indirgenmesi, ifadenin ifade edilen şeyden daha önemli hale gelmesi anlamlıdır.

Avangard kültürün taklit etmenin taklidi olması –başlıbaşına bu olgu– ne onaylanabilir ne de onaylanmayabilir. Bu kültürün kendi içinde üstesinden gelmesi gereken bazı İskenderiyecilik öğeleri içerdiği doğrudur. Yeats'ten aktarılan dizeler, İskenderiye'ye çok yakın olan Bizans'a gönderme yapıyordu; ve bir bakıma bu taklit etmenin taklidi üstün bir İskenderiyecilik türüdür. Ama çok önemli bir fark var: Avangard hareket eder, İskenderiyecilikse yerinde durur. Ve bu, tam da bu, avangardın yöntemlerini haklı çıkarır ve onları zorunlu kılar. Zorunluluk günümüzde başka hiçbir şekilde yüksek düzenden bir sanat ve edebiyat yaratmanın olası olmamasıdır. "Biçimcilik", "safçılık", "fildişi kule" vb. terimleri savurarak zorunlulukla tartışmak ya sıkıcı ya da samimiyetsizdir. Fakat bunu söylerken, olduğu şey olmanın avangardın *toplumsal* yararına olduğunu söylemiyoruz. Tam tersi.

Avangardın kendisine dönük uzmanlaşması, onun en iyi sanatçılarının sanatçıların sanatçısı olması, en iyi şairlerinin şairlerin şairi olması, daha önceden tutkulu sanat ve edebiyatın tadını çıkaran ve onu beğenen, ama artık onların zanaat sırlarına erginlenmeyi sağlayamayan ya da buna isteksiz olan birçok kişiyi kendinden uzaklaştırdı. Kitleler gelişme sürecindeki kültüre hep az çok ilgisiz kalmıştır. Ama günümüzde bu tür kültür gerçekten ait olduğu kişiler tarafından terk ediliyor – yani yönetici sınıfımız tarafından. Çünkü avangard onlara ait. Hiçbir kültür toplumsal bir zemini olmadan, düzenli bir gelir olmadan gelişemez. Ve avangard sözkonusu olduğunda, bu gelir de kendisini koparacağı sanılan, ama hep altından bir göbek bağıyla bağlı kaldığı toplumun yönetici sınıfı içindeki elitler tarafından sağlandı. Paradoks gerçek bir paradoks. Ve şimdi bu elitler hızla küçülüyor. Avangard artık sahip olduğumuz yaşayan tek kültür olduğundan, kültürün yakın geleceğinde hayatta kalma durumu da tehdit altında.

Yüzeysel fenomenlere ve yerel başarılara aldanmamalıyız. Picasso'nun gösterileri hâlâ kalabalıkları çekiyor, T. S. Eliot üniversitelerde öğretiliyor; modernist sanat simsarları hâlâ çalışıyor ve yayıncılar hâlâ "zor" şiirler yayınlıyorlar. Ama tehlikeyi çoktan sezmiş olan avangardın kendisi, gün geçtikçe gitgide daha ürkek hale geliyor. Akademizm ve ticarilik en tuhaf yerlerde beliriyor. Bunun tek anlamı olabilir: avangard yaslandığı izleyiciye güven duymuyor – yani zenginlere ve eğitimlilere.

Avangard kültürün kendini içinde bulduğu tehlikeden sadece onun doğası mı sorumlu? Yoksa bu sadece tehlikeli bir yükümlülük mü? Başka, belki daha önemli etkenler de sözkonusu mu?

II

Bir avangardın olduğu yerde, genellikle bir de "arka-gard" vardır. Şu çok doğru – avangardın ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak, sanayileşmiş Batıda yeni, ikinci bir kültürel fenomen belirdi: Almanların enfes bir şekilde *Kitsch* adını verdikleri

o şey: popüler, renkli baskılarıyla birlikte ticari sanat ve edebiyat, dergi kapakları, çizimler, reklamlar, kuşe ve ucuz romanlar, çizgi romanlar, Tin Pan Alley müziği, tap dansı, Hollywood filmleri vb. vb. Bir nedenle bu devasa hayalet hep hoş karşılanmıştır. Bunun nedenine, niçinine bakmanın vakti geldi.

Kitsch Batı Avrupa ve Amerika kitlelerini kentlileştiren ve yaygın okuryazarlık denen şeyi ortaya koyan sanayi devriminin bir ürünüdür.

Bundan önce, halk kültüründen ayrı duran resmî kültür için tek piyasa, okuyup yazmayı bilmenin yanısıra, biraz eğitimle birlikte gelen boş vakit ve rahatlığa hakim olabilenler arasında vardı. Bu da o zamana dek ayrılmaz bir şekilde okuryazarlıkla bağlantılıydı. Ama yaygın okuryazarlığın gelmesiyle birlikte, okuyup yazma becerisi neredeyse araba kullanmak gibi önemsiz bir hüner oldu ve artık bireyin kültürel eğilimlerini ayırt etmekte yararlı olmamaya başladı, çünkü artık seçkin zevklerin istisnai eşlikçisi değildi.

Şehirlere proletarya ve küçük burjuva olarak yerleşen köylüler etkin olabilmek için okuyup yazmayı öğrendiler, ama şehrin geleneksel kültüründen haz almak için gerekli boş vakit ve rahatlığa sahip olamadılar. Yine de, arkaplanı taşra olan halk kültürüne yönelik zevklerini kaybedip aynı zamanda yeni bir sıkıntı olanağı bulan yeni kentli kitleler, toplumu kendi tüketimlerine uygun yeni türden bir kültür sunmak üzere baskılamaya koyuldular. Yeni piyasa talebini karşılamak üzere, yeni bir mal uyduruldu: gerçek kültürün değerlerine karşı duyarsız olup, ancak belli bir kültürün sağlayabileceği farklılığa aç olanlar için düşünülmüş olan *ersatz* [ikame] kültür, *kitsch*.

Ham malzemesi olarak gerçek kültürün alçaltılmış ve akademikleşmiş simülakrını kullanan *kitsch*, bu duyarsızlığı selamlar ve besler. Onun kârının kaynağı budur. *Kitsch* mekaniktir ve formüllerle harekete geçer. *Kitsch* bir başkasının yerini alan, ikame deneyimler ve sahte duyumlar demektir. *Kitsch* üsluba göre değişir, ama hep aynı kalır. *Kitsch* günümüz yaşamında aldatıcı olan her şeyin simgesidir. *Kitsch*, müşterilerinden paralarından başka bir şey beklemiyormuş gibi davranır – zamanlarını bile.

*Kitsch*in ön koşulu, yokluğunda *kitsch*in imkansız olacağı koşul, el altında tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültür geleneğinin, keşifleri, elde ettikleri ve düzeltilmiş özbilinci *kitsch*in kendi amaçları için yararlanacabileceği şekilde olan bir geleneğin bulunmasıdır. Ondan araçlar, hileler, stratejiler, kurallar, temalar alır, onları bir sisteme sokar ve geri kalanı atar. Deyim yerindeyse, bu birikmiş deneyim kaynağının kanını emer. Günümüz popüler sanat ve edebiyatının bir zamanların cesur, ezoterik sanat ve edebiyatı olduğunu söylerken kastedilen şey budur. Elbette, böyle bir şey doğru değildir. Kastedilen şey yeterince zaman geçince yeninin yeni "büklümler" için hazır olduğu, onların da sulandırılıp *kitsch* olarak hizmet edeceğidir. Açık bir şekilde, bütün *kitsch* akademiktir; ve buna karşılık, akademik olan her şey *kitsch*tir. Çünkü akademik denen şeyin artık bağımsız varlığı yoktur, *kitsch* için içi doldurulmuş bir "cephe" haline gelmiştir. Sanayileşmenin yöntemleri el zanaatinin yerini alır.

Mekanik bir şekilde döndürülebileceği için, *kitsch* bizim üretim sistemimizin içinde gerçek kültürün hiçbir şekilde, kaza eseri olmadıkça var olamayacağı bir

şekilde bütünleşik bir parçası olmuştur. Orantılı dönüşler sağlaması gereken engin bir yatırımla sermayeleştirilmiştir; piyasalarını korumak için de genişlemeye mecburdur. Özünde kendi kendinin satıcısı olsa da, onun için büyük bir satış aygıtı yaratılmıştır, bu da toplumun her üyesini baskılar. Deyim yerindeyse, gerçek kültürün korunakları olan yerlere bile tuzaklar döşenmiştir. Günümüzde, bizimki gibi bir ülkede, gerçek kültüre eğilim göstermek yeterli değildir; insanın ona karşı gerçek bir tutkuya sahip olması, böylece, gülünç gazetelere bakabilecek kadar büyüdüğü andan itibaren çevresini saran ve onu baskılayan o sahte şeye karşı koyma gücü elde etmesi gerekir. *Kitsch* aldatıcıdır. Çok farklı düzeyleri vardır ve bunların bazısı gerçek ışığın naif arayanı için tehlikeli olacak kadar yüksektir. Temelde yüksek sınıfın lüks metaları için bir *kitsch* olan *New Yorker*, kendi amaçları için çok büyük miktarda avangard malzemeyi sulandırır. Arasıra dikkate değer bir şey üretir, otantik halk tadı olan bir şey; ve bu tesadüfi ve tek tük örnekler kanmaması gereken insanları kandırır.

*Kitsch*in devasa kârları avangardın kendisi için de bir cazibe kaynağıdır ve avangardın üyeleri de bu hevese her zaman karşı koyamaz. Hevesli yazar ve sanatçılar, bütünüyle ona boyun eğmeseler de, *kitsch*in baskısıyla eserlerini değiştirirler. Sonra da akıl karıştırıcı sınırdaki örnekler ortaya çıkar, sözgelimi Fransa'da popüler roman yazarı Simenon, bu ülkedeki Steinbeck gibi. Net sonuç her koşulda gerçek kültürün gerilemesidir.

Kitsch içinde doğduğu şehirlerle sınırlı değildir, kıra taşmış, halk kültürünü silip atmıştır. Coğrafi ve ulusal-kültürel sınırlara da aldırmamıştır. Batı sanayileşmesinin bir başka kitlesel ürünü olarak, muzaffer bir dünya turuna çıkmış, sömürge ülkelerdeki yerli kültürleri peşpeşe boğup silmiştir, o yüzden artık evrensel kültür olma yolundadır, gelmiş geçmiş ilk evrensel kültür. Günümüzde Çin yerlisi de, Güney Amerika Kızılderilisi de, Hintliler de, Polinezyalılar da kendi yerli sanat ürünlerinin yerine, dergi kapaklarını, rotogravür baskıları ve takvim kızlarını yeğlemeye başlamıştır. *Kitsch*in bu zehri, bu karşı konulmaz cazibesi nasıl açıklanabilir? Doğal olarak, makine yapımı *kitsch* el yapımı eşyadan daha kolay satılabilir ve Batı'nın prestiji de buna yardımcı olur; ama *kitsch* neden Rembrandt'tan daha kârlı bir ithal maddesidir? Sonuçta, biri diğeri kadar ucuza çoğaltılamaz.

Dwight Macdonald *Partisan Review*'da, Sovyet sineması üzerine yazdığı son makalede, *kitsch*in son on yılda Sovyet Rusya'daki hakim kültür haline geldiğini belirtiyor. Bunun için de politik yönetimi suçluyor – sadece *kitsch*in resmî kültür olması nedeniyle değil, aynı zamanda onun hakikaten hakim, en popüler kültür olması yüzünden de suçluyor ve, Kurt London'un *The Seven Soviet Arts* (*Yedi Sovyet Sanatı*) kitabından şu alıntıyı yapıyor: "... kitlelerin hem eski hem yeni sanat üslubu karşısındaki tutumu büyük olasılıkla özünde onlara devletlerinin sunduğu eğitimin doğasına bağlıdır." Macdonald şöyle devam ediyor: "Sonuçta neden cahil köylüler Repin'i (resimde Rus akademik *kitsch*inin önde gelen bir temsilcisi) Picasso'ya, soyut tekniği onların kendi ilkel halk sanatıyla, Repin'in gerçekçi üslubu kadar bağlantılı olan birine yeğlesin? Hayır, eğer kitleler Tretyakov'da (Moskova'nın çağdaş Rus sanatı müzesi: *kitsch*) toplanıyorsa, bunun nedeni büyük ölçüde 'biçimcilikten' uzak durmaya ve 'sosyalist gerçekçiliği' beğenmeye koşullanmış olmalarıdır."

Öncelikle bu durum, London'un sandığı gibi sadece eskiyle sadece yeni arasındaki bir seçim sorunu değildir – kötü, vakti dolmuş eski ve gerçekten yeni olan ara-

sındaki bir seçimdir. Picasso'nun seçeneği Michelangelo değil, *kitsch*tir. İkincisi, ne geri kalmış Rusya'da ne de gelişmiş Batı'da kitleler *kitsch*i yönetimleri onları ona koşulladığı için tercih etmiyor. Devlet eğitim sistemlerinin sanattan bahsetme zahmetine girdiği her yerde, bize eski ustalara saygı göstermemiz öğretilir, *kitsch*e değil; ve yine de duvarlarımıza Maxfield Parrish ya da onun bir eşdeğerini asarız, Rembrandt ve Michelangelo'yu değil. Dahası, Macdonald'ın kendisinin de belirttiği gibi, 1925 yılında Sovyet yönetimi avangard sinemayı desteklerken, Rus kitleleri Hollywood filmlerini tercih etmeyi sürdürüyordu. Hayır, "koşullama" *kitsch*in gücünü açıklamıyor.

Bütün değerler insani değerlerdir, göreceli değerlerdir, sanatta da başka yerde de. Yine de insanlığın eğitimli kesimi arasında çağlar boyunca neyin iyi, neyin kötü sanat olduğu konusunda az çok genel bir uzlaşma sağlanmış gibi görünüyor. Zevk çeşitlenmiş, ama belli sınırların ötesinde değil; çağdaş sanat uzmanları onsekizinci yüzyıl Japonya'sında Hokusai'nin, döneminin en büyük sanatçılarından biri olduğunu kabul ediyor; eski Mısırlılarla birlikte Üçüncü ve Dördüncü Hanedan sanatının sonradan gelenler tarafından örnek olarak kabul edilmeye değer olduğunu kabul ediyoruz. Giotto'yu Raffaello'ya tercih edebiliriz, ama yine de Raffaello'nun döneminin en iyi ressamlarından biri olduğunu reddetmeyiz. Öyleyse belli bir anlaşma olmuş ve bu anlaşma, kanımca, ancak sanatta bulunabilecek değerlerle başka yerde de bulunabilecek değerler arasındaki oldukça sabit bir ayrıma dayanıyor. *Kitsch*, bilime ve sanayiye dayanan akılcılaştırılmış bir teknik yardımıyla, bu ayrımı uygulamadan sildi.

Sözgelimi, Macdonald'ın bahsettiği tam anlamıyla cahil bir Rus köylüsünün, varsayımsal bir seçim özgürlüğüyle iki resim, biri Picasso, diğeri Repin tarafından yapılmış iki resim karşısında durunca ne olduğunu görelim. İlkinde, diyelim, bir kadını temsil eden bir çizgi, renk ve uzam oyunu görür. Soyut teknik –Macdonald'ın bana kuşku veren varsayımını kabul edersek– ona köyde bıraktığı ikonların bir kısmını hatırlatır ve tanıdık bir şeyin çekiciliğini hisseder. Hatta hafif bir şekilde eğitimlilerin Picasso'da bulduğu büyük sanat değerlerinin bir kısmını yakaladığını varsayabiliriz. Ardından Repin'in resmine döner ve bir savaş sahnesi görür. Teknik, teknik olarak çok tanıdık değildir. Ama bunun köylü için önemi yoktur, çünkü ansızın Repin'in resminde ikona sanatında bulmaya alıştığı değerlerden çok daha üstün görünen değerler keşfeder; ve o değerlerin bir kaynağı da o yabancı olan şeyin kendisidir: canlı bir şekilde tanınan, mucizevi ve yakın görünen şeyin değerleri. Repin'in resminde köylü şeyleri resimlerin dışında tanıyıp gördüğü şekilde tanıyıp görür – sanatla yaşam arasında bir süreksizlik yoktur, bir geleneği kabul edip kendi kendine şu ikona İsa'yı temsil ediyor çünkü İsa'yı temsil etmesi düşünülmüş, pek de bir insan gibi durmuyor olsa bile durum böyle, gibi şeyler söylemeye de gerek olmaz. Repin'in özdeşliklerin apaçık olacağı şekilde, izleyici tarafından doğrudan ve hiç çaba gerektirmeden görünecek şekilde resmedebilmesi mucizevidir. Köylü ayrıca resimde bulduğu kendinden menkul anlamların bolluğundan da hoşnuttur: "Bir öykü anlatıyor." Picasso ve ikonalar buna kıyasla fazla katı ve kısırdır. Dahası, Repin gerçekliği yükseltiyor ve onu dramatik kılıyor: günbatımı, patlayan bombalar, koşan ve düşen insanlar. Artık Picasso ya da ikonalar diye bir konu yoktur. Repin köylünün istediği şeydir, üstelik sadece Repin.

Fakat Repin açısından da köylünün Amerika kapitalizminin ürünlerinden korunuyor olması şanslı bir durumdur, çünkü Norman Rockwell'in yaptığı bir *Saturday Evening Post*'un yanında hiç şansı yoktur.

Sonuçta, eğitimli izleyicinin Picasso'dan köylünün Repin'den aldığı değerleri aldığı söylenebilir, çünkü köylünün Repin'de haz aldığı şey de, ölçekte ne kadar düşük olursa olsun, bir bakıma sanattır ve o da resimlere bakarken eğitimli izleyiciyle aynı içgüdülerle hareket eder. Ama eğitimli izleyicinin Picasso'dan aldığı temel değerler ikinci bir hamlede, plastik değerlerin bıraktığı dolayımsız izlenim üzerindeki düşünümün sonucu olarak elde edilmektedir. Ancak o zaman tanınabilir, mucizevi ve yakın olan devreye girer. Dolayımsız ya da dışsal olarak Picasso'nun resminde yokturlar, onun içine plastik niteliklere yeterli tepki verebilecek kadar duyarlı olan izleyici tarafından izdüşürülmelidirler. "Düşünümsel" etkiye aittirler. Diğer yandan, Repin'de, "düşünümsel" etki zaten resmin içine katılmıştır, izleyicinin düşünümsel olmayan hazzı için hazırdır. Picasso *nedeni* resmederken, Repin *sonucu* resmeder. Repin izleyici için sanatı önceden hazmeder ve onu çabadan kurtarır, ona gerçek sanatta kaçınılmaz olarak güç olan şeyin çevresinden dolanan sanat hazzına giden bir kestirme yol sunar. Repin, ya da *kitsch*, sentetik sanattır.

Aynı şey *kitsch* edebiyatı için de söylenebilir: bu edebiyat duyarsızlar için ciddi kurguların umut edebileceğinden çok daha büyük bir doğrudanlıkla ikame deneyim sağlayabilir. Eddie Guest ve *Indian Love Lyrics,* T. S. Eliot ve Shakespeare'den daha şiirseldir.

III

Eğer avangard sanat süreçlerini taklit ediyorsa, *kitsch* de, gördüğümüz gibi, onun etkilerini taklit eder. Bu antitezin zarifliği tasarlanmış olmaktan uzaktır; avangard ve *kitsch* gibi iki eşzamanlı kültür fenomenini birbirinden ayıran engin boşluğa karşılık gelir ve onu tanımlar. Popülerleştirilmiş "modernizm" ve "modernist" *kitsch*in sonsuz derecelendirmeleriyle kapanamayacak kadar büyük olan bu aralık, sırası geldiğinde bir toplumsal aralığa, uygar toplumun başka yerlerinde olduğu gibi, resmî kültürde de hep varolmuş olan bir toplumsal aralığa karşılık gelir; onun iki amacı belli bir toplumun artan ya da azalan dengesine sabit bir oranla yakınlaşır ya da uzaklaşır. Bir tarafta hep güçlünün –dolayısıyla eğitimlinin– azınlığı, diğer yanda sömürülen ve yoksul –bu yüzden de cahil– olanın büyük kitlesi olmuştur. Resmî kültür hep ilkine ait olmuş, diğeri hep halk kültürü ya da gelişmemiş kültürle, ya da *kitsch*le yetinmek zorunda kalmıştır.

Sınıflar arasındaki çelişkileri çözüme götürecek kadar iyi işleyen, dengeli bir toplumda, kültürel ikilik biraz daha bulanıklaşır. Azınlığın belirlemeleri çoğunluk tarafından paylaşılır; çoğunluk batıl bir şekilde ilkinin aklı başında inandıklarına inanır. Ve tarihteki böyle anlarda kitleler, ne kadar yüksek düzlemde olursa olsun, efendilerinin kültürüne merak ve hayranlık besleyebilirler. Bu en azından, herkesin erişebileceği plastik kültür için geçerlidir.

Ortaçağda plastik sanatçı en azından deneyimin en küçük ortak bölenleri için yapmacık bağlılık gösteriyordu. Bu belli ölçüde onyedinci yüzyıla dek geçerli oldu.

Herkes için geçerli bir kavramsal gerçeklik taklit edilebilirdi, sanatçı bunun düzenine karışamazdı. Sanatın konusu sanat eserlerini sipariş edenler tarafından belirleniyor, burjuva toplumunda olduğu gibi spekülasyonla yaratılmıyordu. Tam da içeriği daha baştan belirlendiği için, sanatçı medyumuna yoğunlaşmakta serbestti. Filozof olması, hayalci olması gerekmiyordu, zanaatkâr olması yeterliydi. Sanat için en değerli konuların ne olduğu konusunda genel bir uzlaşma olduğu sürece, sanatçı "maddesinde" özgün ve yaratıcı olma zorunluluğundan kurtulmuştu ve bütün enerjisini biçimsel sorunlara verebilirdi. Ona göre, medyum, özel olarak, mesleki olarak, sanatının içeriği oldu, onun medyumu günümüzde soyut ressamın sanatının kamusal içeriği olduğu zaman bile –fakat şu farkla ki, ortaçağ sanatçısının kamu içinde mesleki kaygısını bastırması gerekiyordu– tamamlanmış, resmî sanat eserinde kişisel ve mesleki olan şeyi bastırması ve ikinci dereceye koyması gerekiyordu. Eğer, Hıristiyan topluluğunun sıradan bir üyesi olarak, konusuyla ilgili kişisel duygular besliyorsa, bu ancak eserin kamusal anlamının belli ölçüde zenginleşmesini sağlıyordu. Ancak Rönesans zamanında kişiselin etkisi haklı görüldü, yine de basitçe ev herkesçe tanınabilir olanın sınırları içinde saklandı. Ancak Rembrandt'la birlikte "yalnız" sanatçılar, sanatlarında yalnız olarak ortaya çıkmaya başladılar.

Ama Rönesans döneminde bile, Batı sanatı tekniğini kusursuzlaştırmaya cesaret ettiği sürece, bu alandaki zaferler ancak gerçekçi taklitteki başarıyla düzene sokulabilirdi, çünkü elde herhangi bir nesnel ölçüt yoktu. Bu yüzden kitleler ustalarının sanatına hâlâ hayranlık ve merak duyabiliyorlardı. Zeuxis'in resmindeki meyveyi gagalayan kuş bile alkış alabiliyordu.

Taklit ettiği gerçekliğin artık genel tarafından kabul edilen gerçekliğe kabaca bile karşılık gelmediği zaman sanatın genel için havyar haline gelmesi bir talihsizlik. Fakat o zaman bile, sıradan insanın hissedebileceği hınç bu sanatın hamilerine karşı duyduğu huşuyla sessizleşir. Ancak onların yönettiği toplumsal düzenden hoşnutsuz olduğu zaman onların kültürlerini eleştirmeye başlar. O zaman pleb ilk kez görüşlerini açıkça dile getirme cesareti bulur. Sıradan insan, Tammany belediye meclisi üyesinden Avusturya'daki duvar boyacısına dek hepsi, onun görüşüne hak verdiğini fark eder. Genellikle kültür karşısındaki bu hınç toplum karşısındaki hoşnutsuzluğun kendisini dinî uyanış ve püritanizm olarak ve dahası, faşizm olarak ifade ettiği gerici bir hoşnutsuzluktur. Burada silahlar ve meşaleler kültürden bahsederken anılmaya başlanır. Uhrevilik ya da kanın saflığı adına, basit yöntemler ve sağlam erdemler adına, heykel kırma başlar.

IV

Bir an için bizim Rus köylüsüne dönersek, onun Picasso yerine Repin'i seçmesinin ardından, devletin eğitim aygıtının gelip ona yanıldığını, Picasso'yu seçmesi gerektiğini, bunun nedenini de açıkladığını varsaysak, Sovyet devletinin bunu yapması oldukça mümkün. Ama olaylar Rusya'da bugünkü gibiyken –ve başka yerlerde de öyleyken– köylü çok geçmeden bütün gün geçimi için çok sıkı çalışmak zorunda kaldığını ve içinde yaşadığı kaba, rahatsız koşulların ona Picasso'dan haz almak için gerekli eğitimi alacak boş vakti, enerjiyi ve rahatı vermediğini görür. Sonuçta bu

önemli ölçüde "koşullama" gerektirmektedir. Üstün kültür bütün insani yaratımların en yapay olanıdır ve köylü kendi içinde onu her şeye rağmen Picasso'ya yöneltecek "doğal" bir heves bulamaz. Sonunda köylü resim seyretmek istediği zaman *kitsch*e yönelir, çünkü *kitsch*ten hiç çaba harcamadan haz alabilir. Devlet bu konuda çaresiz kalır ve üretim sorunları toplumcu bir şekilde çözülmediği sürece de böyle kalacaktır. Aynı şey, elbette, kapitalist ülkeler için de geçerlidir ve kitlelere yönelik sanatla ilgili bütün konuşmaları demagojiye çevirir.[2]

Günümüzde politik bir yönetimin resmî kültür politikası kurmasının nedeni, demagoji adınadır. Eğer *kitsch* Almanya, İtalya ve Rusya'da kültürün resmî eğilimiyse, bunun nedeni bu ülkelerin yönetimlerinin cahiller tarafından denetleniyor olması değil, *kitsch*in, başka yerlerde olduğu gibi, bu ülkelerdeki kitlelerin de kültürü olmasıdır. *Kitsch*in cesaretlendirilmesi totaliter yönetimlerin kendilerini kullarına sevdirmek için bulduğu pahalı olmayan yollardan biridir. Bu yönetimler kitlelerin kültür düzeyini –isteseler bile– uluslararası sosyalizme teslim olmaya yakın herhangi bir şeyle yükseltemediğinden, bütün kitleleri onların düzeyine indirerek kitleleri pohpohlarlar. Avangard bu yüzden yasaklanmıştır, yoksa üstün bir kültür, içkin olarak daha eleştirel bir kültür olduğu için değil. (Avangardın totaliter bir yönetimde de serpilip serpilemeyeceği, bu nokta sorunla ilgili değil.) Aslında, avangard sanat ve edebiyatın asıl sorunu, faşist ve Stalinistler açısından, onların çok eleştirel olmaları değil, fazla "masum" olmaları, onlara etkili propaganda yerleştirmenin çok güç olması, *kitsch*in bu amaca daha yatkın olmasıdır. *Kitsch* bir diktatörü halkın "ruhuyla" daha yakın temasta tutar. Resmî kültür genel kitle düzeyine üstün bir kültür olursa, yalıtılma tehlikesi ortaya çıkar.

Yine de, eğer kitleler makul bir şekilde avangard sanat ve edebiyat isteseydiler, Hitler, Mussolini ve Stalin böyle bir talebi karşılamakta tereddüt etmezdi. Hitler avangardın, hem öğretisel hem kişisel zeminde yeminli düşmanıdır, yine de bu Göbbels'in 1932-1933 yıllarında avangard sanatçı ve yazarlarla gayretkeş bir şekilde yakınlık kurmasını engellemedi. Ekspresyonist bir şair olan Gottfried Benn Nazilerin yanına geçtiği zaman büyük bir hayranlıkla karşılandı, oysa o sırada Hitler Ekspresyonizmi *Kulturbolschewismus* olarak reddediyordu. Bu tam da Nazilerin avangardın eğitimli Alman halkı içinde sahip olduğu şöhretin onlara yararlı olabileceğini düşündüğü, bu tür uygulamaya dönük değerlendirmeler yaptığı bir sırada oldu, Naziler hünerli politikacılar olduklarından, Hitler'in kişisel eğilimlerinin ötesine geçebildiler. Daha sonra Naziler kültür konularında onların maaşlarını ödeyenlerin değil kitlelerin arzularını yerine getirmenin daha etkili olduğunu anladı; maaş ödeyenler, iktidarı koruma sözkonusu olduğunda, ahlaki ilkelerini olduğu gibi kültürlerini de feda etmeye hazırdı; fakat kitleler, tam da iktidar onlardan uzak olduğu için, olası her şekilde kandırılmaya muhtaçtı. Aslında kitlelerin yönetimde olduğu yanılsamasını demokrasilerde olduğundan çok daha görkemli bir şekilde yaymak gerekiyordu. Onların haz aldıkları edebiyat ve sanat tek gerçek sanat ve edebiyat ilan edilecek ve diğer türler ezilecekti. Bu koşullarda Gottfried Benn gibi kişiler, Hitler'i ne kadar ateşli desteklerse desteklesin, bir yük haline geldi; ve artık Nazi Almanya'sında onlardan bahsedildiğini duymuyoruz.

Öyleyse bir bakış açısından Hitler ve Stalin'in kişisel cehaletlerinin oynadıkları roller açısından arızi olmadığını görsek de, başka bir bakış açısından bunun onların yönetimlerinin kültür politikalarını belirlemekte tesadüfi bir katkı etkeni olduğunu görüyoruz. Onların kişisel cehaletleri bütün diğer politikalarının baskısıyla zaten desteklemek zorunda kalacakları politikaların acımasızlığını ve koyu karanlığını artırıyor sadece – hatta, onlar kişisel olarak, avangard kültür yandaşı olsalar bile. Rus Devrimi'nin yalıtılmışlığının Stalin'i yapmaya zorladığı şeyi, Hitler kapitalizmin çelişkilerini ve kendisinin onları dondurma çabalarını kabul etmesiyle yapmaya zorlanıyor. Mussolini'ye gelince – o da bu konularda bir gerçekçinin *disponibilité*sinin [işe yararlığının] harika bir örneği. Yıllarca Fütüristlere destek oldu ve modernist tren istasyonları ve devlete ait apartmanlar inşa ettirdi. Roma'nın banliyölerinde dünyanın her yerinden daha modernist apartmanları görmek hâlâ mümkün. Belki de Faşizm güncelliğini göstermek istedi, bir gerileme olduğu gerçeğini gizlemek istedi; belki de hizmet ettiği zengin elitin zevkine uyum göstermek istedi. Her koşulda Mussolini İtalya'nın efendileri yerine kitlelerinin kültürel zevklerini tatmin etmenin kendisi için daha yararlı olacağını geç kavradı. Kitlelere hayranlık ve merak nesneleri vermek gerekir ki efendiler onlarla baş edebilsin. Böylece Mussolini'yi "yeni İmparatorluk üslubunu" ilan ederken görüyoruz. Marinetti, Chirico, vd., hepsi uzak karanlıklara gönderilir, Roma'daki yeni tren istasyonu da modernist olmaz. Mussolini'nin bu noktaya geç gelmesi sadece, İtalyan Faşizminin rolünün gerektirdiği işleri yapmakta görece kararsızlık göstermiş olmasından kaynaklanır.

Çöküş halindeki kapitalizm hâlâ üretebildiği bütün niteliklerin hepsinin değişmez bir şekilde kendi varlığını tehdit ettiğini görür. Kültürdeki ilerlemeler, bilim ve sanayideki ilerlemeler, siper oldukları toplumu yıpratır. Burada, günümüzün her sorununda olduğu gibi, sözcüğü sözcüğüne Marx'tan alıntı yapmak gerekir. Bugün sosyalizme yeni bir kültür için çevirmiyoruz gözlerimizi – çünkü bir kere sosyalizme sahip olduğumuzda, yeni bir kültür de ortaya çıkacak. Bugün sosyalizme *sadece* şu anda sahip olduğumuz canlı kültürü korumak için çeviriyoruz gözlerimizi.

1 Bu formülü sanat öğretmeni olan Hans Hofmann'ın konuşmalarından birine borçluyum. Bu formül açısından, plastik sanattaki Gerçeküstücülük "dışarıdaki" konuyu geri getirmeye çalışan gerici bir eğilimdir. Dali gibi bir ressamın başlıca kaygısı medyumunun süreçlerini değil, bilincinin süreç ve kavramlarını temsil edebilmektir.

2 Burada, kitleler için halk sanatı gibi bir sanatın kaba üretim koşullarında geliştirildiği –ve halk sanatının büyük kısmının yüksek düzeyde olduğu– söylenerek karşı çıkılabilir. Evet öyledir – ama halk sanatı Atina değildir ve biz Atina'yı istiyoruz: sonsuz özellikleriyle, lüksüyle, büyük kapsamıyla resmî kültürü istiyoruz. Ayrıca, bize artık halk kültüründe iyi saydığımız birçok şeyin ölü resmi, aristokratik kültürlerin durağan kalıntısı olduğu söyleniyor. Sözgelimi eski İngilizce halk şarkılarımız, "halk" tarafından yaratılmamıştı, İngiliz taşrasının feodalizm sonrası ağaları tarafından yaratılmış, adına şarkı söylenenler başka edebiyat biçimlerine geçtikten çok sonra bile halkın ağzında hayatta kalmıştı. Ne yazık ki, makine çağına dek, kültür büyük ölçüde serf ya da kölelerin emeğiyle yaşayan bir toplumun ayrıcalıklı koşuluydu. Gerçek kültür simgeleriydiler. Bir insanın şiir yaratarak ya da dinleyerek vakit ve enerji harcaması, bir başka insanın onu canlı ve onu rahat tutacak kadar şey üretmesi gerektiği anlamına geliyordu. Bugün Afrika'da köle sahibi kabilelerin kültürünün genellikle köle sahibi olmayanlarınkinden çok daha üstün olduğunu görüyoruz.

12 Harold Rosenberg (1906-1978) "Paris'in Düşüşü"

Sair ve sanat eleştirmeni olan Rosenberg, burada Modernizmin ve yirminci yüzyıl başı başkenti olan Paris'in uluslararası karakterini övüyor. Fakat aynı zamanda, modern dünyanın hakiki politik bölünmeleri karşısında sadece kültürel bir Modernizmin acıkca yaralanabilir olduğunu belirtmekten geri kalmıyor. Vardığı sonuc 1940'larda Modernist kültürün yeni metropol merkezi olarak New York'un belirlenmesini önceden haber veriyor. İlk kez *Partisan Review*'da 1940 yılında yayınlandı. Buraya kaynaklık eden metin, Harold Rosenberg, *Tradition of the New*, Londra ve New York, 1962, s. 209-20'de yer alan hafifce değiştirilmiş versiyondur. (Ayrıca bkz. VA16.)

Günümüzün Üslubu

Yirminci yüzyıl laboratuvarı kapatıldı. Ama itiraf edelim, askerin yumruğunun darbesi taze mucizelerin yaratılmasına engel olmadı. On yıldan uzun bir zamandır entelektüel coşku yeryüzüne dalga dalga kübizm, fütürizm, vortisizm – daha sonra da, dadaizm, Rus Balesi, gerçeküstücülük gönderdi. İşgal edildiği güne dek, Paris bizim çağımızın kutsal mekanı oldu. Tek mekanı. Sadece olumlu dehası yüzünden değil, belki de, tersine, edilgenliği, her ulustan arayışçıların ona sahip olmasına izin veren edilgenliği sayesinde. İspanyollar, Picasso ve Juan Gris; İtalyanlar, Modigliani, Boccioni ve Severini; Romanyalı, Bransuci; İrlandalı, Joyce; Hollandalı, Mondrian; Leh Litvanyalı, Lipchitz; Ruslar, Arçipenko, Kandinski, Diyagilev, Larionov; Amerikalılar, Calder, Pound, Gertrude Stein, Man Ray; Çekoslovak, Kupka; Almanlar, Lehmbruck ve Max Ernst; İngilizler, Wyndham Lewis ve T. E. Hulme ... bütün sanatçılar, öğrenciler, mülteciler.

Bu kültürel Klondike'nin konukseverliği tarihsel güçlerin gergin bir dengesinin, şehre herhangi bir sınıfın kendi sınırlı biçim ve amaçlarını dayatmasını önleyen dengesinin bir sonucu olarak açıklanabilir. Burada yaşam sonsuza dek yeni bir niteliğe uzanıyor gibiydi. Bu da gelecek olanın işareti olabileceğinden, her taze jest dolayımsız bir önem kazandı. Yirminci yüzyıl Paris'i tıpkı ondokuzuncu yüzyıl Amerika'sının ekonomik bir öncü olması gibi entelektüel bir öncüydü. Burada dünya, yaratıcının kapısına yol açıyordu – fare kapanlarıyla değil perspektiflerle örülü bir yol.

Yani Paris zorunlu karışımların yapılabileceği ve olgunlaşabileceği, Viyana psikolojisi, Afrika heykeli, Amerika dedektif öyküleri, Rus müziği, neo-Katoliklik, Alman tekniği, İtalyan umutsuzluğu gibi "modern" dozların karıştırılabileceği tek yerdi.

Paris kültürün Enternasyonalini temsil ediyordu. Şehir buna kendi fizyonomisinden bir şey katmıştı, yol kenarındaki cafeler, akşam sokakları, dükkan tabelaları, postacı üniformaları, argo, konuşkan kadın kapıcılar. Ama yüzeydeki bu yerel renge rağmen, yirminci yüzyıl Paris'i Parisli değildi; birçok açıdan bu onsekizinci yüzyıl park ve geçitlerine sahip şehirden çok New York ya da Şangay'a benziyordu. Paris'te yapılan şey açıkça ve kesin olarak uluslararası kültür diye bir şeyin var olabileceğini kanıtladı. Dahası, bu kültürün belirli bir üslubu olduğunu: *Modern*.

Sanat tarihinde bütün bir çağ ulusal değerlere aldırmaksızın ortaya çıktı. Bu olgunun anlamı daha yeni yeni anlaşılıyor. On yıl önce, hiç kimse ulusal bir ile-

tişim olasılığını, ya da buna bağlı olarak, en ulusal sanat biçimlerinde bile ulus-üstü öğelerin varlığını sorgulamıyordu. Fakat günümüzde, "temizlik hareketleri" her yerde sanatı şovenist mutfaklara tıkmaya çabalıyor. Bunu başarmak için de, Modernizmin ve "Paris üslubunun" değerine ve hatta gerçekliğine saldırıyorlar. Sadece ulusal yaşam bütün esin kaynağı olarak öne sürülüyor. Ama edebiyatta, resimde, mimaride, dramda, tasarımdaki Modern, hükümet bürolarına ya da yurtsever çöpçülere rağmen, bütün sınırları aşan ortak bir komünyonun zamanımızın uzağında olmadığının sağlam bir kanıtı olarak duruyor.

Çağdaş insan bütün eylemlerinde dar ve yoksul görünüyor. Yine de muhteşemliğe doğru sıçrayışında geçmişin bütün kuşaklarından çok daha çeşitli ve çok daha cesur olduğu anlar var. Hiçbir ülkeye ait olmayan, dünya ölçeğinde ve dünya zamanında olup her yere yaygın olan "Paris Ekolü"nde, yirminci yüzyılın aklı kendisini gelecekteki birçok toplumsal macera sırasında işgal edecek olan olasılıklara yansıttı. Bu yaşlı ve dipsiz metropolde ulusal folklordan, ulusal politikadan, ulusal kariyerlerden kurtuldu; aileden ve şirket zevklerinden kurtuldu; çırılçıplak, yalnız birey, yine de dört bir yandan, kalıcı bağlar kurması gerekmeyen diğer dışlanmışların coşkusundan destek alan birey, insanın bugün içinde sağlıklı ya da canavarca sahip olduğu her şeyle deney yapabildi: kusursuzca yerleştirilmiş bir çizginin gerilimiyle eğlenen saf zekayla; nedensiz eylemin ateşli kendinden geçmesiyle; karışmamış boyaların bıraktığı ruh hali ve anı titreşimleriyle; ürettikleri keyfî disiplinler ve *katharsis*le; sokağın ve klasiklerin saçmalığıyla; paranoyak düşlerin katışıksız lirikleri ve keyfî hallerle. [...]

Doğru, Paris moderni günümüz yaşamının bütün savlarını temsil etmiyordu. Onun "Enternasyonalizmi" de farklı ülkelerden insanların biraraya gelmesinden öte bir anlam taşımıyordu. Bu tersine bir zihinsel imgeydi, bu Modern, hayali şeylerin gerekliliğinden özgürlük ve geçicilikle birlikte. Şimdide-yaşayan-bir düş ve bir dünya yurttaşlığı düşü – gerçek bir zafere değil, gerçekte ölü olan şeyi sarsmak üzere hiçlikte gerektiğince ileri gitmeye yönelik bir hevese dayanıyordu. Olumsuzun olumsuzlanmasına.

Belki de bu üslubu üreten Batı kültürü çok ağır derecede zorlanmıştı, bu da düşünce alanında bir tür "Solculuğa", geçmişin güçlerine aşırı karşı konmasına yol açmıştı. Bilim ve felsefe daha önceki yüzyıllarda ulusal sınırları aşmıştı; soyut fikirler zamana ve yere aldırmadan gökten düşebildiklerini göstermişti; ama yaşamın kendisi, tavırlar, konuşma tarzları, eylem tarzları, imge hazırlama tarzları, geleceği planlama tarzları, daima topluluk sahasının yer çekimine hapsolmuştu, orada ölümün pençesi boğucuydu. ...

Sonra, ansızın, neredeyse tek bir kuşak içinde, yeraltına gömülen her şey yeryüzüne çıkmıştı. Dolayımsız olanın perspektifi kurulmuştu – ya da daha doğrusu, zamanın artık bir mezartaşı gibi dikilmediği veya bir ağaç gibi serpilmediği, seyredenin iradesini mucizelere boğduğu çoklu bir perspektif açılmıştı.

Özgür bir yaşama yönelik heves, onu her yıl sistemli olanın ağında daha da derinlere sürekleyen bir toplumda, bireyi çok ileri götürmüştü.

Böylece Modern, ölüyü daha derine gömmeye çalışan ilerici bir tarihsel hareket olmaktan çıktı, yeni bir ebediyet ve ebedî yaşam duygusu haline geldi. Cangıl, mağara, kuzey buz sahaları, Mısır, ilkel Yunan, kadim Çin, ortaçağ Avrupa'sı, sanayi Amerika'sı kültürleri – hepsi eşitlendi.

Tarihten bir deste kağıttan seçilir gibi seçilen ve durmadan karılan, düzenlenen, dağıtılan, yeniden toplanan, düzeltilen, çevrilen, bir tasarımla yayılan, yere atılan zaman ve uzam yapraklarını içeren tuhaf bir ebediyet hayali. Gazete, at kılı, klasik baskılar, bir Büyük Okyanus Adalısının kabası, petroglifler, anın boğuculuğuyla ortaya çıkan keyfî şekillerle yeniden yaratılan bir şey, görecenin bir mutlağı.

Yani Paris Moderni, tarihin tümüyle zihin tarafından denetlenebileceği gibi derinden hissedilen bir varsayıma dayanarak, bir Hiç-Zaman ve bir Paris "Enternasyonal" Hiç-Yeri üretti. Bu da insanlığın kendisini geçmişinden kurtarmaya çalışırken gidebileceği son noktadır. [...]

Ama dikkat: Paris atölyelerininki kadar gözalıcı olmayan süreçler de geçmişin kültür resiflerini gevşetiyordu. Paris, bilincimizin özel bir üslubu ve temposu anlamında Modernizmle eşanlamlı hale gelmiştir. Ama bu şehri, aynı zamanda geniş anlamıyla çağdaş olanın, 1789'da başlamış olduğunu düşündüğümüz anlamıyla modernin merkezi olarak görmek de bir hatadır. Bu daha geniş ve temel an sadece Paris'e ait değildi. Aynı şekilde Birleşik Devletler, Güney Amerika, endüstriyel ve devrimci Çin, Japonya, Rusya, Avrupa'nın tamamı, çağdaş uygarlığın temas ettiği her dünya köşesini de kucaklıyordu. Paris'in düşmesine rağmen, modern çağı tanımlayan toplumsal, ekonomik, kültürel çalışmalar her yerde etkindir. Üslup bile başkentinin ortadan kalkmasıyla kaybolmadı: Sanat alanından sürüldükten sonra, şimdi yeni askerlik ve propaganda tekniklerinde görünüyor. Eğer bizim yaşamımızla 1789'dan önce var olan yaşam türü arasında bir kopuş varsa, geçmiş 150 yılın Paris'inin günümüzdeki alçalması, gelecekle buna benzer büyüklükte bir kopuşu içermez. Dünya şeklini modernden alır, bunu bilse de bilmese de.

Yenilginin Entelektüel Biçimi

Kültürel Enternasyonalin bir başkenti vardı: Paris. 1920'lerde politik Enternasyonalin de bir başkenti vardı: Moskova. Çağımız için bu dünya merkezlerinin Fransız-Sovyet anlaşmasının imzalanmasına, ikisinin de ölmüş oldukları bir vakte dek biraraya getirilmemiş olması trajik bir ironi. Ardından iki umut kadavrası gülünç bir şekilde, karşılıklı kuşku ve karşılıklı birbirini dışlayan sloganlarla kucaklaştı: SSCB'NİN SAVUNMASI ve FRANSA FRANSIZLARINDIR.

Entelektüeller radikal hayaletlerinin düğününe tam takım giyinmiş geldiler – "proleterler", elbette, kızıl rozetler ve anlamlı sırıtmalarla geldiler. Ve kaygılı vaftiz babaları gibi kendilerini onun dünyevi konusuna, Halk Cephesi'ne adadılar. O zamandan sonra uluslararası kültür ve uluslararası sosyalizmin mezarlarını hatırlamak bile kötü şans anlamına geldi.

***

Birkaç cesur adam –Gide, Breton, Victor Serge, birkaç kişi daha– Fransız eleştiri geleneğini savunmaya çabaladı. Ama uyuşmacı olmayan Paris'in vicdanını hangi "yüksek ihtiyaç" felç etmişti?

Daha yüksek ihtiyaç Antifaşizmdi. [...]

[...] Moskova'nın tedarik ettiği kollukları takan Paris Solu bu geleneksel, tumturaklı, ürkek, ahlakça gevşek üslubu, toplumsal vazife ve "Kültürün Savunulması" adına benimsedi. Makul cepheler kuruldu, katılımcılar eylem güçlerinden vazgeçmeye zorlandı – belki de koalisyonların asıl sebebi bu yeniden birleşmeye yönelik derin arzuydu.

Antifaşist birlik her şey haline geldi: programlar, anlayış, ruh, doğruluk, hiçbir şey. [...]

[...] Paris'i savunmak için, uzun zaman önce gözden düşmüş insanlar ve sloganlar iktidara getirildi. Komünistler "Marseillaise"i benimsedi ve eski gerçeküstücü şairler Romain Rolland'ı sahiplendi.

Bu ortamda, soruşturma çok geçmeden bir zevk konusu değil kötü zevk konusu oldu. Faşist radikalizmin bir darbesi daha gelince, ihanet halini aldı.

Bu arada, hem Paris hem Moskova tarafından esin anlarında düzeltilen ve artık bir kenara bırakılmış modern formül, hevesle Almanya tarafından kapıldı ve kendi hedeflerine uyarlandı. O ülkede politika "saf (yani gayrıinsani)" sanat, kendi medyumunun yasalarından başka her şeyden bağımsız bir sanat haline geldi. Bu "*avant-garde*" politikanın konusu, Paris'teki eski sanat hareketleri gibi, modern insanın zayıflığı, acımasızlığı, tutarsızlığı ve boğulmasıydı. Bu gelişmiş tekniğe, kendi içinde devrimci değişimle ilgisi olmayan bu tekniğe karşı, Paris Halk cephesi uzlaşması çaresiz kaldı.

***

Böylece, sonunda, kriz olgunlaştığında, hızla hareket eden patlayıcı bir güç, yolunda parçalanmış kazılardan başka bir şey bulamıyor.

Akademi modern sanatı durduramadı ve Faşizm de klişelerle durdurulamayacaktı.

Faşist politik ve askerî maceralarda, modernist mistisizm, yaşamı kendi seçtiği herhangi bir kalıba göre yeniden düzenlemek için mutlak bir iktidar düşleyen mistisizm, kendisini mahkemeye teslim ediyor. Bu deneye karşı da, muhafazakârlık değil, çağdaş bilincin başka biçimleri, bir başka Modernizm çıkarılıyor.

Kimse bu yeni safhanın merkezini tahmin edemez. Çünkü bir kültür başkenti sadece kendi dehasıyla çıkmaz ortaya. Dünyanın üzerinde dolanan hava akımı Paris'i çevresindeki taşranın üzerine çıkardı ve onu büyülü bir ada gibi havada asılı tuttu. Onun çöküşü de, birtakım iç zayıflıkların sonucu değildi –eski dost ve şimdiki düşmanlarının ilan ettiği gibi "hassaslık" ya da "yumuşaklık" yüzünden de değildi– genel bir düşüştendi. Bir on yıl için, bütün uygarlık çöküyor, Paris'i adım adım Fransa toprağına indiriyor. Alman tankları onu ulusun başkenti olarak onarma işlemini tamamlayıncaya dek.

V. Bölüm

Bireysel ve Toplumsal

V. GİRİŞ

Üçüncü Reich'ın bin yıl sürmesi düşünülmüştü. Bu amaca ulaşmakta başarısız olması, herkesin büyük çabası ve fedakârlığı sayesinde oldu. Birkaç on yıl önce hayal bile edilemeyecek olan güçler ortaya çıktı. İnsan acımasızlığının olanakları kuşkusuz görece aynı kalmıştı. Ama sanayi ölçeğinde uygulanması bir yirminci yüzyıl koşulu oldu. Sanatın modern durumu ifade ya da temsil etmesinden bahsettiğimizde, ondan istenen şeyi iyi hatırlayacağız.

İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan bu güçlerin toplanmasının doğrudan bir sonucu, avangardın Batı Avrupa'daki toplumsal zemininin büyük kısmını yok etmek oldu. Diktatörlüklerden kaçanlar 1930'larda Paris'e gitmişti. Bazısı Londra'ya geçmişti. Şimdi, Paris'in düşmesiyle birlikte, birçok radikal sanatçı ve entelektüel için bu yolculuk Atlantik'in ötesine devam ediyordu. Bu yeni avangardın Avrupa örneğini aşmış olduğunu söylemek elbette onun Avrupalı örneklerden ayrıldığını söylemek değildir. Fakat onlardan önemli ölçüde yeni ve Avrupalı olmayan bir şey yapıldığını söylemektir. Avrupa kümelenmesinin bazı yönlerinin inşası devam etti, bazıları bir kenara bırakıldı. Kuşkusuz Amerika iktidarının daha geniş uygulanmasıyla bağlantılı olarak, Amerikalı sanatçılar kendi koşullarına uygun olduğunu hissettikleri gibi bir modern sanat yapmak üzere ihtiyaçları olan şeyi almakta cesaretlenmiş görünüyor (VA10). Yine de Amerika deneyiminin kendisi özünde "modern" oldu, ortaya çıkan sanat dar bir şekilde ulusal olan şeyin tuzaklarının çok azına sahipti ve belli bir başarı ve meşruiyetle, uluslararası duruş elde edebildi. Taşralı ve kozmopolit olanın ilişkileri açıkça rahatsız edicidir ve onların çözümü toplumsal ve politik önceliklerle, aynı ölçüde toplumsal olanın içinde estetik olanın da yer alması açısından belirlenecektir. Bu çerçevedeki bir anlayış sanatçıların kendilerinin tutkularını kesinlikle canlandırmış gibi görünüyor (bkz. VA3 ve 14).

Amerikalılar açısından, Avrupa avangardının en az işe yarar yanı onun ütopyacı rasyonalizme olan bağlılığı oldu. Amerikalılar, Faşizmle mücadelede oldukça yetersiz olduğu kanıtlanan o Avrupalı idealizme ya da bu tür rasyonalizmin ilginç bir şekilde yer aldığı geometrik soyutlamaya pek ilgi duymadılar. Onlar o sanatın teknik olarak geldiği Kübizmle ilgilendiler; ama öncelikle de, anlaşılan, onu gevşetilmesi gereken bir engel olarak gördüler. Bunun nasıl yapılacağı sorunu basit bir teknik konu olmaktan uzaktı. Modern resmin *felsefi* bir güvenilirlik biçimine sahip olması, büyük ölçüde Kübizm tarafından sağlandı.

Hakim koşullar altında, sonuç bir kez daha Ekspresyonizmin çağrılması oldu. İfade etme dürtüsü Avrupa avangardında dilsizleşmiş, ya da gelenekselleşmiş gibi görünüyor, en azından Alman devriminin yenilgisinden sonra. Avangard uygulamanın ön kısmına bir yandan soyutlama, diğer yandan bilinçaltının otomatik kaydını yapan Gerçeküstücü uğraş yerleşmişken o bir bakıma Modern Hareketin orta yerine çekilmişti. Yine de tarihin olayları bir kez daha ezici bir hal alacak ve devlet denetimi de (savaş sırasında diktatörlüklerde olduğu gibi demokrasilerde de yaşanan soruşturmalar sayesinde) o kadar bütünsel hale gelecekti ki, avangard sanatçılar bir kez daha kendilerini geri atılmış bulacaklardı. En temel haliyle, bu iç sürgün hakim kültüre hizmet etmekten kaçınmanın, ve belli bir bağımsızlığı ondan korumanın bir yoluydu. Burada ek bir etken de toplu kızıllık bulvarının, yani, sosyalist geleneğin de genel olarak bir kapanma biçimi sayılmasıydı; başlıca politik *ve* sanatsal biçimleriyle, yani sırasıyla Sovyet Komünizmi ve Sosyalist Gerçekçilik biçimleriyle. Kendi ifadeleriyle kendi içlerine kapanmışlardı (bkz. VA5 ve 11).

Dayanılmaz bir tarihten çıkmaya yönelik bu yolda, sanatçının yol arkadaşı mit oldu (bkz. VA2 ve 8). Aslında içsel ve mitsel olanın, başka açılardan tarif edilmesi imkansız görünen bir modern dünyayla yüzleşmek için gerekli ifade kaynaklarıyla örtüşmesi sağlandı. Bir önceki kuşakta modern dünyanın gücü altında ezildiklerinden, arkaik ve bilinçdışı da avangarda kendisini cankurtaran gibi sunmuştu. Avrupa geleneği içinde Gerçeküstücülük her ikisinin de başlıca göndermesi oldu. Breton Freud'un düşler ve bilinçdışı kuramını Marx'ın kolektif toplumsal özgürleşme programı içinde dile getirmişti. Amerikalı sanatçılar tarihi değiştirmekten çok onun içinde varlıklarını sürdürmekle ilgilenmiş gibi görünüyorlar. Belki de bunun nedeni Jung'un, ilkele ve insan ruhuna derinden yerleşmiş ortak arketiplere yönelik, Pollock ve başka sanatçılara çok yakın gelen bir vurguyu içeren bilinçdışı kuramıydı (IVA6).

Bu deneyim yatağına doğru sürüklenen Amerikalı sanatçılar ifade ve soyutlama arasındaki ısrarlı bir kesişmeye zorlandılar. Soyutlama kesinlikle ikircikli bir toplumsal ütopyacılıkla olan bağlantısından koparılmıştı ve daha sağlam ve zorlukla kazanılmış bir benlik duygusuyla olan bağlantısı aracılığıyla yeniden güçlendirilmişti (VA14). Sanat, Clyfford Still'in belirttiği gibi, "niteliksiz bir eylem" olmuştu (VA15 ve 17). Bu dönemde projelerini dile getirmeye çalışan istisnasız bütün Amerikalı sanatçılar, mitten ve aşkınlıktan, sanatın bilinçdışındaki köklerinden ve yalnız bir eylem olan sanattan bahsediyorlardı; aynı çerçevede karakteristik bir şekilde çağın düşmanlığından ve herhangi bir topluluk ve güvenlik duygusunun tuzaklarından bahsediyorlardı. Paylaştıkları başka bir şey, Amerikan Modernizmine yönelik saldırılarda daha sonradan genellikle gözardı edilen bir şey de temsilî ve soyut sanat arasındaki gazeteci tipi ayrımın reddedilmiş olmasıydı. Onlara göre, arketipsel, mite dayanan soyutlamaları içeriğine göre ayakta duruyor ya da çöküyordu. Alışılmış tasviri niteliksiz sayacak kadar düşman bir çağda, eserlerini gerçek bir yanıtın temsili saydılar. Eserlerin kendilerinin de ruh hali ve duyguları cisimlendirdiği ve geleneksel tasvir sınırlarından bağımsızlık elde edilmesiyle birlikte, çok daha insani özelliğe sahip bir şeye ulaştığı kabul ediliyordu. Elbette yeryüzünün teknik açıdan en gelişmiş ulusunda yaşayan sanatçılarının ürettiği en maceracı sanatın, bir bakıma ilkel halklara saygı gösterip bilinçli zihnin işlemlerini reddetmesi ironik bir durumdu. Yine de,

Gottlieb'in sözüyle, bu tür bir eser "gerçekliğimiz olan nevroza" verilecek tek geçerli yanıttı. Bu açıdan, hiç de soyutlama değildi, "zamanımızın gerçekçiliğiydi" (VA7; ayrıca bkz. VA12).

Holokost ve atom bombası karşısında "nevroz" deneyimi elbette Amerikalılara özgü değildi. Aslında Amerikalı sanatçılar en azından fiziksel olarak Nazizmin etkilerinden korunurken, daha önce avangard kültürün merkezi olan Paris, işgal edilmiş bir şehir haline gelmişti. Savaştan sonra, insanın iyiliğine olan inanç kuşkusuz en azından New York'ta olduğu kadar gerilim altındaydı (VB1).

Paris'teki sanat buna uygun olarak yeni Amerikan avangardının eserleriyle birçok ortak özelliklere sahiptir, özellikle de gayriresmî, "ifadeci" bir boya uygulaması ve ilkelin canlandırılması açısından. Fakat Atlantik ötesindeki kontrpuanına göre daha çok geleneğin çemberinde kaldığı duygusunu terk etmek güç. Savaş sonrasındaki Avrupa deneyimini iki temel etken belirler. Birincisi, Avrupa Solu, özellikle de Komünist Parti güçlüydü; prestiji Direniş sırasında oynadığı öncü rolle artmıştı (VC4, 5 ve 13). Soğuk Savaş Amerika'sında buna benzer bir çekim kutbu yoktu. İkincisi, Amerika artık zengin, 1930'daki Depresyon yıllarına göre çok daha zengin olmuşken, Avrupa tükenmiş bir haldeydi.

Koşulların bu bileşiminin bir sonucu da Amerika'da bireyciliğin hızla bir tür apolitikleşmeye doğru dönüşmesi, ama Avrupa'da kararlı bir şekilde burjuva karşıtı tutumun bir parçası olarak kalması oldu. Avrupa'daki savaş sonrası ortamın uzun zaman bir özelliği olarak kalan kaygı, *Angst*, Birleşik Devletler'de çoğalamadı. Bir yanda burjuva karşıtı bireyciliğin, diğer yanda Komünizmin olduğu bu karmaşık manzara Amerika'da büyük ölçüde yoktu ve McCarthy yıllarında Solun sistemli bir şekilde yasadışılaştırılmasıyla durum daha da ciddileşti. Savaştan önce, ortaya çıkmış olan avangardın çeşitli kesimleri solkanat Stalin karşıtlığından onun anarşist ya da Trotskist biçimiyle haberdar olmuştu. Savaş sonrası ortamında Soğuk Savaş başlatılınca, Stalinizm karşıtlığından genel bir Komünizm karşıtlığına, eski konumların belirgin özelliklerinin görünmez hale geldiği bir duruma geçmek uzun sürmedi. Kuşkusuz Amerikan avangard sanatçıları bireyler olarak gitgide artan bir şekilde tüketici yönelimli hale gelen kapitalizmin hakim değerlerinden uzak durdular. Bir bakıma sorun da tam buydu; bireycilik bu kültürün ideolojisiydi. Avrupa'da, bireycilik onu yine büyük ölçüde muhalif kılan felsefi ve politik bir ivmeyi korudu: Bir yanda burjuva değerleri, diğer yanda Sosyalist Gerçekçilik dogması vardı; ama ayrıca, bunlara ek olarak, Amerikanlaşmanın hızı artıyordu. Marshall Planı Avrupa'ya yiyecek, makine ve paradan fazlasını getirdi; ayrıca değerlerini de getirdi. Bunlar popüler kültür açısından aşırı çekici gelse de, avangard içinde, özellikle de sol kanat çevrelerde, Amerikan yaşamının cehaleti ve uyuşumculuğu anlaşılmıştı.

Jean-Paul Sartre, özgür iradenin bireysel kullanımına dayandığı söylenen Varoluşçulukla Komünist Parti'nin "hümanizm" ideolojisi arasında bir diyalog kurmak için tutkulu bir çabaya girdi (VB2). Fakat onun bütün çabalarına rağmen Komünistlerin biraz üretim işi olan iyimserliği, belirsizlik ve umutsuzluk ruh haliyle tam bir karşıtlık içindeydi (bkz. VB5, 7 ve 10). İlkel olana, doğrudan ve ekolsüz olana yönelik karakteristik avangard vurgu, Fransız ortamında Dubuffet'nin "Art Brut"uyla kesin olarak odağa alındı. "Art Brut" başlangıçta duvar yazıları (*graffiti*) ve çocuk-

larla delilerin sanatında bulunan canlılık ve doğruluğun kutlanmasının bir biçimiydi. Buna karşılık, Dubuffet ve diğerleri bu canlılığı ve otantikliği kendi sanatlarında izlemeye koyuldular. Bu çalışmanın içerimi insani ve uygar olanın karşı kutuplarda durduğuydu – bu da savaş deneyiminin desteklediği bir çıkarım olmalı.

Gerçeküstücülüğün Avrupa'da korunan mirası Amerika'da pek görülmeyen bir farklılık taşıyordu. Antonin Artaud kendi Gerçeküstücü kökenlerini delice olarak kabul edilen bir dünyaya tekbaşına direniş biçimindeki dengesizliğinin işaretleriyle karıştırdı (VB5). Psikanalist Jacques Lacan savaş öncesinde Gerçeküstücü grupla olan yakınlığı sayesinde, Freudcu bilinçdışı kuramına, insanın gelişimi konusunda, bakma edimine önemli bir ayrıcalık tanıyan bir değerlendirme getirdi (VB8): İnsan öznelliğinin daha sonraki temsilleri açısından, onun "ayna aşaması" kavramı kadar verimli olan fikir azdır. Gerçeküstücülüğün politik yönü Cobra grubunda, ortodoks Komünizme ve onun sanat alanındaki katı öğretisi olan Gerçekçiliğe bir tür sol kanat direniş şeklinde varlığını sürdürdü (bkz. VB9 ve VC12 ve 13).

Birleşik Devletler'de ne olursa olsun, Avrupa sanatının büyük kısmı Fransa'ya göre taşralı kaldı. Bazı yerlerde yalıtılmışlık ve kayıp hali başlangıçta ona yol açan toplumsal ve ekonomik koşulların aşılmasından sonra bile varlığını sürdürdü (VB13 ve 14). Anlaşılan, savaş sonrası *Angst*, başlı başına bir insani durum retoriği halinde yerleşebilmişti. Sartre için Varoluşçuluk Sola doğru yol açarken, başka birçok kişi için Sovyet Komünizminin hakim olduğu bir Sol bütün açık politik yakınlığın reddedilmesine yol açtı (bkz. VB11). Fakat Avrupalılar için de Amerikalı Soyut Ekspresyonistler için de, bu tür kararlı bir bireyciliğin Soğuk Savaş stratejistleri tarafından yönlendirmeye açık olduğu anlaşıldı. Bireycilik, Batı'nın savaş sonrasında ortaya çıkan mal-kapitalizmleri içindeki bireyin özgürlüğü açısından değil, daha çok "totaliterlikle" olan ideolojik mücadelede anlam kazandı. Sonuç olarak özgürleştirici gücünün büyük kısmı zayıfladı ve örgütlü Sol avangard sanatın aldığı birçok biçim karşısında kuşku duydu.

Kısacası, bireycilik toplumsal bir ideoloji *oldu*. Bunun anlamı belli özgürlüklerin gerçek olmadığı değildir. Ama aynı zamanda, kimin özgürlüğü olduğu, bunun neyi içerdiği, ayrıca sınırlarının ne olduğu gibi sorunlar dönemin daha geniş ideolojik çekişmelerinin genellikle bastırmakla kaldığı sorunlar oldu. Tahmin edilebileceği gibi, sanat uygulaması bu seçeneklerin çarpışabileceği bir alan sağladı. Aynı ölçüde tahmin edilebilir bir şekilde, bu çarpışmalar büyük ölçüde ideolojik kesinlik siperlerinin arkasından yapılıyordu. Dünyanın iki rakip süpergüç bloğuna bölünmesi, iki liderlik arasındaki karşılıklı düşmanlık içeren bir politik retoriğe yol açtı. İkisinin de sanatta aynı tutucu zevklere sahip olması anlamlı bir ironiydi (VC9 ve 15). Sanatın toplumsal yeri tartışmasında, karmaşıklık olasılığı başka yerde yatıyordu.

Merkez konumu liberal demokrasi sahiplendi. Bir yandan muhafazakârlıktan uzak, diğer yandan makul bir şekilde aşırı basitleştirilmiş bir "totaliterlikten" uzak olan liberalizm, karakteristik tonu belirledi (bkz. VC16-19). Fakat daha gergin konumlar da olasıydı. Yukarıda belirtildiği gibi, Stalin karşıtı Sola ait adalar kaldı (bkz. VC11 ve 12); bu konum Amerika'da bile tümüyle benimsenemedi (VA16 ve VC10). Biraz daha ortodoks ama sonuçta hiç de daha güvenli olmayan bir kanalda, hem Picasso

hem Léger Fransız Komünist Partisi'nin saflarına geçtiler. Avangard gelenekte onlardan daha yetkin figür yoktu, ama Partinin bakış açısından, eserleri Komünistlerin savunması gerektiğine inanılan "Gerçekçilik"ten skandal niteliğindeki bir sapma olarak görünüyordu (bkz. VC5, 6 ve 13). İtalya'da sanatçının toplumsal sorumluluğu konusunda, inançlı bir gerçekçiliğin önde gelen savunmacılarından birinin de komünist ressam Renato Guttuso olduğu, yoğun bir tartışma yaşandı (VC4). 1950'lerin ortalarında David Siqueiros Sosyalist Gerçekçiliğin kemikleşmesi konusunda Sovyet sanatçılarını uyarmak için prestijinden, Trotski'ye suikast yapma girişimine bile katılmış olan uzun süreli bir Komünist sanatçının sahip olduğu prestijden yararlandı (VC20). Sanatta Modernizmin en güçlü eleştirilerinden biri filozof ve eleştirmen Georg Lukács tarafından yapıldı. Macaristan'ın Rus egemenliğinden kurtulmaya çalıştığı momentte anlamlı bir şekilde ortaya çıkan bir tartışmada, aynı zamanda dogmatik Sosyalist Gerçekçilikten de uzak durduğu görüldü (VC21).

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonraki on yıl kadar sürede yaşanan sanatsal tartışma çok yönlüydü. 1950'lerde Avrupa'da yeni Amerikan sanatıyla tanışanlar arasında, onun yakın gelecekteki tutkulu bir çalışma için paradigmayı ortaya koyduğundan şüphe duyan çok az kimse vardı. Diğer yandan, o estetik çıkışı yüksek bir bedele mal olmuş gibi görünüyordu: Avrupa avangardını ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkışından beri güçlü bir toplumsal güç haline getiren birçok bağlanımın terk edilmesi pahasına oluyordu bu. Birçok kişi –taktik ya da felsefi açıdan çok ayrı gördükleri– Avrupa ve Amerika avangardlarının diyaloga sokulmamasına üzülüyordu, diyalog kurulsaydı ilkinin daha karmaşık politik radikalizmi diğerini besleyebilirdi. Fakat daha zorlayıcı, hatta rahatsız edici olasılık, Amerikan sanatının başardığı şeyi başarmasını ve bunu bir sanat olarak başarmasını sağlayan şeyin, savaş sonrasındaki Avrupalı tartışmanın batağına saplanmayı reddetmesi olduğuydu.

VA. AMERİKAN AVANGARDI

1 Clement Greenberg (1909-1994) "Daha Yeni Bir Laokoon'a Doğru"

Yazının başlığı hem Gotthold Lessing'in 1776 tarihli *Laokoön: Şiirin ve Resmin Sınırları Üzerine Bir Deneme*'sine, hem de Irving Babbitt'in 1910 tarihli *Yeni Laokoön: Sanatlardaki Karışıklık Üzerine Bir Deneme*'sine gönderme yapmaktadır (Bkz. *Art in Theory 1648-1815*, IIIA10). Greenberg bu şekilde estetik alanındaki kalıcı bir sorunla ilgilendiğini belli etmektedir: Değişik sanatlar *arasında* ayrım yapmaya hizmet eden sınırların varlığı aynı zamanda onların *içindeki* değer olasılığının bir koşulu mudur? Greenberg'in savına göre, her birinin kendisini uygun medyumunun sınırlamaları açısından tanımlamasının gerekmesi, modern sanatlar için tarihsel bir özelliktir. Çeşitli figüratif sanat biçimlerinin "Gerçekçiliği" konusunda gür sesli iddiaların yükseltildiği bir dönemde, onun hedefi bir ve aynı zamanda belli bir soyut sanatın niteliğini ortaya koymak ve soyutlamayı değiştirilmesi imkansız bir tarihsel eğilimin yerine getirilmesi olarak haklı çıkarmaktı. (Burada Greenberg'in ele aldığı konular yirmi yedi yıl sonra Michael Fried tarafından, "Sanat ve Nesnelik" adlı denemesinde canlandırılıp yeniden dile getirilecekti, VIIA7.) İlk kez *Partisan Review*, New York, VII, sy. 4, Temmuz-Ağustos 1940, s. 296-310'da yayınlandı.

Günümüz resminin "nesnel olmayan" ya da "soyut" püristlerinin [arılıkçıların] dogmatizmi ve uyuşmazlığı sadece sanat karşısındaki kültçü bir tutumun semptomları olarak bir kenara itilemez. Püristler sanat konusunda abartılı savlar getirir, çünkü genellikle ona başka herkesten daha çok değer verir. Aynı nedenle sanat hakkında daha kaygılıdırlar. Pürizmin büyük kısmı aşırı bir yalnızlığın, sanatın kaderi konusundaki bir kaygının, onun kimliğine yönelik bir ilginin çevirisidir. Buna saygı göstermemiz gerekir. Eğer bir pürist plastik sanattan "edebiyatı" ve konuyu dışlamak konusunda, şimdi ya da gelecekte ısrar edecek olursa, onu hemen suçlayabileceğimiz en büyük şey tarihdışı bir tutumda olmaktır. Soyut sanatın da başka her kültür fenomeni gibi yaratıcılarının içinde yaşadığı çağın toplumsal ve başka koşullarını yansıttığını göstermek kolaydır ve sanatın kendisinin içinde, tarihten kopuk, onu şu ya da bu yöne gitmeye zorlayan bir şey yoktur. Ama püristin çağdaş plastik sanatın soyut olduğu şeklindeki savını reddetmek o kadar kolay değildir. Burada püristin konumunu metafizik imalarla desteklemesi gerekmez. Ve bunu yapmakta ısrar ederse, soyut sanatın erdemlerini onun savlarını tam olarak kabul etmeden benimseyenlerimizin onun bugün neden üstün olduğunu açıklaması gerekir.

Sanatta arılık ve onunla bağlantılı olan, çeşitli sanatlar arasındaki farkları ortaya koyma çabaları boşa değildir. Sanatların karışması diye bir şey olmuştur ve

olacaktır. Kendi medyumunun sorunlarına gömülmüş olup kuramcıların soyut sanatı *tümüyle* açıklama çabasına aldırış etmeyen sanatçının bakış açısından, pürizm, geçmiş birkaç yüzyıl boyunca resim ve heykelin bu tür bir karışıklığa yol açan hatalarına verilen sağlıklı bir tepkinin son noktasıdır.

I

Kanımca, hakim bir sanat biçimi diye bir şey olabilir; Avrupa'da 17. yüzyılda edebiyat böyleydi. [...]

Şimdi, tek bir sanata hakim rol verildiği zaman, o sanat bütün sanatın prototipi olur: Diğerleri kendilerine özgü karakterlerini saklamaya ve onun etkilerini taklit etmeye çalışırlar. Hakim sanat da ötekilerin işlevlerini içine almaya çabalar. Sanatların bir karışımı, boyun eğenlerin çarpıtılıp saptırılmasıyla sonuçlanır; hakim sanatın etkilerini elde etmeye yönelik bir çabayla kendi doğalarını reddetmeye zorlanırlar. Fakat boyun eğen sanatlar, onların *medyumlarını* gizlemiş gibi yapmasını sağlayacak bir teknik kolaylık ölçüsüne eriştikleri zaman ancak bu kadar yanlış şekilde ele alınabilirler. Başka deyişle, sanatçının malzemesi üzerinde, onu görünüşte *yanılsama* adına yok ediyormuş gibi görünecek kadar güç elde etmiş olması gerekir. Müzik, resimsel sanatların kaderinden 17. ve 18. yüzyıllarda, görece kaba tekniği ve biçimsel sanat olarak gelişmesinin görece kısalığı nedeniyle kurtulmuştu. Doğası içinde taklitten en uzak duran sanat olması gibi bir olgunun da dışında, müziğin olasılıkları onun yanılsamacı etkiler için çaba harcamasını sağlayacak kadar araştırılmamıştır.

Ama resim ve heykel, bu mükemmel yanılsama sanatları, o sırada onları başka sanatların sadece yanılsamasını değil, etkilerini de canlandırma hevesine sonsuz derecede açık kılacak kadar kolaylık elde etmişlerdi. Sadece resim heykeli, heykel de resmi taklit edebilmekle kalmıyordu, her ikisi de edebiyatın etkilerini çoğaltabiliyorlardı. 17. ve 18. yüzyıl resminin en çok direndiği şey de edebiyatın etkileriydi. Edebiyat, bir dizi nedenle, eli kazanmıştı ve plastik sanatlar –özellikle de şövale resmi ve heykel biçimiyle– onun sahasına giriş hakkı elde etmeye çalıştı. Bu o dönemin sanatlarının çöküşü için tam olarak geçerli olmasa da, o çöküşün biçimi olmuş gibi görünüyor. İtalya, Belçika, İspanya ve Almanya'da bir önceki yüzyılda yaşanana kıyasla bu bir çöküştü. İyi sanatçıların göründüğü doğru –savımı geliştirmek için depresyonu abartacak değilim– ama iyi sanat *ekolleri*, iyi izleyiciler çıkmıyordu. Tek tek büyük sanatçıların ortaya çıkmasını çevreleyen koşullar neredeyse hepsini istisna kılar gibi görünüyor; onları "her şeye rağmen" büyük sanatçılar olarak düşünüyoruz. Seçkin küçük yetenekler konusunda kıtlık vardır. Büyüklük düzeyi de geçmişin eserlerine kıyasla aşağı düşmüştür.

Genel olarak, daha düşük yeteneklerin elindeki resim ve heykel –ve her şeyi açıklayan şey budur– edebiyatın hayaletleri ve "şamar oğlanları" olmaktan öteye geçmez. Medyum üzerindeki bütün vurgu alınıp konuya taşınmıştır. Artık gerçekçi taklit bile sorun değildir, çünkü o da kabul edilir, sorun sadece sanatçının konuyu şiirsel etkiler türü şeyler için yorumlamadaki becerisidir.

***

III

Romantizm sorumlu sanatçıyı, yani zanaatının ölçütlerinin bazı esnemez yükümlülüklerinin bilincinde ve son derece sorumluluk sahibi olan sanatçıyı esinlendirip harekete geçirebilen, burjuva toplumundan *doğrudan* gelen son büyük akımdı. 1848 geldiğinde Romantizm kendisini tüketmişti. Ondan sonra, aslında burjuva toplumundan kaynaklanması gerektiği halde, dürtü ancak o toplumun reddedilmesi, ondan uzaklaşma görünümünde ortaya çıkabildi. Yeni bir topluma doğru yüzün çevrilmesi değil, sanatın kapitalizmdeki tapınağı olacak bir Bohemya'ya yapılan göç olacaktı. Burjuva toplumuna muhalefet ederek aynı toplumun ifadesi için yeni ve uygun kültür biçimleri bulma işlevini -aynı zamanda onun ideolojik ayrımlarına ve onun sanatların kendi doğrulamaları olmasına izin vermeyi reddetmesine düşmeden- yerine getirmek, avangardın işi olacaktı. Romantizmin hem çocuğu hem olumsuzlaması olan avangard, sanatın kendi kendini koruma içgüdüsünün cisimlenmesi haline gelir. Sadece sanatın değerlerine ilgi duyar, onlara karşı kendini sorumlu hisseder; ve toplum da verili haliyle, sanat için neyin iyi neyin kötü olduğu konusunda organik bir duyguya sahiptir.

Avangard, gündemindeki birinci ve en önemli madde olarak, sanatlara toplumun ideolojik mücadelelerini bulaştıran fikirlerden kaçmayı bir zorunluluk olarak gördü. Fikirler genel olarak konu anlamına geldi. (İçerikten ayrı olarak konu: Her sanat eserinin içeriği olması gerekir, ama konu sanatçının bizzat işbaşındayken aklında olan ya da olmayan bir şeydir.) Bu da biçime yönelik yeni ve daha büyük bir vurgu anlamına geldi ve aynı zamanda sanatların tümüyle özerk, bağımsız olan ve sadece iletişim olukları olarak değil, başlı başına saygı görmeleri gereken meslekler, disiplin ve zanaatlar olarak, kabul edilmesini içerdi. Bu da en ezici haliyle konu demek olan edebiyatın egemenliğine karşı bir isyan işaretiydi.

[...] resmin kefaretine yönelik kampanya başlangıçta görece ağır ilerleyen yıpranmalardan biriydi. Ondokuzuncu yüzyıl resmi, edebiyattan ilk kopuşunu Communard, Courbet şahsında ruhtan maddeye kaçtığı zaman yapmıştı. İlk gerçek avangard ressam olan Courbet, sanatını, sadece aklın yardımı olmadan işleyen bir makine olarak gözün görebileceği şeyi resmederek dolayımsız duyu verisine indirgemeye çalıştı. Konusunu kuru çağdaş yaşam olarak belirledi. Avangardların sıkça yaptığı üzere, resmî burjuva sanatını onun içini dışına çevirerek yıkmaya çalıştı. Bir şeyi gidebileceği kadar ileri iterseniz genellikle başladığınız yere gelirsiniz. Courbet'nin resminde yeni bir tekdüzelik ve aynı ölçüde "ilgi merkezleriyle" bağlantısından bağımsız olarak, tuvalin her santimine yönelik yeni bir dikkat belirdi. [...]

Maddeci nesnellik arayışında Courbet'den öteye giden Empresyonizm, sağduyu deneyimini bıraktı ve bilimin bağlantısızlığını taklit etmeye çalıştı, böylece hem görsel deneyimin hem de resmin özüne varabileceğini hayal etti. Sanatların her birinin özsel öğelerini belirlemek önemli hale geliyordu. Bu arada, Courbet'ye yakın olan Manet de konuya kendi açısından onu resimlerine katıp orada burada onu yok ederek saldırıyordu. Onun konusuna yönelik, başlıbaşına çarpıcı olan küstah kayıtsızlığı ve tekdüze renk-modellemesi Empresyonist kendine özgü teknik kadar devrimciydi. Empresyonistler gibi o da resim sorunlarını öncelikle medyumun sorunları olarak gördü ve seyircinin dikkatini buna çekti.

IV

Avangardın gelişmesinin ikinci değişkesi zaman açısından ilkiyle çakışıyor. Bu değişkeyi tanımak kolay, ama onun hedefini ortaya çıkarmak güç. Eğilimler ters yönlerde ilerliyor ve çapraz amaçlar buluşuyor. Ama her şeyi biraraya bağlamak, sonunda çapraz amaçların aslında buluştuğu gerçeğidir. Sanatların her birinde, medyumun ifade kaynaklarını artırmaya yönelik, fikir ve görüşleri ifade etmek üzere değil, ama duyumları, indirgenemez deneyim öğelerini daha büyük bir dolayımsızlıkla ifade etmek için genel bir çaba vardır. Bu yolda sanki kendisini "edebiyattan" kurtarmaya çalışan avangard, sanatın kargaşasını onu edebiyat dışında bütün diğer sanatları taklit etmeye mecbur bırakarak artırmaya kalkışıyormuş gibi göründü. (Bu sırada edebiyat da aşağılayıcı yaklaşımını resmî burjuva kültüründe avangardın karşı çıktığı her şeyi içerecek şekilde genişletmişti.) Her sanat kendi gücünü kardeş sanatların etkilerini yakalayarak ya da konu olarak bir kardeş sanatı benimseyerek gösterecekti. Geriye kalan tek doğruluk sanat olduğundan, her sanat için başka bir sanatın yordam ve etkilerinden daha iyi bir konu kalıyor muydu? İlerlemeleri ve ritmik renk almalarıyla, ruh hali ve ortamlarıyla birlikte empresyonist sanat, Empresyonistlerin kendilerinin Romantik müziğin terimlerini kattığı etkilere varıyordu. [...]

Müziğin içinde olup bitenlerden ayrı olarak, bir sanat olarak müzik de bu sırada kendi içinde diğer sanatlara göre çok önemli bir konum elde etmeye başladı. "Mutlak" doğası, taklitten uzaklığı, medyumunun fiziksel niteliğine neredeyse tam gömülmesi, ayrıca ima kaynakları nedeniyle, müzik kusursuz sanat olarak şiirin yerini almaya başlamıştı. Diğer avangard sanatların en çok kıskandığı ve etkilerini taklit etmek için çok uğraştığı bir sanat oldu. [...]

Ama ancak avangardın müziğe olan ilgisi onun müziği, bir tür etki olarak değil de bir sanat yöntemi olarak görmesine yol açtığı zaman avangard aradığı şeyi buldu. Müziğin üstünlüğünün öncelikle "soyut" bir sanat olmasında, "arı biçim" sanatı olmasında yattığı keşfedilince oldu bu. Müziğin böyle olmasının nedeni onun nesnel olarak, bir duyumdan başka bir şey iletmekte yetersiz olması ve bu duyumun bilince girmesini sağlayan duyumunkinden başka şekilde kavranamamasıydı. Taklit eden bir resim görsel olmayan özdeşliklerle betimlenebilir, bir müzik parçası, taklit etmeye çalışsa da çalışmasa da böyle betimlenemez. Müziğin etkileri, özünde, arı biçimin etkileridir; resim ve şiirinkilerse genellikle bu sanatların biçimsel doğalarına ilinekseldir. Ancak müzik örneğini kabul edip diğer sanatların her birini sadece, onun etkisini algılayan duyu ya da yetenek açısından tanımlar ve her sanattan başka duyu ya da yetenek açısından anlaşılabilir olan şeyi dışlarlarsa, müzikal olmayan sanatlar arzu ettikleri "arılığa" ve kendine yeterliğe ulaşacaklar; arzu ettikleri, yani, avangard sanat oldukları ölçüde. Bu yüzden, vurgunun fiziksel, duyusal olan üzerinde olması gerekir. "Edebiyatın" yozlaştırıcı etkisi ancak duyular ihmal edildiği zaman hissedilir. Sanatlardaki en son karışıklık müziğin yanılgılı bir şekilde tek dolayımsız duyusal sanat sayılmasının bir sonucuydu. Ama diğer sanatlar da duyusal olabilir, eğer müziğe bakmakla yetinir, onun etkilerini maymun gibi taklit etmeye değil bir "arı" sanat olarak, duyusal olan dışında hemen hiçbir şeye sahip olmadığı için soyut olan bir sanat olarak onun ilkelerini ödünç almaya çalışırlarsa.

V

Bilerek ya da bilmeyerek, kendilerini, müzik örneğinden türetilmiş bir arılık fikrinin rehberliğine veren avangard sanatlar, son elli yılda, etkinlik sahalarının arılığı ve radikal sınırlaması konusunda, kültür tarihinde daha önce bir örneği görülmemiş bir duruma ulaştılar. Sanatlar artık güvende, her biri kendi "yasal" sınırları içinde ve serbest ticaretin yerini otarşi almış durumda. Sanattaki arılık sanata özgü medyumun sınırlamalarının kabul edilmesini, gönüllü olarak kabul edilmesini içerir. Kendi arılık kavrayışlarının zevk konusundaki bir eğilimden fazla bir şey olduğunu kanıtlamak için, ressamlar Doğulu, ilkel ve çocuk sanatı gibi örnekleri, kendi arılık ideallerinin evrensellik, doğallık ve nesnelliğinin örnekleri olarak gösteriyorlar. [...] Elbette, sorun, taklitle yakından ilgili ve arı ve soyut idealinin en büyük dirençle karşılaşması onların durumunda sözkonusu oluyor.

Öyleyse, sanatlar medyumlarına kadar kovalanmış ve orada yalıtılmış, yoğunlaştırılmış ve tanımlanmış durumda. Her sanatın eşsiz ve kesinlikle kendisi olması, medyumu sayesinde oldu. Görsel sanatlar için medyumun fiziksel olduğu keşfedildi; bu yüzden arı resim ve arı heykel her şeyin ötesinde seyirciyi fiziksel olarak etkilemeye çalışıyor. [...]

[...] Sanat eserinin arı plastik ya da soyut nitelikleri, dikkate değer tek nitelikler. Medyumu ve onun güçlüklerini vurgulayınca, görsel sanatın arı bir şekilde plastik, kendine özgü değerleri öne çıkıyor. Medyumu bütün direnç duygusunun kaybolduğu noktaya kadar güçlendirince, sanatın rastgele kullanımları daha da önemli hale geliyor.

Avangard resmin tarihi, medyumunun direncine gitgide artan bir teslim olma tarihidir; bu direnç büyük ölçüde düz resim düzleminin gerçekçi perspektif uzamı için onun "içinden delik açma" çabalarını reddetmesini içerir. Bu teslim oluş sırasında, resim sadece taklitten –ve onunla birlikte "edebiyattan"– kurtulmadı, aynı zamanda gerçekçi taklidin resimle heykel arasında bunun sonucu olan karışıklığından da kurtuldu. (Heykel de, kendi payına, malzemesinin sanatçının onu taşa, metale, ahşaba vb. özgü olmayan şekillere işleme çabalarına direnmesini vurgular.) Resim *chiaroscuro*yu ve gölgeli modellemeyi terk eder. Fırça darbeleri genellikle kendi adlarına tanımlanır. Rönesans sanatçısının düsturu olan, *Ars est artem celare*'nin [Sanat gizleme sanatıdır] yerini *Ars est artem demonstrare* [Sanat gösterme sanatıdır] alır. Temel renkler, "içgüdüsel", kolay renkler, tonların ve tonallığın yerini alır. Doğada konturun tanımı olarak hiç bulunmadığından resimdeki en soyut öğelerden biri olan çizgi, diğer iki renk alanı arasındaki üçüncü renk olarak yağlıboya resmine döner. Tuvalin kare şeklinin etkisiyle, biçimler geometrik olmaya yönelir – ve de basitleşmiş olmaya, çünkü basitleştirme de medyuma içgüdüsel uyum sağlamanın bir parçasıdır. Ama en önemlisi, resim düzleminin kendisi de gitgide sığlaşır, düzleşir ve kurgusal derinlik düzlemlerini, hepsi tuvalin hakiki yüzeyi olan gerçek ve maddi düzlemde bir haline gelinceye dek sıkıştırır. Ressam hâlâ gerçek nesneleri belirtmeye çalışırken, şekilleri koyu, iki boyutlu bir atmosferde düzleşir ve yayılır. Nesneler gerçek resim düzleminin kendi maddi düzlüğünü yeniden öne sürme ve onları silüetler halinde ezme eğilimine karşı kendi hacimlerini koruma mücadelesi verirken, titreşen bir geri-

lim ortaya çıkar. Daha ileri bir aşamada gerçekçi uzam çatırdar ve öne çıkan, düzlem yüzeyine paralel olan yassı düzlemlere ayrılır. [...]

Gerçekçi resim uzamının ve onunla birlikte nesnenin uzamının yok edilmesi, kübizm denen hiciv sayesinde olmuştu. Kübist ressam rengi ortadan kaldırdı, çünkü bilerek ya da bilmeyerek, yok etmek üzere, hacim ve derinlik elde etmenin akademik yöntemlerinin, yani gölgeleme ve perspektifin, sözcüğün yaygın anlamıyla renkle pek ilgisi olmayan yöntemlerin parodisini yapıyordu. Kübist bu yöntemleri tuvali, hassas bir geriye doğru giden düzlemler kalabalığına, yer değiştirip sonsuz derinliklere dalar gibi görünen ama yine de tuvalin yüzeyine dönmekte ısrar eden bir kalabalığa çevirmek için aynı yöntemleri kullandı. Son aşamadaki bir kübist resme baktığımız zaman üç boyutlu resimsel uzamın doğumuna ve ölümüne tanık oluruz.

Ve resimde olduğu gibi gergin tuvalin bozulmamış düzlüğü sürekli olarak başka her öğeyi aşmak için mücadele eder, böylece heykelde de taş figür başlangıçtaki yekpare hale dönmenin kıyısında gibi görünür ve alçı kendisini dökülmeden önceki o özgün eriyik hale sokmaya çalışıyormuş, ya da daha ilk başta işlendiği kilin dokusunu ve plastikliğini hatırlamaya çalışıyormuş gibi görünür.

Heykel sonunda "arı" mimarinin kıyısında dolanır ve resim de, kurgusal derinliklerden itildiğinden, tuvalin yüzeyinden geçip kağıdın, kumaşın, betonun ya da başlangıçta saydam resim düzlemi olan, ressamın artık delmeye cesaret edemediği –ya da ederse, sırf cesaret olsun diye yaptığı– şeye yapıştırılmış, takılmış ya da çivilenmiş başka malzemeler biçiminde çıkmaya zorlanır. Hans Arp gibi, işe ressam olarak başlayan sanatçılar, zamanla tek düzlem hapishanesinden ahşap ya da alçı üzerine resim yaparak ve düzlemleri yükseltip alçaltmak için kalıp ya da doğramaları kullanarak kaçarlar. Başka deyişle, resimden renkli yarım kabartmaya geçerler ve sonunda da –yanılsama yaratma riskini de almadan üç boyutluluğa dönebilmek için oraya dek uçmaları gerekir– heykeltıraş olur ve hareket ve yönle ilgili duygularını, arı resmin gitgide daha çileci olan geometrisinden kurtarabilecekleri, çevresini dolanabilecekleri nesneler yaratırlar. (Sadece Arp ve bir iki kişi dışında, bu dönüşümden geçen ressamların heykeltıraşlığının büyük kısmı biraz heykelden uzaktır, sanki resim disiplininden çıkıp gelirler. Onların heykeltıraşlığında renk, kırılgan ve dolambaçlı şekiller ve çeşitli malzemeler kullanılır. Konstrüksiyondur, yapmadır.) [...]

VI

Soyut sanatın bugünkü üstünlüğü konusunda onun tarihsel haklılığından başka bir açıklama sunmadığımı görüyorum. Yani yazdıklarım soyut sanat için tarihsel bir özürnameye dönüşmüş durumda. Başka herhangi bir temelden tartışmak bana ayrılandan fazla bir yer gerektirecek ve benim, kağıt üzerinde –hiçbir çıkış yolu bulunmayan– bir –Venturi'nin ifadesiyle– zevk politikasına girmem gerekecek. Kendi sanat deneyimim beni soyut sanatın türediği zevk ölçütlerinin büyük kısmını kabul etmeye zorladı, ama onların bütün bir ebediyet boyunca geçerli tek ölçütler olduğunu öne sürmüyorum. Onları sadece şu momentte verili olanlar arasında en geçerli olanlar sayıyorum. Gelecekte onların yerini başka ölçütlerin alacağından şüphem yok, onlar da şu an mümkün olanlardan çok daha kapsayıcı olacak. Şimdi bile mümkün başka ölçütleri dışlamıyorlar. Ben hâlâ bir Rembrandt'tan, ne kadar zengin olurlar-

sa olsunlar, onun soyut değerlerinin başarısından çok ifade etme niteliklerinden haz alabiliyorum.

Soyut sanatın doğasında onu öyle olmaya zorlayan bir şey olmadığını söylemek yeter. Dayatma tarihten gelir, belli bir sanat geleneğinde ulaşılan belli bir momentle kesişen çağdan gelir. Bu kesişme sanatçıyı mevcut momentte ancak tutkusunu terk edip tükenmiş bir geçmişe dönerek kaçabileceği bir mengenede tutar. Bu da soyut sanattan hoşlanmayanlar için, onu fazla dekoratif ya da fazla kuru ve "gayrıinsani" hissedenler ve plastik sanatta temsile ve edebiyata dönmeyi arzulayanlar için bir güçlüktür. Soyut sanattan safça bir kaçınma yoluyla kurtulmak mümkün değildir. Olumsuzlayarak da. Soyut sanattan ancak onu özümseyerek, onun içinden geçip giderek kurtulabiliriz. Nereye? Bilmiyorum. Yine de sanatta doğanın taklit edilmesine dönme isteği, soyut sanatın bazı yandaşlarının onu kalıcı bir şekilde yasalaştırmaya yönelik arzusundan daha haklı değildir.

2 Adolph Gottlieb (1903-1974) ve Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970) Açıklama

Haziran 1943'te New York'ta yapılan Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu sergisinin bir değerlendirmesinde, eleştirmen Edward Alden Jewell, Gottlieb ve Rothko'nun resimleri karşısındaki şaşkınlığını dile getirmiş, sanatçılar eserlerini açıklamak isterse köşesinde yer ayırabileceğini söylemişti. Ortaya çıkan açıklama Gottlieb ve Rothko imzasını taşımakla beraber, kompozisyonuna Newman da yardımcı olmuştu. Açıklama, bu üçünün ortak olarak 1940'ların ortalarına dek temsil ettiği Amerikan resim biçiminin gerçek bir manifestosudur; özellikle de onların kalıcı tema ve mitlerin için önemine olan neo-Ekspresyonist ilgilerinin bir manifestosudur. İlk kez Jewell'ın köşesinde, *New York Times*'ta, 13 Haziran 1943'te yayınlandı.

Sanatçı için eleştirel aklın işleyişi yaşamın sırlarından biridir. Bize göre, sanatçının, özellikle de eleştirmenden yakınması, bu nedenle, gürültülü bir basmakalıp haline gelmiştir. Bu yüzden solucanın dönüp de eleştirmenin sessizce, ama herkesin içinde, "şaşkınlığını", bizim feredasyon sergisindeki resimlerimiz karşısında "hayret içinde kaldığını" itiraf etmesi tam bir olaydır. Bizim "bulanık" resimlerimiz karşısındaki bu dürüst, samimi de diyebiliriz, tepkiyi selamlıyoruz, çünkü başka eleştiri ortamlarında tam bir histeri kargaşası yaratmış durumdayız. Bize görüşümüzü belirtmek için verilen bu zarif fırsatı da selamlıyoruz.

Resimlerimizi savunmaya kalkacak değiliz. Onlar kendini savunur. Onları anlaşılır açıklamalar olarak görüyoruz. Sizin onları görmezden gelme ya da kötülemedeki başarısızlığınız onların belli bir iletişim gücü taşıdığının *prima facie* [ilk bakışta görünen] kanıtıdır. Onları savunmayı reddetmemizin nedeni bunu yapamayacak olmamız değil. Şaşakalmış birine *Persephone'nin Tecavüzü* resminin mitin özünün şiirsel bir ifadesi olduğunu açıklamak kolay bir şey; tohum ve toprak kavramının bütün o kaba içerimleriyle birlikte sunulması; temel gerçeğin etkisi. Bizim bu soyut kavramı, bütün o karmaşık duygularıyla, hafif hafif gezinen bir oğlanla bir kız aracılığıyla mı sunmamızı isterdiniz?

Suriye Boğası'nı da arkaik bir imgenin, daha önce görülmemiş çarpıtmalar içeren yeni bir yorumu olarak açıklamak kolay olacak. Sanat zamansız olduğundan, bir simgenin, ne kadar arkaik olursa olsun anlamlı aktarımının günümüzde de, arkaik simgenin vaktiyle sahip olduğu gibi, tam geçerliliği vardır. Yoksa 3000 yıl önceki daha mı doğru? ... Kolay program notları ancak naiflere yardımcı olur.

Olası hiçbir not kümesi bizim resimlerimizi açıklamaz. Onların açıklaması resimle seyirci arasındaki tamamına erdirilmemiş bir deneyim olarak gelmeli. Bize göre, asıl konu resimlerin bir "açıklaması" değil, bu resimlerin çerçeveleri içinde taşınan içkin fikirlerin anlamı olmasıdır. Biz resimlerimizin estetik inançları sergilediğine inanıyoruz ve bunların bazısını listeliyoruz:

1 Bize göre sanat bilinmeyen bir dünyaya, ancak risk almaya gönüllü olanların araştırabileceği bir dünyaya yapılan maceradır.

2 Bu imgelem dünyası süsten yoksundur ve sağduyuya şiddetle karşıdır.

3 Sanatçılar olarak bizim işlevimiz seyircinin dünyayı kendi tarzında değil, bizim tarzımızda görmesidir.

4 Karmaşık düşüncenin basit ifadesini yeğliyoruz. Büyük şekli seçiyoruz çünkü o anlaşılır olanın etkisine sahip. Resim düzlemini yeniden öne sürmek istiyoruz. Düz biçimleri seçiyoruz çünkü yanılsamayı yok edip gerçeği ortaya çıkarıyorlar.

5 Ressamlar arasında, iyi resmedildiği sürece ressamın neyi resmettiğinin önemi olmadığı gibi yaygın bir fikir var. Akademizmin özü bu. Hiçbir şey hakkında iyi resim diye bir şey yoktur. Konunun can alıcı önemde olduğunu ve ancak trajik ve zamandışı olan konu ve malzemenin geçerli olduğunu öne sürüyoruz. Bu yüzden ilkel ve arkaik sanatla ruhsal akrabalığımız olduğunu söylüyoruz.

Buna bağlı olarak, eğer eserimiz bu inançları cisimlendiriyorsa ruhsal açıdan iç dekorasyona alışmış birini rahatsız ediyor olmalı; ev için resimler; şömine üstü için resimler; Amerikan manzara resimleri; toplumsal resimler; sanatta saflık; ödül kazanan çaydanlıklar; Ulusal Akademi, Whitney Akademisi, Corn Belt Akademisi; at kestaneleri; boş laf boş laf vb.

3 Jackson Pollock (1912-1956) Bir Soruşturmaya Yanıt

Pollock'un ilk tek kişilik sergisi Kasım 1943'te New York'ta bulunan, savaş sırasında birçok Avrupalı Gerçeküstücünün yer aldığı Art of This Century [Bu Yüzyılın Sanatı] Galerisi'nde yapıldı. Sergiden üç ay sonra yayınlanan bu açıklamada, Pollock bir yandan Amerikalı kökenleriyle ilişkisi için, diğer yandan Avrupalı avangard konusundaki kaygıları için bir konum belirliyor. Sorular da Pollock'un kendisi tarafından, galerinin temsilcilerinden birinin yardımıyla yazılmıştı. İlk kez *Arts and Architecture*, New York, LXI, Subat 1944'te yayınlandı.

Nerede doğdunuz?

JP: Cody, Wyoming, Ocak 1912. Atalarım İskoç ve İrlandalıdır.

Hiç seyahate çıktınız mı?

JP: Biraz California, biraz da Arizona'da gezindim. Hiç Avrupa'ya gitmedim.

Yurtdışına çıkmak ister miydiniz?

JP: Hayır. Modern resmin sorunlarının başka yerde olduğu gibi neden burada da çözülemeyeceğini anlayamıyorum.

Nerede öğrenim gördünüz?

JP: Burada, New York'taki Sanat Öğrencileri Birliği'nde. On yedi yaşında başladım. İki yıl Benton'da, Birlik'te öğrenim gördüm.

Thomas Benton'la olan çalışmanız, onun eserlerinden köklü bir şekilde farklı olan sizin çalışmanızı nasıl etkiledi?

JP: Benim Benton'la yaptığım çalışma daha sonra güçlü bir şekilde tepki verilecek bir şey olarak önemliydi; bu açıdan bana bu kadar güçlü bir karşıtlık oluşturmayacak, o kadar dirençli olmayan bir kişi yerine onunla çalışmam çok iyi oldu. Ayrıca Benton beni Rönesans sanatıyla tanıştırdı.

Neden doğduğunuz yer olan Batıda değil de burada, New York'ta yaşamayı tercih ediyorsunuz?

JP: New York'ta yaşamak Batıda yaşamaktan çok daha şiddetli, daha talepkâr, daha yoğun ve pahalı; uyarıcı etkileri çok daha fazla ve ödüllendirici. Aynı zamanda, Batıya karşı belli duygular besliyorum: sözgelimi, toprağın o engin ufuksallığı; burada bunu sadece Atlantik Okyanusu verebiliyor.

Bir Batılı olmak çalışmanızı etkiledi mi?

JP: Amerikalı Kızılderili sanatının plastik nitelikleri beni hep çok etkilemiştir. Kızılderililer uygun imgeleri yakalama yetenekleri, ressamca konu ve malzeme denen şeyi oluşturan şeyi anlama yetenekleri açısından gerçek bir ressam yaklaşımına sahip. Onların renkleri özünde Batılı, vizyonları da bütün gerçek sanatın sahip olduğu o temel evrenselliğe sahip. Bazı insanlar benim resimlerimin içinde Amerikalı Kızılderili sanatına ve kaligrafisine göndermeler buluyor. Bu kasıtlı olmadı; herhalde ilk anıların ve heveslerin sonucu oldu.

Sanatta tekniğin önemli olduğuna inanıyor musunuz?

JP: Evet ve hayır. Sanatçı için teknik ustalık şarttır. Tıpkı fırça, boya ve üzerine resim yapacak bir yüzey gibi ona da ihtiyaç duyar.

Ünlü birçok modern Avrupalı sanatçının bu ülkede yaşamasını önemli buluyor musunuz?

JP: Evet. Son yüz yılın önemli resminin Fransa'da yapıldığını kabul ediyorum. Amerikalı ressamlar genel olarak modern resmin amacını baştan sona kaçırdı. (Benim ilgimi çeken tek Amerikalı usta Ryder.) Bu yüzden iyi Avrupalı modernlerin artık burada olması önemli, çünkü beraberlerinde modern resmin sorunlarına ilişkin bir yaklaşım getiriyorlar. Ben de özellikle sanatın kaynağının bilinçdışı olması anlayışlarından etkileniyorum. Bu fikir beni bu kendine özgü ressamlardan çok daha fazla ilgilendiriyor, çünkü en hayran olduğum iki ressam, Picasso ve Miro, hâlâ yurtdışında.

Saf bir Amerikan sanatı olabileceğine inanıyor musunuz?

JP: Yalıtılmış bir Amerikan resmi fikri, bu ülkede otuzlu yıllarda çok yaygın olan bu fikir bana saçma görünüyor, tıpkı saf Amerikalı matematik ya da fizik

yaratmanın saçma görünmesi gibi. ... Hem bir başka anlamda da, sorun hiç yok; ya da, eğer varsa, kendi çözümünü barındırıyor: Bir Amerikalı Amerikalıdır ve resmi de doğal olarak, istese de istemese de bu olguyu barındıracaktır. Ama çağdaş resmin temel sorunları herhangi bir ülkeden bağımsızdır.

4 Jackson Pollock (1912-1956) İki Açıklama

1947 yılında, Pollock Gugenheim Bursu'na başvurdu. Aşağıda yer alan iki açıklamanın ilki bu başvurunun bir parçası olarak yazılmıştı. "Bayan Peggy Guggenheim için büyük resim" 1943 tarihli *Mural* (*Duvar Resmi*) olarak bilinen, artık Iowa Üniversitesi koleksiyonunda bulunan eserdi. İkinci açıklama editörlüğünü Robert Motherwell ve Harold Rosenberg'in yaptığı ve New York'ta, 1947/8 kısında yayınlanan *Possibilities*'in ilk ve tek edisyonu için yazılmıştı. Son paragraf Pollock'un taslağının bir kısmıydı, ama açıklamanın ilk yayınlanmasında çıkarılmıştı. İki açıklama için kullandığımız kaynak Francis V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York: The Museum of Modem Art, 1967, s. 39-40'tır.

I

Şövaleyle duvar resmi arasında işlev görecek olan büyük, taşınabilir resimler resmetmeyi istiyorum. Bu türde Bayan Peggy Guggenheim için yaptığım, onun evine yerleştirilen ve daha sonra Modern Sanat Müzesi'ndeki "Büyük Ölçekli Resim" sergisinde gösterilen büyük bir resimle bir başlangıç yaptım. Resim şu anda geçici olarak Yale Üniversitesi'nde duruyor.

Şövale resminin ölen bir biçim olduğuna inanıyorum ve modern duyguların eğilimi duvar resmine ya da *murala* yönelmiş durumda. Şövaleden duvara tam bir geçiş için vaktin daha gelmediğine inanıyorum. Resmetmeyi düşündüğüm resimler orta bir aşama olacak, geleceği göstermeye yönelik bir çaba olacak, oraya tam olarak varmayacak.

II

Benim resmim şövaleden gelmiyor. Resmetmeden önce tuvalimi çiziktirmem bile. Tuval bezini sert duvara ya da yere tutturmayı yeğlerim. Katı bir yüzeyin direncine ihtiyaç duyarım. Yerde daha rahat ederim. Resme daha yakın hissederim, daha çok parçası olurum onun, çünkü bu şekilde çevresinde yürüyebilirim, dört yandan çalışıp tam anlamıyla resmin *içinde* olabilirim. Bu da Batıdaki Kızılderili kum ressamlarının yöntemine benziyor.

Şövale, palet, fırça vb. o alışılmış ressam aletlerinden uzaklaşıyorum iyice. Sopaları, malaları, bıçakları ve sıvı boya damlatmayı veya kırık cam ya da başka malzeme eklenmiş kumla ağır bir *impasto* [koyu renk boyama] yapmayı yeğlerim.

Resmimin *içindeyken*, ne yaptığımı bilmem. Ancak bir "tanışma" döneminin ardından ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi bozmaktan vb. korkmam, çünkü resmin kendine has bir yaşamı vardır. Kendisinin çıkıp gelmesini beklerim. Ancak sonuç bir karmaşa olduğu zaman resimle teması kaybederim. Yoksa saf uyum, rahat bir alış ve veriş vardır, resim de iyi çıkar.

Benim resmimin kaynağı bilinçdışı. Resme çizime yaklaştığım gibi yaklaşıyorum. Yani doğrudan – hazırlık çalışması yapmadan. Yaptığım çizimler resmime bağlıdır ama onun için değildir.

5 Mark Rothko (1903-1970) "Romantikler Harekete Geçmişti..."

Rothko burada, sanatı günlük yaşamın sıradanlığının ve düşmanlığının karşısındaki bir aşkın deneyim biçimi olarak kavrayan, modern bir Romantizm revizyonu sunuyor. İlk kez *Possibilities*, New York, I, 1947, s. 84'te yayınlanmıştı.

Romantikler egzotik konular aramak ve uzak yerlere yolculuk etmek üzere harekete geçmişti. Aşkın olanın tuhaf ve alışılmamış olanı içermesi gerekse de, tuhaf ve alışılmamış olan her şeyin aşkın olmadığını anlayamadılar.

Sanatçının toplumun onun etkinliğine olan düşmanlığını kabul etmesi güç bir şeydir. Yine de bu düşmanlık gerçek bir özgürleşmenin kaldıracı olabilir. Sahte bir güvenlik ve topluluk duygusundan kurtulan sanatçı, plastik banka cüzdanını, tıpkı başka güvenlik biçimlerini terk ettiği gibi terk edebilir. Hem topluluk hem güvenlik duygusu alışılmış olana dayanır. Onlardan kurtulunca, aşkınsal deneyimler olası olur.

Ben resimlerimi dramlar olarak düşünüyorum; resimlerdeki şekiller oyuncular oluyor. Hiç utanmadan dramatik bir şekilde hareket edip hiç rahatsız olmadan birtakım hareketler gerçekleştirebilen bir grup aktöre olan ihtiyaçla yaratıldılar.

Ne eylem ne de eylemciler, aktörler daha en baştan tahmin edilebilir ya da betimlenebilir. Bilinmeyen bir uzamdaki bilinmeyen bir macera olarak başlarlar. Resmin tamamlanma anında, resme başlarken niyet edilen nitelik ve işleve sahip oldukları görülür. Daha baştan zihinde bulunan fikir ve tasarılar, onların içinde göründükleri dünyayı terk ederken kullandığı kapıdır sadece.

Büyük kübist resimler böylece kübist programın içerimlerini aşar ve önemsizleştirir.

Sanatçının sürekli uygulama aracılığıyla geliştirdiği en önemli alet, gerektiğinde mucize yapmadaki becerisine olan inançtır. Resimlerin mucizevi olması gerekir: Biri tamamlandığı anda, yaratıcıyla yaratım arasındaki yakınlık sona erer. O bir yabancı olur. Resim onun için, onu daha sonra deneyimleyen biri için de olacağı gibi, bir vahiy, ebediyen tanıdık olan bir ihtiyacın beklenmedik ve öngörülmemiş bir çözümü olmalıdır.

Şekiller üzerine:

- l Onlar eşsiz bir durumdaki eşsiz öğelerdir.
- l Onlar iradeye ve kendilerini ortaya koymaya yönelik bir tutkuya sahip organizmalardır.
- l İç özgürlükle hareket ederler ve tanıdık dünyada olası olanı çiğnemeye ya da onunla uzlaşmaya ihtiyaç duymazlar.
- l Herhangi özel bir görünür deneyimle doğrudan yakınlıkları yoktur, ama insan onlarda organizmaların ilke ve tutkusunu tanır.

Bu tanıdık dünyadaki dramın bu sunumu, gündelik eylemler aşkın bir alana gönderme yapan bir ritüele ait olmasa hiçbir zaman mümkün olmayacaktı.

Tedirgin edici bir virtüözlüğü olan arkaik sanatçı bile, bir grup aracı, canavar, melez, tanrı ve yarı tanrı yaratmayı gerekli buldu. Fark, arkaik sanatçının bizimkinden daha uygulamaya dönük bir toplumda yaşıyor olması nedeniyle, aşkın deneyimin aciliyetinin anlaşılması ve ona resmî bir konum verilmesiydi. Bunun sonucunda, insan figürü ve tanıdık dünyaya ait başka öğeler, bu olanaksız hiyerarşiyi niteleyen aşırılıkların bir yasalaştırılmasına bir bütün olarak katılabildi ya da onunla birleşebildi. Bizimle birlikte gizlenme tamamlanmış olmalı. Şeylerin tanıdık kimliğinin bizim toplumumuzun, çevremizin her yönünü günden güne kaplamak için kullandığı o sonlu çağrışımları yok etmek üzere paramparça edilmesi gerekiyor.

Canavarlar ve tanrılar olmazsa, sanat bizim dramımızı canlandıramaz: Sanatın en derin momentleri bu hayalkırıklığını ifade eder. Onların savunulması imkansız batılınançlar olarak bırakılmasıyla birlikte, sanat melankoliye kapıldı. Karanlıktan hoşlanmaya başladı ve nesnelerini yarı aydınlık bir dünyanın nostaljik imalarıyla kapladı. Bana göre sanatçının mümkün ve tanıdık olanı konu olarak kabul ettiği yüzyılların en büyük başarıları, tek bir insan figürünün resimleriydi – tam bir kıpırtısızlık momentinde tekbaşına duran figürlerin resimleri.

Ama yalnız figür ölümlülük konusundaki kaygısını belirtebilecek tek bir hareketle ve bu olgu karşısındaki her yerde mevcut deneyime yönelik tatmin olmaz bir iştahla uzuvlarını kaldıramazdı. Yalnızlık da aşılamazdı. Kumsallarda, sokaklarda ve barlarda ancak tesadüfen toplanabilir ve dostlarıyla, insani iletişimsizliğin bir *tableau vivant*ını [canlı tablosunu] oluşturabilirdi.

Hiçbir şekilde soyut ya da temsilî olma sorunu olduğuna inanmıyorum. Bu aslında sessizlik ve yalnızlığı sona erdirmekle, insanın tekrar nefes alıp kollarını germesiyle ilgili bir konu.

6 Mark Rothko (1903-1970) Açıklama

1940 ve 1950'lerin avangard ressamları arasındaki yaygın görüş, resmin bir bireyin eşdeğeri olabileceği, en azından izleyiciyi bire bir ilişkiye davet etmesi anlamında olabileceği yolundaydı. İlk kez *Tiger's Eye*, New York, c. 1, sy. 2, Aralık 1947, s. 44'te yayınlandı.

Bir resim hassas gözlemcinin eşlik etmesi, onun gözünde genişleyip canlanmasıyla hayat bulur. Aynı şekilde ölür. Bu yüzden onu dünyaya göndermek riskli ve duygusuz bir eylemdir. Dertlerini evrensel bir şekilde genişletecek olan iktidarsızların kabalığı ve acımasızlığıyla sık sık, kalıcı bir şekilde zarar görmesi gerekir!

7 Adolph Gottlieb (1903-1974) Açıklama

Rothko'ya benzer bir şekilde, Gottlieb de New York Ekolü'nün soyutlaması için yaygın bir açıklama haline gelecek olan şeyi ortaya koyuyor: sanatçının dönemin toplumsal olmayan doğası tarafından resimsel gerçekçiliğin geleneksel biçimlerinden etkili bir şekilde dışlandığını. İlk

kez kısa ömürlü avangard dergisi *Tiger's Eye*, New York, c. 1, sy. 2, Aralık 1947, s. 43'te yayınlandı.

Bazı kişiler hep doğaya geri dönmemiz gerektiğini söyler. Hiçbir zaman doğaya ileri gitmemiz gerektiğini söylemediklerini fark ettim. Bence doğadan çok, geri gitmemizle ilgileniyorlar.

Eğer kullandığımız modeller bir düşte görülmüş hayaller, ya da tarih öncesi geçmişin hatıralarıysa, bu en az bir tarladaki inek kadar doğanın ya da gerçekçiliğin bir parçası değil mi? Bence öyle.

Sanatçı, elbette, hep bir imge yaratıcısı rolünde olmuştur. Farklı zamanlar farklı imgeler gerektirir. Heveslerimizin kötülükten kaçmak gibi umutsuz bir çabaya indirgendiği ve zamanın çığrından çıktığı günümüzde, saplantılı, toprak altı ve pitografik imgelerimiz gerçekliğimiz olan bir nevrozun ifadesidir. Bana göre soyutlama denen bazı şeyler hiç de soyutlama değildir. Tersine, zamanımızın gerçekçiliğidir.

8 Barnett Newman (1905-1970) "İdeografik Resim"

Bu yazı, Betty Parsons Galeri'sindeki aynı başlığı taşıyan bir serginin kataloğu için yazılmıştı (New York, 20 Ocak-8 Şubat 1947). Newman dışında, sergiye katılanlar Hans Hofmann, Pietro Lazzari, Boris Margo, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Theodoros Stamos ve Clyfford Still'di. Newman kendi eseriyle sergidaşlarının eserlerini, soyut ressamın fikirlerle ilgilenmediği gibi hakim bir varsayımdan uzak tutmaya çalışıyor. Bu amaçla "İdeograf" kavramını kullanıyor. Bir sonraki yıl Rothko, William Baziotes ve Robert Motherwell'le "Sanatçının Konuları" adını taşıyan bir ekol kurmak için ilişkiye geçecek.

> İdeograf – Adını ifade etmeden fikri ima eden bir karakter, simge ya da figür.
>
> İdeografik – Fikirleri adlarının aracılığıyla değil, doğrudan temsil etmek; özellikle de simgeler, figürler ya da hiyeroglifler yoluyla bir nesnenin fikrini onun adını anmadan ima eden o yazma tarzı için geçerlidir.
>
> *The Century Dictionary*
>
> İdeograf – Resmedilmiş, yazılmış ya da kazınmış olan, fikirleri temsil eden bir simge ya da karakter.
>
> *The Encyclopedia Britannica*

Bir postun üzerine resim yapan Kwakiutl ressamı kendisini Kuzeybatı sahili Kızılderili manzarasının zengin toplumsal rekabetlerine sürükleyen ıvır zıvır şeylerle ilgilenmiyordu, daha yüksek arılık adına, tasarımın anlamsız maddeciliği adına yaşayan dünyayı da reddetmiyordu. Kullandığı soyut şekil, onun bütün o plastik dili, metafizik anlayışa yönelik ritüel bir iradeyle yönetiliyordu. Gündelik gerçeklikleri oyuncak ustalarına bırakmıştı; nesnel olmayan desen oyununu da kadın sepet örücülere bırakmıştı. Ona göre şekil canlı bir şeydi, soyut düşünme kompleksi için bir araçtı, bilinmeyenin terörü karşısında hissettiği hayranlık verici duyguları taşıyan bir şeydi. Bu yüzden, soyut şekil, görsel bir olgunun biçimsel "soyutlaması" değil gerçekti, zaten bilinen bir doğaya has, hakim bir tonu vardı. Sözde bilimsel doğrularla yüklenmiş arılıkçı bir yanılsama da değildi.

Estetik bir eylemin temeli arı fikirdir. Ama arı fikir, kaçınılmaz olarak, estetik bir eylemdir. Öyleyse sanatçının sorunu olan epistemolojik paradoks burada yatar. Uzam kesme ya da uzam inşa etme değil, konstrüksiyon ya da fauvist yıkım değil; düz ve dar olan arı çizgi değil, çarpıtılmış ve aşağılanmış bozuk çizgi de değil; keskin göz, baştan aşağı parmak değil, dünün göz kırpan çılgın gözü de değil; ama yaşamın, insanların, doğanın, zorlu, kara kaosun yani ölümün, ya da trajedi demek olan daha gri, daha yumuşak kaosun gizemiyle temas eden fikir-kompleksi. Çünkü sadece arı fikrin anlamı vardır. Başka her şeyin başka her şeyi vardır.

Kendiliğinden ve birkaç ayrı noktadan fışkırarak, Amerikan resminde ilkel sanat hevesinin modern kontrpuanı olan yeni bir güç belirdi savaş sırasında. 1942 gibi erken bir tarihte, Bay Edward Allen Jewell bunu halka açıkça ilk duyuran kişi oldu. O zamandan beri, çeşitli eleştirmenler ve simsarlar onu etiketlemeye, betimlemeye çalıştı. Artık sanatçının kendisinin, sözlüğü göstererek, onu ve meslektaşlarını harekete geçiren niyet topluluğunu aydınlatmasının vakti geldi. Çünkü işte burada soyut ressam olmayan, ama soyut üslup denen alanda çalışan bir grup ressam var. [...]

9 Barnett Newman (1905-1970) "İlk İnsan Bir Sanatçıydı"

Estetik olanın toplumsal olana üstünlüğünü öne süren Newman, hem ilk Ekspresyonistlerin primitivizmini hem de Gerçeküstücülerin bilimsel ve yararcı düşünceye karşı beslediği küçümsemeyi yankılıyor. Onun çağdaş resimleri bu denemenin özelliği olan yaratılış kavramı ve mitolojisiyle aynı şekilde bir uğrasmayı sergiliyor. İlk kez (Newman'ın yardımcı editör olduğu) *Tiger's Eye*, c. 1, sy. 1, Ekim 1947, s. 57-60'te yayınlandı.

Bir bilimci bir metaforun peşinden sürükleniyor. Şangay'ın eczanelerinin raflarında ve Java çamurunun derinlerinde tepeleme duran Çin ejderinin dişlerinden Meganthropus palaeojavnicus, yani "büyük insan"ı, devi çıkarmış ve paleontologlar şimdi dönmüş bize, bunun bizim insan atamız olduğunu söylüyorlar. Birçok kimse için o Tepegöz'den, Fasulye Sırığı'nın Devi'nden çok daha gerçek hale geldi. Şiirsel düşe inanmayanlar, çocuk masalını reddedenler, artık bugün 500.000 yaşında olan bir doğrudan eminler. Biz sanatçılar da şiire inanmak için bilimsel kanıt ağırlığı bulmayı bekleyenlerle tartışacak mıyız? Yoksa onların çamurda ve eczanede duran dişlere uzanan maceralarının tadını çıkarmalarına izin mi vereceğiz? Çünkü doğru onlara göre sonunda Doğrudur.

Tartışmamız lazım, çünkü bu paleontolojik bulguda şiirsel jestin sahip olduklarını elinden almaya yönelik bir çaba daha saklı; yani Devi sanatçının değil de bilimcinin bulmuş olması. Sanatçının kibirle kendi yenilmez konumunu ilan etmesi yetmiyor: Sanatçının işi doğruyu keşfetmek değil, onu süslemektir deniyor, sanatçının işinin çok önceleri bittiği söyleniyor. Bu konum ne kadar üstün olursa olsun, sanatçıyı başka herkesten ayırıyor, bütün bunlar karşısındaki rolünü bildiriyor. Burada tartışma paleontolojinin bir eleştirisini, yeni bilimlerin bir incelemesini içermeli.

Son altmış yılda, kültür, tarih, felsefe, psikoloji, ekonomi, politika, estetik alanlarındaki "bilimlerin" kocaman bir mantar bulutunu, maddi olmayan dünyaya

sahip olmak isterken gördük. Nedendi bu saldırı? Acaba fiziksel fenomenlere ilişkin maddi yorumun, onun dar fizik ve kimya alanının, metafizik gizemleri çözme çabası içindeyken, fiziksel dünya sadece küçük bir yer tutarsa, bilime önemsiz bir tarihsel konum vereceğinden mi korkuluyor? Bütün düşünce alanlarını ele geçirmeye çalışan bilim, ister istemez politik davranmaya mecbur kaldı da, metafizik dünyaya herhangi bir yer vermeyerek, kendi işlemler üssüne bir güvenlik duygusu mu verebiliyor? Herhangi bir devlet ya da kilise gibi, bilim de kendi fizik halinin güvencesini sağlamak üzere fethetme dürtüsünü zorunlu buldu. Bu yayılması sağlamak için de, bilimci devrimci bilimsel eylemi bırakıp teolojik bir yaşam tarzına çekildi.

Bilimin modern insanın aklı üzerindeki egemenliği başlıca bilimsel arayışı gözardı etmek gibi basit bir taktikle sağlandı; onun o başlangıçtaki "ne?" sorusuna olan ilginin gözardı edilmesiyle. Bu sorunun bütün bilgiyi araştırmak için kullanılmasının ütopyacı olduğu anlaşılınca, bilimci onda ısrar etmekten vazgeçip herhangi bir soruyu kullanmak gibi bir tavır benimsedi. Bunu yapmak onun için kolaydı çünkü, matematik disiplininin insanın zihninde, romantik bir arılık ve kusursuzluk simgesi olarak sahip olduğu yere tutunabilirdi. Bu simgeye yönelik hürmet öyle yoğundur ki, bu yeni teoloji olmuştur. Ve bu teolojinin mekaniği, mantık-töreninin ritmi, kanıtı doğruyla özdeşleştirmesi öyle parlaktır ki, bilimsel arayışın, bilimsel sorgulamanın başlangıçtaki coşkusunu aşmıştır.

Çünkü yöntemle soruşturma arasında bir fark vardır. Bilimsel soruşturma, en başından beri, sürekli olarak tek ve özgül bir soru sormuştur, *ne?* Gökkuşağı ne, atom ne, yıldız ne? Bu soruya yanıt ararken, fiziksel bilimler, sorunun betimleyici bilgi elde etmek için temel olması ve arayışıyla kendisi arasında düzgün bir bütünleşmeye izin vermesi nedeniyle geçerliliği olan bir düşünce alanı inşa etmiştir. Fakat bilimsel yöntem sorudan azadedir. Herhangi bir soruya dayanarak, ya da matematikte olduğu gibi, soru olmadan işlev görebilir. Ama arayışın seçimi, sorunun türü, bilimsel eylemin temelidir. Bu yüzden bilimciyi, eleştirel zekasından öylesine gururluyken, kendisini, sadece kendi dizginsiz tören dansıyla, büyüsünü sadece sıradan gözlemciye değil ona katılan bilimciye de, peşpeşe inen kanıt tam tamlarıyla bulaştıran o dansa dalıp gitmiş olan bilimciyi izlemek çok dokunaklı bir şeydir.

İlk insan, kim olduğunun bir önemi yok, dev miydi pigme mi? O neydi? Bugün bizim için anlam taşıyan bir paleontoloji biliminin soracağı soru budur. Çünkü ilk insanın ne olduğunu bilseydik, bugünkü insanın ne olmadığını söyleyebilirdik. Paleontoloji, kim (Dedenin dedesi kimdi?) sorusu çevresinde duygusal bir bilim inşa ederken, bu soruyu gerçek sorunun yerine koyduğu için hoşgörülemez, çünkü bilimsel yöntemi oluşturan inanç konularına göre, bu konuda pozitif yanıt vermek için yeterli kanıt bulunmadığı gibi, olamaz da. Sonuçta, paleontoloji, diğer maddi olmayan bilimler gibi, tartışmaya uygun olan soruların kanıtlanamayan sorular olduğu bir alana girdi. Onun başlıca bilimsel sorumluluğunu, paleontolojinin duygusal *kim* sorusunu bilimsel *ne* sorusunun yerine geçirmesi nedeniyle, affedemeyiz. Kime ne onun kim olduğundan? İlk insan neydi, avcı mıydı, alet yapıcı mıydı, çiftçi, işçi, rahip mi, politikacı mıydı? Kuşkusuz ilk insan bir sanatçıydı.

Bu önermeyi ortaya atan bir paleontoloji bilimi, eğer estetik eylemin her zaman toplumsal eylemden önce geldiğine dayanıyorsa, ortaya konabilir. Kaplan-ata

karşısındaki o totemsi merak eylemi cinayet eyleminden önce geldi. Düş için olan ihtiyacın herhangi bir yararcı ihtiyaçtan çok daha güçlü olduğunu da unutmamak gerek. Bilim dilinde, bilinemeyeni anlamaya olan ihtiyaç bilinmeyeni keşfetmeye yönelik herhangi bir arzudan önce gelir.

İnsanın ilk ifadesi, ilk düşü gibi, estetik bir ifadeydi. Konuşma iletişim talebi olmaktan çok şiirsel bir çığlıktı. Ünsüzlerini haykıran ilk insan bunu kendi trajik haline, kendi kendinin farkında olmaya, hiçlik karşısındaki çaresizliğine karşı şaşkınlık ve öfke çığlıklarıyla yaptı. Filologlarla göstergebilimciler dilin hayvani bir güç olduğu tasavvurunu, dil göstergeler, sesler ya da jestler aracılığıyla iletişim yeteneği olarak tanımlandığında kabul etmeye başlıyorlar. Sıradan bir güvercini dişisinin çevresinde dolanırken gören herkes dişinin onun ne istediğini bildiğini bilir.

Dildeki insan edebiyattır, iletişim değil. İnsanın ilk çığlığı bir şarkıydı. İnsanın komşusuna ilk seslenişi güç ve ağırbaşlı zayıflık çığlığıydı, bir yudum su çağrısı değildi. Hayvan bile şiir için boş bir çaba gösterir. Ornitologlar horozun ötmesini coşkulu bir güç patlaması olarak açıklar. Gölün üstünde tekbaşına süzülen dalgıçkuşu kiminle iletişim kurar? Tekbaşına bir köpek aya karşı ulur. İlk insanın güneşe ve yıldızlara tanrı diye seslenirken bunu iletişim eylemi olarak, günlük çalışmasını bitirdikten sonra yaptığını mı söyleyeceğiz? Mit avdan önce geldi. İnsanın ilk konuşmasının amacı bilinmeyene seslenmekti. Davranışının kökeni onun sanatsal doğasında yatıyordu.

İnsanın ilk konuşmasının yararcı olmadan önce şiirsel olması gibi, insan bir balta yapmadan önce çamurdan bir put yaptı. İnsanın eli, sopayı nuzrak olarak atmayı öğrenmeden önce çamurun içinde gezdirip çizgi yaptı. Arkeologlar bize balta başının balta başlı putu ima ettiğini söylüyor. İkisi de aynı katmanda bulunduğundan aynı çağdan olmalılar. Belki de taştan bir balta kafa putunun baltalar olmadan yapılamayacağı doğrudur, ama bu meslek açısından bir ayrım, zaman açısından değil, çünkü çamur figür hem taş figürden hem baltadan öncedir. (Çamurdan, bir figür yapılabilir ama balta yapılamaz.) Elin ilk eylemi çanak çömlek değil, Tanrı imgesiydi. İnsanları ilk insanın heykel yapmadan önce çanak çömlek yaptığına inandırmaya çalışmak, günümüz antropolojisinin maddeci yozlaşmasının sonucudur. Çanak çömlek uygarlığın ürünüdür. Sanatsal eylem insanın kişisel doğum hakkıdır.

İnsan arzularına ait yazılı en eski tarih dünyanın anlamının toplumsal eylemde bulunamayacağını kanıtlıyor. Tekvin'in ilk bölümünün incelenmesi insan düşü için daha iyi bir anahtar sunuyor. Arkaik yazar için ilk insanın, yani Adem'in dünyaya çalışmak, toplumsal hayvan olmak üzere gelmesi, düşünülmesi imkansız bir şeydi. Yazarın yaratıcı dürtüleri ona insanın kökeninin bir sanatçı olduğunu söyledi ve o da onu Cennet Bahçesi'ne, Bilgi Ağacı'na, yanlışla doğruya yakın bir yere, en yüksek tanrısal vahiy duygusuna yerleştirdi. İnsanın düşüşü yazarın ve onu dinleyenlerin anlayışına göre, sosyologların söyleyeceği gibi Ütopyadan mücadeleye, dinbilimcilerin bize söylediği gibi Erdemden Günaha düşüş değildi, tersine, Adem, Bilgi Ağacı'ndan yiyerek, yaratıcı yaşamı, Rashi'nin ifadesiyle, Tanrı gibi "dünyalar yaratıcısı" olmayı arıyordu ve kıskanç bir cezanın sonucunda çalışma yaşamına zorlandı.

İnsanın düşüşünün anlamı, bizim bir yaratıcı yaşamı yaşayamıyor olmamızda bulunabilir. Bu verimli değil, iyi yaşamdan düşüştü. Ve günümüz sanatçısı tam

da burada, ilk insan konusunda, doğruya, paleontologun gösterebileceğinden daha yakın bir yaklaşım arıyor, çünkü ilk insanın işleviyle ilgilenen ve onun yaratıcı duruşuna ulaşmaya çalışanlar şair ve sanatçılardır. Eğer insanın düşüşüne karşı saygısızlık eylemi ve yeniden Cennet Bahçesi'nin Adem'i haline gelebileceğini öne sürmek değilse, insandaki o delice ressam ve şair olma dürtüsünün açıklaması, bunun *raison d'être*'i nedir? Sanatçılar ilk insanlardır.

10 Clement Greenberg (1909-1994) "Kübizmin Çöküşü"

1940'lar Amerika'sının perspektifinden, İkinci Dünya Savaşı, Avrupa kültürünün canlılık ve otoritesindeki moden çöküşün bir belirtisiydi. Greenberg, Paris Ekolü üzerine savaş sonrasındaki değerlendirmelerinde, bu çöküşü bir yandan toplumsal ve bilimsel ilerleme fikrine olan inanç kaybıyla, diğer yandan Amerikan sanat kültüründeki bir fırsat anıyla ilişkilendiriyor. İlk kez *Partisan Review*, New York, Mart 1948, s. 366-9'da yayınlandı. (Greenberg'in başka metinleri için bkz. IVD11, VA1, VIB5 ve 8.)

1939'la 1945 arasında yaşanan altı yıllık bir kesintinin ardından, Paris Ekolü'nün ustalarının daha da yakın tarihli eserleri bu ülkeye ulaşırken, Paris'te otuzların başında yaşanan sanatın çöküşü olgusunun sürdüğü konusundaki şüpheler kayboluyor. [...]

Eleştirinin sorunu, kübist kuşağın ve onun hemen ardından gelenlerin, sanatçıların öncülerinin tersine, neden orta ve ileri yaşta çöktüğünü ve neden Bonnard ve Vuillard gibi yaşlı empresyonistlerin son on beş yılda daha yüksek bir performans tutarlılığı sağlayabildiğini açıklamak; neden doğuştan gelen yetenekleri Picasso'dan çok daha düşük olan Max Beckmann gibi bir Alman ekspresyonistinin bile bugün ondan daha iyi resim yapıyor olabildiğini açıklamak olacaktır. Ve son olarak, neden, muhteşem ama geçici bir üsluba, tarihsel önem açısından kübizmle karşılaştırılamayacak bir üsluba sahip Matisse'in bile, yirminci yüzyılın en büyük ustası konumuna, Picasso'nun artık tehdit etmekten uzak olduğu bir konuma sahip olduğunu da açıklaması gerekir.

İlk bakışta "deney" çağının, Apollinaire'ci ve kübist misyonla onun umudunun çağının, Marksizmin ve o olgun Aydınlanma geleneğinin, dünyayı insanlaştırma çağının bozgunuyla karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Plastik sanatlarda, bir tek kübizm "deney" çağıdır. Matisse'in elinde fauvizmin ve Bonnard ile Vuillard'ın elinde geç dönem empresyonizmin ustalıkları ne yapabilmiş olursa olsun, kübizm büyük fenomen olarak, yirminci yüzyıl sanatının çığır açıcı ustalığı olarak, Batı sanatının bütününü bir zamanlar Rönesans doğalcılığının yaptığı gibi değiştiren ve belirleyen bir üslup olarak duruyor. Ve Avrupa'da sanatın son zamanlardaki çöküşünün temel etkeni, tarihsel gelişim açısından ondan önce gelen sanatçılar kuşağının hayatta kalmış üyelerini –görünüşte bir kıvılcımla– tutuşturan bir krize düşen kübist üslubun yönünü kaybetmesidir.

Kübizm kurtulamadığı için, bu krizden kimin kurtulduğunun bir önemi yok. Çünkü kübizm hâlâ zamanımızın en canlı üslubu, çağdaş duyguyu en ustalıklı

şekilde aktarabilen üslup ve geleceğe kalıp yeni sanatçıları biçimlendirecek olan bir geleneği destekleyebilen tek üslup. Empresyonizm, fauvizm ve ekspresyonizmin hayatta kalan ustaları hâlâ harika performanslar yapabiliyor, böylece genç sanatçıları verimli bir şekilde etkileyebiliyorlar – ama onları biçimlendiremiyorlar. Kübizm artık tek ekol. Ama öyleyse, eğer kübizm çağdaş duyguya en uygun üslupsa, neden kendisini, ustalarının şahsında göstermiyor, hatta son yirmi yılın sınamasına da karşı koyamıyor? Yanıt incelikli ama zoraki değil.

Herhangi bir dönemin büyük sanat üslubu, kendisini zamanının gerçek anlayışlarıyla ilişkiye sokan üsluptur. Ama bir çağ kendi gerçek anlayışlarını bırakabilir, geçmişin anlayışlarına çekilebilir –bunlar ona ait olmasa da ona daha güvenli gelir– ve sadece bu bırakmaya uygun bir sanatı kabul edebilir; bu durumda çağ, duygunun doğruluğunu temel alan büyük sanattan yoksun kalacaktır. Felaketlerle dolu bir dönemde çok radikal olmayan sanatçılar, tıpkı çok radikal olmayan politikacılar gibi, daha iyi çalışır, çünkü yaptıklarının beklenen sonuçlarına alışık olduklarından, rotalarını korumak için fazla gergin değildirler. Ama daha radikal sanatçılar, tıpkı daha radikal politikacılar gibi, cesaretlerini kaybederler çünkü çağın gerçek anlayışlarının rehberliğinde, bilinmeyen bir toprağa giden bir rotayı korumak için muhafazakârlardan daha güçlü sinire sahip olmaları gerekir. Yine de eğer radikal sanatçının sinir kaybı kalıcı olursa, o zaman sanat bütün olarak çöker, çünkü muhafazakâr sanatçı sadece momentuma kapılır ve zamanla döneminin, bütün gerçek sanatçıları besleyen anlayışlarıyla olan teması kaybeder. Ya da toplum herhangi bir yeni anlayışa sahip olmayı reddedebilir, yeni yanıtlar vermeyi reddedebilir – ama o durumda da sanattan hiç bahsetmemek en iyisidir.

Kübizm sadece ondan önce gelen sanattan değil, aynı zamanda sanayi kapitalizminin en yüksek aşamasının, bilimsel bakış açısının sonunda sadece bazı edebiyat insanlarının ciddi şekilde tartıştığı bir onay kazandığı ve toplumun çevresel sorunları gibi en ciddi iç sorunlarını da çözmeye yönelik tam bir imkana sahip olduğunu sergilediği bir dönemin iyimserlik, cesaret ve kendine güvenini cisimlendiren bir tutumlar bütününden de kaynaklanıyordu. Kübizm ... kişinin içinde çalıştığı belli bir disiplin, alan ya da medyumun somut deneyiminin dışında herhangi bir şeye gönderme yapmayı reddetmesiyle pozitivist ya da ampirik bir zihin halini ifade ediyordu; ve aynı zamanda amprisistin somut deneyimin yüce gerçekliğine olan inancını da ifade ediyordu. Bununla birlikte ... dünyanın kaçınılmaz olarak gelişmeye devam edeceği, bu yüzden insanın yeni, bilinmeyen, ya da öngörülemeyenle ne yaşarsa yaşasın, zaten sahip olduğundan daha düşük ya da tehlikeli bir şeyi elde etme riski olmadığı gibi her şeyi kapsayan bir inanç da vardı.

Kübizm doruk noktasına Birinci Dünya Savaşı'nda ulaştı ve bilinçsiz bir şekilde yaslandığı iyimserlik hızla çöküyor olsa da, yirmilerde sadece Picasso, Braque, Léger gibilerinin şaheserler yaratması değil, aynı zamanda Arp, Mondrian ve Giacometti, ayrıca Miro gibi cesur yenilikçileri de öne çıkarması hâlâ mümkündü. Ama otuzların başında, Picasso ve Braque'nin sanatı iki sanatçının da hâlâ içinden çıkma belirtisi göstermediği bir krize girdiği sırada, kübizmin toplumsal, duygusal ve entelektüel altyapısı hızla çatırdamaya başladı. Klee bile 1930'dan sonra düştü. Ger-

çeküstücülük ve neo-romantizm, tazelenmiş akademizmleriyle birlikte, ilgi çekmek için rekabete girdiler ve daha 1905'te kurulmuş bir zihin çerçevesi ve disiplinle gitgide daha iyi resim yapan ve bu nedenle hakim hastalığa daha bağışık olan Bonnard bile, Bonnard'ın çok şey borçlu olduğu Matisse'in varlığına rağmen, döneminin en büyük Fransız ressamı olarak adlandırıldı.

1939'dan sonra kübist miras Avrupa'daki çöküşünün son aşaması denebilecek bir aşamaya girdi. Doğru, o zamandan bu yana, içten içe bir kübist olan Dubuffet ortaya çıktı ve genç kuşak Fransız sanatçıların en iyileri –Tal Coat, Kermadec, Manessier, le Moal, Pignon, Tailleux vb. vb.– kübizm içinde çalışıyor; ama bugüne dek süslemenin ötesinde bir şey eklemediler. Dubuffet dışında hiçbiri, gerçekten özgün değil. Son on yıldır sıkça, Kandinski ve Klee değişkelerinde bile hâlâ özünde kübist olan soyut sanatın ölümünün ilan ediliyor olması şaşırtıcı değil. Nostaljiyle dolu olan ve kısa süre önce olanlar yüzünden geleceğin geçmişten daha iyi bir şey içereceğini umut etmeye korkan bir dünyada, sanattan ileri konumlarda durması nasıl beklenebilir? Daha ilerici bir çağın anlayışlarıyla biçimlenmiş olan kübizmin ustaları, buraya dek geldiler ve tarih geriye döndüğü zaman, karışık bir halde, onlar daha ileride olduğu için daha çıplak kalmış olan konumlardan geri çekilmeleri gerekti. Sanırım bu metafor yerinde.

Belli ki, sanatın mevcut durumu ancak zamanın çözeceği birçok paradoks ve çelişki içeriyor. Bunların en önemlisi sanatın bu ülkedeki durumu. Eğer Picasso, Braque ve Léger gibi sanatçılar böylesine üzücü bir şekilde çöktüyse, bu ancak onların işleyişini güvenceye alan genel toplumsal vaatlerin Avrupa'da kaybolmuş olması yüzünden olabilir. Ve diğer yandan, Amerikan sanatının son beş yılda geldiği düzeyi, Arshile Gorki, Jackson Pollock, David Smith gibi enerji ve içerik dolu yeni yeteneklerin ortaya çıkmasıyla birlikte düşününce –ve aynı zamanda sanatının bütün o darlığına rağmen John Marin'in yüksek bir ölçüyü tutarlı bir biçimde koruduğunu fark edince– o zaman, şaşırtıcı da olsa, Batı sanatının temel öncüllerinin sonunda, sanayi üretimi ve politik iktidarın çekim merkezleriyle birlikte, Birleşik Devletler'e göç ettiği çıkarımını yapmak gerekiyor.

Bütün öncüller bu kıyılara varmış değil – abartmayalım; ama yeteri kadarı burada ve bizim Amerikan sanatının geleceğiyle ilgili kronik, ve bu yüzden haklı karamsarlığımızı terk etmemizi ve geçmişte umut ettiğimizden daha fazlasını umut etmemizi sağlayacak kadarı da Paris'i terk etmiş durumda. Kübist geleneğin bu ülkede yeni bir çiçeklenme yaşaması uzak bir ihtimal değil. Bu arada onun halihazırda çöküşte olduğu gerçeği değişmiyor.

11 Barnett Newman (1905-1970) "Yücenin Vakti Geldi"

Newman burada bir önceki metnin cıkarımını tekrarlıyor. Denemesi, eserlerini Avrupalı soyut sanat biçimlerinden ayırmak isteyen Amerikalı sanatcılara özgü bir deneme. Görünüste toplumsal marjinallik icinde olsalar da, Amerikalı avangard sanatcılar kendilerini tarihsel ve cografi acıdan, modern sanatı gelistirme inisiyatifinin artık kendilerine kaldığı bir konumda görüyorlardı. İlk kez *Tiger's Eye*, c. 1, sy. 6, Aralık 1948, s. 51-8'de yayınlandı.

Güzelliğin Yunanlar tarafından icat edilmesi, yani onların güzelliği bir ideal olarak koyutlamaları, Avrupa sanatının ve Avrupalı estetik felsefelerinin umacısı olmuştur. İnsanın sanatlardan kendisinin mutlakla olan ilişkisini ifade etmesine yönelik doğal beklentisi, kusursuz yaratımların mutlakiyetçilikleriyle –niteliğin fetişleşmesiyle– özdeşleştirilip karıştırılmıştır, bu yüzden de Avrupalı sanatçı sürekli olarak yücelik beklentisi ve güzellik fikirleri arasındaki ahlaki mücadeleye düşmüştür.

Bu karışıklık, Yunan olmayan sanatı bilmesine rağmen, kendisini güzellikle ilgili platonik tutumlardan, değer sorunundan uzak tutamayan, bu yüzden de yüceltme duygusunu kusursuz açıklamayla, nesnel bir retorikle eşanlamlı sayan Longinus'ta keskin bir şekilde görülebilir. Ama karışıklık Kant'ta da, aşkın algı kuramıyla devam etti, fenomen fenomenden fazla bir şey oldu; ve yüceyi *güzelliğin türlerine* ait bir yapının zeminine yerleştiren bir güzellik kuramı inşa eden, böylece tümüyle biçimsel olan bir gerçeklikle ilişkiler kümesinde bir hiyerarşiler dizisi yaratan Hegel'de de bu karışıklık sürdü. (Sadece Edmund Burke bir ayrılık konusunda ısrar etti. Bu gelişmemiş ve ilkel bir ayrılık da olsa, açık bir ayrılıktır ve Gerçeküstücülerin bundan ne kadar etkilendiğini bilmek ilginç olurdu. Burke bana bir Gerçeküstücü kitapçık gibi geliyor.)

Felsefenin yaşadığı karışıklık plastik sanatların tarihini oluşturan mücadelenin bir yansımasıdır. Bugün bize göre Yunan sanatının bir ısrar olduğu, yüceltmenin anlamının kusursuz bir biçimde bulunduğu konusunda bir ısrar olduğu, yüceltmenin de ideal duyarlıkla aynı olduğu konusunda kuşku yoktur; bu da sözgelimi yüce olanı biçimi yok etmeye yönelik bir arzu içeren bir şey olarak gören ve biçimi biçimsiz kabul edebilen Gotik ya da Baroktakinin tam tersi bir durumdur.

Güzellikle yüce arasındaki bu mücadelenin doruk noktası en iyi şekliyle Rönesansta ve daha sonra modern sanat adıyla bilinen Rönesansa yönelik o tepkide incelenebilir. Rönesansta Yunan güzellik ideallerinin canlanması sanatçılara kabul edilmiş bir İsa efsanesini, mutlak güzellik olarak yeniden ifade etme görevini veriyordu ve bu efsanenin Mutlak olanı hatırlatmasına rağmen özgün Gotik coşkuya karşı yapılacaktı. Rönesans sanatçıları geleneksel coşkuyu daha da eski bir gelenekle süslediler – yani zarif çıplaklık ya da zengin ipekle. Michelangelo'nun kendisine bir ressam değil bir heykeltıraş demesinin bir nedeni vardı, o büyük Hıristiyan yücelik bildirisine yönelik arzusunun ancak yaptığı heykelde elde edilebileceğini biliyordu. İsa dramını zengin ipeklerle, süslemelerle ve güzel dokuya sahip vücut boyalarıyla hisseden güzellik kültlerini makul bir şekilde hor görebilirdi. Michelangelo Yunan çalışmalarının kendi dönemi için taşıdığı anlamın Tanrı olan İsa'yı –İsa'ya dönüşen insanı– yapmayı içerdiğini biliyordu; kendi plastik sorununun ne ortaçağa has bir katedral yapmak ne de Yunana has tanrı gibi bir insan yapmak sorunu olduğunu, insandan bir katedral çıkarmak olduğunu biliyordu. Bunu yaparken döneminin resminin ulaşamadığı bir yücelik ölçütü belirledi. Resim bunun yerine modern zamanlara dek şehvet uyandıran bir sanat yapmak gibi bir maceraya girişti, onun yetersizliğinden rahatsız olan Empresyonistler, mevcut güzellik retoriğini, bir yüzey üzerine çirkin fırça darbeleri indirmek gibi Empresyonist bir ısrarla yok etme hareketine başladılar.

Modern sanatın dürtüsü bu güzelliği yıkma arzusuydu. Fakat Rönesansın güzellik fikirlerini bir kenara iten ve yüce mesaj için uygun bir vekil bulamayan Empresyonistler, bu mücadele sırasında, plastik tarihlerinin kültür değerleriyle uğraşmaya mecbur kaldılar, bu yüzden yaşamı deneyimlemenin yeni bir yolunu bulmak yerine ancak değerlerin bir aktarımını yapabildiler. Kendi yaşama tarzlarını överek, neyin gerçekten güzel olduğu sorununa takıldılar ve sadece genel bir güzellik sorunundaki konumları yeniden ifade edebildiler; tıpkı daha sonra Kübistlerin, Rönesansın ve Empresyonistlerin ipek yüzeylerinin yerine bir gazete kağıdı ve bir zımpara kağıdı geçirmek gibi Dada jestleriyle, yeni bir vizyon yaratmak yerine buna benzer bir değer aktarımı yapmaları ve sadece kağıt parçasını yüceltmeyi başarmaları gibi. Avrupa kültür kalıbında bir tutum olarak görülen yüceltme retoriği öyle güçlü bir yere sahiptir ki, modern sanat adıyla bildiğimiz devrimdeki yücelik öğeleri, yeni bir deneyimin gerçekleştirilmesinden çok kalıptan kaçma çabası ve enerjisinde var olur. Picasso'nun çabası yüce olabilir ama onun eserinin, güzelliğin doğasının ne olduğu sorununa yönelik bir ilgi olduğuna kuşku yoktur. Mondrian bile, Rönesans resmini saf konu üzerindeki ısrarıyla yıkmaya çabalarken, sadece beyaz düzlemi ve dik açıyı yücelik sahasına, yücenin paradoksal bir şekilde kusursuz duyumların bir mutlağı olduğu yere çıkarmayı başardı. Geometri (kusursuzluk) onun metafiziğini (onun yüceltmesini) yuttu.

Avrupa sanatının yüceyi elde etmekteki başarısızlığının nedeni duyumun gerçekliği (çarpıtılmış ya da saf, nesnel dünya) içinde varolmaya ve saf plastiklik (bu plastiklik ister romantik etkin bir yüzey olsun, ister klasik durağan bir yüzey olsun, Yunan güzellik ideali) çerçevesinde bir sanat inşa etmeye yönelik bu kör arzudur. Başka deyişle, yüce bir içerikten yoksun halde yakalanan modern sanat, yeni bir yüce imge yaratamıyor ve Rönesans'ın figür ve nesne imgeleminden ancak onu tümüyle, boş bir geometrik biçimcilikler dünyası (yani arı bir soyut matematiksel ilişkiler retoriği) adına çarpıtarak ya da reddederek uzaklaşabiliyor, güzelliğin doğası için verilen bir mücadelenin tuzağına düşüyordu; güzellik ister doğada olsun ister doğa olmadan da bulunsun.

Bence burada Amerika'da, bazılarımız, Avrupa kültürünün ağırlığından kurtulmuş olan bazılarımız, sanatın güzellik ve onun nerede bulunduğu sorunuyla hiçbir ilişkisinin olmadığını söyleyerek, yanıt vermiş oluyor. Artık başka bir soru beliriyor: eğer yüce denebilecek bir efsane ya da mitten yoksun bir dönemde yaşıyorsak, eğer arı ilişkilerdeki herhangi bir yüceltmeyi kabul etmeyi reddedersek, eğer soyutta yaşamayı reddedersek, nasıl yüce bir sanat yaratıyor olabiliriz?

Bizler insanın yüceltilmiş olana, mutlak duygularla olan ilişkimize yönelik doğal arzusunu yeniden öne sürüyoruz. Modası geçmiş ve antika bir efsanenin belirsiz desteklerine ihtiyacımız yok. Bizler gerçekliği apaçık olan ve modası geçmiş imgelerle çağrışımları canlandıran desteklerden ve dayanaklardan yoksun imgeler yaratıyoruz. Bizler kendimizi bellek, çağrışım, nostalji, efsane, mit ya da akla gelebilecek, Batı Avrupa resminin aracı olmuş olan her ayakbağından kurtarıyoruz. İsa'dan, insandan ya da "yaşamdan" katedraller yapmak yerine, onu kendimizden, kendi duygularımızdan yapıyoruz. Ürettiğimiz imge apaçık bir vahiy imgesi, gerçek ve somut bir imge, ona tarihin nostaljik gözlüklerini takmadan bakacak herhangi birinin anlayabileceği bir imge.

12 Willem de Kooning (1904-1997) "Umutsuz Bir Manzara"

De Kooning'in otuzlardaki ve kırkların başındaki çalışmasına, Avrupa avangardının teknik mirasının, özellikle de Picasso ve Miro'nun etkisini taşıyan figür kompozisyonları hakimdi. Ama İkinci Dünya Savaşı'nın sonuyla 1950 arasında, çalışmasına bir dizi jeste dayalı, yaygın, görünüşte soyut olan, bircoğu tek renkli kompozisyonlar hakim oldu. Bu eserlerden on tanesi De Kooning'in Nisan 1948'de New York'ta düzenlenen ilk tek kişilik sergisinde yer aldı. Basındaki yorumlar ve başka tek ve toplu sergiler bunu izledi. De Kooning'in bu dönemdeki çalışmalarının doruk noktası olarak, genellikle 1949 tarihli *Attic* [*Tavanarası*] ve Haziran 1950'de tamamlanan ve o yılın Venedik Bienali'nde sergilenen *Excavation* [*Kazı*] kabul edilir. Renkteki katılık, calkantılı fırça çalışması ve figür parcalarının işlevini kaybetmiş izleri, bir "kaygı çağına" hakim olan görüşler cercevesinde, varoluscu bir yorum tarzına yol actı. Tam da bu sırada, 1949 yılında, De Kooning "Umutsuz Bir Manzara" adlı konuşmasını New York, Greenwich Village'deki "Sanatcının Konuları" okulunda yaptı. Bu okul Rothko, Motherwell, (kısa bir süre) Clyfford Still ve Barnett Newman'ın yönettiği bağımsız bir okuldu. Ekim 1948'de acılmış, 1949'un bahar dönemi boyunca devam etmis ve Nisan 1950'de kapanmıştı. De Kooning'in konuşmasına ek olarak, Rothko, Gottlieb ve Reinhardt tarafından da başka konuşmalar yapılmıştı. Joseph Kornell filmler gösterdi, Huelsenbeck Dada üzerine ve John Cage Kızılderili kum resmi üzerine konustu. Burada tam olarak yer verilen De Kooning'in konuşması, *The Collected Writings of Willem de Kooning*, Madras ve New York: Hanuman Books, 1988, s. 9-14'ten alınmıştır.

Benim umutsuzluğa olan ilgim sadece bazen kendimi çok umutsuz bir halde bulmamdan kaynaklanıyor. Nadiren o şekilde başlarım. Elbette, soyutta, düşün ve bütün etkinliğin biraz umutsuz olduğunu görebiliyorum. Bir fikir verildiğinde, insan ona saplanıp kalıyor. Onu görmekten, hatta onu bir olasılık olarak kullanmaktan kaçınamıyorsunuz. Tekvin'de, başlangıçta hiçlik olduğu ve Tanrı'nın orada eyleme geçtiği söyleniyor. Bir sanatçı için bu oldukça açık. Bunun bütün kuşkuyu alıp götürmesi çok gizemli bir şey. İnsan uzayda sonsuza dek kaybolup gidiyor. Onun içinde yüzebilir, uçabilir, asılı kalabilirsiniz ve anlaşılan, bugün, en iyi ya da en moda seçenek onun içinde titremek. Onunla bütünleşme fikri umutsuz bir fikir. Sanatta, bir fikir bir başkası kadar iyidir. Eğer sözgelimi titreme fikrini ele alırsak, birdenbire sanatın büyük kısmı titremeye başlar. Michelangelo titremeye başlar. El Greco titremeye başlar. Bütün empresyonistler titremeye başlar. Mısırlılar görünmez şekilde titrer ve Vermeer ve Giacometti de öyle yapar ve birden bire, şimdilik, Raffaello cansız ve tatsız bir hal alır; Cézanne hep titremiştir ama çok kesin bir şekilde.

Günümüzün tek kesinliği insanın kendi kendinin bilincinde olması gerektiğidir. Düzen fikri ancak yukarıdan gelebilir. Bana göre, emirin emredilmesi gerekir ve bu da bir sınırlamadır.

Bir sanatçı başkaları tarafından kendi özgür iradesiyle resmetmeye zorlanır. Eğer bir şey yapmanın olası olmadığı tutumunu benimserseniz, bir şey yaparak bunu kanıtlamanız gerekir.

Sanatın belli bir biçimde olması gerekmez. İlişkide olmanın imkansız olduğu bir şeyle ilişkide olmak konusunda kaygı duymanın yararı yok. Üslup bir sahtekârlık. Ben hep Yunanların sütunlarının arkasında saklandığını hissettim. Van Doesburg ve Mondrian'ın bir üslup dayatmaya çalıştıklarını düşünmek korkunç bir fikirdi. İktidarın gerici gücüdür, üslubu ve olayları işler halde tutan.

Bir üslubun nasıl başladığını bulmak olanaksızdır. Bence insanın işe koyulmadan önce bir üslup hazırlayabileceğini düşünmek fazlasıyla burjuva bir fikirdir. Bir üslup yapma arzusu insanın kaygısı için bir bahanedir. Her şekilde, yenilikçilerin bir dönemin sonuna geldiğine inanıyorum. Cézanne "küçük duyumuyla" karşı karşıya gelmeden önce Empresyonizme son şeklini verdi.

Kişisel hisleri ne olursa olsun, bir sanatçı tuval üzerindeki belli bir alanı doldurup onun çevresini çizerse, tarihsel hale gelir. Başka sanatçılardan etkilenir ya da onlara etki eder.

Bir sanatçı ayrıca sanat yapan kişidir. Onu icat etmedi. Nasıl başladığının "canı cehenneme". Hiçbir ilerlemesinin olmadığı besbelli. Uzam fikri ona, yapabilirse değiştirmesi için verilir. Soyuttaki konu *uzamdır*. Uzamı bir tutumla doldurur [sanatçı]. Tutum hiçbir zaman sadece ondan gelmez.

Bir grup ya da hareketle birlikte olursunuz çünkü bundan kaçınamazsınız.

13 Jackson Pollock (1912-1956) William Wright'la Görüşme

1950 yazında Sag Harbor radyo istasyonu için William Wright tarafından kaydedildi, ama yayınlanmadı. Pollock'ın bastan sona soyut resimler için en basanlı sergisi aynı yıl, daha sonra yapıldı. Yazıya geçirilmiş hali F. V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York: The Museum of Modern Art, 1967, s. 79-81'de yer aldı.

Bay Pollock, size göre, modern sanatın anlamı nedir?

JP: Modern sanat bana göre içinde yaşadığımız çağın çağdaş hedeflerinin ifadesinden öte bir şey değil.

Klasik sanatçıların çağlarını ifade etmek için herhangi bir yolu var mıydı?

JP: Evet, onlar da bunu çok iyi yaptı. Bütün kültürlerin o anki hedeflerini ifade etmek için yolu ve tekniği bulunur – Çinliler, Rönesans, bütün kültürler. Benim ilgimi çeken şey bugün ressamların kendileri dışında bir konu aramak zorunda olmaması. Kendi içlerinden çalışıyorlar.

Modern sanatçının klasik sanat eserlerini değerli kılan niteliği az çok yalıttığını, onu yalıtıp daha saf bir biçimde kullanmaya başladığını mı söylüyorsunuz?

JP: Ah – iyi olanlar böyle yaptı, evet.

Bay Pollock, sizin resim yönteminiz konusunda birçok tartışma yaşandı ve birçok yorum yapıldı. Bu konuda bize söylemek istediğiniz bir şey var mı?

JP: Bana göre işler yeni teknikler gerektirir. Ve modern sanatçılar kendi açıklamalarını yapmak için yeni yollar ve yöntemler bulmuştur. Bana göre modern ressam bu çağı, uçağı, atom bombasını, radyoyu, Rönesansın ya da geçmişteki başka herhangi bir kültürün eski biçimleriyle ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur.

Bu da sıradan insanla eleştirmenin yeni teknikleri yorumlama yeteneklerini geliştirmesi gerektiği anlamına gelir.

JP: Evet – bir şekilde hep böyle olur. Yani, yabancılık gidecek ve bence modern sanatta daha derin anlamlar keşfedeceğiz.

Sanırım ne zaman sıradan biri size soru sorsa, bu soru bir Pollock resmine ya da herhangi bir modern resme nasıl bakacakları –orada neyi arayacakları–, modern sanatı beğenmeyi nasıl öğrenecekleri sorusu oluyordur?

JP: Bence bir şey aramaları değil, edilgen bir şekilde bakmaları gerekiyor – resmin sunacağı şeyi almaya ve aradıkları şeye ilişkin bir konuyu ya da önceden düşünülmüş bir fikri öne çıkarmaya çalışmamaları gerekiyor.

Ressamın bilinçdışından resim yaptığı ve tuvalin ona bakan kişinin bilinçdışı rolünü gördüğü söylenebilir mi?

JP: Bilinçdışı modern sanatın çok önemli bir yönü ve bence resimlere bakarken bilinçdışı dürtüler çok anlam taşıyor.

O zaman soyut resimde herhangi bir bilinen anlam ya da nesne aramak insanı onu gerektiği gibi değerlendirmekten alıkoyacaktır?

JP: Bence ondan tıpkı müzikten olduğu gibi haz alınmalı – bir süre sonra onu sevebilirsiniz de sevmeyebilirsiniz de. Ama – çok ciddi gibi görünmez. Ben bazı çiçekleri severim, bazılarını da sevmem. Bence en azından... bence en azından ona şans vermek gerekir.

Yani, bence her şeye biraz şans vermek lazım. İnsan iyi müziği sevmek için doğmaz, onu dinlemeleri ve zaman içinde onu anlamaya başlamaları ya da beğenmeleri gerekir. Eğer modern resimde de aynı şey sözkonusuysa – insanın onu beğenmek için bir süre onunla ilgilenmesi gerekir.

JP: Bence bu kesinlikle işe yarar.

Bay Pollock, klasik sanatçıların ifade edecekleri bir dünya vardı ve bunu o dünyadaki nesneleri temsil ederek yaptılar. Neden modern sanatçı da aynı şeyi yapmıyor?

JP: Hımm – modern ressam mekanik bir çağda yaşıyor ve doğadaki nesneleri temsil etmek için kamera ve fotoğraf makinesi gibi mekanik yollarımız var. Bence, modern sanatçı, iç dünyayı çalışıyor ve ifade ediyor, –başka deyişle– enerjiyi, devinimi ve başka iç güçleri ifade ediyor.

Klasik sanatçının dünyasını nesneleri temsil ederek ifade ettiğini, buna karşın modern sanatçının dünyasını nesnelerin onun üzerindeki etkisini temsil ederek ifade ettiğini söylemek mümkün mü?

JP: Evet, modern sanatçı uzam ve zamanla çalışıyor ve duygularını örneklemekten çok ifade ediyor.

Peki Bay Pollock, modern sanatın nasıl ortaya çıktığını bize anlatabilir misiniz?

JP: Birdenbire çıkmadı ortaya; Cézanne'a kadar uzanan, kübistlerden, post-kübistlerden geçip bugün yapılan resme kadar varan uzun bir geleneğin bir parçasıdır.

O zaman kesinlikle evrimin bir ürünü?

JP: Evet.

Günümüzde birçok kimsenin önemli olduğuna inandığı o yöntem sorununa geçebilir miyiz? Bize kendi resim yönteminizi nasıl geliştirdiğinizi ve neden bu şekilde resim yaptığınızı anlatabilir misiniz?

JP: Yani, yöntem, bana göre, bir ihtiyaçdan çıkan doğal bir şeydir ve modern sanatçı bir ihtiyaçtan yola çıkarak çevresindeki dünyayı ifade etmenin yeni yol-

larını bulmuştur. Ben de alışılmış resim tekniklerinden farklı olan, şu anda biraz tuhaf duran yollar buldum, ama çok da farklı bir yanı olduğunu sanmıyorum. Yerde resim yapıyorum ve bu alışılmamış bir şey değil – Doğulular böyle yapardı.

Resmi tuvale nasıl taşıyorsunuz? Fırça falan gibi bir şey kullanmadığınızı sanıyorum, değil mi?

JP: Kullandığım boya genellikle sıvı, akıcı türden boya oluyor. Kullandığım fırçalar da fırça değil de sopa gibi kullanılıyor – fırça tuvalin üzerine değmiyor, üzerinde geziniyor.

Tuval üzerinde fırça yerine boyalı – sıvı boyalı bir sopa kullanmanın yararını açıklamanız mümkün mü?

JP: Yani, daha özgür olup daha büyük özgürlüğe sahip oluyorum, tuvalin çevresinde daha rahat hareket ediyorum.

Peki bir fırçayı denetlemekten daha zor değil mi bu? Yani, fazla boyamak ya da saçmak ya da bu tür şeyler olası değil mi? Bir fırça kullanırken, boyayı tam istediğiniz yere koyarsınız ve neye benzeyeceğini de bilirsiniz.

JP: Hayır, sanmıyorum. Ben – ah – tecrübeyle sabit – boyanın akışını büyük ölçüde denetlemek mümkün görünüyor ve ben de – tesadüfe başvurmuyorum – çünkü tesadüfü reddediyorum.

Tesadüf diye bir şey olmadığını söyleyen kişi Freud'du sanırım. Kastettiğiniz şey bu mu?

JP: Sanırım genellikle bunu kastediyorum.

Zihninizde bir tuvale ilişkin önceden hazırlanmış bir fikir olmuyor öyleyse?

JP: Yani, pek değil – hayır – çünkü yaratılmamış oluyor daha. Yeni bir şey – nesneleri hazırlayıp doğruca onlardan çalıştığınız o natürmorttan çok farklı bir çalışma tarzı bu. Ne yaptığımla ve sonucun ne olacağı konusunda genel bir fikrim oluyor.

Bütün hazırlık eskizlerinde böyle mi oluyor?

JP: Evet, ben resme başkasının çizime yaklaştığı gibi yaklaşıyorum; yani, doğrudan. Çizimlerden çalışmıyorum, eskizleri, çizimleri ve renkli eskizleri son resim haline getirmiyorum. Bence resim günümüzde – daha dolaysız, daha doğrudan – doğrudan bir – bir açıklama yapmak için daha büyük olasılık var.

Yani, aslında sizin her resminiz, tamamlanmış tuvalleriniz, mutlak bir özgünlük taşıyor.

JP: Yani – evet – hepsi de doğrudan resim. Tek bir tane var.

Yani şimdi, Bay Pollock, bütün olarak modern resim üzerine bir yorum yapabilir misiniz? Çağdaşlarınızla ilgili görüşünüz nedir?

JP: Yani, günümüzde resim çok canlı, çok hareketli, çok heyecan verici görünüyor. New York çevresindeki beş altı çağdaşım çok önemli işler yapıyorlar ve resmin yönü de oraya doğru gidiyormuş gibi görünüyor – yani şövaleden çıkıp bir tür, bir tür duvara – duvar resmine.

Sizin bazı tuvallerinizin çok alışılmadık boyutlarda olduğunu sanıyorum, değil mi?

JP: Yani, evet, kullanışsız bir ölçüleri var – 2.5 çarpı 5.5 metre. Ama büyük çalışmaktan hoşlanıyorum ve – ne zaman fırsatım olursa, kullanışlı olsa da olmasa da yapıyorum.

Küçük tuval yerine büyük tuvalle çalışmaktan neden hoşlanıyorsunuz?

JP: Yani, tam açıklayamam. Büyük bir alanda 0.5 x 0.5 çalışırken olduğundan daha rahatım; büyük alanda kendimi evde gibi hissediyorum.

"Büyük alanda" diyorsunuz. Resim yaparken kendinizi hakikaten tuvalin üzerinde mi hissediyorsunuz?

JP: Pek değil. Arasıra tuvalin üstüne çıkıyorum – yani, dört bir yandan çalışırken tuvalin içine çok girmem gerekmiyor.

Köşede düz cam üzerine yaptığınız bir şey görüyorum. Bize biraz ondan bahsedebilir misiniz?

JP: Yani, bu benim için de yeni bir şey. İlk kez cam üzerine bir şey yapıyorum ve çok da heyecan verici buluyorum. Modern mimaride –modern konstrüksiyonda– cam üzerinde boya kullanma olasılıklarını muhteşem buluyorum.

Yani, cam üzerindeki bir şey her zamanki tekniğinizden farklı mı?

JP: Çok genel olarak aynı. Bu parçada renkli cam tabakaları, alçı dilimleri, kumsaldan alınma taşlar ve o tür ıvır zıvır kullandım. Genel olarak benim bütün resimlerimle aynı türden bir şey.

Yani, modern binalar için bunlardan çokça yapacak olursanız, yine çeşitli nesneler kullanacak mısınız?

JP: Sanırım, evet. İnsanın camla yapabileceği şeylerin olasılıkları bana sonsuz görünüyor. Sanki cam çağdaş resimle çok yakından bağlantısı olan bir medyum gibi.

Bay Pollock, sizin resim yönteminizin, tekniğinizin, onunla elde ettiğiniz şey yüzünden önemli ve ilginç olduğu doğru değil mi?

JP: Umarım öyledir. Doğal olarak, aslolan sonuç – ve – bir şey söylendiği sürece boyanın nasıl konduğunun pek bir önemi yok. Teknik bir açıklamaya varmanın yolu sadece.

14 David Smith (1906-1965) "Estetik, Sanatçı ve İzleyici"

Smith kuşağının en önde gelen Amerikalı heykeltıraşıydı. 1933 yılında ilk kaynaklı demir çalışmasını yaptı ve ölünceye dek açık ve yapma heykel biçimlerini araştırmayı sürdürdü. Ressamlar arasındaki çağdaşları gibi, modern Amerikan sanatının canlılığına bellrgin bir güven besledi. Bu onun Deerfield, Massachusetts'te, 24 Eylül 1952 günü yaptığı konuşmanın metnidir. Garnett McCoy (ed.), David Smith, New York ve Londra, 1973, s. 88-107'de yer aldı. (Smith'in daha sonraki bir metni için bkz. VIB2.)

Öncelikle çıkarımlarımı sunup konuşmaya tersten başlamak istiyorum.

Zaman heykel için yeni bir boyut ve ben kaba kütle üzerinde durmuyor, açık tasviri ve saydam biçimi yeğliyorum – böyle ön, arka aracılığıyla görünür – aynı yöntem açıklama yoluyla da işleyebilir.

Yaratıcı-sanatçıya göre, sanatın yapılması sırasında estetiğin onun için değer taşıyıp taşımadığı kuşkuludur.

Gerçekten yaratıcı olan sanatçı bayağılıkla başa çıkar.

Sanatı sanatçı dışında kimse anlamaz.

Sanattan etkilenme sanatçının tek özelliğidir. Çoğunluk sanata düşmanlıkla yaklaşır.

Sanatçı çoğunluğa karşı savaşçı olmayı hak eder.

Sanatçı zamanının bir ürünüdür ve savaşçılığı bir tercih değil, bir savunmadır.

Sıradan biri diye bir şey yoktur. Sıradan kişi ya sanatseverdir ya da sanatı reddeden biridir.

Sanat seyircisi, sanatsever, kabul etme ya da reddetme ayrıcalığına sahiptir. Ama sıradan biri diye bir şey yoktur. Ya sahtekâr ya da lafazandır.

Başyapıtlar günümüzde yapılıyor.

Estetik, yazılı çıkarım ya da yönerge demektir. Yaratıcı sanatçının sözlü yönergelerden etkilenmemesi gerekir. Onun estetiği öncelikle bilinçdışıdır ve görsel kayda aittir. Sözcük ya da özetleme sözkonusu olmaz. Sanatçı estetiği ya da sanat tarihini reddetmez. Sanatta da, sanat tarihinde de mit beğenilir ve kullanılır, ama sanat eserini yapan sanatçının, onun anlaşılmasını düşündüğü tek dil olan görmenin belleğinde kullanılırlar.

Sanatçının bayağılığı kullanışından bahsettim. Ama bu terimi kullanıyorum, çünkü profesyonel bir estetikçiye göre, onun güzellik görgüsünde bu bir bayağılıktır, çünkü daha onu kabul etmemiştir ya da onun kabul edilmesi için kurallar belirlememiştir. Yaratıcı sanatçı için bu onun güzelliğidir, ama estetikçinin açıklamasını beklemesi gereken izleyiciye göre, bu fazla yenidir ve kabul edilme fırsatı bulmamıştır daha. Geçmişe uymayacaktır, solmanın da ötesindedir. Sanat estetikçileri ancak sanat eseri yapıldıktan sonra çıkarım yapabilir ya da söylem geliştirebilir. Fikrin, kavramın doğumu sanat eserindeki önemli eylemdir.

Sanatı sanatçı dışında kimse anlamaz çünkü kimse sanatla, onun arayışıyla, onun yapılmasıyla, sanatçı kadar ilgilenmez. Bu kimsenin sanattan hoşlanmasına engel olmaz – eğer onu sanatın ne olması gerektiği konusunda önceden belirlenmiş fikirlerle sınırlamaz ya da onun nasıl kalması gerektiği konusunda sınır beklemezlerse. Sanat eserinin anlamanın gerçek yolu görsel tepkinin aldığı yolu, sanatçının esere varırken kullandığı yönteme benzer şekilde kat etmektir.

Seyirci bir sanat eserine giren etkilenim miktarını fark eder mi – yoğun etkilenim – savaşçı canlılık – ve tam ikna? Sanatçıya göre tatmin elde etmek için bunun tam olması gerekir. Eleştirmen, izleyici, filozof bile yaratıcının sahip olduğu eser için gerekli yoğun etkilenime sahip olabilir mi? Çağdaş sanatın sahip olduğu bu savaşçı canlılık ve etkilenmeyi yansıtabilirler mi, ya da anlayabilirler mi? Ya da herhangi bir niteliğe ulaşabilirler mi? Bu duygu çok fazla mı verilmiş – yaşamlarının dışında mı kalmış? Yoksa çok mu kuşkucular? Yoksa kendi doğal tepkilerini serbest bırakabilmek için yazılı onaya ve genel kabule mi ihtiyaç duyarlar?

Tanıdığım bütün sanatçılar hayatta kalma ve çalışma hakkını, eserlerinin satışından başka yollardan elde ediyor. Eserleri sadece onların kendi inançlarıyla konuşuyor. Kendilerininkinden başka bir geleneğe ya da yönergeye boyun eğmiyorlar. Her sanatçının dünyayı eseriyle karşılaması gerekir. Dünyayı karşıladığı zaman,

amacı nedir? Eğer iç inançları ve dürtüleri onun sanatçı olmanın – ve sanatçının ifade tarzını yaşamanın – yeryüzünün en önemli şeyi olduğu gerçeğini karşılamayan hiçbir şeyi kabul etmemesine yol açıyorsa, bir amaca ihtiyaç var mıdır?

Sanatçı zamanının dışında var olamayacağına göre, bazı toplumsal baskılar onu etkiler, bazı eleştirel görüşler ona yöneltilir. Çoğunluğun reddettiğini hisseder, peki o zaman sanatını kimin için yapacaktır? Öncelikle kendisi için, ardından başka sanatçıların görüşü için ve özellikle de kendi ahlak kurallarına sahip, kendi estetik alanında yer alan sanatçılar için. Ama onun dünyası ve alanı bütün diğerlerinin barındığı dünyayla aynıdır. Gizli bir şifre ya da anahtarı yoktur, özel öngörüsü, ortamı, parlaklığı, sezgisi yoktur. Kendi seçimine göre görme – izdüşürme – hakkını kullanır. Onun kültürünün çalışan ve tanınan bir üyesi olmayı, eserini kabul ettirmeyi tercih etmesi. [...]

Evet, başyapıtlar yapılıyor bugün. Başyapıtlar sadece insanların fazlasıyla sevdiği eserlerdir. Yirminci yüzyıl birçoğunu üretti. Günümüz Amerika'sı, çağdaş Amerika başyapıtlar üretiyor – daha önce burada üretilmediği kadar çok sayıda güçlü, saldırgan ressam ve heykeltıraş. [...]

Çağdaş Amerikan sanatının estetiği daha yazılmadı. Öncelikle hareketin bir adı yok. Mirası kesinlikle post-Fauvist, post-Kübist, post-Ekspresyonist, post-pürist, post-Konstrüktivist. Ama bazı öne çıkan öğeler sözkonusu. Bu kuvvetlerden biri özgürlük, savaşçı bir özgürlük, dilsel estetikçiler, filozoflar ve eleştirmenler geleneğini reddetmeye yönelik bir özgürlük; onun yerine duygusal ve doğrudan bir şekilde sanatçının kendisini konu olarak ifade etmeye, klasik rutine, natürmort, seks, mononesne ve başka tarihsel biçimlere başvurmadan ifade etmeye yönelik bir özgürlük. Büyük olasılıkla insan ruhunun bütün inancının sanatın konusu olabileceğini kabul etmek çok özgür, çok muhalif bir şeydir. Sanatta hiçbir konu tabu değildir. Neden insanın doğasının kendisi de konu olmasın? İnsanın düzeninden başka bir düzen yok. Yine de bu büyük düzen. Geleneksel olarak bildiğimiz şekliyle biçim bile yok. Katı cisimlerin bir *chiaroscuro*su da yok; artık uzam katılaşıyor ve katılar saydamlaşıyor. Neden heykelin *chiaroscuro* bir biçimde katılaşmasından korkmayalım? Kavram *chiaroscuro*dan daha önemli. Hiçbir şey gerçekten katılıktan uzak değil. Kütle enerjidir, uzam enerjidir, uzam kütledir. Bu tür şeylerin bilimsel olgular olup olmadığı çok, ama çok önemsiz. Sanat şiirseldir. Şiirsel olarak akıldışıdır. Akıldışı insanın doğasındaki başlıca etkendir. Ve bu açıdan sanatçı hâlâ doğayla uğraşıyor. Ne sanatçı ne izleyici doğada olmayan kavramlarla uğraşır.

15 Clyfford Still (1904-1980) Açıklama

Still 1946-1950 yılları arasında California'da çalışıp eğitim verdi ve 1951 yılında New York'a taşındı. Bu açıklama bir sonraki yıl New York, Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen bir sergi için yazılmıştı. Still'in yazısının tonunun da belirttiği gibi, Amerikalı avangard ve Avrupalı Varolusçuluğun (VB2 ve 11) ilgilendiği konular arasında bağlantılar kurulabilir. Dorothy C. Miller (ed.), *15 Americans*, New York, 1952, s. 21-2'de yayınlandı.

Tuval üzerindeki boyanın birçok insanda beylik tepkilere yol açtığını hatırlatmaya gerek yok. Bu tepkilerin ardından dogma, otorite, gelenek haline gelmiş tarihin gövdesi yükselir. Bu geleneğin totaliter hegemonyasından tiksiniyorum, önvarsayımlarını reddediyorum. Onun güvenliği bir yanılsama, banal ve cesaretsiz. Onun tözü toz ve dosya dolapları demek. Ona gösterilen saygı ölümün bir kutsaması. Biz hepimiz bu geleneği sırtımızda taşıyoruz ama ben kendi adıma levazımatçı olmayı bir ayrıcalık sayamıyorum.

En eski zamanlardan bu yana sanatçıdan çağdaşlarının değerlerine nüfuz etmesi beklenir. Bunun sonucu öncelikle hayalkırıklığı, sadizm, batılınanç ve iktidar istencidir. Hikayeye ne büyük bir yaşamın karıştığı daha tam olarak anlaşılmamış kaynaklardan geliyor ve hemen her şehrin manzarasını işgal eden sanat tapınakları da bu ele avuca gelmez niteliği yakalayıp damgalamak çabasına dikilmiş birer anıt.

Tedirgin insanlar kargaşa sırasında yanlarında yürüyecek sanatçılardan destek alırlar. Fakat sözkonusu değerler huzur vermez ve karşılıklı hınç, kurtuluşun satın alınamayacağı keşfedilirse derin olur.

Artık niteliksiz bir eyleme, yıpranmış mitleri ya da çağdaş şahitleri sergilemeyen bir eyleme bağlıyız. İnsanın yaptığı şeyin tam sorumluluğunu üstlenmesi gerekir. Büyüklüğünün ölçüsü de onun anlayışının derinliği ve kendi vizyonunu gerçekleştirme cesareti olacaktır.

İletişim talepleri hem küstahça hem geçersiz. Gözlemci genellikle korku, umut ve öğreniminin ona görmeyi öğrettiği şeyi görür. Ama eğer kendisine ayna tutan bu taleplerden kaçabilirse, o zaman belki de eserin bazı içerimleri hissedilebilir. Ama görülen ya da hissedilen her şeyde, benim için bu resimlerin başka bir şey olması gerektiğini hatırlamak gerekir. İnsanın yöntemleri sadece bir baştan çıkarma ya da saldırı aracı olarak onurlandırılınca ödenmesi gereken bir bedel bu.

16 Harold Rosenberg (1906-1978) "Amerikalı Eylem Ressamları"

Soyut Ekspresyonizmin eleştirel sunumunda, Rosenberg ve Greenberg iki hakim tarzdan sorumluydular; ilk tarz varoluşsal dram ve bağlanmayı vurgularken, ikincisi biçimsel ve teknik yenilik üzerine yoğunlaşıyordu. 1940 ve 1950'lerdeki yeni gayriresmî soyut sanat İngilizce eleştiride yaygın olarak "Eylem Resmi" adıyla tanındı, daha sonra bunun yerini artık çok daha yaygın olan "Soyut Ekspresyonizm" ifadesi aldı – yani onlarla karşılaştırılabilecek olan Avrupalı çağdaşlarından çok, özellikle Amerikalı ressamların çalışmasını tanımlamaya yönelen bir terim. Aslında Rosenberg başlangıçta bu başlığın, büyük ölçüde gözardı edilen bir yananlam taşımasını (yani, "Amerikalı Eylem-Ressamları" yerine "Amerikalı-Eylem Ressamları" olarak okunmasını düşünmüş olabilir. Daha eski, "Paris'in Düşüşü" (IVD12) adlı çalışmasındaki bir temayı yankılayarak, Amerika'yı yeni "Kültür Enternasyonali"nin odağı ve "Eylem resmi"ni de o kültürün gelişmiş bir biçimi, içinde devrim olasılığının en azından imgelemde canlı tutulduğu bir biçimi olarak tanımlar. İlk yayını: *News*, New York, LI, Aralık 1952, s. 22 vd. Yeniden basımı Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959, s. 23-39. Buradaki alıntı denemenin ilk yarısından yapılmıştır.

Tuvalin İçine Girmek

Bir an gelir tuval, peşpeşe çeşitli Amerikalı ressamlara içinde hareket edilecek bir arena gibi görünmeye başlar – içinde hakiki ya da hayalî bir nesnenin yeniden üretileceği, yeniden tasarlanacağı, çözümleneceği ya da "ifade edileceği" bir uzam gibi değil. Tuvalde olacak olan şey bir resim değil bir olaydır.

Ressam artık şövalesine zihninde bir imgeyle yaklaşmıyordu; ona karşısındaki o diğer malzemeden başka bir şey yapmak üzere bir malzemeyle gidiyordu. İmge bu buluşmanın sonucu oluyordu.

***

Bu resme "soyut" ya da "Ekspresyonist" ya da "Soyut-Ekpresyonist" deyin, önemli olan şey onun nesneyi yok etmeye yönelik özel güdüsüdür ve bu güdü modern sanatın diğer soyut ya da Ekspresyonist aşamalarındakiyle aynı değildir.

Yeni Amerikan resmi "arı" sanat değil, çünkü nesnenin dışlanması estetik adına yapılmıyor. Elmaların masadan itilmesinin nedeni uzam ve rengin kusursuz ilişkilerine yer açmak değildi. Resim eylemi sırasında yollarına hiçbir şey girmesin diye gitmeleri gerekti. Malzemelere bu şekilde davranırken, estetik de ikincilleştirildi. Biçim, renk, kompozisyon, çizim, hep yardımcıdır, herhangi biri –ya da serim yapılmamış tuvallerde mantıksal olarak denendiği gibi, uygulamada hepsi– yerinden edilebilir. Hep önemli olan şey eylemde saklı olan vahiydir. Son aşamada, imge bir gerilim olacaktır, içinde bu olsa da olmasa da.

Sanki Dramı

Bir eylem olan bir resim sanatçının biyografisinden ayrı tutulamaz. Resmin kendisi onun yaşamının seyreltilmiş karışımındaki bir "momenttir" – "moment [ya da vakit" ya tuvali lekelemekle geçen eylem dakikaları anlamına, ya da işaret diliyle yürütülen ışıklı bir dramın süresi anlamına gelir. Eylem-resim sanatçının varoluşuyla aynı metafizik töze sahiptir. Yeni resim sanatla yaşam arasındaki bütün ayrımları kırmıştır.

Buradan da her şeyin onunla ilgili olduğu anlaşılır. Eylemle ilgili olan her şeyin – psikoloji, felsefe, tarih, mitoloji, kahraman tapıncı. Sanat eleştirisi dışında her şey. Ressam resim eylemi aracılığıyla sanattan kurtulur; eleştirmen ondan kurtulamaz. Ekoller, üsluplar, biçim aracılığıyla yargılamayı sürdüren eleştirmen – sanki ressam tuvalde yaşamakla değil, hâlâ belli türden bir nesne (sanat eseri) üretmekle ilgileniyormuş gibi – bir yabancı gibi kalmaya mahkumdur. [...]

Sanat – resimlerin geçmişin eserleriyle ilişkisi, rengin, dokunun, dengenin vb. doğruluğu – resme psikoloji yoluyla döner. Stevens'ın şiir için dediği gibi, "Şiir şairin kişiliğinin bir sürecidir". Ama psikoloji yaratım psikolojisidir. Bir resmi sanatçının cinsel tercihlerinin ya da yetersizliklerinin ipuçlarını bulmak üzere "okumak" isteyen o sözde psikolojik eleştiri değil. Eser, eylem, psikolojik olarak verili olanı niyete özgü olana, bir "dünyaya" çevirir – ve böylece aşar onu.

Geleneksel estetik referansların geçersiz sayılarak bir kenara bırakılmasıyla, tuvale anlamını veren şey psikolojik veri değil *roldür*, sanatçının kendi duygusal ve entelektüel enerjisini sanki canlı bir durumdaymış gibi örgütleme tarzıdır. Dört yanı çevreli bir arenada gerçekleşen türden eylem ilgi çeker, dramatik bir ilgi.

Eleştirinin resimde onun yaratım tarzına içkin olan varsayımları tanıyarak başlaması gerekiyor. Ressam bir aktör [bir eyleyici] haline geldiğinden, izleyicinin bir eylem sözlüğüyle düşünmesi gerekir: onun başlangıcı, süresi, yönü – fiziksel hal, iradenin yoğunlaşması ve gevşemesi, edilgenlik, tetikte bekleme. Otomatik, kendiliğinden, çağrılmış olan arasındaki derecelerin bir uzmanı haline gelmesi gerekir.

"O Değil, O Değil, O Değil"

Birkaç önemli istisna dışında, bu vangardın sanatçıları bugünkü çalışmalarına ikiye bölünerek ulaştılar. Onlar genç bir ressam değil yeniden doğmuş bir ressam sayılmaktadır. İnsan olarak kırkın üzerinde olabilirler, ressam olarak yetmişin üzerindedirler. Büyük bir krizin köşegeni onun kişisel ve sanatsal geçmişini birbirinden ayırır.

Ressamların birçoğu "Marksistti" (WPA sendikaları, sanatçı kongreleri); Toplumu resmetmeye çalışıyorlardı. Diğerleri de Sanatı resmetmeye çalışıyorlardı (Kübizm, Post-Emppresyonizm) – aynı şey.

Büyük moment resmetme kararıyla birlikte geldi ... sadece RESMETME. Tuval üzerindeki hareket bir özgürleşme hareketiydi, Değerden – politik, estetik, ahlaki değerden.

Eğer savaşın ve Amerika'da radikalizmin çöküşünün bu ani sabırsızlıkla bir ilişkisi olduysa da, buna dair bir kanıt yok. Amerikalılar, büyük konuların duyguları üzerinde bıraktığı etki konusunda, ketum ya da bilinçsiz olma eğilimi sergiler. Fransız sanatçısı kendisini tarihin bir savaş alanı olarak düşünür; burada insan sadece özel Karanlık Gecelerin sesini duyar. Yine de son on yılda ne çok bölünmüş bireyin bir çıkmaza vardığını ve yaptıkları çalışmayı bıraktığını, hatta yok ettiğini görmek tuhaftır. Bu olayların sessizlik içinde gerçekleştiğini anlayamayan, uzaktan seyreden biri onların tek bir sesle bir yere yöneltildiklerini sanabilirdi.

Hareket merkezden uzaklaşma hareketiydi, ona doğru değildi. Geçmişin Büyük Eserleri ve Geleceğin İyi Yaşamı aynı ölçüde hiçleşti.

Değerlerin reddedilmesi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra olduğu gibi toplumun kınanması ya da ona meydan okunması biçimini almadı. Çekingendi. Tekbaşına olan sanatçı dünyanın farklı olmasını istemiyordu, tuvalinin bir dünya olmasını istiyordu. Nesneden kurtuluş zaten orada olan "doğadan", toplum ve sanattan kurtuluş anlamına geldi. Bu geleceğini seçmek ve geçmişe vadettiklerini ortadan kaldırmak isteyen benliği geride bırakma hareketiydi.

Öncünün ve göçmenin mirasçısı olan Amerikalıyla birlikte, Sanat ve Toplumun düştüğü batak kayıp olarak yaşanmadı. Tersine, Sanatın sonu kendisini bir sanatçı olarak gören bir iyimserliğin başlangıcını işaret etti.

Amerikalı vangard ressam tuvalin beyaz zeminini Melville'in Ishmael'inin denize açılması gibi gördü.

Bir yandan, ahlaki ve entelektüel tükenmenin umutsuzca kabul edilmesi vardı; diğer yandan, kendi kimliğinin gerçek imgesine yansımış olarak bulabileceği derinliklerin üzerindeki bir maceranın neşesi.

Resim artık sanatçının hem yararlılık hem aylaklık için bir seçenek olacak olan bir etkinlik için ihtiyaç duyduğu araca indirgeniyordu. Gördüğü ya da yaptığı

resimlerin görsel ve bedensel anılarının –bilincine girmekten alıkoymak için elinden geleni yaptığı anıların– rehberliğinde tuvalin üzerinde jestler yaptı ve her yeniliğin onu ve sanatı olacak şeyi ne ilan ettiğini gözledi.

Dönüşüm fenomenine dayanan yeni hareket, ressamların çoğu açısından, özünde dinsel bir harekettir. Fakat hemen her durumda, dönüşüm seküler terimlerle yaşanmıştır. Sonuç da özel mitlerin yaratılması olmuştur.

Özel mitin gerilimi bu vangardın her resminin içeriğidir. Tuval üzerindeki eylem, ressamın kendisini ilk kez Değerden kurtulmuş hissettiği zamanki o kurtuluş anını canlandırmaya yönelik çabayla tuvalden sıçrar – geçmişte kendi kendini tanımış olma miti. Ya da içinde ressamın kendi bütünsel kişiliğini gerçekleştireceği yeni bir moment başlatmaya çabalar – gelecekteki kendi kendini tanıma miti.

Benlikte ve dünyada, verili olanlar karşısında yaşanan, Hegel'den beri Avrupa vangard sanatına Yeni Gerçeklik kuramları sağlayan devrim, Amerika'ya yeniden, kişisel isyanlar biçiminde girmiştir. Eylem olarak sanat, sanatçının sadece yaratma sürecinde olduğu şeyi gerçek olarak kabul ettiği gibi büyük bir varsayıma dayanır. "Sadece ruh kendisini yaratılmış şeylerin sevgisine vermiştir ..." Sanatçı, Kierkegaard'ı izlersek, gerçeklikte yok olan olasılığa eşlik eden o estetik olanın acısını göze alarak, bir açık olasılık durumunda çalışır. Herhangi bir şeyi yerleştirme gücünü korumak için, kendi içinde sürekli bir Hayır uygulamalıdır. [...]

17 Clyfford Still (1904-1980) Gordon Smith'e Mektup

Still'in, Smith'in müdürü olduğu Buffalo Güzel Sanatlar Akademisi, Albright-Knox Sanat Galerisi'ndeki bir koleksiyonunun kataloğu için yazılmıştır. Koleksiyon 5 Kasım ile 13 Aralık 1959 tarihleri arasında sergilenmişti ve *Paintings by Clyfford Still* adlı katalog da o sırada basılmıştı. Mektup 1 Ocak 1959 tarihlidir.

Bu resim koleksiyonunun kataloğu için birkaç şey yazmamı önermen, serginin kendisi ilk düşünüldüğü zaman var olan aynı ilgi ve aynı değerlendirmelere yol açıyor. Bu eserin, anlamı ve işlevi resimlerde –ve kendi hayatımda– içerilen anlam ve işlevin tam tersi bir yönü gösteren bir kurumda yer almasıyla ortaya çıkan paradoks kabul ediliyordu. Bunun çözülmeyeceğine inanıyorum, ama tersine keskinleşip berraklaşacak. Çünkü benim tamamlanan eser karşısındaki sorumluluğumu belirleyen şey, hiçbir zaman bir estetik sorunu, veya kamusal ya da özel kabul olmadı. Daha çok, onun fikir ve vizyonunu, yokluğunda bütün sanatın değişen modalar ya da kabile etiğiyle uzlaşmaya yönelik bir alıştırmadan ibaret hale geldiği o kavramsal tohumu aydınlatma umudu oldu. Belki de kısa bir değerlendirme yerinde olacak.

1920'lerde bakabildiğimiz birkaç yönden birinin, geçmiş kültürler mi kendimize ait bilimsel, estetik ve toplumsal mitler mi, onlarda anlayış ya da imgelem için geçerli birkaç yanıt mı olduğu bir bakıma belliydi.

Zayıflık ya da iktidar konumları talebiyle, bu yeni topraktaki otoritelerini uzatmak amacıyla Eski Dünya'ya bakanlar için sis kalınlaştı, kalkmadı. Zaten alışkanlıkların ve sentetik geleneklerin bataklarında ahlakçılar ve yararcılar tarafından

gömülmüş olan bizler, güdü ve anlam konusunda mekanist yorumlara özellikle açıktık. Ardından toplu bir itiraf seli geldi.

Liderlik için olgunlaşmamış bir şehvete sahip olan o kendini yetiştirmiş sözcüler ve kendi verdikleri adla entelektüeller, Apollon'un tanrılarını uyandırdı ve onları itici ve sadistçe bir ateşle boynumuza astı. Hegel, Kierkegaard, Cézanne, Freud, Picasso, Kandinski, Platon, Marx, Aquinas, Spengler, Eisenstein, Bell, Croce, Monet – liste tekdüze bir şekilde büyüyor. Ama asıl ironi –913 Armory Show– bize Batı Avrupa dekadansının bileşmiş ve steril çıkarımlarını yığmıştı. Neredeyse çeyrek yüzyıldır arandık ve onun labirent benzeri kaçınmalarının kabusunda düşe kalka dolandık. Yine de banallıkları ve ıvır zıvırları, ölümün halesini onların iktidarsızlıklarından ya da korkularından daha inandırıcı bulan birçok kişi tarafından selamlanıyor ve kullanılıyor. Kimseye onun ölümcül ritüellerinden kaçma izni verilmedi – yine de, kendi payıma, ültimatomları kabul etmeyi reddettim.

Kültürümüzün kolektivist rasyoneline bağlılık ya da uysallık gerektiren "duyarlık" ya da bir referans bütününe ekleyecek olursak, bunu entelektüel intihar saymalıyım. Fakat totaliter zihnin her yerde hazır ve nazırlığı, bir amaç katılığı ve birleşmeden kaçabilecek olan herhangi birinden anlayış hassaslığı bekliyor.

Semantik ve etik açıdan yozlaşma tam. Işıklı araçlarla uğraşmak ruhsal aydınlanmayla bir tutuluyor. Euklides'in yasaları otoriter bir diyalektiğin örneği olan çalışmayı teşvik etmek üzere açıkça kınanıyor. Zekadan yoksun parodiler toplumsal ve sanatsal bağlanmanın kanıtı gibi sunuluyor; ve niteliksel düzenlemeler doğaüstü gizemlere ulaşmanın kanıtı olarak gösteriliyor. Estetik ya da "resim" adına, sosyopsikolojik sahtekârlıkların reddedilmesi için doğmuş bir imgelem adına ihanet etme telaşı, onun gücünün popüler, ama kötücül bir ölçütü oluyor.

Her yerde görülen o Sanat adlı yaşlı kocakarının eteklerinde yer almayan suçlar bilinmiyor. Rüşvetin sızlanması ve küstahlığı bile, cahil ve horgören kişiler tarafından onun adıyla –ve onların kendi kendilerini sakinleştirmeleri için– değer buluyor. Hatta tutkulu estetikçiler, sanatçılar, mimarlar ve yazarlar arasında, miras yükümüz hafifçe de olsa büyük ölçüde nefret ya da siniklikle kaplanıyor. İkiyüzlü bir şekilde aldırışsız olanı büyüleyen o küstahlık ve kısırlık, sorumluluk ve doğruluğun sefil bir ikamesi oluyor.

Geçmişin ve şimdinin bütün kültürel afyonlarını koparıp geçmekte yardımcı olacak bir düşünce aracı geliştirmeyi zorunlu saydım, böylece doğrudan, dolayımsız ve gerçekten özgür bir vizyon elde edilebilir ve bir fikir berrak bir şekilde sergilenebilirdi.

Fakat böyle bir araç –alışılmış teknik ve simgelerin güçlerini aşacak, ama düşüncenin yardımcısı ve anında eleştirmeni olacak bir araç– elde etmek, onun aracılığıyla geçmiş ve şimdinin tam kararlılığını gerektirirdi. Bireycilikle ilgili bağrış çağrış, bir tuvalin enginliği önünde hoplayıp sıçramak, akademik kandırmacaların ya da teknik fetişlerin yönlendirmesi gerçekten özgürleştiremez. Bunlar ancak tekrarlamayı kaçınılmaz ve bileşeni kandırmaca kılarlar.

Bu yüzden malzemenin yüzeysel değerini, onun niteliklerini, gerilimlerini ve ona eşlik eden etiği reddetmek zorunluydu. Özellikle de uzam ve zaman gibi banal

kavramlara takılıp kalmamak, "nesnel konumun" hastalıklı halini açığa vurmamak gerekli oldu; insanın cesaretinin toplumsal denetime yönelik otoriter aygıtlarla saptırılmasına cesaret vermemek de gerekti.

İnsanın dümdüz yürüyüp tekbaşına yapması gereken bir yolculuk gibiydi bu. Bir soluklanma ya da kısa mola izin yoktu. Ve insanın iradesinin zafer ya da başarısızlığa, veya pazar yerinin övgüsüne karşı koyması gerekiyordu. Karanlık ve çorak vadileri geçip sonunda açık havaya varıncaya, yüksek ve sınırsız bir düzlükte durabilinceye dek. Artık korkunun yasalarıyla zincirlenmeyen imgelem, Vizyonla bir olacaktı. İçkin ve mutlak olan Eylem de onun anlamı ve tutkusunun sahibi olacaktı.

Eserin kendisi, ister Fikrin bir imgesi olarak, vahiy olarak, ya da anlamın bir dışavurumu olarak düşünülsün, gösteriş, heves ya da hatıranın ötesinde, bir insanın yaşam süresi içindeki bir amacı elde etmeye yönelik derin bir kaygı olmasa var olamazdı. Yine de, insan bu esere bakarken, bu uyarı da yapılmalı, yoksa insan, bir sürü konunun arasında, "gözleri" olanlarla taşıdığım ilişkiyi unutur. Gönderme farklı bir bağlama ve başka bir amaçla yapılıyor olsa da, William Blake'in kullandığı bir metafor yerinde olacaktır:

> Gördüğün o İsa Vizyonu
> Benim Vizyonumun En Büyük Düşmanı:
> Seninki Bütün İnsanlığın dostu,
> Benimki Körün karşısında bilmecelerle konuşur.

Bu yüzden, kimse bu eserin ya da onun yaşama –ya da yanlış kullanılırsa, öldürme– gücünün içerimlerini hafife almasın.

Eserin bazı büyük ve önemli alanları sergilenemese de, gösterilecek olan şeyin sizin çok cesurca göstermiş olduğunuz ilgi ve çabayı haklı çıkaracağına inanıyorum.

VB. AVRUPA'DA BİREYCİLİK

1 Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951)
Aforizmalar

Ergenliğinde erken gelişen bir müzik yeteneği sergileyen Schulze, fotoğrafla da ilgilenmeye başladı ve ondokuz yaşında, kısa bir süre önce Dessau'dan taşınmış olan Berlin'deki Bauhaus'a girdi. Moholy-Nagy ona Paris'e taşınmasını öğütledi ve o da 1933 yılında Paris'e gitti. Gerçeküstücülerle tanıştı ve otuzlu yılların geri kalan kısmında Wols takma adıyla, fotoğrafçı olarak çalıştı. Gerçeküstücü esinler taşıyan fotoğraf çalışması çeşitli moda dergilerinde yer aldı ve 1937 yılında Uluslararası Sergi'deki moda pavyonunun fotoğraflarını çekmek üzere sözleşme yaptı. Fakat 1939 yılında savaşın patlak vermesi onun düşman bir yabancı olarak kısa bir süre için gözaltına alınmasına neden oldu. Fotoğrafçılık mesleğini yapamadığından, Wols Güney Fransa'da tehdit altında yaşamaya başladı, otuzlarda özel olarak üzerinde çalıştığı mürekkep çizimleri ve şiirlerle uğraştı. Savaş sonrasında Paris'e döndüğünde, bu çizimler Sartre'ın çevresindeki Varoluşcu ortamda etkili oldu (bkz. VB6). Wols'un ilk sergisi Aralık 1945'te Galerie René Drouin'de gerçekleşti. Bu sırada Sol Kıyı'daki ucuz otellerde aşırı yoksulluk içinde yaşıyor, Sartre ve başkalarının para desteğini alıyordu. Drouin ona resim malzemesi verdi ve bunun sonucunda ortaya çıkan resimler yine Drouin'in galerisinde, 1947'de sergilendi. 1949 yılında yine orada ***Huit oeuvres nouvelles*** sergisinde, Dubuffet, Fautrier, Mathieu ve Michaux'yla birlikte yer aldı. Michel Tapié onun eserini, "un art autre" adını verdiği yeni bir estetiğin örneği olarak kabul etti ve 1952 yılında aynı başlığı taşıyan bir kitap yayınladı (bkz. VB12). Son yıllarında Wols savaş sırasında yakalandığı alkolizm ve hastalıktan dolayı acı çekiyordu. Otuz sekiz yaşında besin zehirlenmesinden öldü. Wols'un kendi dünya görüşünü sergilediği aforizmalar 1940'larda hazırlanmıştı ve numaralanmamış, bir tanesi dışında, tarihlenmemişti. Buradaki derlemenin kaynağı Peter Inch ve Annie Fatet'e ait, ***Wols. Aphorisms and Pictures*** adlı çeviridir (Gillingham: Arc Press, 1971).

Evren
kendisini sonsuz sayıda birbirine bağlı
(birbirine bağlılıkları içinde)
kısmen duyularımıza açık olan
fenomenler aracılığıyla dışavuran
bir birliktir.
Sadece şeyler aracılığıyla
Hissederiz birliği.
Birlik görüp düşündüğümüz şeyin

Karışımı değildir, vardır. Kendi içinden
Bozulabilen
Ya da bakılıp duyulabilen biçimlerin, nesnelerin vb. –
(sürelerini tamamlayınca) evrensel hiçliğe
Ne acının ne mutlululuğun
Bireysel olduğu yere giden
Ayrıntılarının görünmesine izin verir.

Eğer dünya
Varolmama şansına
Sahip olsaydı
Varoluş varolabilirdi.

İnsan daha ilginç değil
Diğer geçici dışavurumlardan.
Tanrı her şeyde olduğundan
Boşuna
Onu kişileştirmek,
Tanrıyı anmak
Ya da öğrenmek
Her şeyi kalpten.
Yalın olan şeye bağlı kalmak gerekli ve normal.
İnsan görünce kaygılanmamalı
Gördüğü şeyle ne yapacağına,
Sadece görmeli orada olanı.

Anlaşılan Tanrı'nın tercihi
İnsanlardan değil sineklerden yana.
Omurgasızlar teknik açıdan
İnsandan üstün.
Kelebek güzel olduğu gün
Görevini tamamlamış sayılır.
İnsanın yabanarılarının seviyesine
Çıkıp çıkamayacağı kuşkulu.

İnsan her şeye insani çıkar açısından bakar:
Öyle ki
Şeyleri kendi açılarından anlamaz;
Doğa için yararsızdır;
Onu kullanır, ama beceremez
Onu hiç yararlı kılmayı.
Gördüğü şeyi doğru sanan kişi yanılır.
Bir köpeğin kavrayışı
(ki insanla aynı organlara sahiptir)
Duyarlık açısından farklı olabilir
Ve ne daha yanlış, ne daha doğrudur.
İnsan doğar – insan ölür
İnsan büyük hiçlikten gelip oraya geri döner

Gülünç bir şey
Önce insanın nötr olması
Sonra insanın nötr olması
İnsanlar
Olmadan
İnsan anlamaz (ortalama sonuç).

A priori, eğer bir insan
Kendisiyle gerçekten ilgilenirse
Şu soruya bir yanıt vermeli
Bir kap mıyım ben
Bir huni mi
Bir çeşme mi?
Yoksa hiçbir şey mi?

Yeryüzündeki her şey içinde
En uygunsuz olan insandır.

Şans, onun şans olmadığını
Görmek, büyük bir ustadır;
şans sadece gözümüzde vardır
usta "evren" için bir aracıdır.

Gözler kapalı, sık sık
Seyrediyorum gördüğümü;
Her şey orada, güzel, yorucu.

Uyanık düşler gören insanlar
Binlerce şey biliyor
Ve bunların hepsi de erişemediği şeyler
Uyurken düş görenlerin.

Görmek insanın gözünü kapatmasıdır.

Şeylerin ücrasını görmek
Sadece tek bir şey görmektir.
Derinden görmek
Eşsiz olan bir şeyi görmektir.

Eğer bir şeyin ücrasına kadar görebilseydin,
Onun bir ve aynı olduğunu anlardın
Senin kendi beninde.
Ama oraya kadar görmek olası mı?
Onu hissetmek, sevmek onu.

Gözler açık
Gözler kapalı
Buluruz

Tiksintiyle bile
Hiçlik ve sıkıntıda
Buluruz.

Ne yaparsak yapalım, yaparız
Çünkü onu yapmamayı yapamayız;
Ne kadar az yaparsak, o kadar az yanılırız;
kayıtlar – boş çabalar –
kusursuzluğu azaltır;
sıfır konumu
tek gerçek konumdur,
elde etmesi en zordur.

Ancak hiç olarak olasıdır
Kusursuz yoğunlaşma. İnsanın erişebileceği en büyük yoğunlaşma
Yatarak, gözleri kapatarak elde edilir. En azından dış dışavurum
Dağılır, dağılma başlar. Ayaktayken,
Ayaklar dinçliği kısmen alıp götürür. Gözler açıkken,
Yoğunlaşma azalır. Dışarıdan görünen
Etkiler kusursuz halin uzaklığına
Oranla artar. Anlaşılan en güzel
Eserler en az belirgin olanlardır. En gösterişli eserler
(her yerde görülenler) ucuzdur, dışsal çabalar
Gerektirirler, rahatlatırlar, ama uğraşmaya değmezler.

Doğaya inanmak, maddi gibi görünen
Her şeye de inanmak, yeterlidir.

Doğayla uyum içinde olabilir İmge
Tıpkı İsa'yla Bach füğü gibi;
Böyle bir olay bir yeniden kopyalama değil
Benzerini yaratmaktır.
Hıristiyanın hatası
Önemli türden birinden
Duasız bir şey istemektir;
İnsanın kimseden de hiçlikten de
Bir şey istememesi gerekir.

Tanrı ister dairelerle
İster düz çizgiyle temsil edilsin
Fark etmez benim için.
Ama insanlarla
Temsil edilemez.

Cassis'te, çakıllar, balık,
Bir büyüteç altında kayalar
Denizin tuzu ve gök

Benim insan olduğumu unutturdu
Sırt çevirmeye davet etti
Olup bitenlerin kaosuna
Ebediyeti gösterdi
Küçük rıhtım dalgalarında
Kendini tekrarlayan
Kendini tekrarlamadan tekrarlayan
dalgalarda.
Hiçbir şey açıklanamaz
Sadece görünümü biliyoruz.
Bütün sevgiler tek bir sevgiye uzanır.
Kişisel sevgilerin ötesinde
İsimsiz sevgi vardır
Büyük gizem
Mutlak
X
Tao
Tanrı
Kozmos
Yüce Ruh
Bir
Sonsuzluk.
Her şeye yerleşen sonsuzluk
Yakalanamaz;
Her anda
Her şeyde
Ebediyet oradadır. (Dieulefit, 1944)

En iyi olanı öldürürüz,
Hem de ilk delice tanışıklıkta.
Kendini adayanlar, bir inekten bile hızlı
Öldürülür toplum tarafından:
Ch. Baudelaire, E. Poe, Rimbaud, Lautréamont,
Roger le Comte, Van Gogh, Modigliani, Wols,
Artaud, Novalis, Mozart, Shelley...

Umutsuz durum yeğlenir, bir ağacın altında
Eski bir çuvalda yatmak
Elde bir şişe
Yukarı bakmak
Uzun ... uzun süre.

İnsan kendi küçük dünyevi hikayelerini
Küçük kağıt parçalarına anlatır.
Wols der ki "Plastikliği heykeltıraşlara bırakın." Hiç
Küçük kağıt parçalarını
Sahte plastikliği için kullanmamıştır.

Klee düşü ve insan düşüncesini
En hayranlık verici güzelliğe dek götürdü. Wols da
Bir bayırda jimnastik yapıyor ve
Orada (iyi zevk aklın alabora olmasına izin verirken)
Küçük kişisel dramlarımız pek değer taşımıyor
Ve çirkinlikle güzellik bir oluyor.

Sözcükler bukalemun
Müziğin soyut olma hakkı
Her şeyin açıklanamaz olduğunu yaşamak düşe yol açıyor
Müziği açıklamak yok
Düşleri açıklamak yok.

Yakalanamayan her şeye yerleşmiş
Her şeyin uyaklandığını bilmemiz gerekir.
Resim yapmak ya da yapmamak
Wols aldırmıyor.
Ama tuhaf şey onun dolanıp durması
Kalabalığın içinde E. Poe'nun adamı gibi
Ve bazen bir içki dilenmesi
Suçlular
Hava gibi edebiyat
Ve biftek alıp verirken.

2 Jean-Paul Sartre (1905-1980) *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir'den*

"Hümanizm", Komünist Partilerin felsefi dünya görüşlerini betimlemek üzere, özellikle Faşizme karşı mücadele dönemi sırasında benimsedikleri bir terimdi. Bu ortodoks Marksizm türü, determinist olmaya eğilimliydi. Buna karşılık, Sartre 1930'larda Varoluşçuluk felsefesini geliştirmiş, öznelliğe ağırlık ve bireysel iradenin sonuçlarına önem vermişti. İkinci Dünya Savaşı ve Direniş yıllarının ardından, Sartre Marksizm ile Varoluşçuluğu biraraya getirmeye çalıştı. Burada Varoluşçuluğun daha önce yeterince önemsenmemiş olan toplumsal içerimlerini vurguluyor ve dünyadaki ahlaki eylemi bir sanat eserinin üretilmesine benzetiyor. (Bu döneme ait "Edebiyat Nedir?" adlı denemesinde, Sartre'ın bağlanmış bir sanatçı kavramı, hem sanatın politikanın ötesinde olduğu görüşünden hem de sanatı politikaya indirgeyen Stalinist görüşten uzak bir kavram geliştirdiğini de belirtmek gerekir.) İlk kez *L' Existentialisme est un humanisme* adıyla, 1946'da Paris'te yayınlandı. Alıntılar, metnin 1948'de Londra'da yayınlanan, Philip Mairet'ye ait İngilizce çevirisinin 27-30 ve 49. sayfalarından yapılmıştır. (Ayrıca bkz. VB6.)

Bir imalat ürününü –sözgelimi, bir kitabı ya da mektup açacağını– düşünecek olursak, onun ona ilişkin bir kavrayışa sahip bir zanaatkâr tarafından yapıldığını görürüz; bu zanaatkâr, aynı ölçüde, mektup açacağı kavrayışına ve bu kavrayışın bir parçası olan ve temelde, bir formül olan daha önceden mevcut üretim tekniğine dikkat etmiştir. Böylece mektup açacağı aynı zamanda belli bir tarzda üretilebilen ve diğer yandan, belli bir amaca hizmet eden bir üründür, çünkü bir insanın ne işe yaradığını

bilmeden mektup açacağı üreteceğini varsayamayız. O zaman, mektup açacağı için, onun özünün –yani onun üretimini ve tanımını olası kılan niteliklerin ve formüllerin toplamının– onun varlığından önce geldiğini söyleyelim. Şöyle ve şöyle bir mektup açacağının ya da kitabın varlığı böylece benim gözlerimin önünde belirlenmiştir. Öyleyse, burada, dünyayı teknik bir bakış açısından görüyoruz ve üretimin varoluştan önce geldiğini söyleyebiliriz.

Ne zaman yaratıcı olan Tanrıyı düşünsek, onu, genellikle, tanrısal bir zanaatkâr olarak düşünürüz. Aklımıza hangi öğreti gelirse gelsin, ister Descartes'in ya da Leibniz'in kendisinin öğretisi olsun, hep iradenin, az ya da çok, anlayıştan geldiğini ya da en azından ona eşlik ettiğini, bu yüzden Tanrı'nın yaratırken ne yarattığını kesinlikle biliyor olduğunu ima ederiz. Böylece, Tanrının zihnindeki insan tasavvuru zanaatkârın zihnindeki mektup bıçağı tasavvuruyla karşılaştırılabilir: Tanrı insanı bir yordama ve bir tasavvura göre yapar, tıpkı zanaatkârın bir mektup bıçağını bir tanımı ve bir formülü izleyerek yapması gibi. Bu yüzden tek tek her insan, tanrısal anlayışta barınan belli bir tasavvurun gerçekleşmesidir. Onsekizinci yüzyılın felsefi ateizminde, Tanrı fikri bastırılır, ama yine de her yerdedir, Diderot, Voltaire ve hatta Kant'ta vardır. İnsan insani bir doğaya sahiptir; insani varlık tasavvuru olan o "insan doğası" her insanda vardır; yani her insan evrensel bir tasavvurun özel bir örneği, İnsan tasavvurudur. Kant'ta, bu evrensellik ormandaki vahşi insana, tabii haldeki insana kadar uzanır ve burjuvaların hepsi aynı tanımda yer alır ve aynı temel niteliklere sahiptir. Burada yine, insanın özü, deneyimde karşılaştığımız tarihsel varoluşu önceler.

Benim de bir temsilcisi olduğum ateist varoluşçuluk, büyük bir tutarlılıkla, eğer Tanrı varsa varoluşu özünden önce gelen en az bir varlığın var olması, kendisiyle ilgili herhangi bir tasavvurla tanımlanmadan önce var olan bir varlığın var olması gerektiğini ilan eder. Bu varlık da insandır, ya da Heidegger'in dediği gibi, insan gerçekliğidir. Varoluşun özden önce geldiğini söyleyerek ne kastediyoruz? İnsanın öncelikle varolduğunu, kendisiyle karşılaştığını, dünyada ilerlediğini – sonra da kendisini tanımladığını kastediyoruz. Eğer insan varoluşçunun onu gördüğü gibi tanımlanabilir değilse, bunun nedeni başlangıçta hiçbir şey olmasıdır. Çok daha sonraya dek de herhangi bir şey olmayacaktır, sonra da kendisini ne yaparsa o olacaktır. Bu yüzden, insan doğası diye bir şey yoktur, çünkü onun tasavvuruna sahip olacak bir Tanrı yoktur. İnsan öylece vardır. Sadece kendisini nasıl kavrıyorsa öyle olmakla kalmaz, aynı zamanda ne istiyorsa odur ve kendisini zaten varolmuş olarak kavradığı gibidir – varoluşa yönelik o hamleden sonra olmayı istediği gibidir. İnsan kendisini yaptığı şeyden başka bir şey değildir. Varoluşçuluğun ilk ilkesi budur. Bu da insanların onun "öznelliği" dediği ve bizi kınamak için kullandığı şeydir. Ama bunu derken ne kastediyoruz, insanın bir taş ya da bir masadan daha büyük bir saygınlığa sahip olduğunu mu? Demek istediğimiz şey insanın öncelikle varolduğudur – yani insan, her şeyin ötesinde, kendisini bir geleceğe doğru iten ve bunu yaptığının farkında olan bir şeydir. Aslında, insan, öznel bir yaşamı olan, bir tür yosun, bir mantar ya da karnabahar olmayan bir projedir. Benliğin bu projeksiyonundan önce hiçbir şey yoktur; aklın göklerinde bile: İnsan, varoluşu ancak amaçladığı şey olunca elde eder. Fakat

isteyebileceği şey olunca değil. Çünkü bizim istemek ya da iradeden anladığımız şey genellikle, kendimizi olduğumuz şey kıldıktan sonra aldığımız bilinçli bir karardır. Bir partiye katılmak, bir kitap yazmak ya da evlenmek isteyebilirim – ama böyle bir durumda genelde benim iradem olarak söylenen şey büyük olasılıkla daha önceki ve daha kendiliğinden bir kararın dışavurumudur. Fakat eğer varoluşun özden önce geldiği doğruysa, insan olduğu şeyden sorumludur. Böylece, varoluşçuluğun ilk sonucu her insanı olduğu haliyle kendisinin sahibi kılması ve varoluşunun bütün sorumluluğunu güçlü bir şekilde omuzlarına yerleştirmesidir. İnsanın kendisinden sorumlu olduğunu söylerken de, onun kendi bireyselliğinden sorumlu olduğunu söylemiyoruz, bütün insanlardan sorumlu olduğunu söylüyoruz. "Öznelcilik" sözcüğü iki anlamda anlaşılmalıdır ve hasımlarımız bunlardan sadece biri üzerinde duruyor. Öznelcilik, bir yandan, bireysel öznenin özgürlüğü demektir, diğer yandan da insanın insani öznelliğin ötesine geçemeyeceği anlamına gelir. Varoluşçuluğun daha derindeki anlamı ikincisidir. İnsan kendisini seçer dediğimiz zaman, herbirimizin kendisini seçmesi gerektiğini söyleriz; ama bununla aynı zamanda kendisini seçerek bütün insanları seçtiğini kastederiz. Çünkü sonuçta, insanın kendisini olmak istediği gibi yaratmak üzere yapabileceği bütün eylemler arasında, aynı zamanda, onun olması gerektiğini sandığı bir insan imgesini yaratmayacak bir eylem yoktur. Şunu ya da bunu seçmek aynı zamanda seçilmiş olan şeyin değerini onaylamaktır; çünkü bizler daha kötüsünü seçemeyiz. Seçtiğimiz şey hep daha iyisidir; ve hiçbir şey hepimiz için daha iyi olmadan bizim için daha iyi olamaz. Dahası, varoluş özden önce geliyorsa ve biz de imgemizi donatırken varolmayı istiyorsak, bu imge kendimizi içinde bulduğumuz bütün çağ ve herkes için geçerlidir. Bu yüzden bizim sorumluluğumuz sandığımızdan çok daha büyüktür, çünkü bütün olarak insanlığı içerir. Sözgelimi, eğer ben bir işçiysem, Komünist bir sendika yerine Hıristiyan bir sendikaya katılmayı seçebilirim. Ve eğer, bu üyelikle, tevekkülün insana en çok yaraşan tutum olduğunu, insanın krallığının bu dünyada olmadığını göstermeyi istersem, sadece kendimi bağlamış olmam bu görüşe. Tevekkül benim herkes adına isteğimdir ve eylemim de, buna bağlı olarak, bütün insanlık adına bir bağlanmadır. Ya da daha kişisel bir örnekle, evlenip çocuk yapmaya karar verirsem, bu karar sadece benim durumumdan, tutku ya da arzumdan kaynaklansa bile, böylece sadece kendimi değil, bütün insanlığı, tekeşlilik uygulamasına bağlamış olurum. Bu yüzden kendim ve bütün insanlardan sorumluyumdur ve onun olmasını istediğim gibi belli bir insan imgesi yaratırım. Kendimi donatarak insanı donatırım.

***

[...] Bize göre, ... insan kendisini içine soktuğu örgütlü bir durumda bulur: seçimi bütün olarak insanlığı içerir ve seçim yapmaktan kaçınamaz. Ya tek kalmalı, ya da çocuk sahibi olmadan evlenmelidir, ya da evlenip çocuk yapmalıdır. Her koşulda, neyi seçerse seçsin, bu duruma bakılırsa, tam bir sorumluluk almamak onun için olanaksızdır. Kuşkusuz, bir daha önceden belirlenmiş herhangi değeri, bir gönderme yapmaksızın seçer, ama onu kapricli olarak adlandırmak haksızlık olur. Onun yerine ahlaki seçimin bir sanat eserinin yapılmasıyla karşılaştırılabileceğini söyleyelim.

Ama burada hemen durup estetik bir ahlakı savunmadığımızı açıkça belirtmeliyim, çünkü hasımlarımız bizi bununla bile suçlamaya kalkışacak kadar cahil. Sanat eseri örneğini sadece kıyas olarak veriyorum. Bu anlaşılırsa, bir sanatçının bir resim yaparken *a priori* belirlenmiş kurallara uymamakla suçlanması mümkün mü? Resmetmesi gereken resmin ne olduğunu kimse sorar mı? Herkesin bildiği gibi, onun yapacağı, önceden tanımlanmış bir resim yoktur; sanatçı bir resmin kompozisyonuna uygular kendisini ve yapılması gereken resim de tam olarak onun yapmak isteyeceği resimdir. Bilindiği gibi, *a priori* estetik değerler yoktur, ama resmin tutarlılığı içinde süreçle, yaratma isteğiyle tamamlanmış eser arasındaki ilişki içinde beliren değerler vardır. Kimse yarının resminin nasıl olacağını söyleyemez; kimse bir resmi yapılmadan önce yargılayamaz. Bunun ahlakla ne ilgisi var? Bizler aynı yaratıcı durumdayız. Bir sanat eserini hiçbir zaman sorumsuz diye anmayız; Picasso'nun bir tuvali üzerinde tartışırken, kompozisyonun olduğu hale resim yapılırken geldiğini ve Picasso'nun eserlerinin onun bütün yaşamının parçası ve yükü olduğunu anlarız.

Ahlak düzleminde de durum aynıdır. Sanatla ahlak arasında ortak olan şey budur, ikisinde de yaratım ve yenilik yapmamız gerekir. Yapılması gereken şeye *a priori* olarak karar veremeyiz. [...]

3 Jean Dubuffet (1901-1985) "Eğitimliler İçin Notlar"

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından, tıpkı Birinci'den sonra olduğu gibi, sanatçılar, yüksek sanatı açıkça kucaklasa da, en son örnekte, Holokost'u engellemeyi başaramayan bir kültürün protokollerinin köklü bir eleştirisine yöneldiler. 1942'den sonra tam zamanlı ressam olarak çalışmış olan Dubuffet, çocukların, safdillerin, "ilkellerin" ve psikozluların yaptığı eşyalardan oluşan koleksiyonu için "Art Brut" terimini uydurdu. Bu koleksiyon ilk kez Kasım 1947'de, Paris'teki Galerie René Drouin'de, ani bir yaratımın, gözden düşmüş bir uygarlığın süslemesiyle ilekelenmemiş örnekleri olarak sergilendiler. Dubuffet'nin 1945 bahar ve yazında yazılmış olan "Notları" seksen iki sözlük benzeri madde içeriyordu ve bu maddeler birkaç satırdan bir sayfaya kadar uzanıyordu. Burada yer alan yedi tanesi bunlar arasından seçildi. İlk kez Dubuffet, *Prospectus*, Paris, 1946, s. 47-99'da yer aldılar; yeniden basımı Dubuffet, *Prospectus et tous écrits sulvants*, Paris, 1967'de yapıldı ve İngilizceye buradan çevirildi.

Biçimsizden Ayrılmak

Ayrılma noktası insanın canlandıracağı yüzey –tuval ya da bir parça kağıt– ve üzerine koyacağı ilk boya ya da mürekkep darbesidir; sonuçta ortaya çıkan etki, sonuçta ortaya çıkan macera. Eseri şekillendiren bu darbe, insanın onu zenginleştirme ve ona yön verme ölçüsüdür. Bir resim bir ev gibi, mimari özelliklere uygun şekilde inşa edilmez; sonuçta ortaya çıkacak olandan uzaklaşarak ortaya çıkar; el yordamıyla aramalar, geri dönmeler! Simyacı, altına bakarak keşfedemezsin onu nasıl yapacağını. İmbiklerine dön, sidik kaynat, hevesle bak kurşuna; senin işin bu. Ve sen, ressam, paletlerine ve bezlerine, renk darbelerine, leke ve çizgilerine bak, aradığın şeyin anahtarlarını orada bulacaksın.

Kapana Düşmüş Resim

"Bu resim değil! Yere tırnağınla çizdiğin bir çizgi – ya şu? O da öyle! Perde ya da goblene benzer yumuşak kumaştan. Buna gelince, demiryolu sinyali gibi görünüyor. Bu da ev resmi gibi görünüyor! Ve bu da, fırınladığın bu şey, resim falan değil, çömlek ya da pasta. Bu da bir iç dekor parçası; bu poster olmalıymış; şu da bir kitap kapağı. İşte bir mutfak eşyası, şurada renklendirilmiş bir çizim var. Resim tezgâhında kabul etmezdim bunu. Her şeyi birbirine karıştırıyorsun. Deri uzmanı dediğin ciğer hastalıklarını tedavi etmez. Bana birbiriyle karşılaştırılabilir eserler lazım, böylece onları sınıflandırabilirim, onları birbirleriyle kıyaslayabilirim, belli bir kategoriye sokabilirim. Ya sonra? Eh, buna göre de fiyatları belirlerim. Hepsi bu, besbelli. Fazla belli, diyorum. Ben karmaşayı yeğlerim. Sanatı sınırlama, onu gerçek dünyadan kopar, bir tuzağın içine sakla. Resmin yaşam dolu olmasını istiyorum – süslemeler, renkli kumaşlar, işaretler ve afişler, yerde çiziktirmeler. Bunlar onun anavatanı.

Anavatan Unutulmuş

Sanatsal resim denen şeyle (bu unvanı almak için özel bir hakkı olduğunu öne sürer) daha ılımlı bir şekilde ev resmi, ya da iç süsleme denen şey arasında herhangi bir alışveriş yok. Birbirlerini tanımazlar, birbirleriyle konuşmazlar. Bu iyi değil. Haydi! Her iki tip insan da bütün çalışma hayatını aynı renklerle geçirmez mi; onları koyultarak, incelterek, her şekilde uygulayarak, yine de birbirlerine en küçük bir öneride bulunmadan? Sadece karşılaşmıyor olamazlar mı? Bir keresinde mesleğinin başlangıcındaki bir ressama yardım ettim. Bir boya tüccarının yanından yürüyüp geçti, orada her renkten variller dolusu boya ve büyük tenekeler vardı, çekmeceler çarpıcı tozlarla doluydu, onlara şöyle bir yan dönüp bakmadı bile – adımlarını hızlandırıp gitti. Bir kırtasiyeciden altı tüp özel ressam rengi aldı, Vazelin ya da Sekotin için kullanılanlardan daha küçük tüpler. Evde dönünce her tüpten biraz sıktı, bir elmanın önüne oturdu. Penceresinin altında, boya kutularıyla donanmış bir işçi, bir menu tanıtan bir hancıyı doğal boyutlarında gösteren bir tabela üzerinde çalışıyordu. Ama ne işçinin ne de eserinin farkındaydı. Bu ressamla yirmi yıl sonra kaşılaştım. Hâlâ küçük boya tüpleriyle elmalar yapıyordu. Evinin cephesindeki hancı resminden bahsettim. Ona bakmak hiç gelmemişti aklına, bana öyle söyledi. Stüdyo duvarlarının renklerinden bahsettim ama bana ressamların dağın ve aklı karışık insanlar olduğunu, çalışmalarına çok gömülmüş insanlar olduğunu, böyle şeyleri fark etmediklerini söyledi.

Kelepir Avcısı

Şans eseri olan kazalar. İtiraf edelim, biraz tasarlanmış bir şans, ya da kışkırtılmış, ya da az çok razı olunmuş; ressamın kâr için kullandığı – oldukça haklı bir şekilde, sanatçının avladığı oyun, sürekli istediği oyun, izleyip tuzağa düşürdüğü. Şöyle şanslar olur: Hafif düzensizlik, fırçanın titremesinden kaynaklanan küçük boşluklar (Bazen bir çizgi diğerinden daha çok ya da az renkli olur), bunların hepsi de temel tonların az çok saydam olmasına yol açar. Bir resimde bu türden sonsuz sayıda kaza yaşanır. Resmin çekiciliği için önemlidir bunlar. Tonların, ışık ve gölgenin dağılımı genellikle böyle kazalardan kaynaklanır. Genellikle yüzün bir kısmına ışık

düşmesine yol açarlar sözgelimi: Buna karşılık ressam konunun farklı bir yönüne ışık tutmak istemiştir. Ama kaza hakim olur: O noktada belirmiştir ve ressamın ona uyum sağlaması, onu bir fırsata dönüştürmesi gerekir. Bu hoş kazaların fark edilip kullanılması ne kadar heyecan vericidir; nasıl da sürprizlerle doludur ve ressamın oyununu çekici hale getirir! Artık konu, etkileri daha en baştan bilinen uysal renkler kullanmak değildir, onların büyülü özelliklerini, kendi iradelerinden ortaya çıkmış gibi görünen özellikleri, sanatçının en güçlü niyetlerinden bile daha güçlü görünen özelliklerini kullanmaktır! Sanatçı gücü onun gücünden daha büyük olan bu yardımcıları kullanır, tıpkı kurşun kalıp döken biri gibi. Sanki bu fırçalar büyülüdür; mucizeler yaratırlar. Bir konu düşünün, sözgelimi bir insan yüzü portresi olsun bu, resmin gelişiminin belli bir aşamasında. Ben kabaca polikrom bir zeminde çalışırım, boya fırçası beklenmedik bir renkle doludur – karayla sözgelimi, ya da yeşil, ya da başka bir şey; sonra bir mucize olur, büyülü bir şey! Bu renk hızla ve eskiz halinde çarpılmışken oraya, üzerini örttüğü renklere katılır, böylece onları başka yerlerde görünmesi güç bir şekilde saydam bırakır, öyle ki çok hassas, çok narin olan, kasıtlı bir planla uygulamak bir yana, önermenin bile mümkün olmadığı renk derecelenmeleri ve ton bağlantıları oluşturur. Bu noktada bu amaç için kara, yeşil ya da pembe kullanmak önemsizdir, portre bir tesadüf olarak aydınlık ya da karanlık kalır; her koşulda bu hafif değişiklikler taşıyan hassaslık etkisine ulaşırsınız. Fırçanın yolunun kurumamış bir kara leke bırakması da önem taşımaz; bu da bir bıyık olacaktır. Sanatçının başlangıçta düşündüğü – ama ayrıntılı planlamamış ve konusuna çok da kendini adamamış olduğu bir durumda – bir kadın figürü yerine, portre bir erkek portresi olabilir.

Hiç Ağır Çalışma

Yorucu çalışmayı reddedelim. Bu insan doğasına aykırıdır, kozmik ritimlere aykırıdır, gerekmediği yerde sıkıntıya girmek insanın yapısına ters düşer. Onun için böyle bir işten kaçınması doğaldır; işini daha kolay ve daha keyifli kılmak için ele geçirdiği her aracı kullanması, ona yararlı olacak her fırsattan yararlanması doğaldır. Yorucu çalışma gayrinsani ve iticidir, bunun işaretlerini gösteren her iş çirkindir. Bütün insan jestlerinde zerafet yaratan, sertlik ve kısıtlamadan uzak olan, haz ve kolaylıktır.

İki Boyut

Resim yapmanın amacı yüzeyleri süslemektir, bu yüzden de sadece iki boyutu etkiler ve derinliği dışlar. Amaç derinliği zenginleştirmek değil, onu değiştirmek ve bozmaktır, ışık ve gölge yardımıyla bir rölyef etkisi ya da *trompe-l'oeil* [göz oyunu] yaratmaktır. Bu konuda itici olan bir kandırmaca öğesi vardır. Akla ve zevke karşıdır, hantal ve verimsizdir. Bir elmanın ortasına beyaz bir nokta koyun, belli bir uzaklık sağlamak için de düzlemlerin gölgelemesine başvurun; gözlerinizi kapatın ve o zaman canlı bir heykel gibi görünür – ne zavallı bir icat! Düz yüzeylere nesneleri aktarmak için daha dahice yöntemler bulalım; yüzeyin kendi yüzey dilini konuşmasını, ona yabancı olan üç boyutlu bir dil konuşmamasını sağlayalım. Bir yüzey bir şekilde, delikler, tümsekler ve uzaklıklarla doldurularak tamamlanmış olur mu? Bu ona işkence

yapmak demek. Bense onu tümüyle düz bırakma zorunluluğunu yeğlerim. Tümüyle düz, özellikle de dikdörtgen bir yüzeye dalıp giden gözlerim sevince kapılır. Temsil edilen nesneler ona krep haline gelmiş, ütülenmiş bir halde aktarılır.

Sıradan İnsan İçin Giriş Müziği

Artık büyük insanlar yok, dehalar yok. Sonunda bu uğursuz kuklalardan kurtulduk. Deha Yunanların bir icadıydı, tıpkı *centaur* ve *hippogryph*ler gibi. Ne kadar tekboynuz varsa o kadar deha var. Üç bin yıldır delice korkuyoruz onlardan.

İnsanlar büyük değil. Büyük olan insan. Sıradışı olmak harika değil. Bir insan olmak harika.

4 Jean Dubuffet (1901-1985) "Kültür Sanatı Yerine Kaba Sanat"

Compaigne de l'Art Brut, Haziran 1948'de Galerie Drouin'de bulunan eşya koleksiyonunu düzenlemek ve buna ek olarak, benzer eğilimlere sahip olan ama profesyonel sanatçıların yaptığı eserlerin sergilenmesini sağlamak üzere kuruldu. Kurucu üyeler arasında, Dubuffet'nin yanısıra, André Breton ve Michel Taplé vardı. Grubun Ekim ve Kasım 1949'da, Galerie Drouin'de yaptığı büyük sergının başlığı "L'Art Brut préféré aux arts culturels" oldu. Sergide altmış üç sanatçıya ait 20'den fazla eser yer aldı. Dubuffet'nin denemesi kataloğun önsözüydü ve grubun manifestosu haline geldi. Buradaki metne kaynaklık eden yeniden basımı Dubuffet, 1967'de yer aldı.

Sıradışıların eserlerine bizim yaptığımız gibi bakmaya kalkışan biri, müzelerin, galerilerin ve salonların –şuna *kültür sanatı* diyelim– onaylanmış sanatına ilişkin fikrini tümüyle değişmiş bulur. Bu tür onaylanmış sanatın genel olarak sanatın temsilcisi olmadığı, sadece belli bir kliğin, kariyerist bir entelektüeller topluluğunun etkinliği olduğu anlaşılır.

Küçük bir kültür sanatı kliği; kariyerist entelektüeller birliği hangi ülkede yok ki? Mecburi bir şey bu. Bir başkentten diğerine, muhteşem bir şekilde birbirlerini taklit ederler; usanmak bilmeden her yerde kopyalanan yapay, Esperanto bir sanat uygularlar. Sanat denir mi buna? Gerçekten bunun sanatla bir alakası var mı?

Haklı ve yaygın bir şekilde, entelektüellerin sanatsal üretimini değerlendirmenin, aynı zamanda genel olarak üretimin çiçeğini toplamak olduğuna inanılır, çünkü entelektüeller, sıradan insanların arasından çıktıkları için, onların niteliklerinden yoksun olamazlar, ayrıca okul sıralarında eskitilmiş üniformalar giymekle elde edilen ek niteliklere sahiptirler – entelektüellerin kendilerini tanım gereği sıradan insanlardan çok daha zeki saydığı gerçeği de bir yana. Ama bu gerçekten böyle midir? Entelektüel tip hakkında hiç de hoş şeyler düşünmeyen birçok insanla da karşılaşırız. Bu entelektüel tipi onlara yönsüz, anlaşılmaz, vitaminden yoksun, lapacı gibi görünür. Boştur, çekicilikten yoksundur, vizyondan yoksundur.

Belki de entelektüelin sağlam koltuğu çoktan alındı altından. Entelektüelin çalışmaları sırasında altında hep bir koltuk olur: okulda, konferanslarda, kongrelerde. Genellikle de uyur, bazen de ölüdür. Birinin koltuğunda ölüp kalır.

Uzun zamandır akla yüksek değer veriliyor. Birinden bahsederken akıllı olduğunu söyleyince her şeyi söylemiş olmuyor mu insan? Bugünlerde insanlar bunun karşısında hayalkırıklığı yaşıyorlar; başka şeyler de istiyorlar. Entelektüel niteliklere eskisi gibi değer verilmiyor. İnsanlar artık sağlığa ve canlılığa önem veriyor. Akıl denen şeyin basit, sahte ve amaçsız bir cebir formülünün, gerçek bir vizyonla alakası olmayan (hatta onu bulandıran) bir formülün yönlendirilmesindeki fındık kadar bilgiden başka bir şey olmadığını anlıyoruz.

Vizyon düzeyinde entelektüelin ışığının hiç de parlak olmadığını reddetmek güç. Embesil (ya da entelektüellerin embesil dedikleri) büyük bir yetenek sergiliyor. Belki de okul sıralarında, entelektüelin pantolonunun ağıyla birlikte yıpranan şey bu vizyondur. Embesil belki, ama ondan kıvılcımlar uçuşuyor, hiç kıvılcım saçmayan Bay Gramer Okulu'nun tersine. Yaşasın embesil! Bizim adamımız o! [...]

Akıllıların zavallı olduğunu açıkça göremeyen kişiler var hâlâ, özellikle de entelektüeller, bu yüzden ışık momentleri bulmak için embesil denenlere güvenmek lazım; doğrusu, fikir denen şeye gülüp geçiyor onlar. Fikri ciddiye alamıyorlar.

Entelektüel elbette fikir delisidir; onları çiğneyip durmaya bayılır ve başka da bir sakız bulamaz kendine.

Sanata böyle fikirlerden tümüyle yoksun bir sakız desek haklı oluruz. Bazen bunu görmek güçleşir. Fikirler ve fikirler cebiri, bir bilgi düzeyi olabilir, ama sanat başka bir bilgi aracıdır, düzeyleri tümüyle farklıdır: onlar vizyona aittir. Vizyonun entelektüellerle ve akademisyenlerle hiçbir ilişkisi yoktur. Bilgi ve zeka vizyona kıyasla zayıf araçlardır.

Fikirler etkisiz gazdır. Entelektüel vizyon körleştiği zaman kafasını çıkartır.

Sanat fikir içermeyen bir eylem tarzıdır. Fikirlerle karıştığı zaman, sanat oksitlenir ve değersiz hale gelir. Bırakın mümkün olduğunca az fikir olsun! Fikirler beslemez sanatı!

Bu entelektüellerin sanatının sahte sanat olduğunu, sanatın kalpazanlık parası olduğunu, aşırı süslü ama geçersiz bir para olduğunu bile söyleyen kişiler vardır (bu satırların yazarı onlardan biri örneğin).

Elbette süsleme biraz ilgi uyandırır, ama kulağa doğru gelip gelmemesi daha da ilginç bir şey. Önemsiz, kısa, neredeyse biçimden yoksun olan birçok eser, gerçekten de yüksek sesle çınlar; ve bu nedenle de meşhur profesyonellerin birçok anıtsal eserine kıyasla daha ilgi çekicidirler.

Bazı insanlar için eserin yaratıcısının profesyonel bir sanatçı olduğunu söylemek yeter, o anda büyü bozulur. Sanatçılar arasında, kumarbazlar ya da aşıklar arasında olduğu gibi, profesyoneller biraz sahtekâr sayılır. [...]

Gerçek sanat hiçbir zaman sanıldığı yerde değildir: Kimsenin tahmin etmediği ya da adını anmadığı yerlerdedir. Sanat tanınmaktan ve ismiyle selamlanmaktan hoşlanmaz. Hemen kaçar. Sanat anonim sevilecek biridir. Maskesi düştüğünde, birisi onu parmağıyla işaret ettiğinde, hemen kaçar. Geriye, sırtına SANAT yazılı bir afiş asılmış bir ödül soytarısı bırakır, herkes hemen onu şampanyalara boğar ve konuşmacılar burnuna halka geçirip onu kentten kente sürükler. Bu sahte Sanattır. Halkın tanıdığı sanat, ödül ve afiş sanatı budur. Gerçek Bay Sanatı kimse tanımaz. O her yerde gezinir, herkes karşılaşmıştır onunla, her köşede çarpmıştır, ama kimse

hakkında çok şeyler söylenen Bay Sanatın bu olacağını tahmin etmez. Öyle bir havası yoktur. Yani gerçek sanat olma havasına sahip olan, sahte Bay Sanattır; bu havadan yoksun olan da gerçek olan. Yani bizi kandırırlar! Bir sürü insan kendini kandırır!

Hem Fransa hem İsviçre'de, sonra başka ülkelerde, bugün Kaba Sanat dediğimiz şeyi üretmenin geçerli yollarına yönelik metodolojik araştırmaya Temmuz 1945'te başladık.

Kaba Sanat derken, sanat kültürünün değmediği kişilerin yarattığı eserleri kastediyoruz; entelektüellerin sanatının tersine kopyalamanın pek rolünün olmadığı sanatı. Aynı şekilde, sanatçılar her şeyi (konuları, malzeme seçimini, aktarım tarzlarını, ritimleri, yazı üsluplarını) kendi iç varlıklarından alır, klasik ya da moda sanatın kanonlarından değil. Tümüyle arı, temel olan bir sanatsal girişime kalkışıyoruz; her aşamasında sadece yaratıcının kendi dürtüleri rehberlik ediyor bize. Bu yüzden de bu sadece yaratıcılığı dışavuran bir sanat, bukalemun ve maymunun özelliklerine sahip kültür sanatının özelliklerini dışavurmayan bir sanat.

Bu denemeyi sona erdirmeden önce deli hakkında bir şey söylemek istiyoruz. Delilik insanı kanatlandırır ve onun vizyon gücüne yardımcı olur; bizim sergide yer alan nesnelerin birçoğu (neredeyse yarısı) psikiyatri hastanelerinde yatan insanlara ait eserlerdir. Başkalarının tersine biz onları ayırmak için bir neden görmüyoruz. Yaptığımız sayısız görüşme sonucunda dostlarımız bizi sanatsal yaratım mekanizmalarının onlarda da, normal denen insanlarda da aynı olduğuna ikna etti. Normal ve anormal arasındaki bu ayrım oldukça zorlama görünüyor: Kim bu normal? Nerede bu, normal dediğiniz kişi? Gösterin şunu bize! Sanatsal eylem, içerdiği aşırı gerilimle birlikte, ona eşlik eden yüksek ateşle birlikte, normal sayılabilir mi? Sonuçta, zihinsel "hastalıklar" aşırı çeşitlidir –ne kadar hasta varsa o kadar hastalık var– ve onların hepsini aynı şekilde adlandırmak fazlasıyla keyfi görünüyor. Bize göre sanat her durumda aynıdır ve nasıl hazımsızın sanatı ya da dizleri ağrıyanın sanatı yoksa, delinin sanatı diye bir şey de yoktur.

5 Antoin Artaud (1896-1948)
Van Gogh: Toplumun İntihar Ettirdiği'nden

Artaud Gerçeküstücülerle 1920'lerde ilişki kurdu, ama 1927 yılında politik nedenlerle onlardan koptu. 1932 yılında "Vahşet Tiyatrosu" adlı kendi manifestosunu yayınladı. Sürekli zihinsel dengesizlik yaşadığından, 1943 yılından sonra Dr. Faston Ferdiere adlı psikozlu bir sanat koleksiyoncusunun gözetiminde tedavi gördü ve doktor onu iyileşme amaçlı çizim yapmaya cesaretlendirdi. Böylece Artaud yazılı ve resimsel ifade biçimlerine kopmaz bir bağla bağlandı. Toplumun katlanamadığı doğruları söyleyen biri olarak, kendini gitgide Van Gogh figürüyle özdeşleştirdi. Buradaki alıntının kaynağı olan uzun metin Paris'te Ocak-Mart 1947 tarihinde düzenlenen büyük bir van Gogh sergisine yanıt olarak hazırlanmıştı. İlk kez *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, 1947'de, van Gogh'un eserlerinin reprodüksiyonlarını içeren 630 adetlik sınırlı bir baskıyla yayınlandı. Buradaki alıntılar denemenin Giriş kısmından yapıldı ve Susan Sontag (ed.), *Antoin Artaud: Selected Writings*, Los Angeles, 1976 ve 1988, s. 483-72'deki Helen Weaver çevirisinden alındı. (Metinde elestirilen Dr. L.'nin kimliği bilinmemektedir.)

Bütün hayatında ellerinden sadece birini pişirmekten ve bir kere sol kulağını koparmaktan başka bir şey yapmamış olan van Gogh'un aklının yerinde olduğunu söyleyebiliriz,

yani insanın her gün yeşil sosla pişirilmiş bir vajinadan ya da tam da annesinin organından çıktığı anda

kamçılanıp dövülerek yumuşatılmış bir yenidoğan penisi yediği bir dünyada.

Ve bu bir imge falan değil, dünyanın her yerinde bol bol, her gün tekrarlanıp söylenegelen bir gerçek.

Ve bu söz ne kadar delice görünürse görünsün, modern yaşamın ahlaksızlık, anarşi, kargaşa, dağınıklık, kronik delilik, burjuva ataleti, ruhsal anomali (çünkü anormal hale gelen dünya değil insandır), kasıtlı hainlik ve gösterişli ikiyüzlülük, büyüyecek gibi görünen her şeye karşı kindar bir tiksinti,

ilkel bir adaletsizliğin tatminine dayanan bütün bir düzen için ısrarlı olmak,

kısacası, örgütlü suç için.

Olaylar kötüye gidiyor çünkü hastalıklı bilinç şimdi de hastalığından kurtulmamaya takmış kafayı.

Bu yüzden lekeli bir toplum, kehanet yetenekleri bunaltıcı olabilecek birtakım üstün zekaların soruşturmalarına karşı kendini savunmak üzere psikiyatriyi icat etti.

Gerhard de Nerval deli değildi, ama toplum onu sırf yapmak üzere olduğu çok önemli birtakım keşifleri karalamak için delilikle suçladı,

ve suçlanmanın yanı sıra, kafasına vurdular, bir gece vakti ortaya çıkarmak üzere olduğu korkunç gerçekleri unutsun diye fiziksel olarak kafasına vurdular ve bu darbenin sonucunda, bu gerçekler onun içinde doğa ötesi bir düzeye sürüklendi, çünkü bütün toplum, onun bilincine karşı gizlice örgütlenmiş olan toplum, o sırada onun gerçekliği unutmasını sağlayacak kadar güçlüydü.

Hayır, van Gogh deli değildi, ama resimleri Yunan ateşi patlamalarıydı, atom bombalarıydı, o dönemde popüler olan resimlere hiç benzemeyen görüş açısı, İkinci İmparatorluk burjuvazisini ve Thiers, Gambetta ve Felix Faure ve III. Napoleon'un uşaklarının hayalî uyuşmacılığını ciddi olarak bozabilecek bir şeydi.

Çünkü van Gogh resminin saldırdığı şey belli bir tavır uyuşmacılığı değil, kurumların kendilerinin uyuşmacılığıydı. Dışarıdaki doğa bile, iklimleri, dalgaları, ekvator fırtınalarıyla doğa bile van Gogh'un yeryüzüne gelmesinden sonra, aynı yerçekimini koruyamaz.

Toplumsal düzeyde kurumların dağılmasının ve tıbbın van Gogh'u deli ilan eden çürümüş ve yararsız bir cesede benzemesinin nedeni budur.

Dinamik bir güç olan van Gogh'un aydınlığıyla kıyaslandığında, psikiyatri, kendileri de saplantılı olup idam edilen ve en itici acı ve insani boğulma hallerini yatıştırmak için gülünç bir terminolojiden başka bir şeye sahip olmayan bir maymun ininden başka bir şey değil,

o terminolojiyse onların zedelenmiş beyinlerinin değerli bir ürünü.

Aslında, ünlü bir erotomanyak olmayan bir psikiyatr yok.

Ve ben psikiyatrların onaylanan erotomanyaklıklarının idaresinin tek bir istisnası bile olduğuna inanmıyorum.

Birkaç yıl önce, benim kendisinin de mensup olduğu bütün o saygıdeğer haydutlar ve patentli çatlaklar çetesini suçlamama itiraz eden biri vardı. Bay Artaud, dedi, ben erotomanyak değilim ve bu suçlamanızı dayandırabileceğiniz bir tane olsun kanıt göstermenizi rica ediyorum. Kanıt olarak, Dr. L., size kendinizi göstermem yeter,

bardağınızda damgası var bunun,

sizi rezil piçkurusu.

Cinsel avını dilinin altına alıp sonra da onu tiksintisini sergilemek için bademgibi çeviren birinin suratı var sizde.

Buna insanın yuvasını yapmak ya da kendi tarzına sahip olmak deniyor.

Eğer coitus sırasında glottis içinden bildiğiniz bir şekilde kıkırdamayı ve aynı anda da pharnyx, esophagus, üreter ve anus içinden geçip yuvarlamayı başarmadıysanız,

tatmin olduğunuzu söyleyemezsiniz.

Ve içsel organik heyecanlarınızla budalaca bir şehvetin ölümsüz kanıtı olan,

ve yıllardır beslediğiniz, daha da büyüttüğünüz bir kızışmaya girmişsiniz demektir, çünkü toplumsal açıdan söylenirse yasanın yargılama alanına girmez,

ama başka bir yasanın yargı alanına girer çünkü zarar gören şey bilincin ta kendisidir, çünkü bu şekilde davranarak onun nefes almasını önlersiniz.

Hain cinselliğinizle boğduğunuz zaman bile canlı olan bir bilinci deli sayıyorsunuz.

Ve bu tam da zavallı van Gogh'un tertemiz olduğu bir sıradaydı,

bir melek ya da bakirenin bile olamayacağı kadar tertemizdi, çünkü aslında onlardı

daha en baştan günah mekanizmasını harekete geçiren

ve şekillendiren.

Ve belki de, Dr. L., siz insafsız bir melek ırkındansınız, ama merhamet adına, insanları rahat bırakın,

van Gogh'un bedenine, günah değmemiş bedenine delilik de değmemişti ve deliliği bir tek günah getirebilir.

Ve ben Katolik günahına inanmıyorum,

ama aslında dünyanın bütün dehalarının,

tımarhanelerin asıl delilerinin kendilerini uzak tuttuğu

ya da tutmadığı, (otantik olarak) deli oldukları için uzak durmadıkları erotik suça inanıyorum.

Peki otantik bir deli de nedir?

Deliliği, insan onuruna dair belli bir yüksek fikirle değil, sözcüğün toplumda kabul gören anlamıyla kabul ederek tercih etmiş olan kişidir.

Yani toplum tımarhanelerinde kurtulmak ya da kendisini korumak istediği herkesi boğazlamış, çünkü onlar belli bir büyük rezillikle onun suç ortağı olmayı reddetmişler.

Sonuçta deli de toplumun hakkında bir şey duymak istemediği ve belli birtakım hoşgörülmez doğruları söylemekten alıkoymak istediği biridir.

Her koşulda, kapatma tek silah değildir ve insan topluluklarının kırmak istedikleri iradeleri kırmak için türlü yolları vardır.

Taşra büyücülerinin önemsiz büyülerinin yanı sıra, bütün tetikte bilinçlerin düzenli olarak katıldığı dünya çapında büyük büyü yapma oturumları vardır.

Böylece savaş çıktığında, devrim ya da toplum ayaklanma fırsat kolladığında, kolektif bilinç sorgulanır ve kendisini sorgular ve kendi kararını verir.

Bu bilinç çarpıcı bazı tekil örneklerle bağlantılı olarak da kendiliğinden çağrılabilir.

Bu yüzden Baudelaire, Poe, Gerhard de Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge'le,

ve ayrıca van Gogh'la bağlantılı kolektif büyüler de vardır.

Bu gündüz de olabilir, ama genellikle, gece gerçekleşmesi muhtemeldir.

Böylece tuhaf güçler canlanır ve yıldız kemerine getirilir, bütün insani nefesin üzerine, halkın çoğunluğunun kötü ruhunun zehirli düşmanlığını oluşturan o karanlık kubbeye getirilir.

Bu yüzden yeryüzünde mücadele etmek zorunda kalan, çok az sayıdaki aydınlık iyi insanlar günün ve gecenin belli saatlerinde kendilerini belli bir otantik ve uyanık kabus halinde, korkunç bir emişin kuşatmasında, yakında açık bir şekilde toplumsal davranış olarak da kendini gösterecek olan bir tür yurttaş büyüsünün korkunç baskısı altında bulurlar.

Temelini ya da dayanak noktasını bir yandan cinsellikte, diğer yandan kitlesel ya da ruhsal törenlerde bulan bu toplu rezillik karşısında, geceleyin doğanın bir manzarasını resmetmek için başına üzerinde on iki mum takılmış bir şapka takarak dolaşmak delilik değil;

yoksa başka nasıl ışık bulabilirdi zavallı van Gogh, zavallı dostumuz aktör Roger Blin'in geçen gün çok haklı olarak belirttiği gibi?

Pişmiş ele gelince, bu da saf ve yalın kahramanlıktır,

kesik kulağa gelince, bu da dosdoğru mantıktır,

ve tekrar ediyorum,

gece gündüz, gitgide daha fazlasıyla, yenilmesi imkansız bir şeyi yiyen bir dünya,

sırf hain tasarılarını yürürlüğe sokmak için yiyen dünya,

bu noktada işe yaramaz

çenesini kapasın.

Ek

Van Gogh tam olarak söylersek, delilikten ölmedi,

bedenini insanlığın kötü ruhunun en başından beri mücadele ettiği bir sorunun savaş alanı haline getirdiği için öldü.

Etin ruh karşısındaki, ya da bedenin et üzerindeki, ya da ruhun ikisi üzerindeki üstünlüğü sorunu.

Ve bu deliliğin neresinde insan benliğinin yeri?

Van Gogh tuhaf bir enerji ve kararlılıkla hayatı boyunca kendininkini aradı,

ve bir delilik anında, başaramama kaygısıyla intihar etmedi,

tersine, tam başarmış ve ne olduğunu ve kim olduğunu keşfetmişti ki, toplumun kolektif bilinci, onu zincirlerinden kurtulduğu için cezalandırmak üzere,

intihar ettirdi.

Ve bu van Gogh'un başına hep olduğu gibi, bir orji, bir ayin, bir adanma ya da bir kendinden geçme, ele geçirme, dalma ya da çıkma töreni sırasında gelmedi.

Böylece onun bedenine kurt gibi girdi,

bu toplum

akladı,

kutsadı,

yüceltti

ve sahip oldu,

onu elde ettiği doğaüstü bilinçte sildi ve onun iç ağacının dallarında duran kara kargaların tuhafi gibi,

onu son bir dalgayla örttü,

ve, onun yerine geçerek,

onu öldürdü.

Çünkü hiç yaşayamadığı şey, ele geçirilmiş biri olmanın dışında, hiç yaşamayı düşünmediği şey modern insanın anatomik mantığıdır.

6 Jean-Paul Sartre (1905-1980) "Mutlak Arayışı"

Sartre sanat sorunlarına savaştan hemen sonraki dönemde yoğun bir şekilde ilgi gösterdi. İnsanın "dünyaya attığı çapa" olan bedene verdiği önem başlangıçta onu Alman ressam Wols'u (Wolfgang Schulze) *par excellence* Varoluşçu sanatçı olarak görmeye itti (bkz. VB1) ve bu değerlendirmesini 1945 tarihli bir denemede dile getirdi. Heykeltıraş Giacometti üzerine 1948 yılında yazdı. Metin kökenlere yönelik çağdaş bir ihtiyacı, kabul edilmiş kültürel ifade gelenekleriyle çalışmak yerine yeniden çıplak şeyle başlamaya duyulan ihtiyacı yansıtır. Sartre'ın denemesinin bir başka özelliği de bu fikirlerin İngilizce konuşan dünyaya aktarılmasının ilk araçlarından biri olmasıdır. İlk kez *Alberto Giacometti. Sculptures, Painting, Drawings*, Pierre Matisse Galerisi, New York, Ocak-Şubat 1948 sergisinin kataloğunda yer aldı ve buraya oradan aktarıldı.

Bu sanatçının kendini dünyanın başlangıcına yerleştirmek için sahip olduğu gurur ve iradeyi hissetmek için Giacometti'nin eskimiş yüzüne uzun uzun bakmak gerekmez. Ne Eyzies, ne Altamira adamları güzel sanatlarda İlerleme diye bir şey tanır, kendilerini çağdaşlarından daha "gelişmiş" seçimler yapmış sayar. Doğanın ve insanların o şiddetli gençliğinde, ne güzel ne de çirkin vardı daha, ne zevk ne de ona sahip insanlar vardı; ve eleştiri de yoktu: Bütün bunlar gelecekteydi hâlâ. İlk kez, bir insanın aklına bir başka insanı bir kaya parçasına yontma fikri geldi. Model belliydi: insan. Diktatör, general ya da atlet değil, geleceğin heykeltıraşlarını cezbedecek o süsleme ve bezemelere sahip değildi daha. Sadece ufka karşı hareket eden, belli belirsiz bir silüet vardı. Ama hareketlerin de şeylerin hareketlerine benzemediği görülüyordu: Hakiki başlangıçlar gibi figürden kaynaklanıyor, havadar bir gelecek çi-

ziyorlardı; bu devinimleri anlamak için, hedeflerinden başlamak gerekiyordu –şu böğürtlen toplanacak, şu diken çıkarılacak– sebeplerinden değil. Hiçbir zaman ayrılmaya ya da bölgeselleştirilmeye izin vermiyorlardı: Bu sallanan dalı ağacın kendisinden ayrı olarak düşünebiliyorum; ama bir kolun kalkmasını, bir yumruğun sıkılmasını, bir insandan ayrı düşünemiyorum. Bir insan kolunu kaldırır, bir insan yumruğunu sıkar; insan ayrışmaz birlik ve hareketlerinin mutlak kaynağıdır. Dahası, simge-sihirbazıdır; göstergeler saçlarına takılır, gözlerinde parlar, dudaklarında dans eder, parmak uçlarından dökülür; bütün bedeniyle konuşur: Eğer koşarsa konuşur, durursa konuşur, uyursa, uykusu dillenir. İşte biçimlendirilecek bir madde: Bir kaya, basit bir uzam parçası. [...] "O deli," der başkaları, "insanlar üç bin yıldır heykel yapıyor – üstelik iyi de yapıyor – pek fazla hava atmadan. Peki o neden güvenilir bir tekniğe yaslanıp kusursuz bir şey elde etmeye çalışmıyor, öncüllerini göz ardı etmek yerine niye bunu yapmıyor?" Ama, üç bin yıl boyunca, heykel sadece cesetlere modellik etti. Bazen mezarlıklarda uykuya yatırılırlardı, bazen tahtlara oturtulurlardı, bazen ata bindirilirlerdi. Ama ölü bir adam artı ölü bir at, tek bir canlı varlığın yarısı bile etmez. Müzelerin bu insanları yalan söyler, beyaz gözlü bu insanlar yalan söyler. Kollar hareket eder gibi yapar, ama demir desteklerle sabitlenmiş olarak yüzerler; bu donmuş biçimler kendi içlerinde sonsuz bir dağınıklık içerir; büyük bir benzerlikle esrara kapılan seyircinin imgelemidir maddenin ebedî çöküşüne hareket, sıcaklık ve yaşam katan. Bu yüzden insanın yine ta en baştan başlaması gerekir. Üç bin yıl sonra, Giacometti'nin ve çağdaş heykeltıraşların hedefi, galerileri yeni eserlerle doldurmak değil, heykelin kendisinin olası olduğunu kanıtlamaktır. Bunu heykel yaparak kanıtlamaktır, tıpkı hareketi yürüyerek kanıtlayan Diogenes gibi. Bunu tıpkı Diogenes gibi Parmenides ve Zeno karşısında kanıtlamak için. Sonuna kadar gitmek ve ne yapılabileceğini görmek zorunluydu. Bu çaba başarısız olsaydı, her koşulda, bunun heykeltıraşın mı yoksa heykelin mi başarısızlığı olduğunu anlamak imkansız olurdu: Başkaları gelir, baştan başlarlardı; Giacometti'nin kendisi durmadan baştan başlıyor. Fakat bu sonsuz bir artış sorunu değil; ulaşılacak kesin bir hedef var, çözülecek tek bir sorun var: İnsanı mumyalaştırmadan onun taş kalıbını çıkarmak mümkün mü? Ya hep ya hiç: Eğer sorun çözülecekse, heykellerin sayısının önemi yok. "Bana nasıl bir tane yapılacağını söyleyin," diyor Giacometti, "ben de bin tane yapabileyim..." Bunu bilmediğinden, Giacometti heykellere değil sadece eskizlere ilgi duyuyor, yeter ki onun hedefine ulaşmasına yardım etsinler. Her şeyi kırıyor ve en baştan başlıyor. Zaman zaman dostları bir başı, bir genç kadını, bir delikanlıyı katliamdan kurtarıyor. O aldırmıyor, işine dönüyor. On beş yıldır tek bir sergi açmadı. Sonunda, bir gösteri yapmak onun için zorunlu hale geldi, ama yine de rahatsız değil; bahaneler bularak yazıyor: "Bunun asıl sebebi şu ki, verimsiz ve bir şey beceremez, kuru bir dal sayılmak istemiyorum; yani bu heykelleri bu noktaya (bronz ve fotoğraflı olarak) getirmemin sebebi yoksulluk korkusu (benim durumumda bu açık olasılık), ama onlardan çok memnun değilim; niyetlendiğim şeye benziyorlar, ama tam o değiller." Onu rahatsız eden şey bu hareketli dış hatların, hiçlikle varlık arasındaki bu yarı hallerin, hep değişmesi, iyileşmesi, bozulması ve bir kez daha başlaması, kendi düzgün yollarına koyulması, bütün bunların ona uzak bir toplumsal mesleğe yol açması. Onları unutacak. Bu yaşamın muhteşem birliği ısrarla mutlak olanı aramasından geliyor. [...]

... Giacometti sonsuzdan dehşete kapılıyor. Pascal'ın sonsuzundan değil, sonsuzca büyükten: Bir başka sonsuz, daha hain, daha gizli, bölünebilirlikten kaçan bir sonsuz var: "Uzamda," diyor Giacometti, "çok fazla şey var." Bu çok fazla karşılıklı parçaların saf ve basit biraradalığıdır. Birçok heykeltıraş bunun etkisine kapılır; genişlemenin gevşekliğini cömertlikle karıştırırlar, eserlerine çok şey koyarlar, bir mermer kalçanın şişko eğiminden haz alırlar, yayarlar, koyulaştırırlar ve genişletirler insan jestini. Giacometti canlı bir insanda gereksiz hiçbir şey olmadığını, çünkü orada her şeyin işlevsel olduğunu bilir; uzamın varlık için kanser olduğunu ve her şeyi yediğini bilir; heykel yapmak, ona göre, uzamın yağını almaktır; uzamı sıkıştırır, dışsallığını kurutmak için. Bu çaba çok umutsuz görünebilir; ve Giacometti, bence iki üç kez umutsuzluğun kıyısına geldi. Eğer, heykel yapmak için, bu sıkıştırılamaz medyumu kesip yeniden dikmek gerekiyorsa, o zaman heykel olanaksızdır. "Fark etmiyor," dedi, "heykelime onlar gibi burnun ucuyla da başlayabilirim, sonra burun deliklerine varıncaya dek sonsuz bir zaman bile yetmiyor." İşte o zaman keşfini yaptı.

Buradaki Ganymedes kaidesinin üzerinde duruyor. Eğer benden ne kadar uzakta durduğunu sorarsanız, size ne demek istediğinizi anlamadığımı söyleyeceğim. "Ganymedes" derken, Iupiter'in kartalının alıp götürdüğü genç delikanlıdan mı bahsediyorsunuz? Öyleyse, ondan bana gerçek bir uzaklık ilişkisi olmadığını, çünkü onun var olmadığını söyleyeceğim. Ama belki de heykeltıraşın o delikanlının imgesinde şekillendirdiği mermer bloku kastediyorsunuz? O durumda, gerçek bir şey var uğraşacağımız, ölçebileceğimiz mevcut bir maden var. Ressamlar bunu çok uzun süre önce anladılar, çünkü resimlerde, üçüncü boyutun gerçekdışılığı *ipso facto* [sırf bu nedenle] diğer iki boyutun da gerçekdışılığına yol açar. Bu yüzden figürlerin benden uzaklığı imgesel. Eğer yaklaşırsam, tuvale yaklaşırım, üzerindeki figürlere değil. Burnumu ona dayasam bile, onları yirmi adım ötede görürüm, çünkü onlar benden yirmi adım ötede var oldular. Bu yüzden resimler Zeno'nun paradokslarından uzak durur: Meryem'in ayağını Aziz Yusuf'un ayağından ayıran uzamı ikiye bölebilseydim, iki yarıyı da ikiye bölseydim, sonsuza dek yapsaydım bile bunu, böldüğüm şey belli bir tuval uzunluğu olacaktı, Meryem ile kocasını destekleyen kaplama olmayacaktı. Heykeltıraşlar bu temel doğruları tanımadılar çünkü gerçek mermerle üç boyutlu uzamda çalıştılar. Ve sanatlarının ürünü imgesel bir insan olmasına rağmen, onu gerçek uzamda yansıtmanın mümkün olduğuna inandılar. İki uzamın bu karıştırılmasının tuhaf sonuçları oldu: Öncelikle, gördükleri şeyi –yani modeli-, on adım öteden aktarmak yerine, doğadan çalışınca, kile orada olduğunu bildikleri şeyin –yani modelinhatlarını çıkardılar. Heykellerinin ondan on adım ötede duran bir seyirciye onların model karşısında yaşadıkları izlenimi vermesini istediklerinden, seyirci için modelin onlar için olduğu şey olan bir figür yapmak mantıklı göründü; ve bu ancak mermer model oradayken orada olursa mümkündü. Ama "olduğu gibi" ve "orada" olmak ne demek? On adımda, o çıplak kadının belli bir imgesini biçimlendiririm; eğer ona yaklaşırsam, ve onu yakından seyredersem, artık onu tanıyamam; bu kraterler, tüneller, çatlaklar, bu kaba kara saçlar, bu düzgün parlak yüzeyler, bu ay dağbilimi: Bütün bu nitelikler nasıl olup da benim uzaktan beğendiğim o zarif taze teni oluşturuyor? Peki heykeltıraşın taklit etmesi gereken hangisi? İnsan bu yüze ne kadar yaklaşırsa yak-

laşsın, hâlâ daha da yaklaşabilir. Bu yüzden heykel hiçbir zaman modelin olduğu ya da heykeltıraşın gördüğü şeye gerçekten benzemeyecektir; insanın onu biraz çelişkili alışkanlıklara göre, çok uzaktan görülmeyecek bazı ayrıntıları, onların var oldukları bahanesiyle hayal ederek ve aynı şekilde var olan başkalarını kimsenin onları görmediği bahanesiyle ihmal ederek göz ardı etmesi gerekecektir. Sonuçta tatmin edici bir figürü yeniden oluşturmayı seyirciye bırakmak değilse nedir bu? Ama o durumda, benim Ganymede'yle olan ilişkim konuma göre değişir; eğer yakınsam, uzaktan kaçıracağım ayrıntıları keşfederim. Bu da bizi bir yanılsamayla gerçek ilişkilere sahip olduğum paradoksuna getirir; ya da, şöyle de denebilir, benim mermer bloktan gerçek uzaklığımın benim Ganymede'den imgesel uzaklığıma eşit olduğu anlamına gelir. Böylece, bu gerçek uzamın özelliklerinin imgesel uzamınkileri örtük maskelemesi sonucunu doğurur: Daha da özel olarak, mermerin gerçek bölünebilirliği figürün bölünemezliğini yok eder. Zeno'yla birlikte, taş zafer kazanır. Böylece klasik heykeltıraş dogmatizme düşer, kendi bakışını ortadan kaldırabileceğine ve genel olarak insan doğasının heykelini yapabileceğine inanır; ama yaptığı şeyi bilmez çünkü gördüğü şeyi yapmaz. Doğruyu ararken, alışkanlığa gelmiştir. Ve son çözümlemede, bu atıl benzerlikleri canlandırma işini ziyaretçiye bırakır, mutlağın klasik arayıcısı eserini sonunda insanın ona karşı benimseyebileceği bakış açılarının göreceliğine bırakır. Seyirciye gelince, o da imgeseli gerçek sayar ve gerçeği imgesel; bölünmezi arar ve her yerde onun karşıtıyla karşılaşır!

Klasisizme cepheden karşı çıkan Giacometti, heykellere imgesel ve bölünmez bir uzam kazandırdı. Daha baştan göreceliği kabul ederek, mutlağı buldu. Bunun nedeni heykelin, insanı, aklına, göründüğü gibi, yani bir uzaklıktan göründüğü gibi yerleştirmesiydi. Alçı figürlerine mutlak bir uzaklık verir, tıpkı ressamın tuvalinde yaşayanlar için yaptığı gibi. Figürünü "on adımda", "yirmi adımda" yaratır ve ne yaparsanız yapın, orada kalır figür. Aynı şekilde, figür kendisini gerçekdışına yerleştirir, çünkü onun sizle ilişkisi artık sizin alçı bloğuyla ilişkinize bağlı değildir: Sanat özgürleşmiştir. İnsanın klasik bir heykeli öğrenmesi, ya da yanına gelmesi gerekir: her an yeni ayrıntılar görür, parçalar ayrı ayrı görünür, sonra da parçaların parçaları görünür, sonunda insan kaybolur. Giacometti'nin bir heykeline yaklaşmayız. Yakınına gittiğiniz zaman bu göğsün dereceye göre sarkmasını beklemeyin, değişmeyecektir; ve siz, yaklaşırken meme uçlarına basıyormuşsunuz gibi tuhaf bir izlenime kapılacaksınız; onların imalarına sahibiz, onları tanrısallaştırırız, artık onları görme noktasına geldik: Bir iki adım daha ve onlara sahip olmak üzereyiz; bir adım daha ve her şey ortadan kaybolur, alçının kırışıklıkları orada kalır. Bu heykeller kendilerinin sadece saygılı bir uzaklıktan görülmelerine izin verirler. Fakat her şey oradadır: Beyazlık, yuvarlaklık, güzel olgun bir göğsün esnek alçalması. Madde dışında her şey: Yirmi adımda insan gördüğünü düşünür, ama yağlı bir dokunun sıkıcı tatlısını gözlemez; bu ima edilir, hatları çizilir, kastedilir, ama verilmez. Giacometti'nin uzamı sıkıştırmak için hangi sıkıştırıcıyı kullandığını biliyoruz artık, tek bir tane var: uzaklık. Uzaklığı elin erişimine sokar, gözünüzün önüne uzak bir kadın atar – kadın uzak kalır, ona parmak ucuyla dokunsanız bile. Bakılan ve umut edilen göğüs hiçbir zaman kendini teşhir etmeyecek: O sadece bir umut, bu bedenler sadece vaatte bulunmak

için gerektiği kadar maddeye sahip. [...] Anlaşılması gereken şey, aynı anda bütün ve hep birden olan bu figürlerin insanın onları incelemesine izin vermemesidir. Onları gördüğüm anda, benim görsel alanıma zihnimin önündeki bir fikir gibi sıçrarlar; sadece fikir bu tür dolayımsız akıcılığa sahiptir, sadece fikir bir hamlede her şey olur. Bu yüzden Giacometti çokluğun birliği sorununu kendince çözmüş, çokluğu bastırmakla yetinmiş. Bölünebilen şey alçı ya da bronzdur: Ama bir fikir ya da bir duygunun bölünemezliği içinde hareket eden bu kadın, parçalara sahip değil, bütünsel ve bir anda görünür. Giacometti'nin uzatmaya başvurduğu yer bu saf mevcudiyete, bu benlik hediyesine, bu anlık öne çıkmaya hassas bir ifade vermek içindir. Özgün yaratım hareketi, süresiz, parçasız olan ve bu uzun, zarif uzuvlarla çok iyi imgelenmiş o hareket, onların Grek-benzeri bedenlerini kat eder ve onları göklere kaldırır. Onlarda, Praksiteles'in bir atletinden çok daha belirgin şekilde, insan figürünü, jestin gerçek başlangıcını ve mutlak kaynağını tanırım. Giacometti bu maddeye sadece gerçek insani birliği vermeyi başarmış: Eylemin birliğini.

Giacometti'nin heykele getirmeye çalıştığı Copernicus devriminin böyle bir şey olduğunu sanıyorum. Ondan önce çaba varlığın ve bir görünümler sonsuzluğunda eriyip giden mutlağın heykelini yapmaya harcanıyordu. O yerleşmiş görünümün heykelini yapmayı seçti ve bu şekilde mutlağın elde edilebileceğini gösterdi. Bize zaten görülmüş erkek ve kadınlar gösteriyor. Ama bir tek onun tarafından görülmüş değil. Bu figürler konuşulurken öğrenmeye çalıştığımız yabancı dil olarak görülmüştür. Her biri insanı başka insanlara nasıl görünüyorsa, özneler arası dünyada, yukarıda dediğim gibi, on ya da yirmi adım uzaktan, ama uygun bir insani uzaklıktan göründüğü gibi sergiler; her biri bize insanın önce orada olup sonra görünmediğini, özü başkaları için var olmak olan varlık olduğunu gösterir. Bu alçıdan kadını algılarken, onun karşıtında, kendi ürpermiş bakışımla karşılaşırım. Onu görmenin beni içine soktuğu neşeli rahatsızlık buradan gelir: Kendimi zorlanmış hissederim ve görmeye üstelik kendim tarafından zorlandığımı keşfetmeden önce ne amaçla ya da kim tarafından zorlandığımı bilmem. Sonra da, genellikle Giacometti, sözgelimi yakındaki bir bedenin tepesine uzak bir baş koyarak bize kaybı göstermeyi sever, böylece ne konum alacağımızı ya da gördüğümüzü nasıl sentezleyeceğimizi bilemeyiz. Ama bu olmasa bile, onun ikircikli imgeleri uyumu bozar, bu arada gözlerimizin en sevgili alışkanlıklarını bozar: Gösterişli dilsiz yaratıklara, bizim bedene sahip olma hastalığımızı iyileştirecek yaratıklara alışmıştır gözlerimiz: Bu evcil güçler biz daha çocukken göz koyar bize; parklarda dünyanın tehlikeli olmadığı, kimseye bir şey olmadığı, aslında başlarına gelen şeyin sadece doğumda ölmek olduğuna tanıklık ederler. Ama Giacometti'nin bedenlerine bir şeyler olmuştur: İçbükey bir aynadan mı, bir gençlik pınarından mı, yoksa kayıp insanlar kampından mı geliyorlar, diye sorarız. İlk bakışta Buchenwald'ın sıska şehitleriyle karşılaşmış gibi oluruz. Ama bir an sonra farklı bir kavram gelişir; bu zarif ve hassas doğalar göğe yükselir, biz bir grup Yükselişle, Varsayımla karşılaşırız; dans ederler, dans olurlar, bize vaat edilen görkemli bedenlerin nadir maddesinden yapılmışlardır. Ve bu mistik hamleyi düşündüğümüz zaman, bu özgürleşmiş bedenler genişler, gördüğümüz her şey dünyaya aittir. Bu şehit sadece bir kadındı. Ama tam, bakılmış, ateşle arzulanmış bir kadın, uzaklaşıp geçip giden bir kadın, yüksek topuklu terliklerin tembel tembel yataktan banyoya taşıdığı o uzun güçsüz ve kırılgan kız-

ların gülünç saygınlığıyla, bir yangının kirli kurbanlarının trajik dehşetiyle, verilen, geri çevrilen, yakın, uzak, lezzetli tombulluğu gizli bir incelikle ve aşırı zayıflığı hoş bir tombullukla tamamlanan bir kadın, tam bir kadın, bu dünyada tehlikede olan ve tam da bu dünyadan olmayan ve bize etin, maceramızın şaşırtıcı macerasını yaşayıp anlatan bir kadın. Çünkü o da bizim gibi, doğmuştu. [...]

7 Samuel Beckett (1906-1990) ve Georges Duthuit (1891-1973) *Üç Diyalog*'dan

1949 yılında iki yazar, Beckett ve Duthuit çağdaş resim üzerine üç "diyalog" hazırladı. Konuları Tal Coat, André Masson ve Bram van Velde adlı, savaş sonrası Paris sanat dünyasında biçimsel olmayan soyutlama ekolüyle ilişki kuran üç sanatçıydı. Konuşma görünümü verilmiş, hatta kaynakları konuşmalar olsa da, "diyalogların" açıkça edebî bir yanı vardır. Israrla dağılmış bir dünyanın hiçliğinden bir şeyi yeniden yapılandırmak, bireyin doğmuş olmasının, yalnız olmasının sorumluluğunun ağırlığıdır: Bu da aynı anda eylemin olanaksız hale gelmesini beraberinde getirir. Böyle bir perspektif çağdaş Absürd Tiyatrosu'nun perspektifiyle yakınlık gösterir. Diyaloglar ilk kez *Transition*, sy. 5, Paris, 1949'da, Georges Duthuit'in editörlüğüyle yayınlandı. Buradaki alıntıların kaynağı Samuel Beckett ve Georges Duthuit, *Proust: Three Dialogues*, Londra, 1965, s. 97-126'da yer alan İngilizce versiyondur.

I Tal Coat

B: Kısmi nesne yerine bütünsel nesne, kayıp parçalarıyla birlikte. Derece sorunu.

D: Dahası. Gizlice devrilenin tiranlığı. Canlı zamanın, yani çabanın, yaratımın, özgürleşmenin, resmin, ressamın katılmasıyla oluşan bir hareketler akışı olan dünya. Beslediği sürekliliğin bağlamıyla geri verilen, öne çıkan, uçuçu bir duyum anı.

B: Her koşulda doğal ifadenin daha uygun bir ifadesine doğru bir atılım, uyanık bedensel duyumun ortaya çıkardığı. İster boyun eğme ister egemen olmayla elde edilsin, sonuç doğada bir kazanım.

D: Ama ressamın keşfettiği, düzene soktuğu, aktardığı şey doğada değil. Bu resimlerden biriyle belli bir çağda, belli bir mevsimde, belli bir saatte görülmüş manzara arasında nasıl bir ilişki var? Bizler oldukça farklı bir düzlemde değil miyiz?

B: Doğa derken burada kastettiğim, en naif gerçekçi gibi, algılayan ve algılayanın bir bileşeni, bir tarih, bir deneyim değil. Tek demek istediğim, bu resmin eğilimi ve başarısı temelde bir önceki resme aittir, bir uzlaşmanın açıklanmasını genişletmeye çabalayan resme.

D: Algının Tal Coat için taşıdığı önemle, ondan öncekilerin büyük kısmı için taşıdığı önem arasındaki engin farkı ihmal ediyorsun, sanatçıları sanki bir trafik sıkışıklığındaymış gibi aynı yararcı uysallıkla yorumlayıp, sonucu da bir Euklides geometrisi hamlesiyle geliştiriyorsun. Tal Coat'un global algısı bunlardan bağımsızdır, ne doğruluğa ne güzelliğe bağlıdır, doğanın bu ikiz tiranına bağlı değildir. Geçmiş resmin uzlaşmasını görebiliyorum, ama belli bir dönemin Matisse'inde ve günümüzün Tal Coat'unda hayıflandığın gibi değil.

B: Ben hayıflanmıyorum. Sözkonusu Matisse'in, Tal Coat'un Fransisken orjileri gibi hayranlık verici bir değeri olduğunu kabul ediyorum, ama zaten biriktirilmiş olanlarla aynı kökenden bir değer bu. İtalyan ressamlar konusunda dikkate almamız gereken şey onların dünyayı müteahhitler gibi sıradan bir araç gibi gözlemiş olması değil, onların olasının sahasından, onu ne kadar genişletmiş olurlarsa olsunlar, hiç kaçmamış olmaları. Devrimci Matisse ve Tal Coat'un rahatsız edeceği tek şey, uygulanabilir olan düzlemindeki belli bir düzendir.

D: Yaratıcı için başka hangi düzlem olabilir?

B: Mantıksal olarak başka düzlem olamaz. Yine de ondan tiksintiyle başını çeviren, alaycı imalardan yorulmuş, eski şeyden biraz daha iyisini yapabilirmiş gibi yapmaktan, yapabilir olmaktan, sıkıcı bir yolda biraz daha ileri gidebilirmiş gibi yapmaktan yorulmuş bir sanattan bahsediyorum.

D: Ve neyi tercih ediyorsun?

B: İfade edecek bir şey olmadığının, ifade etmeyi sağlayacak bir şey olmadığının, içinden ifade edilecek bir şey olmadığının ifadesini, ifade etme gücü, ifade etme arzusu, ayrıca ifade etme yükümlülüğü olmamasının ifadesini.

D: Ama bu fazlasıyla aşırı ve kişisel bir bakış açısı, Tal Coat konusunda da bize bir yararı yok.

B: -

D: Belki de bugün bu kadar yeter.

***

III Bram van Velde

B: Fransız, sen başla.

D: Tal Coat ve Masson'dan bahsederken farklı türden bir sanattan bahsettin, sadece onlarınkinden değil, bugüne kadar yapılmışlardan da farklı. Bu silip süpürücü ayrımı yaparken aklında van Velde'nin olduğunu düşünmekte haklı mıyım?

B: Evet. Bence belli bir eyleme rıza gösteren ve belli bir durumu kabul eden ilk kişi o.

D: Senden bir daha, olabildiğince yalın şekilde, onun durumunu ve eylemini nasıl algıladığını belirtmeni isteyebilir miyim?

B: Onun durumu çaresiz, eylemeye geçemeyen, böylece resim yapamayan, çünkü resmetmeye mecbur olan birinin durumu. Onun eylemi de, çaresiz, eyleyemediği için eyleyen, sonuçta resmetmeye mecbur olduğu için resmeden birinin eylemi.

D: Neden mecbur resmetmeye?

B: Bilmiyorum.

D: Neden resmedemiyor?

B: Çünkü resmedecek bir şey de, resim için kullanılacak bir şey de yok.

D: Ve sonuç sana göre yeni türden bir sanat mı oluyor?

B: Büyük ressam dediklerimiz arasında, hepsinin kaygısı öncelikle kendi ifade olanakları, aracının, insanlığın ifade olanaklarıydı. Bütün resmin altında yatan varsayım, yapan kişinin sahasının uygulanabilir olanın sahası olmasıydı. İfade edilecek çok şey, ifade edilecek az şey, çok şey ifade etme becerisi, az şey ifade etme

becerisi, olabildiğince çok ifade etme, ya da olabildiğince doğru ya da olabildiğince iyi ifade etme gibi ortak bir kaygıyla, insanın en iyi becerisiyle karışır. Yani –

D: Bir dakika. Sen van Velde'nin resminin ifadesiz olduğunu mu söylüyorsun?

B. (Biraz düşündükten sonra) Evet.

D: Öne sürdüğün şeyin saçmalığının farkında mısın?

B. Umarım evet.

D: Senin dediğin şey şuna çıkıyor: Resim diye bilinen ifade biçimi, belirsiz nedenlerle resimden bahsetmeye mecbur olduğumuz için, uzun zaman van Velde'yi bekledi, sırf uzun süre ve büyük bir cesaretle çaba harcadığı yanlış anlamadan, yani işlevinin, resim aracılığıyla ifade etmek olduğu gibi bir yanlış anlamadan kurtulmak için bekledi.

B: Başkaları da sanatın kaçınılmaz olarak ifade olmadığını hissetmiş durumda. Ama resmi nedenden bağımsız kılmaya yönelik sayısız girişim ancak onun repertuvarını genişletmekle sonuçlanmış. Bence van Velde resmi her şekil ve biçimde, hem ideal hem maddi olarak nedenden yoksun, ya da istersen kurtulmuş diyelim, olan ve elleri ifadenin olanaksız bir eylem olmasını sağlayan kesinlikle eli kolu bağlanmamış olan ilk kişi.

D: Ama bu fantastik kuramı tek bir hoşgören bile olsa, onun resminin nedeninin onun yüklemi olduğunu ve bunun da ifade etmenin imkansızlığının ifadesi olduğunu öne süremez mi o?

B: Onu sağsalim Saint Luke'un kucağına koyacak dahice bir yöntem icat edilemez artık. Ama biz de, bir kerelik olsun, dönüp kaçmayalım. Herkes aklı başında davranıp son kıtlıktan önce, erdemli ve perişan annelerin açlık çeken çocukları için ekmek çalabileceği basit sefaletten kaçtı. Geri kalmak, dünyadan geri kalmak, kendinden geri kalmakla bu saygın metalardan yoksun olmak arasında bir dereceden daha çok fark var. Biri çıkmaz, diğeri değil.

D: Ama van Velde'nin çıkmazından sen bahsettin.

B: Böyle yapmamalıydım.

D: Sonunda resim yapmayan, resim yaparmış gibi yapmayan bir ressam olduğu gibi daha saf bir görüşü yeğliyorsun. Gel, gel, sevgili dostum, bununla bağlantılı bir şeyler söyle, sonra gidersin.

B: Sadece gitsem yeterli olmaz mı?

D: Hayır. Başladın artık. Bitir. Yine başla ve bitirinceye kadar devam et. Sonra gidersin. Sözkonusu olan konunun kendin olmadığını, Sûfî el-Hakk da olmadığını, van Velde adını taşıyan, bundan önce hatalı bir şekilde *artiste peintre* diye anılan bir Hollandalı olduğunu da unutma.

B: Ya onun öyle olduğunu, öyle yaptığını hayal etmekten hoşnut olduğumu ve büyük olasılıkla onun öyle olduğunu, başka türlü olamayacağını söylemiş olsaydım ne olurdu? Bizim ızdıraplarımızın harika bir konusu olmaz mıydı bu? O mutlu, sen mutlu, ben mutlu, hepimiz mutluluktan havalara uçardık.

D: Nasıl istersen öyle yap. Ama bitir artık.

B: Benim boş yere söylemeye çalıştığım şeyin boş yere söylenmiş olmayacağı bir sürü yol var. Hem kamu içinde hem de özel olarak, zorlamayla, kalp zayıflığı

içinde, akıl zayıflığı içinde, iki ya da üç yüz kez deney yaptığımı biliyorsun. O dokunaklı mülkiyet-sefalet antitezi belki de en uzun süreniydi. Ama ondan da beziyoruz, değil mi? Sanatın hep burjuva olduğunu fark etmek, toplumsal açıdan ilerici olanın başarıları karşısında acımızı hafifletse de, sonunda pek önemli değil. Sanatçı ve nedeni arasındaki ilişkinin, hep vazgeçilmez sayılmış bu ilişkinin çözümlenmesi de çok üretken olmuş gibi değil, bunun nedeni de belki nedenin doğası üzerine incelemeleri sırasında kaybolmuş olmasıdır. İfade etme çabasına gömülmüş sanatçı için, her şeyin bir neden olmak zorunda olduğu, anlaşılan belli ölçüde Masson için de, karısının ruhsal Kandinski olarak yaşadığı her erkek için de sözkonusu olduğu gibi, neden arayışı bile neden olmaya lanetlenmiştir. Mondrian'ınki kadar tıkabasa başka bir resim yoktu. Ama eğer ilişkinin dengesiz bir terimi olarak neden ortaya çıkarsa, öteki terim olan sanatçı, tarz ve tutumlarının doluluğu sayesinde öyle değildir. Yaratıcı sürecin bu ikici görüşüne yönelik itirazlar ikna edici değil. Tedbirli bir şekilde de olsa iki şey ortaya konuyor: tabaktaki meyvelerden basit matematiğe ve kendi kendine acımaya dek uzanan besin ve onun silinip süpürülme tarzı. Bizi ilgilendiren her şey akut ve artan bir ilişki kaygısının kendisi, sanki gitgide daha karanlık bir şekilde geçersizlik, yetersizlik, dışladığı, kör kaldığı her şey sayesinde varolma duygusuyla gölgelenmiş gibi. Resmin tarihi, işte yine başladık, bu başarısızlık duygusundan, temsil edenle edilen arasında daha otantik, daha bereketli, daha az dışlayıcı ilişkiler yoluyla, kaçma tarihidir; en iyi görüşlerin, bir tür Pythagorascı dehşetle, sanki *pi* sayısının akıldışılığı, tanrıya ve onun yarattığına karşı bir saygısızlıkmış gibi, doğası konusunda bir türlü fikir birliğine varılamamış olan ışığa doğru yönelim gibidir. Benim dediğim, van Velde'nin bu estetikleştirilmiş otomatizmden kopan ilk kişi, yıkılmaz bir ilişki yokluğuna, terim yokluğuna ya da, istersen, elde olmayan terimlerin varlığına, kendini veren ressam olmanın, başka kimsenin cesaret edemediği gibi başarısız olmak olduğunu, başarısızlığın onun dünyası olduğunu ilk itiraf eden kişi olduğudur. Hayır, hayır, bırak bitireyim. Artık tek gereken şeyin, bu korkunç konuyu kabul edilebilir bir sonuca bağlamak için gereken tek şeyin, yeni bir fırsat, yeni bir ilişki terimi ve eyleyemeden, eylemeye mecbur olarak yaptığı eylem, sadece kendisinin, imkansızlığının, mecburiyetinin bile olsa ifadesi olan eylem kılmak olduğunu biliyorum. Bunu yapma beceriksizliğimin, benim ve belki de masum, hâlâ kaçınılmaz bir durum saydığım şeyin, psikiyatrlar için tanıdık olduğunu biliyorum. Çünkü bu renkli düzlem, daha önce yoktu orada. Ne olduğunu bilmiyorum, böyle bir şey görmedim daha önce. Sanatla hiçbir ilişkisi yok gibi görünüyor, eğer anılarım beni yanıltmıyorsa. (Gitmeye hazırlanır.)

D: Bir şeyi unutmadın mı?

B: Bu yeterli değil mi?

D: Senin numaranın iki rolü birden kapmak olduğunu anladım. İlki söylediklerinde –ıım – düşündüğün şeyin yer almasıydı. Bunu yaptığına inanmaya hazırım. İkincisi de –

B: (Hatırlar ve sıcak bir şekilde) Evet, evet, yanıldım, yanıldım.

8 Jacques Lacan (1901-1981) "Ben İşlevinin Oluşturucusu Olan Ayna-Safhası"

Lacan'ın sanat ve kültür alanındaki çalışmalarının başlıca mirası, cinsiyet sahibi özne kavramını geliştirmesidir. Bu kavramı kullanması beraberinde, ifadeye dayanan sanat kuramlarının altında yatan ve son aşamada izi Descartes'ın "Cogito"suna ("Düşünüyorum, öyleyse varım") dek sürülebilecek olan bir ve homojen Benlik fikrinin sorgulanmasını getirir. Lacan bilincin gelişiminde, "hommelette" nüksetişiyle adlandırdığı başlangıçtaki farklılaşmamış halin ardından, iki temel aşama olduğunu koyutlar. Bunlar İmgesel ve Simgeseldir. İkincisi öznenin dilin dünyasına girmesini ve onun tarafından biçimlenmesini içerir. İlki imgesel görsel tanınmasına odaklanmış bir dil öncesi bilinç halini, Lacan'ın "ayna-safhası" dediği bir hali içerir. Ayna-safhasını ilk kez 1936 yılında, Marienbad'daki Uluslararası Psikanalitik Derneği'nin 14. Kongresi'nde okuduğu yayınlanmamış bir çalışmada dile getirmişti: "Le Stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité". Bu dönemde Lacan Gerçeküstücü grupla yakınlık içindeydi ve çalışmalarını, Salvador Dali'nin "paranoyak eleştirisi"yle ilişkili Gerçeküstücü dergi, *Minotaure*'de yayınladı (bkz. IVC14). Bu bağlantının izleri burada yer alan, "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je" adlı denemede de belirgindir. Bu deneme ilk kez Zürih'te Temmuz 1949'da yapılan Uluslararası Psikanalitik Kongresi'nde okunmuştu. Lacan, *Ecrits*, Paris, 1966 içinde yeniden yayınlandı. Buradaki alıntıya kaynaklık eden, *New Left Review*, Londra, sy. 51, Eylül-Ekim, 1968, s. 71-7'de yayınlanan İngilizce çeviri Jean Roussel tarafından yapıldı.

On üç yıl önceki son kongremizde ortaya attığım ayna-aşaması kavramı, o zamandan bu yana Fransız grubunun çalışmalarına az çok yerleşmiş hale geldi; bence onu yine ilginize sunmakta, özellikle de bugün, psikanalizde deneyimlediğimiz şekliyle Ben'in oluşumuna tuttuğu ışık için, yarar var. Bu bizim doğrudan Cogito'dan yola çıkan herhangi bir felsefeye karşı çıkmamıza yol açan bir deneyimdir.

Bazılarınız başlangıç noktamızın, karşılaştırmalı psikolojinin bir olgusuyla aydınlanan bir insan davranışı olduğunu hatırlayacaktır. İnsan bebeği, belli bir yaşta, kısa bir süre için de olsa, aletsel zekada şempanzeden geri kaldığı sırada, yine de kendi imgesini bir aynada olduğu gibi tanıyabilir. [...]

Bu olay ... altı aylıktan başlayarak gerçekleşebilir ve tekrarı genellikle bizi aynanın karşısındaki süt çocuğu gibi şaşırtıcı bir sahne üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Daha yürüyemez, hatta ayağa bile kalkamazken ve insani ya da yapay (bizim Fransa'da "trotte-bebe [yürüteç]" dediğimiz şey) destek almaya mecbur haldeyken, yine de neşeli bir canlılıkla, desteğinin engellemelerine karşı koyup, biraz öne eğilmiş bir konumda durur ve bakışında yakalayabilmek için imgenin anlık bir özelliğini geri getirmeye çalışır.

Bize göre, bu etkinlik ona onsekiz aya kadar verdiğimiz anlamı korur. Bu anlam daha önce sorunlu kalmış olan libidinal bir dinamizmle birlikte, insan dünyasının bizim paranoyak bilgi üzerine düşündüklerimize uyan bir ontolojik yapısını da ortaya çıkarır.

Ayna safhasını, analizin bu terime verdiğim tüm anlamıyla, bir özdeşleşme olarak anlamamız gerekir: Yani, bir imge benimsediği zaman öznede gerçekleşen dönüşüm; imgenin bu safha-etkisine bağlı olduğu analitik kuramda o eski *imago* teriminin kullanımıyla yeterince belirtilmiş olmaktadır.

Küçük insanın kendi ayna-imgesini, *infans* safhasında, hâlâ motor yetersizlik ve emzirilmeye bağımlılık içindeyken, böyle neşeyle benimsemesi, *Ben*'in, ötekiyle özdeşleşmenin diyalektiğinde nesneleşmeden önce ve dil ona, evrenselde, özne olarak işlevini geri kazandırmadan önce, primordial bir biçimde içinde tortulaştığı simgesel matriksi örnek bir şekilde sergilemektedir.

Bu biçimi tanıdık bir şemaya sokmak, içinde libidinal normalleştirme işlevlerinin yer aldığı ikincil özdeşleşmelerin de kökeni-kaynağı olmasını sağlamak istersek, ona *İdeal-Ben* dememiz gerekir. Ama önemli olan şey bu biçimin ego örneğini, onun toplumsal belirlenmesinden önce, kurgusal bir yöne, hep sadece birey için indirgenemez olacak olan, ya da daha doğrusu, kendi gerçekliğiyle uyuşmazlığını *Ben* olarak çözmesini sağlayacak diyalektik sentezlerin başarısı ne olursa olsun, öznenin gelişmesine sadece asimptotik olarak katılacak olan kurgusal bir yöne yerleştirmesidir.

Gestalt Olarak Beden

Öznenin bir serap içinde gücünün olgunlaşmasını beklemesini sağlayan bedenin bütünsel biçimi ona sadece Gestalt olarak verilmektedir, yani bu biçimin oluşturulmuş olmaktan çok oluşturan olduğu, ama ona her şeyin ötesinde, öznenin kendisini harekete geçirdiğini hissettiği devinimlerin girdabıyla çatışma içine sokan, onu sabitleyen çelişkili bir büyüklükle ve onu tersine çeviren bir simetriyle görünen bir dışsallıkla verilmektedir. Bu yüzden, –gebeliği türe bağlı sayılan, ama motor üslubu tanınmaz olarak duran– bu *Gestalt*, görünümünün bu ikiz özelliğiyle, *Ben*'in zihinsel kalıcığını simgeler, aynı zamanda da onun yabancılaştırıcı hedefini öngörür; *Ben*'i insanın kendisini izdüşürdüğü halle birleştiren örtüşmelere, ona hakim olan hayallerle, ya da son olarak, ikircikli bir bağlantıyla, onun uydurduğu dünyanın içinde bütünlenmeyi umduğu otomatonla birleştiren örtüşmelere gebedir.

Aslında, *imagos* sözkonusu olursa... eğer kendi bedenimizin *imago*sunun halüsinasyonlarda ya da düşlerde sunduğu ayna yapısını sürdürürsek, ya da eğer ruhsal gerçekliklerin, ne kadar heterojen olursa olsunlar, kendilerini dışavurduklarını *ikiz* görünümlerinde ayna aracının rolünü fark edersek, ister bireysel özelliklerle, ister onun zayıflıklarıyla, ya da onun nesne-izdüşümleriyle ilgili olsun, ayna-imgesi görünür dünyanın eşiği gibi olacaktır.

Ruhsal nedensellik fikrine onun sonuçlarını bu terimlerle dile getiremeyecek kadar yabancı olan bir biyolojik deney örneği, bir *Gestalt*ın organizmada oluşum etkileri sergileyebileceğini kanıtlar. Yine de dişi güvercinin yumurtalığının olgunlaşması için, güvercinin türünün her iki cinsten de olabilen başka bir üyesini görmesinin zorunlu bir koşul olduğunu kabul eder; bu koşul o kadar kendine yeterlidir ki arzulanan etki sadece bireyi bir ayna yansımasının alanına koyarak bile elde edilebilir. Aynı şekilde, göçmen çekirgeler örneğinde, bir kuşak içinde tek yaşamaktan sürü içinde yaşamaya geçiş, bireyin, belli bir aşamada, benzer bir imgenin özellikle görsel etkinliğine maruz kalmasıyla elde edilebilir, yeter ki imge türün o özelliklerine yeterince yakın bir üslubun hareketleriyle canlandırılsın. Bu tür olgular homeomorfik özdeşleşme kalıbı içinde, oluşturucu ve erotojenik olan güzelliğin anlamı gibi daha büyük bir sorunun içindeki bir kalıbın içinde yer alır.

Ama taklit olguları heteromorfik özdeşleşme örnekleri sayıldıkları zaman da bilgilendirici olurlar, eğer canlı organizma için uzamın önemi sorununu ortaya atıyorlarsa; psikolojik kavramlar bu konulara ışık tutmak için yeterli olmaz, onları sözde uyumlanmanın yüce yasasına indirgerler. [...]

İnsan bilgisini paranoyak olarak yapılandıran toplumsal diyalektikte neden insan bilgisinin hayvan bilgisinden, arzunun kuvvet alanı açısından daha büyük bir özerkliğe sahip olduğunu, ama aynı zamanda gerçeküstücü hoşnutsuzluğun da onda reddettiği o "gerçeklik eksikliği" yönünde belirlendiğini kendimize göstermiştik. Bu düşünceler bizim toplumsal diyalektikten çok daha önce, ayna-safhasında sergilenen uzamsal tuzakta, doğal gerçekliğinden (yani "doğa" sözcüğüne herhangi bir anlam verdiğimiz ölçüde) gelen organik bir yetersizliğin insanda bıraktığı etkiyi görmemize yol açıyor.

Bu yüzden de ayna-safhasının işlevini *imago*nun işlevinin, yani organizmanın kendi gerçekliğiyle, ya da, başka deyişle, *Innenwelt*in *Umwelt* ile bir ilişki kurmasının özel bir örneği olarak görmeye yöneliyoruz. [...]

Bu gelişme zamansal bir diyalektiktir ve kesin olarak bireyin tarih içine oluşmasını yansıtır; ayna-safhası iç dürtüsü yetersizlikten beklentiye yönelen ve uzamsal özdeşleşmenin cazibesine kapılmış olan özne için, parçalanmış bir beden-imgesinden ortopedik diyeceğimiz bütünselliğinin bir biçimine doğru peşpeşe fanteziler üreten bir dramdır – son olarak da, yabancılaştırıcı bir özdeşlik zırhı, yapısının katılığıyla öznenin zihinsel gelişiminin bütününü damgalayacak olan bir özdeşlik zırhı varsayımına doğru uzanır bu fanteziler. Yani, *Innenwelt*in çemberinden çıkıp *Umwelt*e girmek *ego*nun envanter tutmasının sonsuz dörtlemesini yaratır.

Parçalanmış Beden

Kuramsal referans çerçevemize kattığımız bir terim olan parçalanmış beden, analizin hareketi bireydeki belli bir saldırgan çözülme düzeyiyle karşılaştığı zaman kendisini düşlerde düzenli olarak gösterir. Sonra kopmuş uzuvlar ya da eksoskopide şekillenen organlar, kanat çıkarmak ve iç organlara işkence için kol koparmak biçiminde görünür – ileriyi gören Hieronymus Bosch onların modern insanın imgesel zirvesine tırmanmalarını onbeşinci yüzyılda görmüş ve bunu resimde sonsuza dek tespit etmiştir, ama bu biçim daha da kırılgan bir şekilde organik düzeyde, fantezinin anatomisini tanımlayan "kırılma" hatlarında, şizoid ve spazmlı histeri semptomlarında sergilendiği gibi görülmektedir.

Buna karşılık, Ben'in oluşumu düşlerde bir kaleyle, ya da bir stadyumla simgelenmektedir – çalılıklarla ve çöp yığınlarıyla çevrelenmiş olan iç sahası ve kapsamı onu iki karşıt rekabet alanına böler, burada özne yüksek ve uzak iç kaleyi arayarak dolanır ve bu kale, şekliyle (bazen aynı senaryoda yan yana gelirler), çarpıcı bir şekilde *id*i simgeler. Aynı şekilde, zihinsel düzlemde, metaforları kendiliğinden, ve sanki semptomların kendilerinden çıkıyormuş gibi, saplantılı nevroz mekanizmalarını (evirtme, yalıtma, yeniden çoğaltma, iptal etme ve yerine geçme) betimlemek üzere ortaya çıkan takviye edilmiş eserlerin yapılarının gerçekleştiğini görürüz.

Ama sadece öznel olan bu veriye dayanacak olsaydık ve bu bizim onu bir dil tekniğinden türetmemizi sağlayacak deney koşulundan kopmuş olsaydı, kuramsal

girişimimiz kendisini mutlak bir konunun düşünülemezine izdüşürme suçlamasına maruz kalacaktı. Bu yüzden nesnel verinin bir birleşiminde yer alan mevcut hipotezde, simgesel indirgeme yöntemi için rehberlik edecek ızgarayı bulmamız gerekiyor.

Bu, *egonun savunmalarında* soysal bir kalıp buluyor... ve histerik bastırmayı ve onun dönüşlerini saplantılı evirtme ve onun yalıtma süreçlerinden daha arkaik bir aşamaya yerleştirir, ve bu süreçler de, ayna *Ben*'in toplumsal *Ben*'e sapmasından başlayan paranoyak yabancılaşmaya hazırlık olur.

Ayna-safhasının bir sona ulaştığı bu moment, kişinin *imago*suyla ve primordial kıskançlığın dramıyla özdeşleşme aracılığıyla... bundan sonra Ben'i toplumsal olarak gelişmiş durumlara bağlayacak olan diyalektiği başlatır.

Bütün insan bilgisini ötekinin arzusu aracılığıyla dolayımlamaya yönelten, onun nesnelerini ötekiyle rekabet sayesinde soyut bir eşdeğerlikle oluşturan ve her içgüdüsel hamlenin bir tehdit oluşturduğu sisteme Ben'i sokan bu momenttir, oysa doğal bir olgunlaşmaya karşılık gelmesi gerekir – bu olgunlaşmanın normalleşmesi bile bundan böyle, insanda cinsel nesne örneğinde görüldüğü gibi, Oedipus kompleksi aracılığıyla kültürel bir aracılığa bağlıdır.

Bu yaklaşım ışığında, analitik öğretinin o momentin libidinal yatırım özelliğini belirtmek üzere kullandığı birincil narsizm terimi, onu icat edenlerde semantik örtüklüklere karşı çok derin bir farkındalık olduğunu gösterir. Ama aynı zamanda o libidonun cinsel libidoyla, yani narsist libidoyla Ben'in yabancılaştırıcı işlevi arasındaki apaçık bağlantıyı, ötekiyle herhangi bir ilişkide, en özgeci yardıma rağmen sergilediği saldırganlığı açıklamak üzere, yıkım ve hatta ölüm içgüdülerini anarak tanımlamaya çalıştıkları o libidoyla dinamik bir karşıtlık içinde olduğunu gösterir.

Varoluşçuluk

Çağdaş varlık ve hiçlik felsefesinin çok sıcak bir şekilde gerçek olduğunu savunduğu o varoluşsal olumsuzlukla karşılaşıyorlardı.

Ama ne yazık ki o felsefe sadece negatifliği bilincin kendine yeterliğinin sınırlarında kavrar, ki bu da onun öncüllerinden biri olarak, *ego*nun yapıcı yanlışkabullerine, kendisini teslim ettiği özerklik yanılsamasına bağlanır. Bu hayalcilik, alışılmadık bir ölçüde, psikanalitik deneyimden ödünç alınan şeylere yaslandığı için, varoluşsal bir psikanaliz sunma iddiasında doruk noktasına ulaşır.

Bir toplumun yararcı bir işlevden başka bir işleve sahip olduğunu kabul etmeyi reddetmeye yönelik tarihsel çabasının doruğunda ve bu çabayı taçlandırmak üzere ortaya çıkmış olan toplumsal bağın yoğunlaşmacı biçimiyle bireysel yüzleşmenin hayalkırıklığı içinde olan varoluşçuluk, aslında yol açmış olduğu öznel ikilemler açısından yargılanmalıdır: En büyük otantikliği hapse kapatılınca elde eden özgürlük; saf bir bilincin herhangi bir duruma hakim olmakta iktidarsız kaldığını ifade eden bağlanma talebi; cinsel ilişkinin voyörist-sadist idealleştirilmesi; kendini sadece intiharda gerçekleştiren kişilik; ancak Hegelci cinayetle tatmin edilebilen öteki farkındalığı. [...]

Nevroz ve psikoz acıları, tıpkı psikanalitik ölçeklerin kamçılarının, onların bütün topluluklara yönelttikleri tehdidi hesapladığımızda, bize şehrin tutkularının söndüğünü göstermesi gibi, bizim için ruhun tutkularına bir okul olur.

Doğanın ve kültürün modern antropoloji tarafından ısrarla taranan bu kesişiminde, bir tek psikanaliz sevginin hep tekrar bozması, ya da koparması gereken bu imgesel kölelik düğümünü kabul eder.

Böyle bir amaç için, filantropist, idealist, pedagog ve hatta reformcunun etkinliğinin altında yatan saldırganlığı ortaya koyan bizler, özgeci duygulara güven duyamayız.

Psikanaliz, sürdürdüğümüz bu öznenin özneden yardım istemesinde, hastaya *"Sen şusun"* gibi coşkulu bir sınıra, ona ölümlü kaderinin şifresinin verileceği yere kadar eşlik edebilir, ama onu gerçek yolculuğun başladığı o noktaya biz pratisyenler götüremeyiz.

9 Jean-Michel Atlan (1913-1960) "Soyutlama ve Çağdaş Sanatta Macera"

Cezayir'de doğan bir Yahudi olan Atlan, Paris'te Sorbonne'da felsefe okumaya gitti. Direnişe katıldığı için tutuklanınca sahte bir delilik dönemi sırasında resme başladı. Bir Komünist olduğu halde Sosyalist Gerçekçilik öğretisini reddetti ve onun yerine savaş sonra koşulları ifade etmek için mitsel-primitivist bir teknik geliştirdi. Bu perspektif Atlan'ın zaman içinde Cobra grubuyla tanışmasına yol açtı (ayrıca bkz. VC11 ve 12). *Cobra*, grubun yerleşmiş olduğu Copenhagen, Brüksel ve Amsterdam şehirlerinin kısaltmasıdır; ama güçlü, eleştirel bir şekilde Paris'e odaklanmıştı. Aynı adı taşıyan bir dergi sekiz sayı boyunca 1948-1951 yılları arasında yayınlandı. Buradaki metin ilk kez *Cobra*'da Nisan 1950'de yayınlandı. Buradaki metnin kaynağı olan yeniden basımı "Paris-Paris: Créations en France 1937-1957" (Paris: Centre Pompidou, 1981) adlı sergının kataloğunda yapıldı.

1 Özünde macera ve yaratım demek olan çağdaş resim, kesin olarak karşı çıktığımız iki uyuşumculuk biçiminin tehdidi altındadır:

Banal gerçekçilik, gerçekliğin kaba taklidi;

Ortodoks soyut sanat, canlı resmin yerine sırf süslemeye dönük biçimlerin bir oyununu koymaya çalışan yeni akademizm.

Biz ancak resmî soyut sanatın kıyısında, ve sadece orada, en değerli eserlerin geliştiğine inanıyoruz; tıpkı geçen yüzyılda van Gogh ve Gauguin gibi büyük sapkınlarının eserlerinin büyüklüklerini elde ederken Empresyonizmin kıyısında olmaları gibi.

2 Soyut akademizm kuramcılarının temel iddiası, yani resmin doğaya yönelik bütün göndermeleri dışlayan, ruhsal bir biçim geçidi olduğu iddiası, açık bir çözümlemeye karşı koyamaz. Günümüz psikolojisinin bütün eserleri tersine insan vizyonunun kendisinin bir yaratım olduğunu, imgelem ve doğanın onun içine eşit ölçüde katıldığını ortaya koymaya yönelmiştir. (Mürekkep lekeleri ve Rorschach testleri örneği.)

Bu kuramcılar soyutlamanın geçmişin hedef ve tekniklerinden kopan yeni bir dil oluşturduğunu öne sürdüğü zaman da aynı şey olmaktadır. Bu iddia da yanıltıcıdır.

a) Konstrüktivizm, neo-Plastisizm vb. zaten oldukça ileri yaşlara varmış, savaştan önceden kalma hareket örnekleridir.

b) Resimsel dilin temel öğelerinin (biçim, ışık, renk, madde) çözümlenmesi resmin, figüratif olsun olmasın, aynı temel ritimlere göre örgütlendiğini gösterir.

3 Bize bugün çok değerli görünen, hem biçimsel düzenlemeleri hem de ifade yoğunlukları açısından önemli görünen biçimler tam olarak ne soyut ne de figüratiftir. Asıl maceranın bulunduğu yere, metamorfozun kozmik güçlerine katılırlar. (Oradan biçimlerin kendileri ve kendilerinden başka bir şeyler çıkar, kuşlar ve kaktüsler, soyutlama ve yeni figürasyon çıkar.)

4 Bir sanat eserinin yaratılması formüllere indirgenemez, az çok dekoratif biçimlerin konstrüksiyonuna da indirgenemez, onun yerine bir mevcudiyeti varsayar, insanın kendisini doğanın temel güçleriyle mücadeleye verdiği bir maceradır o.

Bunu sonuna dek görebilmek için, bugün bazılarımız boynunu kırma riskini göze alıyor. Öğretiyle ilgili boş tartışmalara sırt çeviriyor, kararlı bir şekilde moda ve kamuoyunun güçlükle izleyebildiği yönlere doğru ilerliyoruz.

10 Francis Ponge (1899-1988) "Alberto G acometti'n n Heykeller , Figürleri ve Res mler Üzerine Düşünceler"

Savaşın hemen ardından gelen dönemde Giacometti, aralarında Sartre ve Genet'nin de yer aldığı birçok kişi tarafından önde gelen bir Varoluşcu sanatçı olarak görülmeye başlandı (bkz. VB6). Tekbaşına, geniş uzam kesitlerinde duran inceltilmiş insan figürleri, Fransız avangardına hakim olan yalıtılmış bireycilik duygusunu özetler gibiydi. Yazar Francis Ponge, bu görüsü, "Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti" adlı, ilk kez *Cahiers d'Art*, Paris, 1951'de yayınlanan bir makalede dile getirdi. Buradaki alıntının kaynağı bu metnin sonuç kısmıdır. (Üç noktalar özgün metinde vardır.)

İnsan ... insani kişi ... özgür birey ... ben ... hem işkenceci hem kurban ... aynı anda avcı ve av ...

İnsan – ve yalnız insan – bir ipliğe indirgenmiş – dünyanın harap ve sefil halinde – kendini arıyor – hiçlikten başlıyor.

Tükenmiş, ince, sıskalaşmış, çıplak. Amaçsızca dolanıyor kalabalıkta.

İnsandan kaygılanan insan, insandan korkan. Kendisini son bir kez yüce zerafetin papaz duruşuna sokuyor. Aşırı sıskalaşmanın *pathos*u, ipliğe dönmüş birey.

Çelişkilerinin kazığında insan. Artık çarmıha gerili değil. Yanmış. Haklısın, sevgili dostum.

İnsan kaldırımda yanan demir gibi; ağır ayaklarını kaldıramıyor.

Ah! Yunan heykelinden beri, ne diyorum, Laurens ve Maillol'dan beri, insan iyice yandı kazıkta.

Nietzsche ve Baudelaire'den bu yana değerlerin yok edilmesinin hızlandığı kuşkusuz doğru ...

Değerleri, yağı, çevresine damlıyor; alevleri beslemek için!

Sorun sadece İnsanın başka hiçbir şeyi olmaması değil; o bu benden başka hiçbir şey değil.

11 Albert Camus (1913-1960)
Başkaldıran İnsan'dan "Yaratma ve Devrim"

Cezayir'de doğan Camus'nün, üniversitede felsefe okuduktan sonra başlıca uğrası, önce Cezayir, daha sonra Paris'te yaptığı gazetecilik oldu. Savaş sırasında gizli Direniş gazetesi *Combat* için yazdı ve daha sonra gazetenin editörlüğünü yaptı. Savaştan sonra gazetecilikten ayrıldı ve edebî ve felsefi çalışmalara yoğunlaştı. Sartre'ın Marksizmle gitgide artan özdeşlesmesine karşı bir Varoluşçuluk kanadını temsil etti ve *Başkaldıran İnsan* adlı kitabının yayınlanması ikisi arasında açık bir tartışma başlattı. Burada yer alan alıntıda Camus sanat üretimi için gerekli özgürlükle paradoksal bir şekilde başkaldırı için gerekli özgürlüğü birbirine bağlar: Totalitarizm ikisinde de bulunan özgürleştirici dürtüyü boğar ve bu nedenle bütün biçimlerine karşı koyulmalıdır. İlk kez *L'Homme révolté* adıyla yayınlandı (Paris, 1951). İngilizceye *The Rebel* adıyla Anthony Browertarafından çevrildi (Londra, 1953; yeniden bsm. 1962). Buradaki alıntı 1962 baskısının 237-42. sayfalarında yer almaktadır.

Yaratma ve Devrim

Sanatta isyan eleştiri ya da yorumda değil, gerçek yaratma eyleminde mükemmelleştirilir ve sürdürülür. Devrim de, gerektiğinde, kendisini sadece bir uygarlıkta onaylayabilir, bir terör ya da tiranlıkta değil. Bu yüzden yaşadığımız dönemin ikileme yakalanmış bir topluma sorduğu iki soru –Yaratma mümkün müdür? Devrim mümkün müdür?– aslında uygarlığın rönesansını konu eden tek bir sorudur.

Yirminci yüzyılın devrimi ve sanatı aynı nihilizmin nehir kollarıdır ve aynı çelişki içinde yaşarlar. Fakat onayladıkları şeyi eylemlerinde bile reddederler ve ikisi de terör aracılığıyla imkansız bir çözüm bulmaya çalışır. Çağdaş devrim, aslında sadece eski dünyanın çelişki zirvesi olduğu halde yeni bir dünyayı başlattığına inanır. Sonunda kapitalist toplum ve devrimci toplum, kendilerini aynı amaca –sanayi üretimine– ve aynı vaade teslim etmeleri ölçüsünde bir ve aynı şeydir. Ama biri vaadini cisimlendiremeyeceği ve kullandığı yöntemler tarafından reddedilen biçimsel ilkeler adına yapıyor. Diğeri de kehanetini, tanıdığı tek gerçeklikle haklı çıkarıyor ve gerçekliği sakatlayarak sona erdiriyor. Üretime dayanan toplum sadece üretkendir, yaratıcı değil.

Çağdaş sanat, nihilist olduğundan, aynı zamanda biçimcilikle gerçekçilik arasında bocalar. Dahası, gerçekçilik, "sıkı" olduğu zaman burjuva olduğu gibi, ahlaken yüceltmeye gelince sosyalisttir. Biçimcilik sebepsiz soyutlama biçimini aldığı zaman geçmişin toplumuna ait olur, propaganda olduğu zaman ise geleceğin toplumu olduğunu iddia eden topluma ait olur. Akıldışı olumsuzlamayla yok edilen dil dilsel hezeyanda kaybolur; determinist ideolojiye tabi olduğundan emrin sözünde özetlenir. İkisinin arasında sanat yer alır. Eğer asi eşzamanlı olarak yok edilme deliliğini ve bütünselliğin kabul edilmesini reddetmek zorundaysa, sanatçının da eşzamanlı olarak biçimsellik tutkusundan ve gerçekliğin totaliter estetiğinden kaçması gerekir. Günümüzde dünya bir, aslında, ama onun birliği nihilizmin birliğidir. Uygarlık ancak biçimsel ilkelerin nihilizmini ve ilkesiz nihilizmi reddeden dünya yaratıcı senteze giden yolu yeniden keşfederse mümkündür. Aynı şekilde, sanatta, sürekli yorum ve röportajın ölüm vakti geldi; bu, yaratıcı sanatçıların gelişini haber veriyor.

Ama sanat ve toplum, yaratma ve devrim, bu olay için hazırlanmak üzere, reddetme ve kabulün, eşsiz ve evrenselin, birey ve tarihin birbirlerini çok keskin bir gerilim noktasında dengeledikleri yerde isyanın kaynağını yeniden keşfeder. İsyan, kendi içinde, bir uygarlık öğesi değildir. Bütün uygarlığın bir öncülüdür. Sadece isyan, içinde yaşadığımız kör vadide, bizim Nietzsche'nin hayal ettiği geleceği umut etmemizi sağlar: "Yargıç ve ezen yerine, yaratıcı." Bu formül kesinlikle sanatçıların denetlediği bir uygarlık gibi gülünç bir yanılsamayı onaylamaz. Sadece tümüyle üretime teslim olmuş eserin yaratıcı olmaktan çıktığı çağımızın dramını aydınlatır. Sanayi toplumu yeni bir uygarlığa ancak işçiye yaratıcının saygınlığını verdiği zaman kapı açacak; başka deyişle, onun ilgisini ve zekasını ürettiği şey kadar çalışmaya da vermesini sağlayarak yapacak bunu. Kaçınılmaz olan uygarlık türü, sınıflar arasında ayrım yapamadığı gibi bireyde de işçiyi yaratıcıdan ayıramayacak; sanatsal yaratmanın biçimi ve temeli, tarihi ve zihni düşlemesi kadar yapacak bunu. Bu şekilde herkese isyanın onayladığı saygınlığı bahşedecek. Shakespeare'in ayakkabıcılar sendikasını yönetmesi adaletsiz ve dahası Ütopik olurdu. Ama ayakkabıcılar sendikasının Shakespeare'i göz ardı etmesi de aynı ölçüde tehlikeli olacaktır. Ayakkabıcılar olmazsa Shakespeare tiranlık için bir bahane olur. Shakespeare olmazsa, ayakkabıcı, büyümesine katkıda bulunmadığı anda tiranlık tarafından yutulur gider. Her yaratma eylemi, sırf varlığıyla bile, efendi ve köle dünyasını reddeder. İçinde yaşadığımız korkunç tiranlar ve köleler dünyası ölümünü ve töz değiştirmesini ancak yaratma düzeyinde bulacaktır.

Ama yaratmanın zorunlu olması onun mümkün olmasını gerektirmez. Sanatta yaratıcı bir dönem belli bir dönemin dağınıklığına uygulanan belli bir üslubun düzeniyle belirlenir. Çağdaş tutkulara biçim ve formül kazandırır. [...] Kolektif tutkuların bireysel tutkulara yüklendiği günümüzde, sevginin coşkusu her zaman sanatla denetlenebilir. Ama kaçınılmaz sorun aynı zamanda kolektif tutkuları ve tarihsel mücadeleyi de denetlemektir. Sanatın kapsamı, intihalcileri üzse de, psikolojiden insani duruma uzandı. Dönemin tutkuları bütün dünyanın kaderini tehlikeye atınca, yaratma kaderin tamamına hakim olmak ister. Ama aynı zamanda, bütünselliğin karşısında, birliğin onaylanmasını korur. Basitçe, yaratma tehlikeye düşürülmektedir, önce kendisi tarafından, sonra da bütünsellik tini tarafından. Günümüzde yaratmak tehlikeli bir şekilde yaratmaktır.

Kolektif tutkuların, aslında, en azından göreceli olarak yaşanıp deneyimlenmesi gerekir. Onları deneyimlediği anda, sanatçı onlar tarafından yutulur. Bunun sonucunda bizim dönemimiz sanat eseri döneminden çok röportaj dönemidir. Sonuçta bu tutkuların yaşanması beraberinde aşk ve heves zamanındakinden çok daha büyük ölüm ihtimalleri getirir, kolektif tutkular yaşamanın tek yolu onlar için ya da onların elinden ölmeye hevesli olmaktır. Otantiklik için en büyük fırsat, günümüzde, sanatın en büyük yenilgisidir. Eğer savaş ve devrimler arasında yaratma imkansızsa, o zaman yaratıcı sanatçımız olmayacak, çünkü payımıza savaş ve devrim düşüyor. Sınırsız üretim miti tıpkı bulutların bir fırtınayı haber vermesi gibi kaçınılmaz olarak savaşı getiriyor yedeğinde. Savaşlar Batı'yı harap etti ve bir ya da iki dehayı öldürdü. Tam da harabelerden çıktığı sırada burjuva sistemi üzerine devrimci sistemin geldiğini görüyor. Dehanın yeniden doğacak vakti bile olmadı; bizi tehdit eden savaş, belki

de, deha olabilecek herkesi öldürecek. Eğer yaratıcı bir klasisizm, yine de imkansız sayılırsa, bizim de, sadece bir tek isimle bile ünlenecek olsa bile, bütün bir kuşağın eseri olacağını kabul etmemiz gerekir. Yıkım yüzyılında, yenilgi fırsatları, ancak sayıların tehlikesiyle karşılanabilir; başka deyişle, en az on otantik sanatçının hayatta kalma, kardeş sanatçılarının ilk söylediklerinin başına geçme ve hayatında hem tutkuya hem de yaratmaya zaman bulması gibi bir fırsat. Sanatçı, sevse de sevmese de, artık yalnız olamaz, sadece sanatçı dostlarına borçlu olduğu melankoli zaferinde yalnız olabilir. Asi sanat da "Biz şöyleyiz" diyerek ve onunla birlikte yakıcı bir tevazuya giden yolu göstererek sona erer.

Bu arada, zafer kazanan devrim, nihilizminin doruklarında, ona rağmen bütünsellikte birliğin varlığının korunduğunu öne sürenlerden intikam alır. Günümüz tarihinin ve dahası geleceğin tarihinin içerimlerinden biri, sanatçılarla yeni fatihler arasındaki, yaratıcı devrimle nihilist devrimin kurucularına tanık olanlar arasındaki mücadeledir. Bu mücadelenin sonucu hakkında, ancak iyi tahminler yapılabilir. En azından, bu mücadelenin, bundan sonra tatsız bir sona kadar sürdürülmesi gerektiğini biliyoruz. Modern fatihler öldürebilir, ama yaratabilirmiş gibi görünmüyorlar. Sanatçılar nasıl yaratacaklarını biliyorlar ama aslında öldüremezler. Sanatçılar arasında katil çok nadiren bulunur. Bu yüzden, uzun vadede devrimci toplumlarımızdaki sanat ölmeli. Ama sonra devrim ona ayrılan ömrü doldurmuş olacak. Devrim ne zaman bir insanda olabilecek sanatçıyı öldürürse, kendisini biraz daha sulandırır. Eğer, sonunda, fatihler dünyayı kendi yasalarına göre şekillendirmeyi başarırlarsa, bu, niteliğin kral olduğunu değil bu dünyanın cehennem olduğunu kanıtlar. Bu cehennemde, sanatın yeri yenilen isyanın yeriyle, umutsuzluk çukurunda kör ve boş bir umutla örtüşür. Ernst Dwinger *Sibirya Günlüğü*'nde –dayanılmaz bir soğuk ve açlığın hakim olduğu bir toplama kampında yaşarken– kendisine tahta tuşlarla sessiz bir piyano yapan bir Alman teğmenden bahsediyor. Çevresi sürekli perişan bir kalabalıkla çevrelenmişken, sadece kendisinin duyabildiği tuhaf bir müzik bestelemiş. Ve cehenneme atılmış olan bizler için de, kaybolmuş bir güzelliğin gizemli ezgileri ve acı veren imgeleri bize hep, suç ve budalalığın tam ortasında, yüzyıllar boyunca insanlığın büyüklüğüne tanıklık eden o ahenkli başkaldırıyı getirecek.

Ama cehennem sadece sınırlı bir süre durabilir ve bir gün yaşam yeniden başlayacak. Tarihin bir sonu vardır belki de; ama bizim hedefimiz onu sona erdirmek değil yaratmak, daha önce doğru saydığımız şeyin imgesinde yaratmak. Sanat, en azından, bize insanın sadece tarihle açıklanamadığını ve doğanın düzeninde varoluşu için bir neden bulduğunu öğretir. Onun için, yüce tanrı Pan ölmemiştir. Bütün insanlarda ortak olan değer ve saygınlığı onaylasa da, onun en belirgin isyan eylemi, birlik açlığını tatmin etmek üzere, adı güzellik olan gerçeklikle bütünleşik bir parçayı ısrarla talep eder. İnsan bütün tarihi reddedebilir, ama deniz ve yıldız dünyasını kabul edebilir. Doğayı ve güzelliği göz ardı etmek isteyen asiler, varoluşun ve emeğin yüceliğini inşa etmelerini sağlayacak olan her şeyi tarihten kaldırmaya mahkumlar. Bütün büyük reformcular tarihte Shakespeare, Cervantes, Moliere ve Tolstoy'un yaratmayı bildiği şeyi yaratmayı çalışır: Bütün insanların kalbinde taşıdığı özgürlük ve saygınlık açlığını her zaman tatmin etmeye hazır bir dünya. Güzellik, kuşkusuz, devrim yapmaz. Ama devrimlerin güzelliğe ihtiyaç duymadığı bir gün de gelecek.

Güzellik yordamı, yani gerçeği birliğe kavuşturmaya çalışırken ona direnmek, aynı zamanda isyanın yordamıdır. İnsanın doğasını ve dünyanın güzelliğini kabul etmeyi bırakmadan adaletsizliği ebediyen reddetmek mümkün mü? Bize göre evet. Bu etik, hem boyun eğmeyen hem sadık olan bu etik, her koşulda gerçekten gerçekçi bir devrimin yolunu aydınlatan tek etiktir. Güzelliği savunurken, uygarlığın, insanın ve içinde yaşadığı dünyanın sıradan yüceliğinin temeli olan, ve artık ona saldıran bir dünya karşısında tanımlamamız gereken bu canlı erdemi –tarihin resmî ilkelerinden ve düşmüş değerlerinden çok öteye– en yukarı yükselteceği günü hazırlıyoruz.

12 Michel Tapié (1909-1987) *Başka Bir Sanat*'tan

Dubuffet ve Breton'la birlikte 1948 yılında Compaigne de l'Art'ı kuran üyelerden biri olan Taplé, Galerie René Drouin'deki Foyer de l'art Brut'nun müdürlüğünü yaptı. Tapié daha sonra "herşeyden kopmaya hazır mizac"a ve halkı "gercek bir geleceğe" yeniden yönlendirmeye olan ihtiyacı yazdı. Bu amacla bütün mevcut sanat biçimleri, özellikle de geometrik soyutlama ve Kübizmin türevleri yeterli sayılıyordu. Taplé bu çerçevede biçimsel olmayan soyut sanat eğilimini desteklemeye ve tanıtmaya başladı, 1951 yılında Paris'te Studio Fachetti'de "Signifiants de l'Informel" sergisini düzenledi. *Un Art Autre: ou Il s' agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris'te 1952 yılında yayınlandı ve İngilizce çevirinin kaynağı bu metindir.

Sanatın günümüzde girdiği yön artık kendisini Haça Adanmış Aziz John'a görünen esrar gibi, dümdüz ve tesellisiz sunuyor. Nietzsche ve Dada'dan bu yana sanat, başından sonuna çok gayrıinsani bir macera gibi görünmüştü. Sadece böyle bir betimlemeyi haklı çıkaracak bir eser günümüzün öncülerini haklı çıkarır. Ve elde ettiği şeyin de hazla çok ilgisi yoktur, daha çok teselli için insana verilen başdöndürücü sınav elde edilir sadece, yani insanın kendisinin derinliklerine bir korkuluğun koruması olmadan eğilmesi. Bu kadarı belirlendikten sonra, değiştirilmez görünen fikirler, eğer tümden süpürülmezlerse, sorgulanırlar.

Empresyonizmden bu yana bu güzellik, biçim, uzam, estetik fikirlerinin hepsi, daha büyük ya da küçük ölçülerde konuyu sorgulamıştır. Fakat şu ana dek, en saldırgan eserler bile bu fikirleri yanlış ele aldı, ona sırt çevirdi, onlara saldırdı, reddetti; ama her koşulda onlara karşı çıktı (Bu da bir bakıma onları tanımak demektir). Mevcut eserler bu fikirlerin tümüyle dışında işliyor, onlara karşı tümüyle kayıtsız, sanki onları bilmiyor, sanki hiç var olmamışlar gibi davranıyor. Dada büyük kopuştu. O zamana dek Kübizm dahil bütün klasik ölçütler, anarşik görünümlere rağmen hâlâ oyun sahasındaydı; düzen, kompozisyon, denge, ritim. Bütün bunlar doğrudan tükenmeye doğru yol alan, ama hem sanatçılar hem koleksiyoncular arasında kurulmuş rutinler sayesinde varlığını sürdüren bir hümanizmden geliyordu. Dadaya dek (ve büyük önemi ancak yenilerde kabul edilmeye başlanan o büyük Alman Ekspresyonist hareketi dışında) bütün "izm"ler sadece dıştan devrimci görünüyordu, kabul edilmiş yasaları saygısızca olumsuzlama gibi dikkat çekici bir eylemle değersizleştirmeyi içeren bir tür Romantizme kapılmışlardı. Ama gerçekten farklı bir yaklaşım, bu yıpranmış yasaların tam bir aldırışsızlık konusu olduğunu, gelecek için hiçbir gerçek olasılık sunmadıklarını kabul etmek sözkonusu değildi.

Çağdaş resim koleksiyonlarını ziyaret ettiğimizde, Dada dersinin bunlara çok şey kattığı izlenimine kapılmayız. İnsan kendi kendine, Dadadan sonra, böyle ortalama, yararsız ürünlerin nasıl ortaya çıkabildiğini sorar; her şeyin ötesinde, insanların ilk suyun düzenbazları olduklarını bilmeden yaşamlarını böyle canlandırıcı etkinliklerle harcayabilmiş olması nasıl mümkün olmuştur. Fakat ben radikal bir şekilde yeni bir şeyin yaşandığını, yani insanların birtakım yeni "izmler" yaratmanın imkansız olduğunu anladığına inanıyorum; aynı zamanda sanatçılar arasında biçimin, adı yaşamla boğulmanın ve esrarın geliştirilmesinin zararına yönelik birçok arayışı haklı çıkaran bu aptal biçimin ele alınışında belli bir ılımlılık gözleniyor. En kötü vicdana sahip olanlarımız bile artık birey tarafından yaşanan tek macera olduğunu ve biçimin sadece, eğer kendisi de diğerleri gibi tek bir yerle yetinirse ziyafetteki yerini alabileceğini ve hatta yerini bir başkasına vermeye hazır olduğunu biliyor. Bu yüzden kendisine iyi bir mazeret buluyor ki suç işlemeye alışmış biri buna hep ihtiyaç duyar. Sanatımızın farklı olması ölçüsünde, eski ölçütleri geliştirmeyen, hem değerleri hem varsayımları açısından tümüyle oldukça farklı olan yeni bir görgü ortaya çıkarılıyor.

Biz hareketlerle ilgilenmiyoruz, çok daha nadir bir şeyle, otantik bireylerle ilgileniyoruz. Hareketlerin tek varolma nedeni insanların büyük kısmının içinde kendi korkaklıklarından korunma fırsatı buldukları grupları izlemesidir. Özgür tek kişi liderdir, eğer gerçekten bir grup varsa, bizim modern entelektüel çağımızın çok sevdiği o küçük cansız zümreler yoksa.

Birey kolektif deneyimin içinde ancak bu deneyimleri ele alırsa, onları kendi kişisel potansiyelini geliştirmek üzere kullanırsa kendisi olarak kalabilir. Bu da insanın kendisine güveninin tam olmasını, ayrıca hiçbir şeyle eş tutulamayan ve tartışılması imkansız olan bir şeye, kesin ve sonsuz bir şeye inanç gerektirir; Haça Adanmış Aziz John'un *nada* [hiç] öğretisi kadar insanca insanüstü ölçekte bir şey gerekir. Bunun karşısında, sanat hakkında tarih yapan teolojik/eleştirel tartışmalarıyla bütün o küçük hareketler bataklığı hiçbir önem taşımaz.

Bu ünvana layık olan birey geçmişinin bir mahkumu değil, geleceğinin mahkumudur. İnsanın bu görünür çelişkileri ondan alabileceğinden korkmaz, çünkü bunlar sadece gelişmemiş bireylerin boş oyunlarıdır; korkunç bir hata yapma korkusundan dolayı hiç gelişmemiş olan zavallıların oyunlarıdır. Öyleyse, çalışmanın anahtarı, onun en son ya da tam doğasıdır; hiçbir simyacı büyük eserini tamamlamadan adına layık olmaz ve adını o zorunlu başlangıç aşamalarında kazanmaz, budalaların düşmanlıklarını boşaltmakta hiç tereddüt etmedikleri o zamanda. Bu budalalar kötü niyetle bu bireyi saflarına sürükleyebileceklerine inanırlar, çünkü onun varlığı hem onların mevcudiyetlerine hem de çok kalabalık olmaları gibi kaçınılmaz bir olguya engel olmaktadır. Sanat evrensel oy hakkının tam tersi bir aşırılıktır.

Ama bir itirafta bulunalım: Biçim uzun zaman önce biçimcilik tanrısının enkarnasyonu olma umudunu kaybetti. Yaşam biçimden tümüyle koptu; ifade etme gücü artık onunla karşılaştırılabilir gibi değil. Biçim heykeltıraşları, heykelde yaşamanın büyük macerasının bütün inançlarını isteyenler, kendilerini biçim aracılığıyla gerçekte olduğundan farklı ifade etmek için her yolu arıyor. Ressamlar, sonsuz derecede çoklu bir tekniğin açık özgürlüğüne sahip ressamlar kasıtlı olarak onsuz

harekete geçiyor. Geleneksel bilgeliğe karşı özenli bir kayıtsızlık gösteriyor ve biçimden yoksun davranıyorlar, derin bir anarşiyle. Oksidental dünya sonunda Göstergeyi keşfediyor; aşkın bir kaligrafinin coşkusuyla patlıyor, saf bir geleceğin acımasız baş dönmesiyle sersemlemiş bir hiper anlamın coşkusuyla patlıyor.

13 Georg Baselitz (1938-) "Pandemonium Manifestolar"

Baselitz, İkinci Dünya Savası'ndan sonra Doğu Almanya olan bölgede doğdu. 1950'lerin ortasından 1960'ların ortasına dek büyük ölçüde Berlin'de yasadı ve çalıstı. Berlin hem Soğuk Savas gerilimlerinin ortasındaydı, hem de Almanya'nın geçmisiyle olan rahatsız edici iliskilerinin en keskin olduğu bölgeydi. Kronolojik olarak Manifestolar Amerika, İngiltere ve Fransa'daki daha genç sanatçıların yeni ortaya çıkmıs olan Tüketici Toplumuyla basa çıkmaya yönelik hareketleriyle örtüsse de, ruh açısından bir önceki safhanın tükenmis savas sonrası bireyciliğinin bir parçasıdırlar. Baselitz, Manifestolarda Artaud'dan alıntılar yapar ve o döneme ait resminde Fautrier'den etkilenmistir. 1930'lardan beri önce Nazi klasisizmi sonra da Sosyalist Gerçekçiliğin egemenliğinde olan bir Alman bağlamında, Ekspresyonist geleneğe yöneldi. O döneme ait resimleri tekbasınalık ve siddetle mücadelesini yakalamaya çalışır ve "Pandemonium" manifestolarıyla olan iliskilerini belirtmek üzere "P.D." basharfleriyle adlandırılmışlardır. İki manifesto da Berlin'de, Baselitz ve Eugen Schönebeck adları altında, çok sınırlı baskılarla yayınlanmıstı: ilki Kasım 1961'de, ikincisi Şubat 1962'de. İngilizce çevirileri *Georg Baselitz: Paintings 1960-83*, Londra, Whitechapel Art Gallery, 1983 sergi kataloğunda yer aldı.

1

Şairler lavaboda yatıyor,
Beden batakta.
Bütün ulusun tükürüğü
Sabunlarında köpürmüş.
Sümüksü zarlar arasında yetiştiler
İnsanlığın kök alanlarına doğru.
Kanatları onları göklere taşımadı –
Divitlerini kana batırdılar,
Bir damlası yazarken harcanmadı –
Ama rüzgar şarkılarını taşıdı
Ve onlar inancı sarstılar...

Şairin elleri havada hâlâ. Değişimleri mi işaret ediyor? Huysuzluk, iktidarsızlık ve olumsuzlama bu jestte dile gelmiyor. Can yakıncaya dek! Son bir kez, sonlu doğru, dışa dökülüyor. Sanatı bir kokuya saramayanlarla iş yapılmaz. Sevimlilere diyecek sözüm yok. Sanat tarihinde ilerlemişler, her şeyin altına incecik çizgiler çizmişler, bir koleksiyoncu tutkusuyla gizemlileştirmişler her şeyi. Hayatta kalanların yatakları hazır değil – ev işlerinden kalanlar yatağın altına tıkılmış – jelatin iplikler görünmemiş daha, verimsiz sıkıntılar başa bela. Tarihin geri kalanı örnekten ibaret. Küfür bizim yanımızda! Hasta yataklarından kaçtılar onlar. Basitleştirici yöntemleri

onları dalgalarla birlikte sürükledi. Sisli labirentin altındaki buz çatladı. Hepsi de donup kaldı – bereketliliğe inananlar, ona inananlar – kalemlerini reddedip onlara hürmet edenler. Buzdaki ateşli saban izleri, çiçeksi kristaller, çapraz saçaklar, yıldızlı gökler paramparça. Tenleri kabuk bağlamış donmuş nüler – saçılmış kan izi. Sevimliler yıkanmış, kalıntı diye saklanmış. Ayın sürüklediği yüzler, perspektiften, nehirlerde, atık su damlatan yüzler. Şarkıcıların tükürüğünü yalayan kurbağa. Işıldayan kristal dağı. Homeros, senin gözlerindeki su, dağ gölündeki su. Yöntemi icat eden rehberlerin kıvrımlarına yakalanmış.

Sakinleştiren meditasyon, öncelikle de küçük parmağı seyrederek başla. Ufukta, sisin derinliklerinde, yüzler hep görünür. Örtünün altında bir varlık belirir, ve perdenin arkasından biri güler. Benim gözlerimde Doğanın sunağı, et kurbanı, lağımdaki yiyecek kalıntıları, yatak örtülerinden buharlaşma, kütüklerden ve yüzeydeki köklerden kanayan, çekici kadınların inci dişlerindeki oryantal ışık, ışıltı, negatif şekiller, gölge lekeleri, balmumu damlaları, sara gösterileri, yellenme orkestraları, siğilli, lapa ve denizanası varlıklar, bedensel uzuvlar, damgalı dik dokular, küflü hamur, ıssız bir yerdeki kıkırdaklı oluşumlar.

Solmuş, ürkek kozalaklar ve bellekte dövülen hain ağaçlar. İnsanbiçimli kase göbekli şişkin kayalar (Arcimboldi yok yanlarında). M. Vrubel taş bir Bizans kilisesinin soğuk kutsiyetinde – bellek biçiminde.

Tek gözlü bir koyun postunda Redon, yumuşacık yapraklı bitkilerin yüzlere sahip olduğu bahçede – bellek biçiminde. Anılarla çarpılmış, eğrilmiş, yamulmuş haldeyim. Kimsenin bakmayacağı yazgılar: Hepsini kaydettim. Gece olunca, sıkıntılar yaz sonu gelen sığırcıklar gibi beliriyor akılda – bir film negatifi. Yıldızların etkisi reddedilemez, gece göğünün saflığı muhteşem, ama kaynak zehirlenmiş durumda. Benim de her gün yaşadığım sayısız katliam ve fazladan doğurduklarımı savunmanın utancı, yaşa ve deneyime dayanan bir hastalığa yol açıyor. Siperler yapılıyor, patikalardan geçiliyor, şekerler veriliyor, heyelanlarla birlikte, uyku artıyor da artıyor.

Bana saldırdılar. Yabancı bir ritim onlara delice danslar yaptırıyor. Ritmik işlevlerini bozuyorum. Tutkunun özel edisyonları onlar. Sanatları bir nefes egzersizi – coşkulu, seyre çeken, dumanlı, içedönük, matematiksel. Sanat meditasyon eylemidir, bir iç grubun manifestosu gibi.

Bende ergenlik öncesi takıntılar var (doğduğum zamanki koku); bende gençliğin yeşillenmesi, süslenmiş aşk, kule yapma fikri var. Gençliğin yeşillenmesi ve sonbaharın gelişi geçerli, ben kışın paranoyak bir çöküşe girsem bile. Bende zehir mayalayanlar, yok ediciler, yozlar, onurlu bir yere sahip.

İşe yaramaz dinin tahtı. Yığın yığın çökmüş keşişler, sıra sıra yayılmışlar, kaskatı bakıyorlar. Bende çıkmaz bir kayış var, Girit sütunlarına özlem, aşırılık bağımlılığı, aşırılığa Mannerist bir bağımlılık, filiz ve yapayların bulamacı, soğukluk ve adanma var – bu hep dayatma aşk. Çünkü tiksinti bana hiç habersiz geliyor. Kendi masum açıklık anlarımı sulandırmaktan haz aldım, hâlâ da alıyorum. Etkileyici bir hale dönüşüyor. Talepleri utandıran bir başka yordam da, Utanç Situasyonizm değildir, uçuruma kaymadır, korkunçtur, linç hayalidir, ergenlik çamuruna düşmektir. Öfori uçurumları koyulaştırır.

Vaka 13

Genellikle E.'de düzgün bir akıl görünüyor,
ama karakter karışıklığı var.
Aralık keyfi: Ben senin ölümünüm.

2

Olumsuzlama bir deha jestidir, sorumluluk kaynağı değil.

Ağırbaşlı bir saplantıyla, otokratik zarafetle, sıcak ellerle, uzanmış parmaklarla, ritmik aşkla, radikal jestlerle – kendimizi kazıp çıkarmak, kendimizi terk etmek istiyoruz – sorumuz yok, birbirimize bakıyoruz, dilsiziz, çünkü biz, en soylu küfürüz – dudaklarımız tuvali sürekli kucaklayarak öpüyor – damarlarımızdan ter bezlerini çeker ve sefilce, şiddetsizce, yıkıcı şekilde, acıyla taşırız renk düzenimizi yaşama, mağara mezarımızı doğal olarak coşkuyla kirletirken – ne kadar fedakârız biz. Mutlu bir umutsuzluk, yanan duyularla, tembel aşk, zırhlı deri: kaba Doğa, şiddet, gerçek, verimsiz – aileler unutulmuş – bir yanıt kayıp soruya, biz sana bakarken, şehvet ve kan, bedenlerimiz bize sevdiğimizi kanıtlar. Küstah ikizlik (deux, deux, deux) aşktan fışkırır. Belki gebe mağara. Pandemonium kökeni olan kapalı bir mağaraya taşındık. Kara imgeler (önden ihtişam, arkadan rezalet) – anlamsız ölümle tıkabasa doygunluk. Borçsuz hem de. Hayır. Yirmi dört ikiyüzlü yıl son tırtığına kadar sürüklendi, şehrin ön cephesinde yaratıcı üniformasıyla ölene dek. Kendime kalsa, ani bir kopuştan da korkmadan, kendi kendime bakıyorum. İşte buradayım! Hijyenik avuntu benim yalnızlıkla elde ettiğim üstünlüğü koruyor. Önce huzursuz gözlerim – dik dokunun coşkulu tepkileri arasında küf birikti, sonra da akşam saatlerinde toza dönüştü. Fantastik gerçek! İsimsiz bir yaşam geçiyor Fantastik gerçeğe – benim büyük ayrılışımın resmi. Krematoryuma giderken, baktım kanlı burnuma, ağrıyan göğsüme, gözlerimdeki ağrılı hale. Sonra kapattım kendimi yanan bir aleve ve çekip gittim. Duyduğum son nota havada tatlı tatlı salınıyordu. Koku leylak çiğniyor. Lale bahçelerinde, emeklilik kapıları asık suratlı şizofrenik G.'yi hazırladı. Melez maya fanteziler arasında yolumu kaybetmeyelim. Dostlarımız merhum zaten. İyi bir yas mağaramızın nefesi. Kırık tırnaklarımız (coşkuyla çatlamıştılar), direnişin bir kanıtı, bizi iblisçe olmayan işkencelerden koruyor. Tırnaksız kör parmaklar, kolektif üzüntünün yerine bir dakikalık mezarlar, Parmak eklemleri dolduruyor A.A.'nın ağzını. Bizler hâlâ mutlu bir ilişkinin dostlarıyız. Kışkırtıcı, baştan çıkartıcı BİZ. Oruçlu çağdaşlar, demokrat ziyaretçiler – bu şehrin serveti. Pis pis koyuyor. Sonsuz coşkuyla yaşıyoruz. Sırrım benim. Paranoya, paranoyadan, açık parmaklarla, duvarda hafif bir paranoya ritmi tutan yumruklar. Sabah bandolarıyla sigaraya bayılırız. Ayırt edebiliyoruz, kör değiliz, ama sağırız. Sara arasında isyan besliyoruz. Acının cinsel düğümleri tırtıl kılığına kapanmış. Doruk anında fiziksel güçsüzlük. Hoşgörülmez yozluk belirtileri. Arsız damgayla dürüst yozlaşma. En büyük Mannerist canavarlık. Gerekli alevli yalıtım. Artaud'yu içinde tutan bu kolay kırılan kabuk (patlama işareti). Soluk bir gençliğin girişini sersemleten ezoterik ışığın renkli hatları. Kirli hilelerle bezenmiş toplumsal itelenme – çağın tarzı. Etin, cinsel fantezinin salgıları, öpücüklerle kucak, doğrudan aşk (iki, iki) – görüyorum onları – kadınlar arasında saklı zamansız tehdit-

ler. Krematoryum bu. Pandemonca bir kuşku ki umutları olanaksız kılıyor. Demon kabalığı sürekli görünür bir güzellik. Temel tehdit bu. Demon kabalığı sürekli görünen bir güzellik. Erkeklerin tanrı vekili, kaygısızca övdükleri. Burada seçtim ben. Koku yalınlığı gizliyor. Hiçbir şey yansımıyor, hiçbir şey buhar olmuyor. Kendimi hep savrulmuş buluyorum, ama tarihsel örnekler işe yaramıyor artık. Şehveti hep zulme açık buluyorum. Seçim belirsiz, duygusuz, ihtişamsız, yine de, patojenik. Denizanasının acıları, kim hissediyor? Gizli hastalık... tekdüze ölüm – vicdanın teselli eden, fetişist acıları. Bir zamanlar yaşanmış tatlı beğeninin yılı, artık var olan sınavların en acılısı. Hijyenik bir teselliden geçen bir Pandemonium içindeyim. Yakışıklı, geçkin bedenim özellikle de bu (A.A.'nın) renkli gölgesinde. Kalabalıkla ilgili tutkulu duygular, onaylayıcı klişeler, misafir dinsel ruh ayinleri, ritim ve tavla şakırtıları, acılı bir şeye delice gülenler. Bunun zafer dolu neresi var? – Beni ağlarken görmek ister misin? Pandemon gibi arkadan vurmalar yol yatağında – rahim raylarında. Saksonya'da yastıkların altında saklanan öksürüklerle içerden yardım almadan yakalanan bir aile. Bu küçük yuva patlamalarının birçoğu – daha şimdiden çok deri soyuldu. Cansı gözler serinletiyor onları, gözlem falan kaydetmeyeceksin. A. Gallen! Kesik ağaçların tökezleten kütükleri arasında yalınayak, deliliğe bağırıyor. Bana tek önerilen yıllık halkalar oldu. Uzaklarda ayaklarımdan sular damlıyor. Zavallı A. Gallen. Ölüm çoktan terk edildi bir okul hastalığı gibi. I. Ducasse sadık, aşka isteksiz. Kan dışkılayan kulamparalar salgını – dinsel açıdan verimli elbete, sözcüklerle kanatlandırmazlarsa. Burada ben dirilmiş duruyorum. Şiirin canı cehenneme. Temizle gitsin. Laler arasında yatıyorum işte – G.'nin girizgahı. Ben kendi yolculuğumun öncüsüyüm. İpek çorapların rehberliğini almayan resim olmaz, kutu kutu bu yararsız coşkulu yüzler kalabalığı olmadan resim olmaz. Beş yıllık mesleki eğitimden çıkart gitsin. Bana söyleyemezler hiçbir şey. Uyardım seni. Buna rağmen, bu tutkulu bağlar – hepsini biliyorsunuz. Madde istasyonları yok artık. Buradan da kalan belli – eşsiz – yoluma çıkan tek gerçek olasılık. İsimsizin bir düşük kristalleşmeye taşınması, buzlanma sızdırması, bütün otomasyonu aşmak demek – otizm çiçek sapı.

Sadece tek bir hayat – canlılar çekilmiş geri, yaşama saldırıyor. Kayba yas tut – kayıplara yas tutma. Pandemonium içine doluşan bulutlar. Ateşle dolan ateşli ayrılıklar. Öfori uçurumu derinleştirir. Çekilsinler. Kazandı hayal zevkleri. İsyan için, bütün o sevgili kucaklamalar için (delilik) uzaklaştığınızı görüyorum. Hiç durmayan tüketme vakitleri. Pandemon bir çatıdan muhteşem hayallere açılan kapı. Soğuk uykular kurtuluş sağlar, tıpkı: akla bir sözün gelmesi, kutulardaki şairler, yağlıboya, bağımlılığa dikkat, dışkıya bakmaktan kork, dikey biçimler, yatağın altında ev işi kalıntıları, Paris'e yolculuklar, teşhircilik baskısı, blok inşalar... Pandemonyak savrulma yaratıcılık çatısından büyük hayale doğru, Pandemonyak kuşku, umuda yer bırakmayan. Sıyrılıp dökülen deri, son benzetme, kendini hemen kesip atan. Vazgeçilmez, sarsılmaz, dimdik felç, son ürünler (kesin resimler) burada mevcut. Geçip gider, geçip gider, Çerkesya'ya. Paranoid Yürüyüş, Paranoidlerin Akını, Paranoidlerin Sıçrayışı, paranoiasit, Aralık zevki... böylece yüzüp gidiyorum spermle önünden – annemin şaşkın gözlerinin önünde.

Konyakla uzlaşmaz ve ayık – oruçlu demokratik çağdaşlar. Mevsimin Asyalığı. Kutsal yüzeyden ödünç alınmış zar, titreşen tuval (cinsel olgunluğa yardımcı

olan), severek çiğnenir. Yırtılınca son deri, son benzetme. Devam, uzağa devam, beyaz lekeye devam. İyi bak kutulara, başlar, şairler, derinlik karışıklığı. Çıplak ormanda Tanrısız şimşek, berrak suya doğan bedenim. Bir ve tek doğrunun buz kristalinde korku dolu karanlık. Son misyonda yukarı süzülen göksel yükseliş.

Görünmez bir ölçüdeyim. Duyumsuz bölgelerin sitemli bir şekilde tek bir lahzada (azar azar) mumyalaştırılması. Ağzımdan fışkıran sonsuzluk. Başkaları balkondayken ben aydayım. Yaşam devam edip gidiyor.

Yazı baştan sona çöp.

14 Francis Bacon (1910-1992) David Sylvester'le Söyleşi

Bacon ilk kez Londra'da 1930'ların sonlarında resim yapmaya başladı, ama olgunluk çağı üslubu İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına uzanır. O zamanın ruh haline çok uygun olan, ona özgü temalar şiddet, acı çekme ve birey olarak insanın yalnızlığıdır. Bacon edebî olanı reddeder ve resmini doğrudan ekspresyonist olarak görür, ama düşüncesi, bu söyleşide de ortaya çıktığı gibi, 1940'ların ve 1950 başlarının kavramsallaştırmalarıyla tutarlı kalır. Neredeyse yirmi yıl sonra bile, kendi resmini değerlendirmesi istendiği zaman, umutsuzlukla, cabanın görünüşteki keyfiliğiyle ve "nedensiz bir oyun" olan yasamla ilgili kaygılarına başvurur. Aslında, Bacon savaş sonrası durumun tarihsel acıdan özgül kaygılarını modern durumun evrensel doğruları olarak ele alır. Bu söyleşi BBC tarafından Ekim 1962'de kaydedilmiş ve 23 Mart 1963'te yayınlanmıştı. Bir versiyonu "The Art of the Impossible [Olanaksızın Sanatı]" adıyla *Sunday Times Colour Magazine*, Londra, 14 Temmuz 1963'te yayınlandı. Buradaki alıntılar metnin David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, Londra, 1975, yeniden bsm. 1987, s. 8-29'da yer alan versiyonundan alınmıştır.

DS: Hiç soyut resim yapma arzusu duymuş muydunuz?

FB: Ben biçimler yapmaya arzu duymuştum, başlangıçta Çarmıhın kaidesinde üç biçim yaptım [*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion / Bir Çarmıhın Kaidesindeki Figürler İçin Üç Çalışma,* 1944]. Bunlar yirmili yılların sonunda yapılan Picasso resimlerinden etkilenmişti. Sanırım orada Picasso'nun önerdiği geniş bir alan var, bir bakıma keşfedilmemiş, insan imgesiyle bağlantılı olan ama onun tam bir çarpıtılması olan organik biçimin alanı.

DS: O triptikin ardından, daha figüratif bir şekilde resmetmeye başladınız: bu daha çok figüratif resim yapmaya yönelik olumlu bir arzudan mı kaynaklanıyordu, yoksa o sırada o organik biçim türünü daha fazla geliştiremediğiniz hissi yüzünden mi?

FB: Yani, 1946 yılında yaptığım resimlerden biri [*Painting / Resim*], kasap dükkanı gibi olan resim, tesadüfen ortaya çıktı. Bir tarlaya konan bir kuş yapmaya çalışıyordum. Bu da bir şekilde daha önce çıkmış olan üç biçimle içiçe geçmiş olmalı, ama ansızın çizdiğim çizgiler tümüyle farklı bir şeyi düşündürdü ve bu düşünceden de bu resim ortaya çıktı. Bu resmi yapmaya niyetim yoktu hiç; hiç bu şekilde olacağını düşünmemiştim. Sanki peşpeşe kazalar üstüste bindi.

DS: Konan kuş o şemsiyeyi mi düşündürttü?

FB: Aniden tümüyle farklı bir duygu alanına açılma sağladı. Sonra ben bunları yaptım, ağır ağır yaptım bunları. O yüzden kuşun şemsiyeyi düşündürttüğü-

nü sanmıyorum; aniden bütün bu imgeyi düşündürttü. Ben de çok hızlı bir şekilde, üç dört gün içinde uyguladım onu.

DS: İmgenin bu dönüşümü çalışma sırasında sıkça yaşanıyor, öyle değil mi?

FB: Yaşanıyor, ama artık daha olumlu bir şey çıkacağını umut ediyorum. Artık çok, çok kendine özgü nesneler yapmak istediğimi hissediyorum, bir çizim olma açısından tümüyle akıldışı bir şeyden yapılmış olsa bile. Portreler gibi çok kendine özgü şeyler yapmak istiyorum, bunlar insanların portreleri olacak, ama onları çözümlemeye kalkınca, imgenin nasıl yapılmış olduğunu bilemeyeceksiniz – ya da onu görmek çok zor olacak. Bu da bunun bir bakıma yorucu olmasının nedenini açıklıyor; çünkü gerçekten tam bir kaza.

DS: Ne anlamda bir kaza?

FB: Biçimin nasıl yapılabileceğini bilmiyorum. Sözgelimi, geçen gün birinin başının resmini yaptım [*Head I*, 1961] ve göz çukurlarını, burnu, ağzı yapan şey, onları çözümlediğiniz zaman, gözlerle, burunla ya da ağızla hiç ilişkisi olmayan biçimlerden ibaret; ama bir konturdan diğerine geçen boya, resmini yapmaya çalıştığım kişiye bir benzerlik sağladı. Durdum; bir an için istediğim şeye çok daha yakın bir şey elde ettiğimi düşündüm. Sonra ertesi gün onu biraz daha ileri götürmeye çalışıp daha keskin, daha yakın bir şey yapmaya çalıştım ve imgeyi tümüyle kaybettim. Çünkü bu imge figüratif resim denen şeyle soyutlama arasındaki bir tür ip yürüyüşü gibi. Dosdoğru soyutlamadan çıkacak ama aslında onunla hiçbir alakası olmayacak. Figüratif şeyi daha şiddetli ve keskin bir şekilde sinir sistemine sokma çabası bu. [...]

DS: Bu *Çarmıh*'ta [*Three Studies for a Crucifixion/Bir Çarmıh İçin Üç Çalışma*, 1962], eşzamanlı olarak üç tuval mi vardı, yoksa onlar üzerinde ayrı ayrı mı çalıştınız?

FB: Onlar üzerinde ayrı ayrı çalıştım, ve zaman içinde, onları bitirince, üçünün üzerinde odanın başka bir yanında hep birlikte çalıştım. Bir gecede yaptığım bir şeydi, fazla içtiğim bir zamanda, akşamdan kalıp içerek yaptım onu, bazen ne yaptığımı pek bilmiyordum neredeyse. Bu da benim içerken yapabildiğim tek resim oldu. Bence belki de içki biraz daha özgür düşünmemi sağladı.

DS: O zamandan bu yana yaptığınız başka bir resimde bunu yine yapabildiniz mi?

FB: Yapamadım. Ama büyük çabayla kendimi özgürleştirdiğimi sanıyorum. Yani, bunu ya uyuşturucuyla ya içkiyle yaparsın.

DS: Ya da aşırı yorgunken?

FB: Aşırı yorgunluk mu? Olabilir. Ya da istek.

DS: İnsanın isteğini kaybetme isteği mi?

FB: Kesinlikle. İnsanın kendisini tümüyle özgür kılma isteği. İstek yanlış sözcük, çünkü sonunda ona umutsuzluk da diyebilirsin. Çünkü bunları yapmak olanaksızdır, o yüzden herhangi bir şey yapabilirim gibi mutlak bir histen çıkar aslında. Bu herhangi bir şeye bakınca, insan ne olacağını görüyor. [...] Biliyorsun benim durumumda bütün resim –ve yaşlandıkça durum daha da ciddileşiyor– kazadır. O yüzden onu önce zihnimde görürüm, onu önceden görürüm ve yine de gördüğüm gibi uygulayamam. Gerçekten resmetmeye geçince kendisini dönüştürür. Çok iri fırçalar

kullanırım, çalışma tarzımda da genellikle boyanın ne yapacağı belli değildir, ona yaptırabileceğimden çok daha iyi bir sürü şey yapar üstelik. A mı bu? Belki de biri bunun kaza olmadığını söyler, çünkü insanın bu kazanın hangi kısmını korumak istediği konusu bir seçme süreci haline gelir. Elbette, kazanın canlılığını korumaya ve bu arada bir süreklilik sağlamaya çalışırız.

DS: Boyanın başına gelen şey nedir öncelikle? Ortaya çıkardığı ikirciklilikler mi?

FB: Ve düşündürdükleri. Geçen gün umutsuzluk içinde o bahsettiğim kişinin başını resmetmeye çalışırken, çok büyük bir fırça ve bolca boya kullandım, onu çok, çok özgürce sürdüm, basitçe ne yaptığımı bilmiyordum, sonra birdenbire bu şey şıp diye geldi, tam da kaydetmeye çalıştığım bu imge oluverdi. Ama herhangi bilinçli bir istekle olmadı bu, illüstrasyon resmiyle de alakası yoktu. Hiç çözümlenmemiş olan bir şey neden bu özel resim tarzının illüstrasyondan daha keskin olduğu. Sanırım tümüyle kendine ait bir yaşamı olmasından. Kendi başına yaşıyor, tıpkı birini tuzağa düşürmeye çalıştığı imge gibi; kendi başına yaşıyor, ve bu yüzden de imgenin özünü daha keskin bir şekilde aktarıyor. Böylece sanatçı açılabilir ya da, şöyle mi desem, hislerin vanalarını açabilir ve bu yüzden de seyirciyi daha şiddetli bir şekilde yaşama döndürür. [...]

DS: Resimlerinizin çoğu tek figürler ya da tek başlar içeriyor, ama yeni *Çarmıh* triptikinde birkaç figürün yer aldığı bir kompozisyon yapmışsınız. Bunu daha sık yapacak mısınız?

FB: Bir figürü bile yapmayı öyle güç buluyorum ki genellikle o da yetiyor. Tabii, elbette, tek bir kusursuz imgeyi yapma konusunda bir saplantım var.

DS: Hangisinin tek bir figür olması gerekirdi?

FB: Resmin içinde bulunduğu karmaşık durumda, birkaç figür olduğu anda – her koşulda aynı tuval üzerinde birkaç figür – hikaye gelişmeye başlar. Ve hikaye geliştiği anda, sıkıntı yerleşir; hikaye resimden daha yüksek sesle konuşur. Bunun nedeni aslında bir kez daha çok ilkel zamanlara dönmüş olmamız ve bir imgeyle diğeri arasında hikaye anlatmayı iptal edememiş olmamızdır.

***

DS: Bir hikaye istemeyebilirsiniz, ama Çarmıh gibi bir tema seçtiğiniz zaman fazla dramatik gerilim taşıyan konular istiyor gibisiniz. Sizi triptik yapmaya sürükleyen şeyin ne olduğunu söyleyebilir misiniz?

FB: Beni mezbaha ve et konulu resimler hep etkilemiştir ve bana göre bütün bu Çarmıh meselesine çok yakın duruyorlar. Kesilmeden biraz önce çekilmiş sıradışı hayvan fotoğrafları var; üstelik bir de ölümün kokusu. Elbette, bilmiyoruz, ama bu fotoğraflardan onların başlarına gelenlerin farkında olduğu anlaşılıyor, kaçmak için binbir çaba harcıyorlar. Bence bu resimler tam bu türden bir şeye dayanıyor, bana göre, Çarmıh olayına çok yakın olan bir şeye. Dinine bağlı insanların, Hıristiyanların, Çarmıhı tümüyle farklı bir önemde ele aldıklarını biliyorum. Ama inançsız biri olarak bana göre, bu insanın davranışlarının bir sonucu, bir başkasına davranma tarzıydı. [...]

DS: Peki bu da sizin her şeyden çok istediğiniz eşsiz ve muhtemelen trajik bir durumda örtük olan bir ruh hali mi?

FB: Hayır. Bence, özellikle de yaşlandıkça, bundan çok daha özgül bir şey istiyorum. İmgenin bir kaydını istiyorum. İmgenin bir kaydıyla birlikte, elbette, bir ruh hali geliyor, çünkü onun bir imge yaratması olmazsa bir imge yapamazsınız.

DS: Yaşamda gördüğünüz bir imgenin kaydı mı?

FB: Evet. Birinin, bir şeyin, ama ben sözkonusuyken konu hep biri olur.

DS: Belli biri mi?

FB: Evet.

DS: Ama bu geçmişte daha az mı oluyordu?

FB: Geçmişte daha az oluyordu, ama gitgide daha ısrarcı hale geliyor, bu da sırf, bu şekle takılıp kaldığımdan, yapmak istediğim bu olumlu imgeyi herhangi bir akıldışı şekilde yeniden yapma ihtimali olması yüzünden. Bu da bir saplantı: Bu şeyi en akıldışı şekilde nasıl benzer yapabilirim? Yani sadece imgenin görünümünü yeniden yapmıyorsun, kendinin de kavrayışlarına sahip olduğun bütün duygu alanlarını yeniden yapıyorsun. Mümkünse olabildiğince çok duygu alanı açmak istiyorsun, o da yapılamıyor ... Saf illüstrasyonla, saf figüratif terimlerle yapılamadığını söylemek yanlış, çünkü elbette yapılmış. Velasquez'de yapılmış. Yani, elbette, Velasquez'in Rembrandt'tan çok farklı olduğu yerde, çünkü tuhaf bir şekilde, eğer Rembrandt'ın büyük geç dönem otoportrelerini ele alırsan, yüzün bütün konturunun bir süre sonra değiştiğini görürsün; tümüyle farklı bir yüzdür, oysa bir Rembrandt görünüşüne sahiptir ve elbette daha denetimlidir. İnanıyorum, daha mucizevi. Çünkü biri bu şeyi, reçetenin kıyısında yürüme işini yapmak istiyor ve Velasquez'de illustrasyon dediğimiz şeyin çok yakınında durmak ve aynı zamanda insanın hissedebileceği en büyük ve en derin şeyleri derinden ortaya çıkarmak çok, çok sıradışı bir şeydir. Bu da onu böylesine şaşırtıcı bir şekilde gizemli bir ressam yapar. Velasquez'in o dönemin sarayını kayda geçirdiğine gerçekten inandığımız ve resimlerine baktığımız zaman, büyük olasılıkla şeylerin nasıl göründüğüne çok, çok yakın bir şeye bakıyoruz. Elbette bütün her şey o zamandan bu yana çok çarpıtılmış ve sökülmüştür, ama çok daha keyfî bir şekilde buna çok çok benzer bir şey yapmanın –yani bir imgeyi kaydeden Velasquez kadar özgül olmanın- bir yolunu bulacağımıza inanıyorum. Ama elbette Velasquez'in çağından bu yana çok gelişme oldu, durum çok daha dallı budaklı ve çok daha zorlu oldu, birçok nedenle. Bunlardan biri de, elbette hiç tam olarak bulunmamış bir tanesi, fotoğrafın neden bütün bu figüratif resim olayını tamamladığı ve onu tümüyle değiştirdiğidir.

DS: Olumlu olduğu kadar olumsuz da olan bir yolla mı?

FB: Bence çok olumlu bir yolla. Bence Velasquez o dönemin sarayını kaydettiğine, o dönemin bazı kişilerini kaydettiğine inanıyordu; ama günümüzde gerçekten iyi bir sanatçı aynı durumun bir oyununu yapmaya zorlanacak. Kaydetmenin filmle yapılabileceğini biliyor, o yüzden etkinliğinin o kısmını başka bir şey devralmış durumda ve ele aldığı her şeyde duyarlığın imge aracılığıyla konuşmasını sağlamaya uğraşıyor. Ayrıca, bence o adam kendisinin bir kaza olduğunu, kendisini boşuna bir varlık saydığını ve çıkıp hiçbir neden olmadan oynaması gerektiğini anlar artık. Bence Velasquez bile, Rembrandt bile resim yaparken, yaşama karşı nasıl bir tavır takınırlarsa takınsınlar, yine de bazı dinsel olasılıklarla, insanın kendisi için tümüyle iptal edilmiş olduğunu bildiği olasılıklarla özgün bir şekilde, belli belirsiz bile ko-

şullanmıştır bu tavırları. Şimdi, elbette, insan kendisini bir süre davranış tarzıyla kandırmaya çalışarak, doktorlardan bir tür ölümsüzlük satın alarak yaşamını olabildiğince uzatarak çok, çok olumlu bir şey yapmaya çalışabilir. Görüyorsun ya, bütün sahat artık insanın kendisini avutmasını sağlayan bir oyuna dönüştü; sen tabii hep böyle olduğunu söyleyebilirsin, ama artık tümüyle bir oyun. Bence işler böyle değişiyor, bugün hayranlık verici olan şey durumun sanatçı için daha da zorlaşmış olması, çünkü sanatçının iyi olabilmek için oyunu daha da derinleştirmesi gerekiyor.

VC. SANAT VE TOPLUM

1 Maurice de Vlaminck (1876-1958) "Resimle İlgili Açık Görüşler"

Fransa'nın 1945 yenilgisinden sonra, Vlaminck, Vichy'nin kültür ortamında önde gelen bir figüroldu ve 1941 yılında, Goebbels'in girişimiyle bir Fransız sanatçılar grubunun Almanya'ya yaptığı "inceleme gezisi" denen o şüpheli yolculukta yer aldı. Bu kültür ortamının kaygısı, 1942 yılında Musée d'Art Moderne'nin yeniden açılmasından da anlaşıldığı gibi, Paris avangardının ulusal karakteristiklerini vurgulamak, Fransız geleneğiyle süreklilik içinde olduğunu öne sürmek ve aynı zamanda herhangi bir açık solcu eğilimi dışlamaktı. Buna uygun olarak, Matisse, Braque ve Bonnard gözde oldu, buna karşılık İspanyol Picasso dışlandı. Vlaminck'in Picasso eleştirisi ilk kez "Opinions libre sur la peinture" adıyla, *Comoedia*, Paris, 6 Haziran 1942'de yayınlandı; yeniden basımı "Paris – Paris" adlı sergi kataloğunda, s. 101'de yer aldı.

Var olmayan bir şeyi öldürmek güçtür. Ama öldürülmesi gereken ölüler olduğu doğruysa, ben bunu yine de deneyeceğim. ... Picasso'nun kendi açıkgözlüğünün farkında olup olmadığını sormak gerekiyor ve insan bir karakter bulacağı yerde bir vitrin bulmaktan korkuyor. Taktığı hafifçe küstah maske ona insanı basitliğiyle yakalayan bir tür canavar görünümü veriyor. Böyle keşfedilmekten de nefret ediyor.

... Pablo Picasso Fransız resmini en ölümcül çıkmaza, tarifsiz bir karışıklığa sokmaktan dolayı suçlu. 1900'den 1930'a dek, onu olumsuzluğa, güçsüzlüğe, ölüme sürükledi. Çünkü kendisiyle yalnız olan Picasso iktidarsızlığın insan suretidir; doğa ona gerçek bir karakter vermemiştir, bütün zekasını, bütün hainliğini kendisi için bir kişilik yaratmak üzere kullanmıştır ...

Onun için her şey yolunda! Amatör olarak müzik çalar, ama bu müzik bir potpuridir, bir çizgi çekerken, bir fırça darbesi koyarken insana hep bir kaynağı hatırlatır.

Giorgione, El Greco, Steinlen, Lautrec, Yunan kadın figürleri ve cenaze maskeleri; her şeyi kullanır. Forain, Degas, Cézanne, Afrika ve Polinezya heykelleri, hepsini idare eder. ... Picasso'nun yapamadığı tek şey, tam bir Picasso olan bir Picasso'dur!

... Picasso bu tür suç ortaklarından cesaret aldı. En büyük umutları aşıldı. Daha fazla umut edebileceği bir şey yoktu! En yoz, en yetersiz, her tür duyarlık ve hünerden yoksun olan başarısızlıklar Pablo Picasso'nun çevresine doluştu. Bu melez ve süslemeci sanatın peşine takıldılar: "sayılarla resim".

Eğer var olmayan bir şeyi öldürmek güçse, bunun nedeni gerçekte Kübizm diye bir şey olmamasıdır: Picasso var. ... Eleştirmenlerin de cesaretlendirdiği toplu

bir sapkınlık bütün sağduyuyu, bütün gerçek duyguları yabancılaştırdı. Kübizm! Ruh sapkınlığı, yetersizlik, ahlaksızlık, oğlancılık sevgiden ne kadar uzaksa, resimden o kadar uzak.

Picasso, birçok ressam kuşağındaki yaratım ruhunu, inancı, eserlerindeki ve yaşamlarındaki içtenliği boğdu. Çünkü bir sanat eserinin "toplumsal olarak" kanıtlayacağı bir şey olmadığı kesindir, onun bir insan olması gerektiği kesindir: bir ders!

Bir galerideki son karşılaşmamızda, el sıkıştık.

"Yaşlanıyoruz, Picasso" dedim ona.

"Ben mi!" dedi acı bir gülüşle. "Ben yaşlanmıyorum, moda olmaktan çıkıyorum."

2 Francis Klingender (1907-1955) *Marksizm ve Modern Sanat'tan*

Klingender'in, Gercekci egilimlerin İdealist egilimlerle sürekle catısma halinde oldugu ikili bir sanat tarihi görüsü benimsemesi, hem Sovyet sanat ögretisine ve bunun da ötesinde, Lenin'in tarihin her anında iki egilim arasındaki bir mücadelenin yer aldığı seklindeki iddiasına baglıdır: İki egilimden biri son tahlilde ilerici, digeri de gericidir. Fakat Klingender bunun ardından bu ortodoks Komünist geleneği ondokuzuncu yüzyılın İngiliz yazar ve tasarımcısı William Morris'e alt ütopyacı sosyalizme baglamaya calısır (bkz. *Art In Theory 1815-1900*, VB4 ve 5). İlk kez "Marxism Today" dizisinde, *Marxism and Modern Art: An Approach to Social Realism* adlı bir kitapcık olarak yayınlanmıştır (Londra, 1943). Buradaki alıntı kitapcıgın sonuc kısmından alınmıştır, s. 47-9. (Klingender'in daha önceki bir metni için bkz. IVB19).

[...] Belli bir üslubun ilkesiyle onun içinde üretilen eserler arasındaki ayrım felsefi ya da bilimsel bir sistemle o sistemin çerçevesi içinde yapılan somut keşifler arasındaki ayrıma benzemektedir. Sanatçı ya da düşünürü gerçeklikten uzaklaştırmaya yönelen bir ilke ya da sistem koşulsuz olarak onun enerjilerini nesnel doğruya yöneltenden düşüktür. Ama insan kavrayışındaki bazı en büyük ilerlemelerin gerici bir düşünce sistemi çerçevesinde, ya da ona rağmen yapılmış olduğunu anlamak için Hegel'i düşünmek yeter. Başka deyişle, sanatta üslup, tıpkı felsefedeki sistem ya da bilimdeki hipotez gibi, tarihsel olarak koşullanmış, geçici ve görecelidir, ama eğer terimi bir dönem üslubu gibi (örn. Yunan, Gotik vb.) daha geniş anlamıyla kullanırsak, sanat tarihinde mutlaka doğru bazı somut adımlar atmamış olan tek bir üslup yoktur. Kendi görece ve geçici kabukları içinde kalıcı önem taşıyan bu somut başarıları keşfetmek bilimsel eleştirinin görevidir.

Eğer sanat tarihi bu bakış açısından incelenirse, sanatın şafağında (yani Paleolitik mağara resimlerinde) başlamış olan kesintisiz bir gerçekçilik geleneği olduğu ve bunun sonuna dek süreceği anlaşılır, çünkü bu insanla doğa arasında yaşamın temeli olan üretici karşılıklı etkileşimi yansıtır. Toplumun gelişmesindeki o önemli aşamada, zihinsel emek maddi emekten ayrıldığı zaman, bir başka, ikinci bir ruhsal, dinsel ya da idealist sanat geleneği ortaya çıktı. Bu da emek ayrımının son olumsuzlamasıyla birlikte yok oluncaya dek, yani Komünist bir dünyaya dek süre-

cektir. Bütün bu gelişme döneminde, yani toplum sınıflara bölündüğü sürece, sanat tarihi bu iki geleneğin kesintisiz bir mücadelesi ve karşılıklı içiçe girmesi demektir. Toplumun gelişimindeki özgül aşamalara karşılık gelen, birbirini izleyen, ama büyük ölçüde üstüste binmiş safhalarda, bu geleneklerin ikisi de ve ayrıca onların etkileşiminin sonuçları da, "Klasik", "Gotik", "Barok" vb. üslup dediğimiz tarihsel *biçimlere* bürünürler. Marksist bir sanat *tarihinin*, öncelikle, bu iki karşıt ve birbirini dışlayan eğilim arasındaki mutlak mücadeleyi, ve onların farklı üsluplarda ve bütün sanat eserlerinde dışavuran geçici, koşullu ve *göreceli birliğini* betimlemesi, ve sanatın bu iki yönünü de yansıttıkları toplumsal süreçler açısından açıklaması gerekir. Marksist eleştiri her üslup, her sanatçı ve her eser içinde yer alan, nesnel doğruluğu güçlü ve inandırıcı bir imgelemle yansıtan o öğelerin özgül ağırlığını keşfetmeyi içerir. Ama her zaman için, gerçekliği bir plan ya da formüle indirgeyen bilimden farklı olarak, sanat imgeleri gerçekliği onun sonsuz çeşitliliği ve çok yönlü zenginliği içinde yansıtır. Sanatın da o sonsuz çeşitliliği ve çok yönlü zenginliği içinde değerlendirilmesi gerekir.

Sonuç

Gerçekçilik, yani gerçekliğin temel bir yönünü yansıtmaya ve yaşamın ortaya koyduğu sorunlarla yüzleşmeye çalışan sanatçının tutumu, doğası gereği popülerdir. Yaşam araçlarını üreten erkek ve kadınların bakışını yansıtır. Günümüzde sanatı yeniden insanlara getirebilecek olan tek standart odur. Çünkü Lenin'in Clara Zetkin'e söylediği gibi: "Bizim sanat hakkında ne düşündüğümüzün pek büyük bir önemi yok. Sanatın bizim gibi milyonlarca kişilik bir ulustaki yüzlerce ya da binlerce kişi için ne anlama geldiğinin de önemi yok. Sanat halka aittir. Kökleri halk kitlelerinin derinlerine uzanmalıdır. Bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve onlar tarafından sevilmelidir. Bu kitlelerin duygularını, düşüncelerini ve isteklerini birleştirmeli ve onları daha yüksek bir düzeye yükseltmelidir. Bu kitlelerdeki sanatçıları uyandırmalı ve onların gelişimini sağlamalıdır" [*Lenin Üzerine*, Moskova, 1925].

Böyle bir hedef yüz elli yıl önce dizginsiz bir tüccarlığın halkımızın estetik duyarlığına nasıl bir zarar verdiğinin pek farkında olmayan bir sanatçı için ütopyacı görünebilir. Ama umutsuzluğa kapılmak yerine, 1879 yılında, bugün popüler sanatın bir canlanmasını müjdeleyen göstergeler ortaya çıkmadan çok önceleri William Morris'in söylediklerini dinlesin:

"Ama ben en azından şöyle diyeceğim: Cesaret! Çünkü harika, umut edilmemiş, görkemli şeyler oldu benim hayatta olduğum bu kısa süre içinde.

"Evet, elbette harika ve değişime gebe olan bu zamanlar, yıpranan ve yıprandıkça yeni bir yaşamla canlanan bu zamanlar, çalışan insanlar için, daha özgür kalplerle ve daha berrak gözlerle, bir kez daha dış güzellik duygusunu kazanacak ve bundan haz alacak olan insanlar için daha iyi şeyler getirecek bir gün.

"Bu arada, eğer bu zamanlar karanlıksa, ki birçok açıdan gerçekten de karanlık, en azından aylak aylak, budalalar ve züppeler gibi oturup emek harcamanın bizim için yararlı olmadığını düşünerek ve kargaşadan bezgin bir halde oturmayalım; yarının gün ışığı için mumla aydınlanan atölyemizde dürüst insanlar gibi çalışalım – yarın için, artık kibirli, kavgacı ve yıkıcı olmaktan kurtulmuş olan uygar dünyanın

yeni bir sanata, görkemli bir sanata, insanlar tarafından ve insanlar için yapılmış ve hem yapana hem kullanana mutluluk getirecek bir sanata sahip olacağı yarın için" [*Halkın Sanatı*, 1879].

3 Robert Motherwell (1915-1991) "Modern Ressamın Dünyası"

Motherwell, Amerikan Soyut Ekspresyonist avangardının "ilk kusağının", sıradışı bir sekilde yazar ve editör olarak da etkin bir kariyeri olan üyelerindendi. Burada sanatçıyı yalıtılmışlığa iten çağdas dünyanın ve sanatında temsil etmekten başka türlüsünü yapamayan sanatçının koşullarını tartışıyor. İlk kez Agustos 1944'te, Mount Holyoke Üniversitesi, Massachusetts'te bir konuşma olarak gerceklestirilen bu metin, ilk kez *Dyn* adlı dergide yayınlandı (New York, c. 1, sy. 6, Kasım 1944, s. 8-14).

Ressamın orta sınıf dünyasıyla ilişkisi gibi bir konuyu seçtiğim için beni bağışlamanızı rica ederim. Sanatımızı kavramak için en ilginç bağlantı bu değil. Daha ilginç olan şeyler sanatsal yapının evriminin yol açtığı teknik sorunlardı. Daha temel olan konu da bireysel sorun, bir sanatçının gerçekliğin darbelerini, ister iç ister dış dünyadan gelsin özümseyebilme ve kendisini bu tür darbeler karşısında, tıpkı denizden çıkan bir köpeğin üzerinden suyu silkelemesi gibi yeniden öne sürmesidir. Yirminci yüzyıl dış dünyada en ağır krizlerden birini yaşadı, Fakat sanatsal açıdan, büyük ölçüde klasik bir çağ oldu. Böyle dönemlerde başı çeken resim, şiir ya da müzik değil, mimari olur. Yirminci yüzyıl sanatının büyük yaratımları arasında sadece modern mimari, herkes tarafından doğal bir şekilde kabul edilmektedir. Hem Gerçeküstücü hem "figüratif olmayan" resim, yani bu konuşmada ele alacağım konular, post-empresyonistler, fauvistler, kübistler ve de kavram açısından, onlardan kaynaklanan sanatı düşündüğümüz zaman klasik bir çağ haline gelen şeyin dişil ve eril aşırı iki ucudur.

Büyük sanat hiçbir zaman aşırı değildir.

Eleştiri toplumsal bilim olmaya heveslendiği zaman, tıpkı sanat gibi, yanlış bir yönde ilerler. Bireyin rolü de çok büyüktür. Böyle olmasaydı, hepimiz umutsuzluğa kapılabilirdik. Bu aşamaya dek gördüğümüz modern devletlerin hepsi de sanatçının düşmanı oldu; sonra gelecek devletler de öyle olabilir.

Yine de, toplumsal bağ gerçek bir bağdır. [...]

Sanatçının işlevi gerçekliği hissedilmiş olarak ifade etmektir. Bunu söylerken, düşüncelerin duyguları değiştirdiğini hatırlamamız gerekir. İngiliz ve Amerikalı sanatçıların entelektüalizm karşıtlığı onların modern biçimlerin duygusuyla modern fikirler arasındaki bağlantıyı algılamamalarına yol açtı. Duyguyla kastedilen şey "beden-ve-zihnin" *bir bütün olarak* gerçekliğin olaylarına verdiği yanıttır. [...]

Modern sanatçının işlevi, tanım gereği, *modern* gerçekliğin duyulan ifadesidir. Bu da gerçekliğin belli ölçüde değişmesini içerir. Bu içerim tarihin "gerçek" olduğunun ya da önermeyi tersine çevirirsek, gerçekliğin tarihsel bir karakteri olduğunun fark edilmesidir. Belki de bunu tam olarak ilk hisseden Hegel olmuştu. Marx'la birlikte bu fikre *maddi* gerçekliğin nasıl olduğu duygusu katıldı.

Yeni bir sanata ihtiyaç duymamızın nedeni gerçekliğin tarihsel bir karakteri olmasıdır. Geçmiş bize büyük sanat eserleri miras bıraktı; eğer tümüyle tatmin edici olsalardı, yenilerine ihtiyaç duymazdık. Bu geçmiş sanattan, ebediyen değerli olarak kalanı kabul ederiz. Tıpkı Mısır ya da Hıristiyan sanatının kendine özgü dinsel değerlerini reddedip onların biçimlerini minnettarlıkla kabul ettiğimiz gibi. Bu geçmişteki diğer değerleri istemeyiz. Bunu söylemek sanat eserlerinin doğaları gereği çoğulcu olduğunu kabul etmektir: Birden fazla değer sınıfını içerirler. Geçmiş sanatta kabul ettiğimiz şey ebedî değerlerdir. Ebedî değerlerle, insani açıdan söylenirse, estetik biçiminki gibi herhangi bir uzam-zamandaki gerçeklikte varlığını sürdüren ya da ölüme karşı koyan değerler kastedilir.

Bütün değerler ebedî değildir. Bazı değerler tarihseldir – ya da isterseniz, toplumsaldır, tıpkı günümüzde, modern devletin somut karakterinde pozitif özgürlükleri bulamadıkları için kişisel özgürlüğe özellikle değer veren sanatçılarda olduğu gibi. Bu da yeni sanat arzumuzun kökenidir. Bizim durumumuzda, *modern sanat* arzusunun ...

"Modern" terimi az çok son yüz yılı kapsar. Belki de ilk modern sanatçı Eugene Delacroix'ydı. Ama "modern sanat" ifadesiyle tıpkı ortaçağ sanatı gibi olan popüler ilişki, onun tarihsel adlandırmasından daha güçlüdür. Ortaçağ sanatıyla olan popüler ilişki dinselliktir. Modern sanatla olan popüler ilişkiyse onun insanların büyük kısmının değer ve simgelerinden uzak olmasıdır. Modern zamanlarda sanatçılarla tarihsel öncülleri olmayan başka insanlar arasında derinlik ve genellikte bir kopuş vardır. İki taraf da bu kopuştan zarar görür. Hatta bazen nefret bile olur, ama hepimiz sevgiye susamış durumdayız.

Modern sanatın uzaklığı bir dil sorunu, modern sanatın artan "soyutluğu" sorunu değildir. Soyutluk, modern sanatsal yapıyla uzun, özel bir iç gelişmenin sonucu olarak var olur. Ama kriz modern sanatçının, burjuva dünyasının değerlerini, neredeyse *in toto* [toptan] reddetmesidir. Bu dünyada modern sanatçılar bir tür *ruhsal yeraltı* oluşturur.

Modern sanat modern bireyin özgürlüğü sorunuyla ilişkilidir. Bu nedenle modern sanatın tarihi bazı anlarda modern özgürlük tarihi olmaya yönelir. Sanatçıyla işçi sınıfı arasında gerçek bir uyum burada ortaya çıkar. Aynı zamanda, modern sanatçılar toplumsal değil, bireyci bir özgürlük deneyimine sahiptir: Gerçeküstücülerle işçi sınıfının politik partileri arasındaki uzlaşmaz çelişkinin kaynağı budur.

Her deneyime biçim veren modern dünyanın toplumsal durumu, dinin çöküşünü izleyen ruhsal kırılma durumudur. Bu durum sanatçının dünyanın geri kalan kısmından yalıtılmasına yol açmıştır. Modern sanatçının toplumsal tarihi, mülkiyet seven bir dünyadaki ruhsal bir varlığın tarihidir.

Dinin yerini herhangi bir sentezlenmiş gerçeklik görüşü almadı. Bilim bir görüş değil, bir yöntemdir. Bunun sonucunda modern sanatçı büyük dünyadaki son etkin ruhsal varlık olmaya yönelmektedir. Her sanatçının kendi dinine sahip olduğu doğru. Sanatçıların sürekli olarak birbirlerini aforoz ettiği de doğru. Sanatçıların hep

saf olmadığı, bazen kamusal duruşları ya da maddi durumları konusunda kaygılandıkları da doğru. Yine de modern dünyada ruhsal olanı koruyanlar sanatçılardır.

Sosyalistlerin zayıflığı işçi sınıfının ataletinden kaynaklanır. Sanatçıların zayıflığı yalıtılmışlıklarından kaynaklanır. Zayıf olsalar da, muhalefeti yapan bu sanatçılardır. Sosyalist işçi sınıfını mülkiyet egemenliğinden kurtarmaya çabalar, böylece ruhsal olana herkes sahip olabilir. Sanat bir şey gösterirse, işte bunu göstermektedir.

Ruhsal yeraltında modern sanatçı tek bir konuya, egosuna indirgenmiş gibidir ... Bu durum modern sanatın başarılarının ve başarısızlıklarının nerede bulunacağını gösterir. Eğer sanatçının özgürlük kavrayışı, mizaç ve koşullama açısından aşırı bireyciyse, egoizmi romantik bir biçim alır. Gerçeküstücülerin Romantik döneme, yönsüz ve minör sanatçılara karşı duyduğu ilk bakışta aşk buradan gelir: bireycilik büyüklüğü sınırlar. Eğer sanatçı, tersine, bu tür öznelciliğin sınırlamalarını reddederse, kendi egosunu nesnelleştirmeye çalışır. Modern dünyada, egonun nesnelleştirilmesine giden yol biçimden geçer. Soyut sanat dediğimiz şeyin yönelimi budur. Romantizm de biçimcilik de modern dünyaya verilen tepkiler, modern toplumsal değerlerin reddedilmesi, en azından indirgenmesidir. [...]

***

Mevcut yönetici sınıf özgürlüğünü aristokrasiden özel mülkiyet biriktirme yoluyla aldı. Mülkiyet çağdaş özgürlüğün tarihsel zeminidir. Tehlike sadece kendi özel mülklerimize sahip olduğumuzu düşünmekte yatar. Mülkiyet insanların büyük kısmının özgür olmamasına yol açar. "Bu çoğunluk da özgürlüğünü burjuvaziyi mülksüzleştirerek yaratır; onun özgürlük koşulu burjuvazinin özgür olmama koşuludur; ama burjuvazi varoluşu için, bütün yönetici sınıflar gibi, özgür olmayan bir sömürülen sınıfa ihtiyaç duyarken, proletarya kendi özgürlüğünü korumak için burjuvaziyi korumaya ihtiyaç duymaz" [Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*]. Bu yüzden sınıf toplumuna içkin olan çelişkiyi sona erdirme umudu vardır.

Sanatçının sorunu kendisini neyle özdeşleştireceğidir. Orta sınıf yozlaşıyor ve bilinçli bir varlık olarak bir işçi sınıfı yok. Modern ressamların birbirleri için resim yapma eğilimi buradan gelir.

***

Gerçeküstücüler herkese ruhsalı getirmek gibi övülesi bir amaca sahipti. Ama bizimki kadar ahlaktan yoksun bir dönemde, bu ancak sanatın ahlaktan yoksunlaşmasına yol açabilir. En büyük resimde, ressam kendisiyle ortaklık kurar. Resim onun düşüncesinin medyumudur. Diğerleri bu ortaklığa ruhsal olmaları ölçüsünde katılabilirler. Ama ressamın hepsiyle, *kendi koşulları içinde* iletişim kurabilmesi, onun açısından, kendisinin değil onların karakterini almasıdır.

Resim zihnin içinde kendini gerçekleştirebileceği bir medyumdur; bir düşünce medyumudur. Bu yüzden resim, müzik gibi, kendi içeriği olmaya yönelir.

Resim medyumu renk ve uzamdır: çizim özünde bir uzam bölümüdür. Resim bu yüzden kendisini renk ve uzamda gerçekleştiren zihindir. En büyük maceralar, özellikle de acımasız ve güvenliği sağlanmış bir dönemde, zihinde gerçekleşir.

Resim, gerçeklikler arasında, duyulmuş ve biçimlenmiş bir gerçekliktir.

Resme biçimini kazandıran şey, olası seçimler alanından yapılan seçimlerin kalıbıdır.

Resmin içeriği bizim resmin niteliksel karakterine verdiğimiz, biçimi aracılığıyla değerlendirilebilen tepkidir. Bu içerik "beden-ve-zihin" duygusudur. "Beden-ve-zihin" de, gerçeklikteki bir olaydır, duyarlı bir varlıkla dış dünyanın etkileşimidir. Hayvani benlikle dış dünyanın etkileşimi olan "beden-ve-zihin" sadece gerçekliğin kendisidir. Bu nedenle, "zihin" kendisini medyumlarından birinde gerçekleştirirken, duyulan gerçekliğin doğasını ifade eder.

4 Renato Guttuso (1912-1987) "Yenilenme Krizi"

Guttuso Sicilya'da doğmuş ve eğitim almıştı, ama sanatla ilk kez, otuzların sonu ve kırkların başında, Milano'daki faşizm karşıtı Corrente grubu içinde ciddi bir şekilde ilgilendi. Daha sonra Roma'ya yerleşti, 1940 yılında yasadışı olan Komünist Partİ'ye katıldı. Resmi devrimci sanatçının bilinen ikilemini yansıtır: bir yanda anlaşılırlık ve toplumsal acıdan anlamlı konuya bağlanma, diğer yandan Sosyalist Gerçekçilik öğretisinin tutucu yanlarından kaçınmaya çalışma. Uygulamada bunun anlamı, gerçekçiliğe olan bağlılığı Ekspresyonizm ve Kübizmin mirasının kabul edilmesiyle, özellikle de Picasso'nun *Guernica*'sının (Guttuso bu eseri ancak reprodüksiyon olarak görebilmişti) etkisi sayesinde yasanan sekliyle bir araya getirme çabasıydı. Savaştan sonra İtalya'da sanatın toplumsal işlevi konusunda, özellikle Komünist Parti entelektüelleriyle sanatın özerkliğini savunarak toplumsal acıdan bağlı bir gerçekçilik fikrine karşı çıkanlar arasında yoğun tartışmalar yaşanıyordu. Guttuso Komünist Partİ entelektüelleri arasında önde gelen biriydi, ressam Ennio Morlotti'ye yazdığı bir mektupla sunu ilan etmişti: "Gitgide daha yoğun bir şekilde, resmin yürek burkan bir çığlık, bir öfke, sevgi ya da adalet dışavurumu olarak, sokak köşelerinde ve şehir meydanlarının ortalarında yer alabileceğini, birkaç uzmanın fırsat düşerse gidip göreceği müzenin o üzücü ortamında olmaktansa bu şekilde işlev görebileceğini düşünüyorum." Tartışmaya yaptığı birçok katkıdan biri de, *Cosmopolita*'da (Roma, 30 Aralık 1944) yayınlanan "Yenilenme Krizi" ("Crisi di Rinnovamento") oldu.

[...] Bizler bütün olarak kültürün sadece hakim sınıfın ifadesi olabileceğine ve onun yasalarını temsil etmekten kaçınamayacağına inanıyoruz ve buna kesinlikle ne ilk ne de tek inanan biziz.

Marx'la birlikte, eğer belli bir sınıf üretim araçları üzerinde iktidar tekeline sahipse, o zaman aynı zamanda her sahada da, kültür sahasında da iktidar tekeline sahip olduğuna inanıyoruz. Çünkü bu kültürü de bir mücadele aracı olarak kullanmaktadır. Putperest çağda böyleydi, feodalizm çağında Hıristiyanlıkta da böyleydi, burjuva çağında kapitalizmde de böyle oldu. Kapitalizm ve onunla ilişkili felsefeler sanata sayısız özgürlükler bağışladı, ama daha dikkatli düşünülürse bunların çok yoksullaşmış özgürlükler olduğu anlaşılır. Yüzün aynı yanına iki tane göz yerleştirme özgürlüğü, yeşil bir at ya da mavi nü resmetme özgürlüğü. Kendi kendimize sanatçıların bugün gerçekten, eskiden (Giotto, Titian ya da Velasquez'in zamanında) daha en baştan yapacakları konu, resim boyutları, figürlerin sayısının ve hatta bazen kesin yerleşiminin, arkadaki manzaranın tipinin sunulmuş olduğu zamankinden daha öz-

gür olup olmadığını sorabiliriz haklı olarak (Giotto ya da Titian'ın, yaratıcı özgürlüklerinin bunlarla sınırlandığından yakındığını söylemek zor).

Belki de tartışma daha da ileri gitti, ama yine de, bulanık ve kısaca da olsa, bir süredir bir "yenilenme kriziyle" karşı karşıya olduklarını öne süren genç sanatçı ve eleştirmenler arasında mayalanan fikir ve görüşlere dikkat çekmek zorunludur. Bizi burada, İtalya'da etkileyen ve kısa süre önce içinden kaçtığımız kendine özgü koşulları, ya da birçok genç insanın gitgide artan bir şekilde asıl gerçeklikle yaşadıkları acı verici deneyim yüzünden artan bilinçle sürüklendikleri o oldukça karışık fikirleri işaret etmek zorunluydu. Bunu anmak kendine özgü bir kültür ikliminde yetişmiş, bu iklimde eğitim almış, biçimlenmiş ve zehirlenmiş olan bütün bir genç sanatçılar kuşağının krizi olan bir krizi aydınlığa kavuşturmak için gerekiyor; bu aynı zamanda, kısmen, bu içe kapanma, entelektüalizm, biçimcilik iklimine katkıda bulunmuş, ama artık bir süredir aynı zamanda ondan hoşnutsuz olduğunu, gerçek ve otantik bir kaçış yolunu tam da basit çözümler dile getirmekle yetinemeyecek kadar kendi kendisinin farkında olduğunu ortaya koymuş bir kuşak. Aynı zamanda çok farklı sorunları çözmek zorunda hissederken, Morandi'nin şişelerini savunmaya da çağrıldığını hisseden bir kuşak; deneye hevesli olan ve yakın dönem Avrupa başarılarının büyük kısmını benimsemeye çalışan, ve soyutlamadan kaçınsa da, yine de yaşamı deneyimlemek için belli bir inanç ve güven ifade etmeye ihtiyaç duyan bir kuşak; Picasso'yla doğal bir bağ hisseden bir kuşak: onun o unutulmaz *Guernica*'sı, 1937 Paris Sergisi'nde Kızıl İspanya'nın yoksul ve muhteşem pavyonunda, faşist barbarlığa karşı uygarlığın savunması için kültür sancağını kaldırmıştı. Picasso'nun geleceğin bir ressamı olmadığını bildiği halde (ve Picasso'nun kendisi bunu bizden de iyi bilmektedir) Picasso'nun eserinde gerçek devrimci değeri ve anlamı gören bir kuşak. Ama bu kuşak onun eserini içinde yaşadıkları toplumun bir ifadesi ve o topluma karşı bir isyan olarak gördü.

Bu genç sanatçılar böylece kendilerini tatmin etmeyen bir kültürle, ama yine de gelecekte etkili bir yenilenme yapabilmek için gerekli olacak isyan ve dönüşüm öğelerini koruyan bir kültürle yakınlık kurdu.

Bugün iniş çıkışlarla birlikte ilerliyormuşuz, sanki sonunda kendimizi faşizmin bize dayattığı tükenmeden kurtarmışız gibi görünüyor. Yenilenme krizi günümüzün en bilinçli genç sanatçılarının arasında iş başında. Ama bu krizden nasıl çıkabiliriz? Bu yenilenmeyi nasıl sağlayabiliriz? İçinden çıktığımız kültürün ve aynı zamanda kaçınılmaz olarak çelişmek zorunda kalacağımız kültürün bir parçası olduğumuzu unutamayız. Çünkü hiçbir yenilenme bir *tabula rasa*dan çıkamaz.

Lenin bize proleter kültürünün de bir *tabula rasa*dan doğmadığını öğretiyor. Proleter kültürü, alanındaki şu ya da bu uzmanın beyninden de çıkmaz. Lenin bize "proleter kültürünün kapitalizm ve feodalizmin egemenliği sırasında insanlığın elde ettiği bilginin doğal sonucu olarak ortaya çıkması gerektiğini" söylüyor.

Bütün gücümüzle aslında hiçbir şey çözmeyecek olan basit çözümler öne sürmekten kaçınmalıyız. Bu yüzden kendine özgü programlar dile getirmeye inanmıyoruz. Ama bizim içimizde derinlere kök salmış bir krizi de reddediyoruz. Kültür ve belli ilkelerin savunulması ihtiyacından çıkan tatminsizliği belirtmekle de yetineme-

yiz. Sonunda akademik bir oyalanmadan daha fazla bir şey olacak olan etkin bir müdahale için gerekli olan iradeyi, içteki ve zorunlu iradeyi ilan ediyoruz. Ressam, heykeltıraş, yazarlar olarak, tıpkı diğer insanlar gibi, eski dünyayla mücadele ederek ve yeni bir dünyanın inşasına yardım ederek yaşamak istiyoruz (ve bunu kendimizden istiyoruz). Sonuçta artık sadece kendimiz için, ya da birkaç dostumuz için, çalışmak istemiyoruz, bizim yaşamamıza yardım eden başkalarının yaşamasına yardım etmek için çalışmak istiyoruz. Çünkü eğer dünya etkin bir şekilde dönüşürse, sanat, mücadele ederek bu dönüşümü sağlayan güçlerin gelişimi karşısında edilgen bir izleyici konumunu benimsemeyez artık. Bunu kesinlikle öğrendik. Bu çok fazla olmayabilir, ama bunu daha öğrenmemiş olanlara göre bize belli bir üstünlük sağlıyor.

5 Pablo Picasso (1881-1973)
"Komünist Parti'ye Neden Katıldım?"

Salon d'Automne Ekim 1944'te "Salon de la Libération" adıyla biliniyordu. Vichy döneminde eserinin dışlanması girişiminin ardından (bkz. VC1), Picasso bütün sergide yetmiş dört resim ve beş heykellik bir retrospektifle simgesel bir kişilik rolüyle taçlandırılmıştı. Aynı ay Fransız Komünist Partisi'ne (PCF) katıldı. Bunun nedenlerini New York'tan telgraf yoluyla Pol Gaillard'la yaptığı ve kısaltılarak ***New Masses***, 24 Ekim 1944'te yayınlanan bir söyleşide açıkladı. Asıl söylesi o sırada tam olarak Fransız Komünist Partisi gazetesi olan ***L'Humanité***'de, 29-30 Ekim 1944'te yayınlandı. Daha sonra Alfred H. Barr Jr, ***Picasso: Fifty Years of his Art***, New York, 1946, s. 267-8'de yayınlandı ve burada kaynak olarak bu versiyon kullanıldı. (Picasso'nun daha eski metinleri için bkz. IIB12 ve IVD2.)

"Size bir resim aracılığıyla yanıt vermiş olmayı yeğlerdim," dedi bize; "Bir yazar değilim, ama renklerimi telgrafla gönderemeyeceğimden, size anlatmaya çalışacağım." "Komünist Parti'ye üyeliğim bütün yaşamımın, bütün eserimin mantıksal sonucu. Çünkü, bunu söylemekten gururluyum, hiçbir zaman resmi basit eğlence, oyalanma sanatı olarak görmedim; çizerken ve renklendirirken, çünkü bunlar benim silahlarım, dünyayı ve insanları daha iyi anlamak istedim, çünkü bu anlamanın bizi her gün kurtuluşa daha fazla yaklaştıracağına inandım; kendi tartımla, en doğru, en kesin, iyi saydığım şeyi söylemeye çalıştım ve doğal olarak bu hep en güzel şeydi, en büyük ressamlar bunu iyi bilir. Evet, hep gerçek bir devrimci gibi, resmim aracılığıyla mücadele ettiğimin farkındayım. Ama artık şunu anlıyorum, sadece bu yeterli değil; bu korkunç baskı yılları bana sadece sanatımla değil, bütün benliğimle savaşmam gerektiğini gösterdi. Bu yüzden de, hiç duraksamadan Komünist Parti'ye geldim, çünkü aslında baştan beri onunla birlikteydim. Aragon, Eluard, Cassou, Fougeron, bütün dostlarım bunu iyi bilir; eğer bundan önce resmen katılmamışsam, bir tür "masumiyet" yüzündendi, çünkü eserimin ve kalbimdeki üyeliğimin yeterli olduğun inandım; ama bu zaten benim Partimdi. Komünist Parti değil mi dünyayı tanımak ve inşa etmek için, bugünün insanlarını yarın daha açık kafalı, daha özgür ve mutlu kılmak için ağır şekilde çalışan? Fransa'da, SSCB'de ve benim ülkem İspanya'da en cesur şekilde davrananlar, Komünistler değil miydi? Nasıl tereddüt edebilirdim? Kendimi

bağlamaktan korkarak mı? Ama tersine hiçbir zaman daha özgür, daha tam hissetmedim kendimi! Bu yüzden de bir anavatanı yeniden keşfetmek için telaşım yoktu: Hep bir sürgündüm, artık sürgün değilim; İspanya sonunda beni kabul edinceye dek, Fransız Komünist Partisi kollarını açtı bana; orada en çok değer verdiğim şeyleri buldum: En büyük uzmanlar, en büyük şairler ve Ağustos günlerinde gördüğüm Parisli asilerin bütün o güzel yüzleri."

6 Pablo Picasso (1881-1973) Simone Téry'ye Açıklama

Picasso'nun Komünist Parti üyeliği Sosyalist Gerçekçilik öğretisinde gerginliklere yol açtı. Kasım 1944 ve Ocak 1945'te, Amerikalı asker ve amatör ressam olan Jerome Seckler'le iki söyleşi yaptı; bunlarda eserlerindeki renk ve biçimlerin kendine özgü simgesel anlamlar taşıdığını reddetti ve Sosyalist Gerçekçiliğin taleplerine açık bir göndermeyle, "Sırf anlaşılma hazzını elde etmek için sıradan bir tarz kullanamam" dedi. Bu tür sözler onun Komünizminin tözsüz olduğuna ve kendisinin sanatla politikanın birbiriyle bağlantısız olduğuna inandığı iddiasına yol açtı. Fransız gazeteci Simone Téry'yle yaptığı bir başka söyleşide bu söyleninçe, Picasso öfkelendi, bir yaprak kağıt alıp aşağıdaki açıklamayı yazdı. İlk kez *Les Lettres Francaises*, V, sy. 48, 24 Mart 1945'te yayınlandı; buradaki versiyona kaynak olan yeniden basımı Barr, *a.g.e.*, s. 269'da yer aldı.

Bir sanatçının ne olduğunu sanıyorsunuz? Ressamsa sadece gözleri, müzisyense sadece kulakları, şairse kalbinin her bölmesinde bir liri, hatta boksörse, sadece kasları olan bir embesil midir o? Aksine, o aynı zamanda da politik bir varlıktır, dünyanın yürek burkucu, rahatsız edici ya da güzel olayları karşısında tetikte olan, onlardan kendi etkilerini çıkartan bir varlıktır. Başka insanlardan insanın kendisini kopartması mümkün mü; hangi fildişi kuleyle insan kendisini karşısına böylesine bereketli bir şekilde çıkan yaşamdan uzaklaştırabilir? Hayır, resim, apartman süslemek üzere yapılmaz. Düşmana karşı verilen saldırı ve savunma savaşının bir aracıdır.

7 Frida Kahlo (1907-1954) *Musa* Üzerine

Kahlo 1920'lerin ortalarında, onu kalıcı olarak felçli bırakacak olan kazadan iyileşmeye çalışırken başladı resim yapmaya. 1929 yılında ressam Diego Rivera'yla evlendi ve 1930'larda onunla birlikte Birleşik Devletler'de seyahat etti. André Breton 1938 yılında Meksiko'da, Rivera'yı ve sürgündeki Trotski'yi ziyaret ettiği sırada (bkz. IVD9), Kahlo'nun eserini hemen "Gerçeküstücü" olarak adlandırdı, oysa Kahlo'nun grupla hiçbir teması olmamıştı. Breton'un sözleriyle, onun resmi "bir bombaya dolanmış bir kurdeleydi." Paris'e dönünce, düzenlediği Meksika konulu bir sergide onun çalışmalarına da yer verdi. 1945 tarihli *Gerçeküstücülük ve Resim* adlı çalışmasında ele alınan tek kadın ressam Kahlo oldu. Daha sonra, 1970 ve 1980'lerde feminist sanat tarihinin yükselmesiyle birlikte, Kahlo'nun eseri özel, kendine özgü bir şekilde kadın duyarlığının temsilcisi olarak konumlandı (Rivera'nın büyük ölçekli çalışmasının halka, erkek olarak varsayılan halka yönelik olmasıyla kısmen çelişiyordu bu). Kahlo'nun yayınlanan günlüklerinin ve mektuplarının büyük kısmı ya kişisel içerige sahiptir (kendi sa-

katlığının ve hastalığının etkileriyle ilgilidir), ya da kocasının eserine ve kişiliğine yöneliktir. Kendi eseri üzerine çok geniş düşünme bulunmaz. Buradaki metin bir istisna. 1945 yılında Kahlo'nun, Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık*'ını okumasına dayanan *Musa* adlı resmi hakkında bir konuşma biçiminde yazılmıştı. *Musa ve Tektanrıcılık* 1939'da yayınlanmış, yeni denebilecek bir eserdi. Freud hayattayken yayımlanan son eserdi ve kahraman liderin rolünü ele alıyordu. Kahlo'dan kitabı okumasını isteyen kişi hamisi, mühendis José Domingo Lavin'di ve Kahlo eseri tamamladıktan sonra Lavin onu evindeki bir topluluğa konuyla ilgili bir konuşma yapmaya çağırdı. Kahlo resminin simgeciliğini açıklar ama düzenini açıklamaz. Yüksekliğinden daha geniş olan resim, yaklaşık olarak eşit üç dikey parçaya bölünmüştür. Orta panelde büyük bir güneş yer alır, altında rahimdeki bir insan fetüsü vardır, onun altında da sepetinde yüzen Musa. Bunu da sağdaki ve soldaki, Doğulu ve Batılı tanrıların bir çeşitlemesiyle birlikte, insan liderlerden, hayvan ve bitkilerden oluşan bir bileşim çevreler. Verimlilik ve çoğalma imgelerinin hakim olduğu resmin, Kahlo'nun, evreni tümüyle bütünleşik bir bütün olarak görmesine yol açan canlıcı felsefesini ifade ettiği söylenebilir. 1950 yılındaki bir günlüğe yazdığı gibi, "Her şey tek bir yasaya göre hareket ediyor– yasam... Her şey hep ve bir. Bunaltı ve acı, haz ve ölüm var olmaya dönük bir süreçten başka bir şey değil. ... hep nefret-sevgi-anne-cocuk-bitki-toprak-ışık-simsek – dünya yaratan dünyalar – evrensel ve evrensel hücreler oldular." 1945 yılında Kahlo resim dalında Eğitim Bakanlığı ödülünü aldı ve bu ödül bugün Houston'daki özel bir koleksiyondadır. Kahlo'nun metni Jorge Gonsallez Casanova ve Daniela Daniela Gratz'in yaptığı çeviride tam olarak yeniden basılmış: *Cartas Apasionadas: The Letters of Frida Kahlo* (seçen ve editörlüğünü yapan Martha Zamora, San Francisco, 1995, s. 120-4). (*Hacha perdida* "kayıp balta" demektir. "Balta" Meksika argosunda büyük biri için kullanılan argodur.)

İlk kez bir resmimi üç kişiden daha büyük bir topluluğa açıklamaya çalışıyorum, o yüzden eğer biraz karıştırırsam ve gergin olursam beni mazur görün.

İki yıl kadar önce, José Domingo bir gün gelip benden Freud'un *Musa* kitabını okuyup, kitapla ilgili yorumumu, istediğim gibi resmetmemi istedi. Bu resim o konuşmanın bir sonucudur.

Kitabı sadece bir kere okudum ve bende bıraktığı ilk izlenimle resmi yapmaya başladım. Dün, size bu sözcükleri yazdıktan sonra, yeniden okudum ve resmi tamamlanmış olmaktan uzak ve Freud'un *Musa* kitabında harika bir şekilde çözümlediği şeyin yorumu olması gereken şeyden çok uzak bulduğumu söylemeliyim. Ama artık, ne yazık ki, bir şey ekleyip çıkaramam, o yüzden size onu nasıl bu şekliyle, resimde gördüğünüz gibi resmettiğimi anlatacağım.

Elbette, merkezdeki tema Musa ya da Kahramanın doğumu, ama ben de kendi tarzımda (çok karışık bir şekilde) kitap okurken olgu ve imgelerin bende bıraktığı en güçlü izlenimleri genelleştirdim. Başarısız olup olmadığımı bana söyleyebilirsiniz rahatça.

Daha yoğun ve açık bir şekilde ifade etmek istediğim şey, insanların kahramanları ve tanrıları uydurması ya da hayal etmesinin nedeninin saf korku olduğuydu ... yaşam korkusu ve ölüm korkusu.

Resmi yapmaya bebek Musa'nın imgesiyle başladım – Musa İbranicede "sulardan çıkarılan", Mısırcada da "oğlan" anlamına gelir. Onu efsanelerin anlattığı gibi resmettim: Bir sepetin içine bırakılmış ve bir nehirden aşağı gidiyor. Sanatsal bakış açısından, hayvan derisi kaplı sepeti olabildiğince bir rahme benzetmeye çalıştım, çünkü Freud'a göre, sepet açık rahimdir ve su da annenin çocuğu doğururken akan

suyudur. Bu olguyu vurgulamak üzere, insan fetüsünü plasenta içindeki son aşamasında resmettim. Ellere benzeyen fallopia kanalları dünyaya açılıyor.

Yeni doğmuş çocuğun iki yanına, onun yaratılışına ait öğeleri yerleştirdim – döllenmiş yumurta ve hücre bölünmesi.

Freud çok açık ama –bana göre– karmaşık bir şekilde, Musa'nın Musevi değil Mısırlı olması gibi önemli bir olguyu çözümlüyor. Ama resimde, ben bunu ikisi olarak da resmedemedim, o yüzden onu genellikle Musa'yı ve efsaneye göre, onunla aynı başlangıca sahip olup halklarının önemli liderleri, başka deyişle, kahramanları olan kişileri temsil eden bir erkek çocuk olarak resmettim (başkalarından daha zeki olduğu için ona bir de "üçüncü göz" ekledim). Bu örnekte, Sargon, Cyrus, Romulus, Paris vb. karşılaşabiliriz. Freud'un bir başka önemli çıkarımı da Musa'nın –Musevi olmadığı halde– seçtiği insanlara rehberlik ederek yine Musevi değil Mısırlı olan bir dini kurtarmalarını sağlamış olmasıdır. Bu din IV. Amenhotep ya da Ihnaton'un canlandırdığı dindir: Aton, güneş dini, kökleri çok eski On (Heliopolis) dinine uzanan din. Bu yüzden de güneşi bütün dinlerin merkezi, ilk tanrı ve yaşamın yaratıcısı ve üreticisi olarak resmettim. Bu resmin merkezindeki üç temel figür arasındaki ilişki budur.

Musa gibi başka birçok "yüksek sınıftan gelen" din ve insan toplumu reformcuları olmuştu. Onların yönlendirdikleri insanlarla bunu yapabilmek için icat ettikleri tanrılar arasında bir tür haberci oldukları söylenebilir. Bu türden birçok tanrı bildiğiniz gibi hâlâ var. Doğal olarak, hepsini yapmaya yerim yoktu, o yüzden güneşin iki yanına, istese de istemese de, doğrudan güneşle bağlantılı olanları yerleştirdim. Sağda Batılılar [tanrılar] ve solda da Doğulular var.

Asurlu kanatlı boğa, Amon, Zeus, Osiris, Horus, Yahova, Apollon, Ay, Bakire Meryem, Yüce İnayet, Hıristiyan Üçlemesi, Venüs ve ... Şeytan. Solda, gökgürültüsü, şimşek, gökgürültüsünün damgası, yani Huraka, Kukulkan ve Gukamatz; Tlaloc, muhteşem Coatlicue (tanrıların anası), Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, Centeotl, Çinli tanrı (ejder) ve Hintli tanrı Brahma. Bir Afrikalı tanrı kayıp; bulamadım, ama onun için biraz yer bulabilirim. Bu tanrıların her biri için bir şey söyleyemem çünkü onların kökeni, önemi vb. hakkında fazlasıyla cahilim.

Tanrıları resmettikten sonra onların cennetleri için de yer vardı, imgelem ve şiirin göksel dünyasını ölüm korkusunun yersel dünyasından ayırmak istiyordum. Bu yüzden orada görebildiğiniz insan ve hayvan iskeletlerini resmettim. Toprak onları korumak üzere ellerini uzatıyor. Ölümle kahramanların olduğu topluluk arasında bir ayrım yok, çünkü kahramanlar da ölür ve cömert toprak hiç ayırt etmeden onları da kabul eder.

Aynı toprakta, ama kalabalığın başlarından ayırt edilsin diye daha büyük başlarla, kahramanları (çok azlar, ama özenle seçildiler), din reformcularını, din yenilikçilerini ya da yaratıcılarını, fatihleri ve asileri resmettim ... yani "fırlak dişli" [güçlü] olanları.

Sağda –bu figürü herkesten daha önemli görünümlü yapmam gerekiyordu– onsekizinci hanedanlığın (MÖ 1370-1350) genç firavunu Ihnaton olacak olan IV. Amenhotep'i görebilirsiniz. Kullarına geleneklerine ters düşen, çoktanrıcılığa isyan eden, uzak kökleri On (Heliopolis) kültüne uzanan kesinlikle tektanrıcı bir din da-

yattı: her ikisi de çoktanrıcı olan Aton ve Mosaik'in dini. Kitabın bütün bu önemli bölümünü plastik sanatlara nasıl aktaracağımı bilemiyordum.

Yanda, İsa, Zerdüşt, Büyük İskender, Sezar, Muhammed, Luther, Napoleon ve kayıp çocuk, Hitler var.

Solda [görünen] Ihnaton'un karısı harika Nefertiti var. Sanırım, sıradışı bir güzelliğe sahip olmasının dışında, bir *hacha perdida* olmalı ve kocasıyla çok zekice işbirliği yapmış olmalı. Buddha, Marx, Freud, Paracelsus, Epikurus, Cengiz Han, Gandhi, Lenin ve Stalin. Sıralama yanlış, ama onları kendi, yanlış tarihsel bilgime göre resmettim. Onlarla sıradan kalabalık arasında, kaçınılmaz ve verimli olan savaşı temsil eden bir kan denizi resmettim.

Ve son olarak, güçlü ve hiçbir zaman yeterince övülmemiş olan ve her türden ... böceklerden oluşan insan kitlesi: savaşçılar, pasifistler, bilimciler, cahiller; anıt yapanlar, asiler, bayrak taşıyanlar, madalya taşıyanlar, hatipler, deli ve aklıbaşındalar, mutlu ve üzgünler, sağlıklı ve hasta olanlar, şairler ve budalalar, bu efsanevi yığında görmek isteyeceğiniz herkes. Sadece önde duranlar açıkça görünüyor; geri kalanları, karşıaga içindekileri, kim biliyor?

Sol yanda, önde, dört rengin (dört ırkın) inşaatçısı olan erkek. Sağ yanda, kollarındaki çocuğuyla, anne, yaratıcı. Onların arkasında, maymun.

Burada bir zafer takı oluşturan, eski çağın gövdesinden fışkıran yeni yaşamı taşıyan iki ağaç duruyor. Ortada, dipte, Freud ve başka birçok kişi için en önemli olan şey: deniz kabuğu ve yumuşakçanın, ebediyen yeni ve canlı köklerle birbirine dolanmış iki cinsiyetin temsil ettiği aşk.

Resmim hakkında söyleyebileceklerim bu kadar, ama bütün sorulara ve yorumlara açığım. Deliye dönmem. Teşekkür ederim.

Frida Kahlo

8 Lucio Fontana (1899-1968) "Beyaz Manifesto"

Arjantin'de doğan Fontana, İtalya'da, klasik-akademik gelenekle eğitim almıştı ve 1920'lerde Milano'daki Novecento hareketine yakınlık duymuştu. Çalışma ve fikirleri, savaş öncesindeki ilerici hareketlerle daha sonraki, 1950 ve 1960'ların Avrupa avangardcılığı arasındaki önemli bir geçişi sağlar. 1930'larda kısa bir süre için Paris'teki Abstraction-Création'un üyesi oldu (bkz. IVA4), ama akıldışıyla ve sanat yapmakla ilgili daha önceki geleneksel ayrımların (sözgelimi resimle heykel, ya da avangardla *kitsch* arasındaki ayrımların) sentezleyle ilgili bağımsız fikirler geliştirdi. Bu sentezin oluşumunda özellikle önemli olan bir şey Bataille'ın "Informe" ya da "temel maddecilik" kavramıydı (bkz. IVC12 ve 13). Geleneksel kategorileri asmasının sonucunda, Fontana, standart modernist sanat tarihlerinde uzun yıllar görmezden gelinen bir figür olarak kaldı. Savaş yıllarını Buenos Aires'te geçirdi ve "Manifesto Blanco" ilk kez orada, 1946 yılında yayınlandı. O sırada eğitmenlik yapıyordu ve metni öğrencileriyle birlikte hazırlamıştı. Bu metin onun daha sonraki "Spazialismo" (Uzamsallık) kavramının ve "sanat fikrimizin müdahale edemeyeceği bir sanat" fikrine dayanan çalışmalarının temelini oluşturdu. Manifesto tıpkıbasım ve Fransız çevirisiyle, *Lucio Fontana* adlı sergının kataloğunda yer aldı (Paris: Centre Pompidou, 1987, s. 278-80). İngilizceye özgün İspanyolca metinden çevrildi.

Biz sanatın evrimini sürdürüyoruz.

Sanat bugün uyku halinde. İnsanın aktaramayacağı bir enerji var. Bu manifestoda onu dilsel olarak ifade etmeye çalışacağız.

Bu nedenle bilim dünyasındaki, sanatın türümüz için temel bir ihtiyaç olduğunu bilen kişilerden, araştırmalarının bir kısmını da ışık dolu o uysal maddeyi keşfetmeye ve dört boyutlu sanatın geliştirilmesini sağlayacak sesler üretecek aletler icat etmeye çağırıyoruz.

Araştırmacılara gerekli bilgileri vereceğiz. Fikirler çürütülemez. Toplumsal dokuda tohum olarak var olurlar, sanatçı ve düşünürlerin ifade etmesini beklerler.

Bütün şeyler ihtiyaçtan kaynaklanır ve kendi zamanlarında değer sahibidir.

Varoluşun maddi temelinin dönüşümleri tarih boyunca insanın ruhsal hallerini belirlemiştir.

Uygarlığı daha en başından beri yöneten sistem dönüşümden geçiyor.

Ağır ağır bir başka sistem, hem öz hem biçim açısından onun karşıtı olan bir sistem onun yerini alıyor. Hem toplumun hem bireyin dokusu ve karakteri dönüşmüş olacak. Herkes eserine bütünleşik bir örgütlenme içinde yaşayacak.

Büyük bilimsel keşifler yaşamlarımızın bu yeni örgütlenmesine yönelmiş durumda.

Yeni fiziksel güçlerin keşfedilmesi, madde ve uzaya hakim olunması, ağır ağır insanlığa öngörülmemiş koşullar dayattı.

Bu keşiflerin yaşamlarımızın her yönüne uygulanması insan doğasında bir değişime yol açıyor. İnsanın ruhsal makyajı dönüşüyor. Mekanik bir çağda yaşıyoruz, bu çağda alçı ve tuval üzerindeki boya anlam taşımıyor.

Bilinen sanat biçimlerinin tarih içindeki çeşitli dönüm noktalarında keşfedilmesinden bu yana, her biri içinde analitik bir süreç gerçekleşti. Her biri, diğerlerinden bağımsız olan kendi düzenleme ilkelerine sahip.

İfade edilebilecek olan her şey ifade edildi – bütün olasılıklar ışığa çıkarıldı ve geliştirildi.

Müzik, mimari ve şiir aracılığıyla özdeş ruh halleri ifade edildi.

İnsan, bilgi ihtiyacına karşılık, enerjisini çeşitli biçimlerde böldü.

Somut açıklama sınırlarına nerede erişildiyse, orada idealizm oldu. Doğanın işleyişi görmezden gelindi. İnsan zeka sürecinin farkına vardı. Her şey zekanın olasılıkları içinde yer aldı. Bilgi nadiren doğruluk kazanan karmaşık spekülasyonlardan oluştu.

Sanat (yani plastik ya da temsilî sanat) tanıdık biçimlerin idealist bir şekilde canlı gibi görünen imgeler aracılığıyla yapılmış ideal portrelerinden oluşuyordu. Gözlemci bir nesnenin, aslında, bir başkasının arkasında olduğunu hayal ediyordu; portrede kaslarla kumaş arasındaki hakiki farkı hayal ediyordu.

Bugün deneyimden elde edilen bilginin yerini yaratıcı, imgesel bilgi aldı. Var olan ve kendi kendini açıklayan bir dünyanın farkındayız; hiçbir şekilde fikirlerimizle değiştirilemeyecek olan bir dünyanın.

Kendi başına geçerli olan bir sanata ihtiyacımız var; bizim fikirlerimizle lekelenmeyen bir sanat.

Her bilince demir atmış olan maddecilik sanatın kendi değerlerinin olmasını, bugün her tür sorumluluktan sıyrılmış olan temsil üslubundan özgür değerlerinin olmasını istiyor. Maddeciliğin şekillendirdiği yirminci yüzyıl insanı, geleneksel temsil biçimlerine ve zaten bilinen deneyimlerin sürekli olarak yeniden anlatılmasına alıştı. Soyutlama peşpeşe gelen dönüşümlerin doruk noktası olarak gelişti.

Fakat bu yeni aşama da artık çağdaş insanın taleplerine karşılık vermiyor.

Gereken şey, hem öz hem biçimde bir değişiklik. Resmi, heykeli, şiiri ve müziği aşmak gerekiyor. Yeni ruhun talepleriyle tutarlı olacak, daha büyük bir sanata ihtiyacımız var.

Modern sanatın temel koşulları, uzam ve derinliğin temsil edildiği onüçüncü yüzyıldan bu yana açık olmuştur. Bunu izleyen büyük sanatçılar bu eğilime canlı bir ivme kazandırdılar.

Barok sanatçılar bu açıdan büyük ilerleme gösterdiler – temsil üslupları aşılmamış olan, plastik sanatlara bir zaman duygusu katan bir ihtişama sahip oldu. Figürler düz yüzeyden sıçrayıp çıkar ve hakiki uzamdaki temsil edilmiş hareketlerini sürdürür gibi görünüyordu.

Bu kavrayış insanın gitgide artan bir varoluş kavrayışının sonucunda geldi. Sonra, ilk kez, fizik, doğayı dinamik aracılığıyla açıklamayı başardı. Evreni açıklamanın bir yolu olarak, hareketin maddenin içkin bir özelliği olduğu belirlendi.

Bu evrimci dönüm noktasına gelince, hareketi temsil etme ihtiyacı plastik sanatlar aracılığıyla karşılanamayacak kadar büyük oldu. Bu yüzden, evrim müzik aracılığıyla devam etti. Resim ve heykel neo-klasik döneme, sanat tarihinde durgun olan bir döneme girdi ve sanatla zaman arasındaki bağlantı gözardı edildi. Zamanı fetheden hareket ihtiyacı belirgin bir şekilde arttı. Kilisenin sınırlamaları karşısında elde edilen özgürlük müziğe daha da büyük bir dinamizm kazandırdı (Bach, Mozart, Beethoven). Sanat hareket fikri çevresinde gelişmeyi sürdürdü.

Müzik iki yüzyıl boyunca hakim konumda kaldı ve Empresyonizmden bu yana plastik sanatlara koşut olarak gelişti. O zamandan beri, insanın evrimi zaman ve uzamda gelişmiş olan harekete doğru bir yürüyüş oldu. Resimde, dinamizm izlenimini bulanıklaştıran öğeler gitgide bastırıldı.

Empresyonistler çizimi ve kompozisyonu feda ettiler. Fütüristler bazı öğeleri ortadan kaldırdılar ve diğerlerinin önemini de duyuma boyun eğdikçe azalttılar. Fütürizm başlıca hedefi ve amacı olarak devinimi benimsedi. Kübistler resimlerinin dinamik olduğunu reddettiler; yine de Kübizmin gerçek özü hareketteki doğa vizyonuydu. [...]

İnsan sanatın resim ve heykel biçimlerini tüketti. Boğucu bir şekilde defalarca tekrarlanan kendi deneyimleri, bu sanat biçimlerinin uygarlığımıza yabancı olan, gelecekteki herhangi bir gelişme imkanından yoksun değerlerle donduğu gerçeğini ortaya koyar.

Barışçı, sakin hayat sona erdi. Hız insanlığın yaşamında bir sabit haline geldi.

Renklerin ve durağan biçimlerin sanatsal çağı sona eriyor. İnsan sabit, devinimsiz imgelere gitgide daha az tepki veriyor. Eski durağan imgeler artık eylem ihtiyacıyla ve sürekli harekete dayanan mekanik bir yaşam tarzıyla şekillenmiş modern insanı tatmin etmiyor. Organik devinimin estetiği sabit biçimlerin modası geçmiş estetiğinin yerini aldı.

İnsanın doğasındaki bu değişime, bütün insani ilişki ve etkinliklerdeki ahlaki ve psikolojik değişimlere yaslanarak, bütün bilinen sanat biçimlerini geride bırakıyoruz ve zaman ve uzamın birleşmesine dayanan bir sanatın gelişmesini başlatıyoruz.

Yeni sanat, öğelerini doğadan alır.
Varoluş, doğa ve madde kusursuz bir birlik içinde bir araya gelir.
Zaman ve uzamda gelişirler.

Değişim varoluşun temel bir özelliğidir.

Hareket, evrilme ve gelişme yeteneği, maddenin temel bir özelliğidir. İkinci yetenek sadece harekette var olur, başka herhangi bir şekilde değil. Gelişimi ebedîdir. Maddede bir araya gelmiş olan renk ve ses, doğada bir araya gelir.

Devinim halindeki madde, renk ve ses, eşzamanlı gelişmeleri yeni sanatı oluşturan fenomenlerdir.

Maddedeki renk, uzamda gelişen, farklı biçimler alan. Daha bilinmeyen eşyanın ürettiği ses. Varolan müzik aletleri gerekli tamlık ve büyüklükteki sesi karşılamakta yetersiz.

Hareketli, uysal tözden hacimli, değişen şekiller inşa etmek. Uzam içinde yerleştirilmiş bir halde, hareket eden imgeleri eşgüdümlü bir biçimde bütünleştirirler.

Yani bütün bereketliliğiyle doğayı kutluyoruz.

Bütün estetik yapaylıklardan kurtulmuş bir sanat talep ediyoruz.

İnsanda doğru ve doğal olan şeyi kullanıyoruz. Kurgusal sanatın icat ettiği sahte estetiği reddediyoruz.

Sanat tarihinde doğaya her zamankinden daha çok yaklaşacağız.

Doğa sevgimiz bizi onu kopyalamaya zorlamıyor. Bir bitkiden, ya da bir kuştan, ya da bir kadın bedeninin uyandırdığı cinsel duygulardan aldığımız güzellik duygusu, insanda duyarlılığına göre gelişmekte ve yücelmektedir. Belli şekillerden türetilebilecek olan özel duyguları reddediyoruz. İnsanın bütün deneyimlerini, onun doğal mizacıyla birlikte, gerçek bir varoluş dışavurumu oluşturan deneyimleri bir sentez haline getirmeyi hedefliyoruz.

Başlangıç noktamız olarak da en eski sanat deneyimlerini alacağız. Tarihöncesi insan, içi oyuk bir nesneye vurarak ilk sesi duymuş olan insan kendisini ritme yakalanmış halde buldu. Ritmin gücüyle harekete geçerek, bir coşku halinde dans etmiş olmalı. İlkel insan için, duyum her şeydi – doğanın, vahşi ve bilinmeyen doğanın duyumu, müzik ve ritim duyumu. İnsanın bu özgün özelliğini geliştirmeyi düşünüyoruz.

Bilinçaltı, zihnin algıladığı imgelerin o muhteşem kuyusu, o imgelerin özünü ve biçimini yakalayıp insanın doğasını oluşturan fikirleri barındırır. Nesnel dünya dönüştükçe, bilinçaltının özdeşleştiği şey de dönüşür ve bu da insanın kavrama tarzında değişiklik yaratır.

Bilinçaltı, uygarlık öncesi hallerin tarihsel mirasını ve bizim yeni yaşam tarzlarına uyum sağlama tarzımızı belirler. Bilinçaltı şekiller bireyi şekillendirir, hazırlar ve dönüştürür. Ona dünyadan gelen ve birey tarafından benimsenen bir düzen duygusu verir. Bütün sanatsal kavramlar bilinçaltının çalışması sayesinde ortaya çıkar.

Plastik sanat başlangıçtaki doğal şekiller temelinden gelişti. Bilinçaltının dışavurumları, idealleştirilmiş varoluş kavrayışının bir sonucu olarak doğal biçimlere kolayca uyum sağladı.

Maddi bilincimiz, yani, kolayca doğrulanabilir şeylere ihtiyacımız, sanat biçimlerinin doğruca bireyselden akıp doğal biçim sahibi olmasını talep eder. Bilinçaltı tarafından yaratılmış biçimlere dayanan ve akılla dengelenen bir sanat, gerçek bir varoluş ifadesi oluşturur ve zaman içindeki bir momentin sentezidir.

Akılcı sanatçıların konumu da yanlış. Akla ayrıcalık verip bilinçaltının işleyişini reddetmeye çalışırken, sadece onları daha az görülür kılmayı başarabiliyorlar. Onların her girişiminde bu süreci görebiliyoruz.

Akıl yaratmaz. Şekil yaratırken, bilinçaltına boyun eğer. Bütün etkinlikleri sırasında, insan bütün yeteneklerini kullanır. Onların özgürce gelişmesi yeni bir sanat türü yaratmak ve yorumlamak için temeldir. Analiz ve sentez, dolayım ve kendiliğindenlik, konstrüksiyon ve duyum, hepsi de bir arada işleyen değerlerdir; onların deneyimdeki gelişmesi de varlığın tam bir ispatını elde etmenin tek yoludur.

Toplum birbirinden ayrı enerjileri bastırır ve onları daha büyük birleşik bir güç halinde bütünleştirir. Modern bilim, bütün öğelerinin zaman içinde birleşmesine dayanır.

İnsanlık, bilgisini ve değerlerini, yüzlerce yıllık bir süreçte gelişmiş olan bir tarihsel süreçle dokur.

Yeni, bütünleşik bir sanat bu yeni bilinç halinden, varoluşu bütünselliğiyle gösteren halden çıkar.

Birkaç bin yıllık analitik sanatsal gelişmenin ardından, sentez vakti geldi. Bu vakitten önce, uzmanlaşma gerekiyordu. Fakat artık bu uzmanlaşma hayal ettiğimiz birliğin dağılmasına yol açıyor.

Sentezi fiziksel öğelerin toplamı olarak hayal ediyoruz: fiziksel ve zihinsel birlik halinde bütünleşmiş renk, ses, hareket, zaman, uzam. Uzam öğesi renk; zaman ve hareket öğesi olan, zaman ve uzamda gelişen ses. Bunlar varoluşun dört boyutunu kucaklayan yeni sanat için temel şeylerdir. Zaman ve uzam.

Yeni sanat insanın bütün enerjisinin yaratım ve yorumda üretken bir şekilde kullanılmasını gerektirir. Varoluş bütünleşik bir tarzda gösterilir, bütün canlılığıyla. *Renk Ses Hareket*

(Bernardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, Cesar Bernal, Luis Coll, Alfredo Hansen, Jorge Rocamonte)

9 Vladimir Kemenov (1908-) "İki Kültürün Özellikleri"

Faşizmin yenilgiye uğratılmasından hemen sonra Soğuk Savaş'ın başlamasıyla birlikte, kültür iki önde gelen dünya gücü arasındaki bir mücadele sahası haline geldi. Sovyetler Birliği'nde Sosyalist Gerçekçilik öğretisi, Halk Cephesi yıllarındaki görece rahatlamanın ardından yeniden katılaştı. Kemenov'un makalesi avangarda yönelik, onun "dekadanlığı", "bireycilliği" ve "hümanizm karşıtlığından" dolayı yapılmış köklü bir saldırı. İngilizce olarak, özellikle yabancıların okuması için yayınlanan bir metin olduğundan, avangardın Batılı savunmacılarının gözünde Komünist acımasızlığın önemli bir kanıtı olarak görüldü. Kemenov 1920'lerin sonlarında Ilk Moskova Devlet Üniversitesi'nde çalışmış ve güzel sanatlar alanında Sosyalist Gerçekçiliğin kabul edilmesini savunmuş, 1938 yılında Tretyakov Galerisi'nin müdürü olmuştu. 1950'lerde SSCB Kültür Bakanı Yardımcısı ve ülkenin Birleşmiş Milletler kültür örgütü UNESCO'daki daimî temsilcisi oldu. 1940-1948 arasında Bütün Birliğin Yabancı Ülkelerle Kültür İlişkileri Derneği'nin başkanlığını yaptı ve burada yer alan denemeyi bu sırada yazdı. Metin ilk kez Yabancı Ülkelerle Kültür İlişkileri Derneği tarafından çıkartılan *VOKS Bulletin*, Moskova, 1947, s. 20-36'da yayınlandı. Buradaki metnin kaynağı olan yeniden basımı, H. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, CA ve Londra, 1968, s. 490-6'da yer aldı.

Dekadan burjuva sanatının temel özellikleri onun sahteliği, tartışmacı gerçekçilik karşıtlığı, nesnel bilgiye ve sanatta yaşamın doğru şekilde tasvir edilmesine olan düşmanlığıdır. Burada da çağdaş burjuva sanatındaki gerici eğilim; "özgünlük", "burjuva" ideolojisiyle mücadele vb. sancaklar altında sunulur. Gerçekçilik karşıtı burjuva sanatının çeşitli "-izmleri", burjuva gerçekçiliğinin onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllardaki en seçkin gelenekleriyle birlikte, Yunan ve Rönesans sanatının gerçekçi geleneklerinin de zaman içinde burjuva sanatçıları tarafından reddedilmesine yol açtı. Burjuva sanatının çöküşü ondokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyıl başında, emperyalizm çağının yükselişi ve taşıdığı burjuva kültürünün yozlaşmasıyla birlikte hızlandı. [...]

***

Sanatçılar, biçimci sanat alanından yaşamı kovarak elde ettikleri bütün o "özgürlüğe" rağmen, yüzyıl başında bu öznel anarşiyi eserlerinde, yazı ve açıklamalarında sözde bilimsel, teknik ve başka bahanelerle haklı çıkarmaya ... onun analitik karakterini kanıtlamaya vb. çalıştılar. Fakat çok geçmeden bu yarı bilimsel terminoloji bile bir yana bırakıldı ve çağdaş burjuva biçimci sanatında, mistisizm ve bilinçaltı kültünü ilan eden en ateşli öznelcilik, açık bir şekilde zafer kazandı ve anormal zihin halleri bireyin tam yaratıcı özgürlüğünün örnekleri olarak savunuldu.

Dekadan burjuva sanatının bütün bu özellikleri, ideolojik içerik görüntüsüne tümüyle yabancı olduğu öne sürülen "sanat için sanat"ın özellikleri olarak ilan edildi. Aslında, bu "saf" sanat gerçekte gerici fikirler, kapitalistlere yararlı ya da üstünlük sağlayıcı olan fikirler saçıyordu. Biçimci sanatçılar asiler olmaktan çıkıp sermayenin köleleri haline geldiler, bazen kapitalizme saldırsalar, hatta bazen içtenlikle saldırsalar bile. Bu farklı etkenler nasıl bir araya getirilecek? Yabancı ülkelerdeki bazı biçimci sanatçılar arasında, bir yandan politik görüşleri ve halk tarafından sevilmeleriyle, diğer yandan sanatsal uygulamaları arasında gitgide büyüyen bir uçurum açıldı. Bu uçurum o kadar büyüktü ki faşizme karşı verilen dünya savaşı sırasında,

birçoğunun müttefik ordularının ya da direniş hareketinin üyeleri olarak katıldığı o savaş sırasında bile, sanat konusundaki görüşleri değişmedi. Açık bir şekilde sanatın ideolojik içeriğini reddetmeyi ve sanatın hedefleriyle geniş kitlelerin çıkarları arasında herhangi bir bağlantı olduğunu reddetmeyi sürdürdüler.

Picasso gibi, ısrarla faşizme karşı verilen demokrasi mücadelesine olan yakınlıklarını dile getiren biçimciler bile, sanatsal uygulamaları konusunda dünya görüşlerinin ilerici yönlerini kullanmakta belirgin bir isteksizlik sergilediler. Büyüyen bir uçurum onların eserlerinde bugüne dek varlığını sürdürdü, bu da sadece, bu sanatçıların, halklarının verdiği faşizm karşıtı mücadeleyi yaratıcı çabalarıyla desteklemelerine engel olmakla kalmadı, aynı zamanda, nesnel olarak, (sanatları aracılığıyla) politik konuşma ve açıklamalarında ağır bir şekilde karşı çıktıkları burjuva gericiliğinin hedeflerine yardımcı da oldu.

Geniş kitlelerin mücadeleleri, özlemleri ve çıkarlarıyla herhangi bir temastan yoksun olan "sanat için sanat"ı savunan biçimciler, gericilerin onlardan beklediği şeyi onaylıyorlar. Egemenliklerini korumak için verdikleri çabada kitlelerin bilincinin gelişmesine nefretle bakan, onların insani saygınlık duygularının, dayanışma duygularının artmasına, ideolojik açıdan zengin içeriğe sahip gerçekçi sanat aracılığıyla etkinliklerini artırma çabalarına nefretle bakan dekadan burjuvaziye yardımcı oluyorlar.

***

Sovyet sanatı sosyalist gerçekçilik yolunda ilerliyor, Stalin'in işaret ettiği bir yolda. Canlı bir Sovyet sanatının, ideolojik açıdan ileri bakan ve sanatsal açıdan bütünlük sahibi bir sanatın yaratılmasına yol açan şey, bu yol: içerik açısından sosyalist ve biçim açısından ulusal; büyük Stalin çağına yarışır bir sanat.

Gerici sınıfsal doğasını ikiyüzlü bir şekilde "saf sanat" ve "sanat için sanat" gibi ifadelerin arkasına saklayan dekadan burjuva sanatının tersine, Sovyet sanatçıları, Sosyalizmi, en gelişmiş çağdaş toplum biçimini inşa ettikleri için şu anda dünyanın en gelişmiş halkı olan Sovyet halkının gelişmiş fikirlerini ifade eden Bolşevizmin fikirlerini savunuyor. Hümanizm karşıtı olan dekadan burjuva sanatının tersine, Sovyet sanatçıları sosyalist hümanizm sanatını, yüce bir insan sevgisini içeren, sosyalist topraklardaki özgürleşmiş bireyden gurur duyan, insanları sakatlayıp yozlaştıran kapitalist sistem altında yaşayan insanlığa derin bir yakınlık duyan bir sanatı temsil ediyor. Sahteliğe gömülmüş, yaşamın olduğu gibi, gerçekçi, aslına sadık bir yansımasını reddeden dekadan burjuva sanatının tersine, Sovyet sanatçıları sosyalist gerçekçiliğin, gerçek yaşamı yansıtan, eskiyle yeni arasındaki mücadeleyi, yeni ve ilerici olanın kaçınılmaz zaferini gösteren derin sanatsal imgelerde ifade bulan sosyalist gerçekçiliğin tam ve bütünleşik sanatını, Sovyet halkını başka zaferlere götüren bir sanatı temsil ederler. Halktan kopuk olan, demokratik kitlelerin çıkarlarına düşman olan, biyolojik bireycilik ve mistisizmle yüklü, gerici ve popüler olmayan dekadan burjuva sanatının tersine, Sovyet sanatçıları halk için yaratılmış, halkın düşünce, duygu ve başarılarından esinlenen ve buna karşılık yüce fikirler ve soylu imgelerle halkı zenginleştiren bir sanat sunar.

Genç Sovyet sanatı daha şimdiden dünya çapında önem kazanan çalışmalar yarattı. Sovyet sanatçıları büyük hedef ve amaçlardan esin alıyor. Sovyet sanatı Stalin'in dehasının gösterdiği gerçek yoldan ilerliyor.

Genç Sovyet cumhuriyetinin çeyrek yüzyıl önce eski toprak sahibi-burjuva Rusya'sından miras aldığı birçok yükten biri de, o dönemin dekadan, biçimci sanatıydı. Avrupa ve Amerika'daki biçimcilerin gururla andığı bütün o "özgün" hileleri, Sovyet sanatçıları çok uzun süre önce gülünç anakronizmler diye kabul ederek bir kenara bırakmıştı.

Sovyet sanatının biçimciliği aşarken kat ettiği yol bütün dünyanın sanat kültürü açısından vazgeçilmez önemdedir. Sovyet sanatçılarının edindiği deneyim, biçimciliğin çıkmazından kurtulup gerçek bir halk sanatı yaratmaya başladıkları zaman, başka ülkelerin sanatçıları için de çok yararlı olmaktadır. [...]

10 Robert Motherwell (1915-1991) ve Harold Rosenberg (1906-1978) "Ortaya Ne Çıkacak Sorusu Açık Duruyor"

Yazarlar sanat çalışmasının Soğuk Savaş politikasının gitgide şiddetlenen emirlerine göre yönetilmesini reddediyorlar. Burada özünde planlanmamış, açık uçlu bir sorgulamanın rekabet eden monolitler tarafından hazmedilemeyeceği, hatta ikisi açısından da yıkıcı olabilecek bir tür üçüncü güç oluşturabileceği umut ediliyordu. Sonuçta, liberalizm özünde kendi amaçları için böyle bir programa dönebiliyordu. İlk kez *Possibilities: An Occasional Review*, sy. 1, New York, Kış 1947/8, s. 1'de yayınlandı. Bu derginin ilk ve tek sayısı oldu. Buraya kaynaklık eden yeniden basımı Chipp, *a.g.e.*, s. 489-90'da yer aldı.

Bu dergi, kendi deneyimlerini onu akademik, gruba has ya da politik formüllerle aşmaya çalışmadan kendi eserlerinde "uygulayan" sanatçı ve yazarların bir dergisidir.

Böyle bir uygulama, kişi başlangıçta hangi duruma zorlanırsa zorlansın, enerjinin dönüşümü aracılığıyla geçerli bir şeyin çıkabilmesini içerir.

Ortaya ne çıkacak sorunu açık duruyor. İnsan bir beklenti tutumuyla iş görür. Juan Griss'in dediği gibi: "Sonucun ne olduğunu bildiğin anda mahvolursun."

Doğal olarak boğucu politik durum büyük bir baskı yapıyor.

Buradaki düşünce, örgütlü toplumsal düşünmenin, o deneyimi mümkün kılan çağdaş deneyim biçimlerinde özgür kalan eylemden "daha ciddi" olduğudur.

Bu düşünceye kapılan biri, nesnel durum denen şeyin bilinen öğelerini yönlendirmeye yönelik çeşitli kuramlar arasında bir seçim yapar. Politik seçim yapılır yapılmaz, sanat ve edebiyattan vazgeçilmesi gerekir elbette.

İnsanlığı felaketten nasıl kurtaracağını içtenlikle bilen birinin önünde kesinlikle yarı zamanlı olmayan bir iş durur.

Bizim zamanımızda politik bağlanma mantıksal olarak, sanatın olmaması, edebiyatın olmaması anlamına gelir. Fakat çok sayıda insan, sanatla politik eylem arasındaki uzamda gezinmeyi mümkün bulur.

Eğer kişi, politik tuzak üzerine kapanırken yazmayı ya da resmetmeyi sürdürürse, belki de katışıksız olasılığa çok aşırı bir inanç besliyordur.

Aşırılığıyla politik mevcudiyetin ne kadar zorlayıcı olduğunu kabul ettiğini gösterir.

11 Constant (Constant A. Nieuwenheuys) (1920-2005) "Devrimi İnşa Etmek Arzumuz"

Hollanda doğumlu olan Constant, savasın sonunda Paris'e taşındı. Primitif ve Sosyalist Gerçekciliğin geleneksel sol kanat biçimlerini az çok reddeden radikal bir toplumsal görüş çerçevesinde dönemin ilgisini paylaştı. Paris ile Amsterdam arasında gidip gelirken, Karl Appel, Asger Jorn ve diğerleriyle 1948 yılında Cobra grubunun (bkz. VB9) kurulmasına katılmadan önce, savaş sonrası Gerçeküstücülük kalıntılarına katıldı. Buradaki deneme ilk kez *Cobra*, sy. 4, Amsterdam, 1949, s. 3'te yer aldı. Buraya kaynaklık eden Lucy Lippard'ın İngilizce çevirisi, Chipp, *a.g.e.*, s. 601'de yer aldı.

Sanatsal, cinsel, toplumsal ve başka arzuları, uzak görüşlü olan bizim gibi kişiler için deney yapmak, heveslerimizin bilgisi için zorunlu bir araç – onların kaynaklarını, hedeflerini, olasılıklarını ve sınırlarını öğrenmek için zorunlu.

Ama bir aşırılıktan diğerine, insan gibi gitmenin ve ahlak, estetik ve felsefenin diktiği o engelleri aşmanın amacı ne olabilir? Bizi yüzyıllarca toplumsal sistem içinde tutan ve düşünmemizi, yaşamamızı, yaratmamızı sağlayan bağları kırmaya yönelik ihtiyacın nedeni nedir? Kültürümüz kendisini sürdürmekten ve bizi bir gün arzularımızın tatminine ulaştırmaktan aciz mi?

Aslında, bu kültür hiçbir zaman kimseyi tatmin edemedi, ne bir köleyi, ne de lüks içinde, bireyin bütün yaratıcı potansiyelinin merkeze aldığı bir şehvet içinde mutlu olduğuna inanmak için her türlü sebebi olan bir efendiyi tatmin edebildi.

Yirminci yüzyılda arzu dediğimiz zaman, bilinmeyeni kastediyoruz, çünkü hepimiz arzular alanımızın sürekli olarak özgürlüğe yönelik tarifsiz bir arzuya saptığını biliyoruz. Temel bir hedef olarak toplumsal yaşamın özgürleştirilmesini öneriyoruz, bu bize yeni bir dünyanın kapılarının açacak – sıradan yaşamlarımızın bütün kültür özelliklerine ve iç ilişkilerine yeni bir anlam katacak bir dünya.

Bir arzuyu onu tatmin etmeden bilmek olanaksız ve bizim temel arzumuzun tatmini de devrimdir. Bu yüzden, gerçekten yaratıcı herhangi bir etkinlik –yani, yirminci yüzyıldaki kültürel etkinlik– köklerini devrimde bulmalı. Sadece devrim bizim arzularımızı bilinir kılacak, 1949 yılındakileri bile. Devrim hiçbir tanıma boyun eğmez! Diyalektik maddecilik bize bilincin toplumsal koşullara bağlı olduğunu öğretti ve bunlar bizim tatmin olmamıza engel olduğu zaman, ihtiyaçlarımızın bizi arzularımızı keşfetmeye zorlaması gerekir. Bu da deneyle ya da bilginin serbest bırakılmasıyla sonuçlanır. Deney sadece bilginin bir aracı değildir, ihtiyaçlarımızın onlar için bir kılık sunacak olan kültürel koşullara artık karşılık gelmediği bir dönemdeki bilgimizin koşuludur.

***

Özgür olmak güçlü olmak gibidir; özgürlük sadece yaratımda ya da çabada ortaya çıkmaz – ve bunların da özünde hedefi aynıdır – yaşamın tatmin edilmesi.

Yaşam yaratımı ister ve güzellik onun yaşamıdır!

Yani eğer toplum bize ve eserlerimize karşı gelirse, bizi uygulamada "anlaşılmaz" olmakla kınarsa, ona şu yanıtı veririz:

1 İnsanlık 1949 yılında özgürlük için zorunlu mücadele dışında her şeyi anlayabilecek yetenektedir.

2 Biz de "anlaşılmak" istemiyoruz, özgür bırakılmak istiyoruz *ve dünyayı savaşa sürükleyen nedenlerle deneye mahkum olduk.*

3 Edilgen bir dünyada yaratıcı olamayız ve bugünün yaşamı bizim yenilikçiliğimizi desteklemiyor.

4 Son olarak, insanlık, yaratıcı hale geldikten sonra, tek amaçları yaratımı dizginlemek olan estetik ve etik kavramları, insanın bugün deney karşısında sahip olduğu anlayış yoksunluğundan sorumlu olan kavramları bir yana bırakmaktan başka seçeneğe sahip olmayacak.

Bu yüzden, anlamak aynı arzudan doğmuş bir şeyi yeniden yaratmaktan başka bir şey değildir.

İnsanlık (biz de dahil) kendi arzularını keşfetmenin kıyısındadır ve o arzuları tatmin ederek onları bilinir kılacağız.

12 Asger Jorn (1914-1973) "Dil Olarak Kavranan Biçimler"

Danimarka'da doğan Jorn, 1930 sonlarında Paris avangardı içinde etkindi. Savaş yıllarını Danimarka'da geçirdi ve Paris'e 1947 yılında döndü. Politik açıdan Solda yer alsa ve felsefi açıdan maddeci olsa da, Jorn Sosyalist Gerçekçiliği reddediyordu. Cobra'nın kurucu üyelerindendi ve çocuk çizimlerine ve ilkel imgeleme ilgisi hiç kesilmedi. Bu kaynağın üst üste birikmiş burjuva eşya katmanının içine, görsel bir Kadîm-dil gibi nüfuz edip otantik ve popüler bir ifade biçimi sağlayacağı umut ediliyordu. İngilizceye Paul Wood tarafından çevrilen buradaki alıntıların kaynağı, "Les formes concues comme langage", *Cobra*, sy. 2, Brüksel, Mart 1949'da yer almaktadır. (Metnin sonunda yer alan "balık alan yoksul kadın" göndermesi André Fougeron'a ait *Parisiennes au marché* adlı bir Sosyalist Gerçekçi resme göndermedir.)

Biçim sorunu toplumumuzun temel sorunudur. Farklı biçim kavrayışları arasında kendisini dışavuran çelişki, toplumsal ve politik kavrayışlar arasındaki gitgide tatsızlaşan çelişkiyle özdeştir. [...] Sadece maddeci bir sanat biçim ve içerik sorununu çözebilir. ... Sanatı duyulardaki temeline geri götürmelidir. "Geri götürmek" diyoruz, çünkü sanatın kökenlerinin içgüdüsel ve bu yüzden de maddeci olduğuna inanıyoruz. Sanatı ruhsallaştırıp entelektüelleştiren şey klasisizmin metafiziğidir. Bugünlerde maddecilerin gerçekliğe ve doğaya ters düşen, *yanılsamaya* dayanan bir gerçekçilik ve doğalcılıkla, tepe üstü ilerlediğini görmek üzücü bir şey. Doğru bir gerçekçilik, maddeci bir gerçekçilik, onların içeriğine uygun olan biçimlerin ifadesinde yatar. Ama insan çıkarının dışında herhangi bir içerik yok. Doğru, maddeci bir gerçekçilik öznelliğin Marx tarafından reddedilmiş olan idealist eşitlenmesini reddeder ve *bütün insanların duyularına ortak olan* gerçeklik biçimleri arar. [...] Yani kızıl bayrak *bütün insanların* duyularını etkileyen, anında duyulabilir bir devrimci biçimdir, devrimci gerçekliğin ve devrimci hedeflerin bir sentezi, ortak bir bağlantıdır, ebedî bir alegori değildir ... Uzun bir süredir kendimizi bu kızıl bayrakla özdeşleştirebildik,

buna karşılık balık alan yoksul bir kadınla kendimizi ancak kaza eseri özdeşleştirebiliyoruz.

13 André Fougeron (1912-1999) "Ressam Siperde"

Fougeron 1930'ların Paris avangardına yakındı ve ilk çalışmaları Picasso'yu ve Ekspresyonist geleneği tanıdığını ortaya koyar. "Fransız Geleneğinde Yirmi Genç Ressam" adlı Mayıs 1941 tarihli ve daha sonra Alman İşgali'ne karşı kültürel direnişin bir biçimi olarak öne çıkan önemli sergide yer aldı. Fakat Fougeron'un Direniş içindeki solcu politikası ve etkinliği onu avangarddan uzaklaştırıp Komünist Parti'nin sanat politikası olan Sosyalist Gerçekçiliği benimsemeye götürdü. Sonunda Fransız Komünist Partisi'nin resmî ressamı oldu (ama daha sonra Sosyalist Gerçekçilik'ten saptığı için Louis Aragon'un saldırısına uğrayacaktı). Bu denemede Komünistlerin başlıca kültür sözcüsü olan ve Haziran 1947'de Strasbourg'da yapılan 11. Parti Kongresi'ndeki konuşmasında partinin Sosyalist Gerçekçiliği yeğlediğini belirten Laurent Casanova'dan alıntı yapıyor. Buraya kaynaklık eden metin, "Le peintre a son creneau" adıyla, *La Nouvelle Critique*, Aralık 1948'de yer aldı. Fransızca başlık çevirisi güç bir nükte yapıyor: "creneau" hem "siper" hem "sövale" anlamına gelir.

Geçiminden öte bir şey kazanmayacağı halde yaşamını tehlikeye atan madencinin cesurca hareketinin ifade ettiği gerçeklik dramı, madencinin yaşadığı sömürüyü gören biri için ancak katlanılmaz bir özellik olabilir.

Eğer günümüz yaşamının bu yönünü başlangıç noktası olarak alırsak, gerçekliğin ifadesinin bilinçli ya da bilinçsiz olarak sömürenlerin yanında yer alanlar için neden o kadar katlanılmaz geldiğini araştırmak zorunlu olur.

Günümüzde, sanatçının çizgi ve renklerin biçimsel iç oyununa yönelmesi yaygındır. Yoksa, suçlaması ve kendisini mücadeleye vermesi gerekir. Bu yüzden hâlâ yaratılacak olan bir gerçekçiliğin politik anlamını, tıpkı 1948 yılındaki soyut sanat gibi, yargılamamız gerekir.

Yeni bir gerçekçiliğin vaatleri başlıca esin kaynağı ve konu olarak düşünülen bir halkın duygularının zenginliğinden türetilecektir.

Bu zenginliğin bilincinde olan sanatçı için, çizgi ve renklerin ilişkilerinin ustaca denetime alınması gerekir. Sonra ağır ağır, bu noktadan, içerik ve biçim açısından dengeli olan eserler gelişir.

Daha kesin olmak gerekirse: Bir masadaki üç elmanın gerçekçiliği konu değildir, eğer bu motifin gerçekleştirilmesinin, bir soyut resmin içerebileceği kadar çok sakınmaya, o kadar çok estetik yalıtılmaya yol açması mümkünse. Bu yüzden, her şeyin ötesinde, konunun *toplumsal gerçekliği* üzerinde durmak gerekir. Bu da zaten düşmanın estetik konumlarına yönelik ciddi bir saldırı olacaktır ve cesur bir şekilde bunu yürürlüğe koymaya niyetlenen sanatçılar için, bir tehlikeden kaçınma fırsatı sağlayacaktır: Ressamın çabası boşuna olacaktır, *"eğer daha baştan hem kitleler hem de sanatçı için aynı şeyden etkilenme olanağı yoksa"* [Laurent Casanova, Strasbourg'daki XI. Fransız Komünist Parti Kongresi'ne Rapor].

Bugün sanatçı yalın duygulara sahip bir eser yaratmaktan korkuyorsa, bütün dürüst insanlar gibi onları yaşamaktan gurur duymak yerine onlardan utanıyorsa, bir mahkumdur.

Bu düzenbazlıkların maskesini düşürmek gerekir. Çünkü soyut resimle karşı karşıya gelince, gerekli düşünce cesaretine sahip olmayız hep ... Estetlerin omuz silkmesi bizi ürkütmemeli; herhangi bir alandaki gücümüzü hafifsememeliyiz. Kafir olmak bir şey. Birinin bir şey anlamadığını söylemekse başka bir şey. Bu doğru olduğu için, anlaşılacak bir şey yok. Sorun anlayacak bir şey aramamak değil, kabul etmektir.

Çok açık bir şekilde anlayacak bir şey olmadığını kabul edin; aynı zamanda bunu kişinin resim tarzında yaptığı şeyin ölçüsü olarak kabul edin.

Resim başlangıçta vahşi hayvanların mağara resimleriydi, atalarımızın korkutucu yemeğiydi. Sonra doğal felaketlere yol açabildiklerine inanılan tanrıların resmi geldi. Son olarak, başında hale olan bir bebeği emziren bir kadının resmi geldi; kendisini durmaksızın yenileyen yaşamın, daha da güzel olması istenen bir geleceğin simgesi.

Ama bugün, resim hangi insan evrimi fikrine bağlı buluyor kendini? "Benimkine" diyor bir ses. Hangisine? İyi bir resim galerisinin mektup listesine. Doğru dürüst sayıldığında bu toplam 1500 isim ediyor. Ressamın sunduğu görsel uyumdan haz alan saygın amatörler arasında, kaç tanesi şöyle düşünüyor: "Resim paramı yatırmak için iyi bir yatırım mı? On yıl sonra ne kadar eder bu?" İşte bu elit. Bunu kabul edenler başka bir şeyden bahsedemeyenlerdir. Sakat bir yanıt bu!

Bugün eliti başka yerde aramak gerekiyor. Aynı zamanda sanatsal bir rönesans için gerekli esin kaynağını bulacağınız yer bu: İnsanlarda, insanların iktidarında, çünkü "yaşayanlar mücadele edenlerdir" ve sanat hep yaşamın yanındadır.

15 Kasım 1948

14 Hans Sedlmayr (1896-1984) ve Theodor Adorno (1903-1969) "Darmstadt Kollokyumu"ndan

Darmstadt Kollokyumu, 1950 yılındaki bir figüratif ve yarı-figüratif sanat sergisi sırasında toplandı. Tartışmanın odağı büyük ölçüde soyut sanat konusu ve Sedlmayr'ın 1948 tarihli *Verlust der Mitte* [Merkezin Kaybolması] adlı (İngilizceye *Art in Crisis: The Lost Centre* [Sanat Krizde: Kayıp Merkez] adıyla çevrilen) ve savaş sonrası Almanya'da yayınlanmış olan en önemli modern sanat saldırısı olarak geniş bir okur topluluğuna ulaşan kitaptı. Sedlmayr "doğal-altı"na ait bir sanatın gelişmesini çağdaş "insanın ben imgesine" ve onun sanattaki temsiline karşı bir tehdit olarak görüyordu. (Dali ve Ernst gibi sanatçılar vardı aklında.) Modern sanatın "insanla birleşmesi" gerektiğine inanıyordu. Onun görüşlerine yönelttikleri itirazlara rağmen, soyut sanatı savunanlar örtük bir şekilde Sedlmayr'ın, soyutu sonunda geçmişin sanatıyla süreklilik içinde "insanla birleşmenin" yeni bir yolu olarak sunan özcülüğünü ve kültürel karamsarlığını destekliyorlardı. Bir tek Adorno karşı çıktı, modern sanatın kendine özgü karmaşıklıklarına vurgu yaptı ve onun geçmişin tutucu bir görüşüyle uzlaşmasını reddetti. İngilizce çeviri Nicholas Walker tarfından Hans Gerhard Evers (ed.), *Darmstädter Gespräch: Das Mens-*

chenbild In unserer Zeit (Darmstadt Kollokyumu: Dönemimizde İnsan İmgesi), Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1950, s. 127, 215-16'dan çevrildi. (Ayrıca bkz. VIB6.)

Sedlmayr:

***

[...] Benim konumumun en cesur ve ateşli eleştirisi Theodor Adorno tarafından yapılıyor. [...] Onun eleştirisi özünde şöyle özetlenebilir (Tabii kendisi bu formülü ciddi bir basitleştirme sayacaktır): "Bizim birbirine ters tarih görüşlerimizin temel farkı sizin bir mimar olmanız olgusundan kaynaklanıyor olabilir" – ve bu da benim "başlangıçta" olduğum şeydir, çünkü kariyerime mimar olarak başladım ve mimarlık tarihi önceleri benim başlıca ilgi alanımı oluşturuyordu – "buna karşılık ben bir müzisyenim. Siz durağan bir dünya görüşüne sahipsiniz, bense dinamik bir görüşe sahibim." "Peki ne çıkar bundan?" diye sordum ben de. "Siz insanın özüne inanıyorsunuz, insanın durumunda bazı tarihsel ve tesadüfi değişmeler olduğunu kabul etseniz bile, inandığınız bu, buna karşılık ben insanın *tek* özü olduğunu kabul edemem. İnsanın özü denen şey onun tarihsel ve ekonomik durumuna bağlı olan bir değişkendir." Bu konu bundan daha açık bir şekilde ifade edilemez. Görüşlerin ayrıldığı yer burası ve artık bir anlaşmaya varmayı umut edemeyeceğimiz nokta tam da *bu*. [*Alkışlar*]

***

Adorno:

[...] Buradaki tartışmada kendimi biraz güç bir konumda buluyorum. Çünkü güçlü bir şekilde, bunu söylemek bile gereksiz, en aşırı biçimiyle modern sanatın amacıyla özdeşleşiyorum. Ama aynı zamanda modern sanatçıların kendi amaçlarına, tartışma sırasında temelde özür dileyen bir tavır benimseyerek, zarar verdiklerini hissediyorum. Ortaya koydukları savın başlıca anlamı sonuçta işlerin o kadar da kötü olmadığı. Ama yeni sanat böylece kendini zararsız gösteriyor. Diğer yandan, Sedlmayr'ın savı –ve kendisi bizim genel konumlarımızın tam karşıtlık içinde olduğunu belirtiyor– olumsuzluk öğesinin modern sanatın özünde yer aldığı savı belli bir doğruluk içerir gibi görünüyor bana. Basitçe şöyle demekle yetinmemeliyiz (bu noktada Herr Roh'tan ayrılıyorum): "Bize yeterince zaman verin, çok geçmeden bizim de Raffaello, Beethoven gibilerin arasında yer aldığımız anlaşılacak." Vermiyoruz, veremeyiz ve vermek istemeyiz [*Alkışlar*], çünkü cisimlendirdikleri o otantiklik fikri bizim için sorunlu bir hal aldı. Daha önce Herr Roh benim modern sanat ve modern müzikteki uyum öğesini etkili bir şekilde ihmal ettiğimi söyleyerek karşı çıktı. Biçimsel bir anlamda, elbette, Beethoven'in bütün geç dönem kuartetlerinin ya da Picasso'nun her resminin içsel olarak anlamlı bir şekilde örgütlendiği çok doğrudur, böyle bir eserin tek tek her özelliğinin de bütünün bir işlevi olduğu (ve *vice versa*), tıpkı geleneksel sanatta olduğu gibi, doğrudur. Bu anlamda anlaşılırsa, uyum kavramı kesinlikle kapsamlı bir şekilde uygulanabilecek bir şeyi gösterir. Ama eğer hızla tartışmanın bu düzeyine çıkarsak, olumsuzluğun temel momentini gözden kaçırma tehlikesi yaşayacağımıza inanıyorum. Sedlmayr'ın dile getirdiği kültürel tutuculuk türünü ne kadar reddetsem de, o burada çok haklı bir şekilde, ilerlemeye yönelik fazlasıyla naif ve üzerinde düşünülmemiş bir inancın tipik olarak ihmal ettiği bir şeyi çok doğru şekilde

tanımladı. Bunu diyalektik bir şekilde şöyle ifade edeceğim: modern sanat eserinin uyumu, bozulmamış ve çözülmemiş olarak duran bir şeyi açıkça kabul edip onu çekincesiz ve etkili bir ifadeye sokmakta yatar. Çünkü sahip olduğumuz tek uzlaştırma gücü bu kabullenmede, dilsiz olan şeyin sözcüklerini bulma çabasında yatar. Uyum öğesini modern sanatta doğrudan ve dolayımsız olarak gerçekleştirmeye yönelik her çaba, sözgelimi kozmik boyut fikrine başvurarak, son aşamada sadece bizim kuşkulu çıkmazımızı reddetmeye, aslında dağılması gereken bir köprüyü geçmişe açmaya sevk eder bizi. [...] Bence malzemesine ciddi bir şekilde bağlanmış olan her sanatçı birlikte çalışması gereken uyumsuzlukların hiçbir zaman kolayca sonunda güzel, uyumlu bir ses haline gelmeyeceğini bilir. Ama bu tür uyumsuzluklar basitçe bizim dünyamızın çok çekici olduğu gerçeğinin bir yansıması olarak da görünmeyecek. Bu iki sav da sınırlı olmaları nedeniyle yanlıştır. Çünkü burada aşırı hassas ve aşırı kesin bir çözümleme gerektiren çok dikkat çekici bir ilişkiyle karşılaşırız. Bu ilişki, uyumlu olmayan öğeler, maceraya, daha önce deneyimlenmemiş olana çağrıyla dayatılan özel bir çekim, kendine özgü bir çekiş içerir. Ama aynı zamanda acı ve eziyetin kabul edilmesini, tam da onun için bazı işaretler bularak içerir. Modern sanatta işbaşında olan çok katlı düzeyleri tanıyabilmeli, son aşamada belli bir uyumsuzlukla, belli bir müzik parçasında çınlayan şeyi algılamayı, başlangıçta uyuşmaz görünen tarihsel deneyimlerin içinde bir şekilde yoğunlaşmış olanı fark etmeyi başarmalıyız. Ancak bu tür deneyim zenginliğini değerlendirebildiğimiz zaman, özür dilemeye başvurmadan, böylece onun gücünü azaltmadan, onu basitçe geleneksel sanata çevirmeden modern sanatı "kurtarmayı" [*retten*] başarabiliriz. Çünkü bu tam da kaçınılması gereken şeydir. Eğer geleneği korumak, Juan Gris'in deyişiyle geleneği kurtarmak diye bir şey varsa, ancak orada gelenekle hiçbir dolayımsız temasınız olmaz. Ama modern sanat bağlamında ne zaman geleneğe başvurursak, modern sanat için can alıcı olan konuları bulanıklaştırmış ve onları hepimiz için fazlasıyla tartışmalı hale gelmiş olan zamansız evrensel güzellik fikirlerine indirgemiş oluruz. [*Alkışlar*]

15 George Dondero (1883-1968) *Kongre Tutanakları*'ndan

Dondero, Michigan'ın Birleşik Devletler senatörüydü. 1940'ların sonunda Amerikan muhafazakârlığının modern sanata saldırısının başlıca sözcülerinden biri oldu, ilke olarak o dönemde Başkan Harry S. Truman'ın paylaştığı bir konumdan konuşuyordu. Bu saldırının daha geniş bir bağlamı, başını Senatör Joseph McCarthy'nin çektiği Amerikalı Olmayanların Etkinlikleri Komitesi'nin oturumlarındaki Komünist karşıtı saldırılardır. İlk alıntıda Dondero örgütlü solcu grupları hedef alıyor. Modern sanattaki Komünizm suçlaması birçok açıdan Stalincilerin burjuva bireyciliği suçlamalarını andırmaktadır. Bu durumun ironik olduğu fark edilmişti. Bu çerçevede, Dondero ikinci alıntıda yer alan konuşmasında savını geliştirdi. Sosyalist Gerçekçilik artık Komünist yöneticilerin kendi halklarını yanıltmak için kullandığı propaganda sanatı olarak görülüyordu. Bu yüzden Komünizmin yurtdışındaki düşmanlarının kültür ve toplumunun dengesini bozmak için daha iyi bir şey gerekmektedir. Dünya çapındaki Komünist komplo ağının, büyük ölçüde soyut ya da ekspresyonist olan modern sanata verdiği rol buydu. İki konuşma sırasıyla 25 Mart ve 16 Ağustos 1949 tarihlerinde yapıldı ve 1949 yılı *The Congressional Record*, s. 3233-5 ve 11584-7'de yayınlandı. Buradaki alıntılar bu kaynaktan yapılmıştır.

Komünistlerin Birleşik Devletler'deki Sanatı Denetleme Manevrası

Sayın Konuşmacı, Artists' Equity Association'ın (Sanatçıların Tarafsızlığı Birliği) yirmi üç görevlisi ve müdürü bugün New York'taki Waldorf-Astoria Hotel'de yapılan Sovyet yanlısı Kültür ve Bilim Konferansı'nı destekliyor. Bu akşam ve belki yarın da toplu oturum olacak. Bunu şimdi yapacağım konuşmaya, Komünistlerin Birleşik Devletler'deki sanatı denetleme manevrası konusu üzerinde yapacağım konuşmaya bir giriş olarak belirtiyorum.

Birleşik Devletler'e Komünist sızmasının ortaya çıkarılması öncelikle yönetim ve emek alanlarında yapılmıştır. Komünizmin gerçek demokrasilere her cepheden, politik, toplumsal, ekonomik, bilimsel, kültürel cephelerden saldıran çokbaşlı bir yılan olduğunu unuttuk. Genellikle Komünist ölçüm standartlarının, ve geleneksel değerlerimizin Komünistler tarafından yıpratılmasının büyük bir kültür alanımızda, yani sanat alanında büyük bir ilerleme kaydettiği gerçeğine kör kaldık. Ortalama Amerikalının bizim ulusal varlığımızda sanatın ne büyük bir kültürel öneme sahip olduğuna dair sınırlı bilgisi vardır. Sanat bizim eğitim sistemimizde, kütüphane ve müzeler gibi kamu kurumlarının temsil ettiği kültür kaynaklarımızda, büyük bağış ve hayırsever örgütlerimizde ve ticari sanat aracılığıyla, büyük sanayi sahalarımızda çok önemli bir etkendir.

Amerikan kültürünün standartlarını, onların yerine Marksist standartları geçirerek çökertmeye yönelik Komünist kampanyada, yoldaşlar başka alanlarda izledikleri aynı uygulamalara, aynı tekniklere başvurmuşlar. Neyse ki, sanatta onların propagandalarını tanıyabiliyoruz ve eğer çağdaş etkinlikler karşısında uyanık olursak, Komünizmin sızma kampanyasının en son hamlelerine engel olabiliriz.

Komünist cephe örgütü sanat alanında da politik ideoloji alanındaki gibidir. Kılık değiştirmiş bir yapı kurulur ve asıl amaç halka açıklandığı zaman, gözden kaybolur – onu, yeni bir isim taşıyan, ama aynı Marksist bireylerin denetlediği başka bir örgüt alır. [...]

***

Artist' Equity Association 1947 Nisan ayında, Modern Sanat Müzesi'nde yapılan bir toplantının ardından kuruldu. Resmî bir hükümet dairesinin yayınladığı, Komünist ya da Komünist cepheli olduğu, Komünistler tarafından yaratılmış ya da denetlenen örgütler arasında yer alan örgüt ve yayınların listesine yer veren kitapçığın, Alıntılar kısmının 5. sayfasında anlatılan Amerikan Sanatçılar Kongresi'nin üyeleri arasından Anka kuşu gibi yükselmiş görünüyor. Solun hakim olduğu kültürün bu ölümsüz görünümü sanat çevrelerindeki miskinlik ve akıl karışıklığı nedeniyledir. Örgütlenmeye verdikleri sürekli önem sayesinde zafere ulaşmış olan Kızıl Kampta, böyle bir miskinlik bulunmaz. [...]

***

Artists' Equity heyetinde Ben Shahn adıyla karşılaşıyoruz. Bu kişi, tasarımında Lenin'e yer veren Meksikalı Kızıl Diego Rivera'yla birlikte duvar resmi üzerinde çalışan New Yorklulardan biriydi. Duvar resmi New York'taki Radio City Binası'nın duvarlarından kaldırıldı. Shahn, Alıntılar kitapçığında, Birleşik Devletler'deki ilk komünist liderlerden biri olan John Reed'in anısına kurulmuş Komünist

bir örgüt olarak yer alan John Reed Kulübü'nün bir üyesiydi. Daha sonra Amerikan Sanatçılar Kongresi'nin bir üyesi oldu ve bugüne dek devrimci hedeflerine sadık kaldı. Şu anda Sanat, Bilim ve Meslekler Ulusal Konseyi'nde yer alıyor.

Artists' Equity Association'ın kalın Kızıl dosyalara sahip önemli kişilerinden biri olan ve gazetelerimizde sanat eleştirmenlerinden çok Marksçı eleştirmenlerin hakim olması nedeniyle, Amerika'da büyük bir tanınırlık elde etmiş olan Max Weber, Komünist kültüre yakınlık duyanların bir gözdesi. 1913 tarihli devrimci Armory Show sergisinden de önce Picasso'yla, Paris'teki Komünist sanatçıyla yakınlık kurmuştu ve Amerika'daki sanatı değerlendirmek için Komünist uluslararası ölçütler getirmek konusunda etkin davranmıştı. [...]

***

... Artists' Equity Association'daki bu görevlilerin Komünist cephe bağlantılarını uzun uzun sıralayabiliriz. Fakat bu olgular durumun ciddiyetini aktarmak ve size bu sözde sanat grubunun arkasındaki asıl maksadı anlatıp çalışmalarını durdurmaya ikna etmek için yeterlidir.

Kültür alanındaki Marksist değerlendirmecilerin yardımıyla, sanattaki solcular, geçmişin sanatçılarının başvurduğu, sanat denmeye değer olma ölçütünü alçaltmakta ve kırmakta başarılı oldular.

Amerika'yı boğan bu sözde ressamlar, heykeltıraşlar dalgasının izi doğruca, Kızıl kültür grubunun, sayıca güçlü bir Komünist sanat hareketi yaratmaya olan ihtiyacına bağlanabilir. Hem sanat hem sanatçıların nitelik açısından düşük olması gerçeği onları hiç rahatsız etmez – ama bu bütün gerçek Amerikalılar için bir uyarı sayılmalıdır.

***

Kurnaz bir düşmanla mücadele ediyoruz. Bütün sadık yurttaşlar yaşam tarzımıza yönelik bu sinsi tehdide karşı tetikte olsun.

Komünizmle Zincirlenmiş Modern Sanat

Sayın Konuşmacı, içten amaçlara sahip, niyetleri dürüst olan, ama günümüz sanat dünyasında ortaya çıkan karmaşık etkiler hakkında sadece yüzeysel bilgiye sahip az sayıda insan, bana modern ya da çağdaş sanat denen şeyin Komünist olamayacağını çünkü bugün Rusya'da sanatın gerçekçi ve nesnel olduğunu yazdılar ya da bu konuda görüş bildirdiler.

Solcu sanat dergileri aynı temelsiz akıl yürütmeye başvuruyor, yazılarında modern sanatın gerçek Amerikan sanatı olduğunu öne sürüyorlar. Hoşgörü rica ediyorlar, ama buna karşılık kendi yıkıcı "izmleri" dışında hiçbir şeyi hoşgörmüyorlar.

Modern denen sanatı yapan sanat kemirgenleri, bir sürü "izm"in yandaşları, harıl harıl akademik sanatın yüksek standartlarını ve paha biçilmez geleneklerini yıkmaya çabalayanlar, bu desteksiz akıl yürütmenin ve kötü niyetli sahte açıklamanın geniş bir şekilde yayılmasından ve dikkatsiz kişilerce kabullenilmesinden büyük rahatlama ve hoşnutluk duyuyorlar. [...]

Daha önce de belirttiğim gibi, sanat komünizmin bir silahı sayılmaktadır ve Komünist öğretiler sanatçıyı devrimin bir askeri olarak belirtir. Bizim yönetme biçi-

mimize ve komünizmden başka herhangi bir yönetme biçimine karşı olan devrimdeki bir askerin elinde bir silahtır o.

1914 ila 1920 arası sanat, Rus Devrimi tarafından Çarlık Yönetimini yıkmak üzere kullanıldı, ama bu yıkma işlemi tamamlanınca, sanat bir silah olmaktan çıktı ve bir propaganda medyumu olmaya başladı, hayalî mucizeleri, toplumsallaştırılmış devlet altındaki varoluş mutluluğunu ve bunun yararlarını resmedip öven bir medyum haline geldi.

Gelin Rus Devrimi'nin izmlerinin kara kalbinden Amerika'daki sanatın tam kalbine dek uzanan bir cephaneliğin izini birlikte sürelim.

1914 yılında, Rusya doğumlu bir Ekspresyonist ve nesnel olmayan, Almanya'da yaşamayı daha güvenli bulmuş olan ressam Kandinski Rusya'ya döndü ve üç yıl sonra devrim oldu. Sanatın mantığı bırakıp mantıksızı benimsemesi gerektiğini vaaz eden kişi o. Rus akademilerinin sanatını katleden izmlerin kara şövalyeler grubunun başını o çekiyordu. Kübistler, Fütüristler, Ekspresyonistler, Konstrüktivistler, Süprematistler, Abstraksiyonistler ve bu türden bir sürüsü vardı. Kandinski Trotski'nin dostuydu ve devrimden sonra Moskova Sanat Kültürü Enstitüsü'nü kurdu. Kızıl sanatın Komünist lideri, izmlerin komiseriydi.

Kandinski 1921 yılına dek Rusya'da kaldı, sonra izmler sanatı yeni sanat denetiminin, propaganda sanatının, toplumsal gerçekçilik sanatının pençesine girmeye başlayınca, Almanya'ya döndü.

Bizim kültür cephemize sızmış olan Komünist sanat bugün Rusya'daki Komünist sanat değildir – biri yıkım silahıdır, diğeri de denetimli propaganda medyumu. Rusya'nın dışındaki Komünist sanat düşmanı yıkmaya yöneliktir ve biz de komünizmin düşmanıyız. Rusya'daki Komünist sanat Rus işçilerini kandırmaya yöneliktir.

İzmler sanatı, Rus Devrimi'nin silahı, Amerika'ya yerleştirilmiş olan sanattır ve bugün, birçok sanat merkezimize sızıp yerleştikten sonra, gelenek ve mirasımızın yüksek sanatını sindirmeye, ezmeye ve güçsüzleştirmeye çalışmaktadır. Bizim sevgili vatanımızdaki bu modern ya da çağdaş denen sanat, bütün o ahlaksızlık, dekadans ve yıkım izmlerini taşımaktadır.

Modern denen sanatın temeli olan bu izmler nedir? Onlar Rus Devrimi'ndekilerle aynıdır, bazıları saydam kılıklara bürünmüştür, bazıları da zaman zaman yeni bir hedef bulmak üzere yeni yönler olarak eklenmişlerdir. Bu listenin hepsini kapsadığını öne sürmeden bazılarını sıralıyorum: dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, süprematizm, kübizm, ekspresyonizm, sürrealizm ve abstraktiyonizm. Bütün bu izmler yabancı menşeli ve aslında Amerikan sanatında bir yere sahip değil. Hepsi de toplumsal ya da politik protesto medyası olmasa bile, hepsi yıkım aracı ve silahıdır. [...]

Kübizm tasarlanmış kargaşayla yıkmayı hedefler.

Fütürizm makine mitiyle yıkmayı hedefler. [...]

Dadaizm gülünçleştirerek yıkmayı hedefler.

Ekspresyonizm ilkel ve delice olanı taklit ederek yıkmayı hedefler. [...]

Abstraktiyonizm beyin fırtınaları yaratarak yıkmayı hedefler.

Sürrealizm aklı reddederek yıkmayı hedefler.

***

[...] Hain tasarının kanıtları her yerde bulunmaktadır, sadece sanat akrobatlarının sahne sırası değişir. Asıl soru, bizim, sıradan Amerikan halkının, böyle dehşetli bir şekilde üzerimize gelen bu tatsız felaketi hak etmek için ne yapmış olduğu sorusudur; bu tohum saçan sanat zararlısı sürüsünü yurdumuza kim soktu?

***

Artık hoşgörülmesi imkansız bir durumla karşı karşıyayız, devlet okulları, liseler, üniversiteler, sanat ve meslek okulları bir yabancı sanat düzenbazları sürüsünün işgali altında, genç erkek ve kadınlarımıza yıkıcı bir "izmler" öğretisini, tek ortak hedefi, sadece ve sadece kültür geleneğimizi ve paha biçilmez mirasımızı yok etmek olan bu Komünist esinli ve Komünist bağlantılı öğretiyi pazarlıyorlar. [...]

Bu konuyla ilgili daha önceki konuşmalarımda, Amerikan sanatındaki Kızıl öğeyi betimlemek için sızma sözcüğünü kullandım. Bu onu hafifsemek oluyor. Komünist sanat, yolunu şaşırmış Amerikalıların yardımı ve suç ortaklığıyla, görkemli Amerikan sanatımızı öldürmek üzere, sırtından bıçaklıyor.

16 Arthur M. Schlesinger Jr (1917-) *Özgürlük Politikası*'ndan

Schlesinger Amerikan yönetiminin "ticari liberal" denen kanadını temsil ediyordu. Dondero, Truman ve McCarthy gibi tutuculardan farklı bir şekilde, bu kesimin ilgisi modern sanatın bireyciliğini totalitarizme karsı bir set olarak görüyordu. Nazilerin Komünistleri ve modern sanatçıları "Kulturbolschewismus" yaftasıyla kurban etmesi ve solcu sanatçıların İkinci Dünya Savası sırasında ve sonrasında Faşizme karsı örgütlenmis olması gibi bir olgu sayesinde, Totalitarizm kuramı, liberal kapitalizmin, Stalin'in yönetimindeki Sovyet devletini Hitler'in yönetimindeki Nazi devletiyle özdeslestirmesini sağladı; bu yüzden de Faşizm ve Komünizm toptan eşitlendi. Bu stratejinin sonuçlarından biri de savas sonrası Amerikan avangardının apolitik denilen sanatının, Amerikan yasam tarzındaki özgürlük işareti olarak, ABD'nin uluslararası politikasında önemli bir anlamı olan bir öğe haline gelmesi oldu. Schlesinger'in bu perspektife genis kapsamlı ve sadece kültürel katkıda bulunmayan kitabı, ilk kez 1950 yılında yayınlandı. Yeniden basımı *The Vital Centre* [Hayati Merkez] adıyla yapıldı (Londra ve New York, 1970) ve buradaki alıntıların kaynağı bu basımdır (s. 77-81).

Lenin'in terörü, hâlâ var olan bir kapitalizm gibi nesnel koşullara bağlı olduğundan, belli sınırlara sahipti. Ama Stalin'in kapitalizmin tasfiyesinden sonra yürürlükte kalan terörü, düşüncelere yöneliktir – "kapitalizmin kalıntıları" der Molotov onlara ve onların "insanların bilincinde aşırı kalıcı olduğunu" ekler. Bu yüzden de uygulamada sınırsız olmuştur. "İdeolojik cephenin hedefi," diye gözlemler Jdanov, "... ortadan kalkmamış, tersine, barışçıl gelişme koşullarındakinden daha önemli hale gelmiştir." [...]

[...] Totaliter bir devletteki her şey, zaman içinde totaliter insanın kendisini durmadan koruduğu bir girdaba sürüklenir.

Kültür özgürlüğü ve çeşitliliği karşısındaki son Sovyet kampanyası bu çerçevede daha da anlaşılır olur. Totaliter insan duygusuzluk ve sorgusuz itaate ihtiyaç duyar. Yaratıcı bağımsızlık ve kendiliğindenlikten korkar. Yönetimi kandırma araçlarından biri olarak gördüğü karmaşıklığa güvenmez; bürokrasinin denetleyemeyeceği

etkinlikleri koruyabilecek bir kalkan olan anlaşılmazlığa güvenmez. Sonuçta, sanatın misyonu açık ve kesindir. Konstantin Simonov'un sözleriyle, "Sovyet insanını –geleceğin yapıcısını–, izleyenlerin ve bütün dünyanın, sosyalist toplumda yetişmiş insanların ahlaki ve ruhsal üstünlüğünü görmesini sağlayacak şekilde göstermeliyiz". "Gerçek yaşamda, canlı olarak," diye ekler Sovyet Yazarlar Birliği sekreteri Aleksandr Fadeyev, "yeni toplumsal düzeni yaratan, yeni ahlaki değerlerin kişileşmesi olan bu kahramanlara sahibiz."

Picasso'nun resimleri, Stravinski'nin müziği tuhaf bir şekilde rahatsız eder. "Sovyet insanının" tekdüze karakteriyle uyumsuz olan kaygıları yansıtır ve kışkırtırlar. Dahası anlaşılmazlık ve ikircikliliklerı resmî görevlilerin onları denetlemesini güçleştirir. [...] Sanattaki karmaşıklık da Komünistlerin Avrupa kavrayışında özetlenen bütün o lanetli "kozmopolitlik" görüşünü hatırlatır. "Rus Komünistlerinin Picasso'ya saldırmaları rastlantı değil" diye yazdı Malraux. "Onun resmi en keskin biçimiyle Avrupa'nın varlığıdır. Rusya'nın biçimcilik dediği ve on yıldır sınırdışı ettiği ya da bıkınadan yok ettiği şey, Avrupa'dır."

Bu çıkarım açık. Sanatçılar Avrupa'ya sırt çevirsinler. Gizemden kaçsınlar, kaygıyı reddedip karmaşıklıktan kaçınsınlar. Görevlilerin hımm diyebileceği kompozisyonlar, karılarının çözebileceği resimler, Parti liderlerinin anlayabileceği şiirler yaratsınlar. Bu devletin *Diktat*'ıdır. [...] Aleksandr Fadeyev'in Dünya Entelektüeller Kongresi'ndeki incelikli ifadeleri bu açıdan karakteristiktir: "Eğer sırtlanlar daktilo, çakallar kalem kullanabilseydi" kesinlikle T. S. Eliot, Dos Passos, Sartre ve Malraux gibi yazarlardı.

SSCB Yabancı Ülkelerle Kültürel İlişkiler Derneği'nin dağıttığı bir makalede, Vladimir Kemenov Picasso, Henry Moore, Georgia O'Keeffe'yi, hatta Cézanne ve empresyonistler gibi çok ketum bireycileri bile reddederken, cehalet cephaneliğini sonuna dek kullanıyor. Modern sanat, diyor Kemenov, "patoloji ve hile hurda karışımıdır, kökenleri eşek kuyruğuyla çizilen lekelere kadar uzanır. ... Bu çalışmayı çözümlemek için, geleceğin sağlıklı normal insanları sanat uzmanından değil, psikiyatrdan yardım isteyecek". Geleceğin sağlıklı normal sanatı, anlaşılan, ya James Montgomery Flagg ya da Alma-Tadema'ya benzeyecek. Resmî Sovyet resmi günümüzde kesinlikte bu çıkarımı doğrulamaktadır.

Müziğin serbest yaratımına karşı yürütülen kampanya çok daha sesli. Stravinski, Prokofyev, Şoştakoviç ve diğerleri talep edilen biçim ve ses banallıklarına karşı günah işlemiş durumda. "Bu müzik," diyor Sovyet Besteciler Birliği'nin başkanı, "açık bir şekilde tarih öncesi toplumların barbar kültürlerine kulak veriyor ve yirminci yüzyılın burjuva kahramanının erotizmini, psikopat zihniyetini, cinsel sapkınlığını, ahlaksızlığını ve utanmazlığını övüyor." Hatta *Pravda* düzenli olarak caz topluluklarına saldırıyor: "Popüler Sovyet şarkıları yerine ... taverna melankolisi yüklü ve Sovyet halkına yabancı şeylerle dolu ezgiler üretiyorlar." En küçük ezoterizm bile totalitarizm için tehlikelidir.

Komünist yönetimi edebiyat, film, felsefe, hatta tiyatro eleştirisi ve palyaçolar için bile mutlak denklemler üretmiştir.

***

Yine de Batılı bakış açısının asıl dehşet verici yanı sanatçının hep uygulamada teslim olması olgusunda yatar. Kendisini öldüren her Mayakovski'ye karşılık, bin tane teşhir mazoşisti doğruyu kabul edip bir daha kesinlikle böyle şey yapmamaya söz verir. [...]

Kimse kişisel aşağılanmaya olan bu hevesliliğe şaşırmasın. Totaliter öğreti bombardımanının bütün itişi, gördüğümüz üzere, bireysel kişiliğin sınırlarını kırmaya yöneliktir. İktidarın ahlaki dengesi hep, kişiye karşı Parti olur. Teslim olanlar, Dwight Macdonald'ın dikkatle belirttiği gibi, ahlaki cesaretten yoksun oldukları için değil, vicdandan yoksun oldukları için yaparlar bunu. Partiye karşı kendi bireyselliklerini ortaya koyma konusunda güvenli olamazlar; sonuçta, Bir Numara hep haklı olabilir. Totaliter psikoz böylece bütün toplumu hasta eder. [...]

17 Alfred H. Barr (1902-1981) "Modern sanat komünist mi?"

Barr kurulduğundan beri Modern Sanat Müzesi'yle ilgileniyordu ve sanata yönelik Stalinist ve Nazi baskıları birinci elden yaşamıştı. Savaş sonrası Amerika'sında tutucu tepkiler artarken, avangardı savunmaya başladı. Fakat bu metin özellikle Komünizme, Nazilerin yenilmesinin ardından muzaffer liberal kapitalizmin yeni düşmanı olarak görülen Komünizme karşıdır. Özgün biçimiyle Barr'ın denemesi sırasıyla, Sovyet Rusya ve Nazi Almanya'sında "Nefret ve Korku Duyulan" ve "Beğenilen ve Saygı Duyulan" olarak adlandırılmış avangard imge ve figüratif tarih resimleriyle süslenmişti. Tartışma 1950'lerin ortasında McCarthyciliik kesin olarak çöküncye dek sürdü. Barr'ın makalesi ilk kez *New York Sundoy Times Magazine*, 14 Aralık 1952, s. 22-23 ve 28-30'da yayımlandı. Daha sonra onun yazılar derlemesi olan, *Defining Modern Art*'ta yayımlandı (New York, 1986, s. 214-19). (Barr'ın daha önceki bir metni için bkz. IVA7.)

Modern politik liderler, Demir Perde'nin bizden yana olan kısmında kalanlar bile, modern sanata karşı güçlü hislere sahip ve kendilerini zarif bir şekilde ifade ediyorlar. Başkan Truman bunu "yarı pişmiş tembel kişilerin çıkardığı buharlar" olarak adlandırıyor ve "bir sanatçı olmanın başlıca koşulunun şeyleri olduğu gibi göstermek" olduğuna inanıyor. Birleşmiş Milletler binasındaki soyut bir duvar resmine baktıktan sonra, General Eisenhower şunu belirtti: "Modern olmak için çatlak olmak şart değil." Başbakan Churchill'in de Picasso'ya hayalî ama şiddetli bir saldırı yapmayı önerdiği belirtiliyor. Başkaları daha da ileri gidebilir. Modern sanatı sevmedikleri ve anlamadıkları için ona komünist diyorlar. Çok yanılıyorlar.

Batılı bir lider, sanat konularındaki görüşü ne olursa olsun, yurttaşlarına kendi zevkini dayatmaya ya da onların yaratıcı özgürlüklerine müdahale etmeye kalkmamalıdır. Nazi Almanyası ve Sovyet Rusya'nın totaliter diktatörleriyse, tersine, bunu yapmak istediler: Modern sanatın uyuşumsuzluğu ve özgürlük sevgisi monolitik bir tiranlıkta hoşgörülemez ve modern sanat diktatörlerin propagandası için işe yaramaz, çünkü modern olsa bile, çok az popüler çekiciliğe sahiptir. Diktatörler kendi sanatsal inançlarını dayatmak istediler. Yapabilirlerdi. Yaptılar ve Ruslar bunu hâlâ yapıyor. Şimdi Rusya ve Almanya'nın bu konudaki kayıtlarına bakalım.

... 1932 yılında, Sosyalist Gerçekçilik dogması *Pravda* tarafından ilan edildi ve Sovyet Sanatçılar Birliği'nin kurulması Komünist Parti Merkez Komitesi ta-

rafından karara bağlandı. Eleştirmen Milyutin şöyle yazdı: "Hedefi kitlelere hizmet etmek olan sanat, sadece gerçekçi olabilir. Sanatçıların dikkati sosyalist konstrüksiyona ... mücadelelerimize ... halkın düşmanlarına ... Sovyet ülkesinin kahramanlarına yoğunlaşmıştır."

Biçim soyutlaması ya da üsluplaştırması, öznenin idealizmi ya da fantezisi biçimcilik, Batı dekadansı, solcu estetizm, küçük burjuva yozluğu gibi terimlerle aforoz edilmişti. Çok dürüst bir şekilde olgulara dayanan gerçekçilik bile doğalcılık olarak lanetlenmişti. Bu ahlaksızlıkları uygulamak aforoz, yalıtılma ve açlık riskini almak demekti. Onları savunmak çok daha ağır tehlikeler içeriyordu.

Çağımızın en korkutucu ve utanç verici belgelerinden biri Kurt London'ın *Seven Soviet Arts* [Yedi Sovyet Sanatı] adlı kitabında uzunca aktarılıyor. Bu kitapta ressam meslektaşlarının, Sanat Komisyonu'na yıllık sergi için "Eski ve Yeni" adlı tuvalini veren genç ressam Nikritin'e yönelik engizisyonu aktarılıyor. Resim büyük bir eser değildi, ama değişen bir dünyanın alegorisini resmetmeye yönelik içtenlikli, düşünceli ve dürüst bir çabaydı. Nikritin'in metro işçisi olan iki arkadaşı, resimdeki genç figürler için poz vermiş ve resmi beğenmişlerdi. Hatta kompozisyonla ilgili önerileri olmuştu. Ama jürideki Gerassimov, Deyneka ve başka başarılı ressamlara göre resim bir "iftiraydı", "İtalyan Faşistlerinden türetilmişti", "derin bir erotizme sahipti, patolojikti", "bireyciydi", bir "kabustu", bir "katastroftu", "korkunç bir resimdi". Ressam Lecht jürinin duygularını şöyle özetlemişti: "Yoldaşlar, burada *Pravda*'nın bizi uyardığı resimlerden bir örnekle karşı karşıyayız. ... Karşımızda duran şey bir kara çalma ... bir sınıf saldırısı, Sovyet iktidarına düşman bir şey. Bu resmin ortadan kaldırılması ve gerekli önlemlerin alınması gerekiyor."

Nikritin'in yanıtı cesur, hatta umutsuzdu. Jürinin saldırılarını reddetti ve kısa süre sonra "hakikaten gerçekçi ve çağdaş olan, dün değerlendirdikleriniz gibi fotoğraf olmayan" resimler talep edileceğine inandığını dile getirdi. "O eserler direniş hattını izleyecek. Ne düşündüğümü söylüyorum – belki de son kez konuşuyorum."

Fakat komite başka bir işçi kadın ve erkek resmini, Ryangina'nın 1934 tarihli, "Daha da yüksek" adlı, bir sanatçının Milyutin'in savını kabul ettiğini gösteren resmini onayladı. Milyutin'e göre, "SSCB'deki yaşam amaç yüklüdür, yüksek umutlar, apaçık ilerleme, kitleler için kültürün ve güvenliğin artmasıyla yüklüdür. ... Bütün bunlar Sovyet sanatçılarının yaratıcı eserlerinde yer alan coşku, neşe ve parlaklığın nedenidir." 1934'te Katzman'ın 1928 tarihli "Dantel Yapanlar"ının nesnel, asık suratlı gerçekçiliği doğalcılık suçlamasıyla karşılaşırdı. Altı yıl sonra gelen Ryangina ısrarla parlak ve neşeliydi ve 1937 yılında "Geleceğin Uçanları" resmini yapan (Nikritin'i suçlayanlardan biri olan) Deyneka da öyleydi. 1927 tarihli "biçimci" eseri "Tekstil İşçileri"nden sonra önemli bir ilerleme kaydetmişti.

Kızıl Ordu'nun İç Savaşlar ve daha sonra II. Dünya Savaşı sırasındaki kahramanlığı popüler bir temaydı.

SSCB'nin ilk yirmi yılında, Rus ordusunun devrim öncesi zaferleri genellikle görmezden gelinmişti, ama otuzlu yılların sonundan beri, Aleksandr Nevski, Korkunç İvan, Büyük Petro, Suvarov ve başka imparatorluk kahramanları filmlerde de resimlerde de yer almaya başladı. Fakat yurtsever ressam akıllı bir şekilde davranıp gözde konu olarak diktatörün kendisini belirledi. Her yıl, büyük sergilerde, Stalin sa-

yısız resimde yer alır, Lenin düzinelerce resimde yer alır, ikisi birlikte bir sürü resimde yer alır. Aleksandr Gerassimov'un 1938 tarihli 4 metrelik "Kremlin Duvarlarında Stalin ve Voroşilov" resmi karakteristiktir. Üç yıl önce ressam Nikritin'in engizisyonunda yer almıştı. Kızıl Ordu'nun gözde ressamı olan Gerassimov bugün SSCB'nin belki de en etkili ressamıdır.

Sanatlarını otoritenin emrine veren Rus ressamları iyi ücret alır ve onurlandırılır. Sergilerine, duyduğumuz kadarıyla, büyük kalabalıklar katılır ve eserlerinin çoğu müzeler, fabrika kulüp odaları, belediye meclisleri, istasyonlar, ordu barakaları ve müzeler için satın alınır.

Tarihsel sanat müzeleri de sıkça ziyaret edilir ve geçmişin resimleri hayranlık ve ilgi görür, özellikle de Repin'in "Kazaklar Osmanlı Padişahına Neşeli Bir Mektup Yazıyor" adlı resmi gibi geç ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi tarih resimleri. Repin ve Surikov'un devasa, yarı fotoğraf gibi tuvalleri genç ressamlar için model oluşturur.

Yine de Moskova'nın en ünlü müzesi kapalı. Modern Batı Sanatı Müzesi, Morosov ve Şuçkin'in 1914'ten önce düzenlediği koleksiyonlarını içerir. 1919 yılında kamulaştırılan bu koleksiyon, Fransız resminin empresyonizm sonrası ve yirminci yüzyıl başı ekollerinin dünyasına ait hâlâ en büyük koleksiyonudur. Yirmili ve otuzlu yıllarda müze yabancı turistler için çekim kaynağıydı. Ama Cézanne'ın natürmortları, Gauguin'in Tahiti sahneleri ve van Gogh'un "Arles Gezintisi" ve yüzlerce Matisse ve Picasso gibi biçimci resimler, fazlasıyla yıkıcı bulundu. Müze kapatıldı, ama *Pravda* "ruhsal öğretmen olarak Picasso ve Matisse'i, biçimci grubun kübist ve ressamlarını benimseyen, burjuva yoz sanatına tapınanların" ısrarına karşı öfke yağdırmaya devam ediyor.

***

Modern sanatın durumu Nazi Almanya'sında da farklı değildi. 1933 yılındaki Nazi devrimi Komünist ve Slav karşıtı olsa da, Goebbels Sovyet tekniklerini özenle incelemişti; 1939 yılı geldiğinde Nazi-Sovyet paktı ideolojik farkların bile çok uzlaşmaz olmadığını düşündürdü. Şimdi, 1952 yılında, Rusların ulusalcı kibiri ve SSCB'nin emperyalist başarıları, Hitler'in mezarında kıskançlıkla dönmesine yol açabilir.

Kişisel olarak Lenin modern sanatı sevmiyordu, ama Sovyet sanat politikaları kişisel duygulardan çok iktidar diyalektiğine dayanır. Hitler modern sanatı sevmemekle kalmıyordu, ondan hayal kırıklığına uğramış bir akademi sanatçısı kadar çok nefret ediyordu. Kahverengi gömlekli birliklerinde kendisine birçok arkadaş buldu ve kamuoyu da (hiç incelemeye ya da anlamaya çalışmadıkları) yeni sanatın, aslında, Yahudi simsarlar, sanat eleştirmenleri, sorumsuz müze görevlileri ve genellikle Alman olmayan, Bolşevik yanlısı, Yahudi ve yoz sanatçılar tarafından dayatılmış uluslararası bir komplo olduğunu öğrenmekten büyük heyecan duydu. Önde gelen bir düzine Alman sanatçısından hiçbirinin Yahudi olmaması ve sadece ikisinin Komünist olması da önemli değildi. Büyük Yalan zafer kazandı.

Devrimden hemen sonra Naziler eyleme geçtiler. Akademi ressamlarını bütün Almanya'ya göndermiş olan *Kampfbund für deutsche Kultur*, eyleme geçme

gücü olan yerel topluluklar kurdu. Modern ressam ve heykeltıraşlar her yerde suçlandı, sergileri kapatıldı, eserleri müzelerden kaldırıldı, öğretmenlikten çıkarıldılar, yerlerine gericiler getirildi. Onların eserlerini beğenen eleştirmen ve müze görevlileri işlerinden oldu. Birkaç tanesi iyi davranış nedeniyle korundu.

Sadece yaşayan "yoz" sanatçıların değil ölülerin eserleri de yasaklandı. van Gogh'lar ... Gauguin'ler, Ensor'lar, Lautrec'ler, Munch'lar müze duvarlarından alınıp yurtdışına satıldı. Matisse, Beckmann, Kokoschka, Feininger, Picasso, Klee, Barlach ve başka bir sürüsünün, Moskova'dan sürgün olan Chagal ve Kandinski'nin de eserleri ortadan kalktı. Bütün Alman heykelleri arasında belki de en ünlüsü olan, Lehmbruck'un "Diz Çöken Kadın" heykeli Berlin'deki Ulusal Galeri'den New York'taki Modern Sanat Müzesi'ne geçti. Bu arada Hitler ondokuzuncu yüzyıl ressamı Hans Makart'ın yaptığı sayısız ayrıntılı ve kaba tarihsel resmi topluyordu. [...]

... Nazi akademi ressamları Luftwaffe ve S.A. birliklerinin ideal figürlerini resmetti: örneğin Eber'in "Silah Başına" adlı resmi, eski ve yeni Alman savaşlarının destansı sahneleri, Baumgartner'in tuvali gibi *gemütlich* Alman köylüleri, baştan çıkarıcı Kuzeyli nüler, Aryan alegoriler, hoş Alman manzaraları, generaller, Nazi çete başları ve hepsinden öte, Führer. [...]

Nazi sanatının Sovyet benzerinin üçte biri kadar bir tarihi oldu. Örtüştükleri dönem –yani 1933'ten 1945'e– konu açısından, büyük ölçüde de artan Rus ulusalcılığı sayesinde gitgide daha da yakınlaştılar.

Haus der Kunst'ta [Sanat Evi] daha usta, akademik bir neo-klasisizm işbaşındaydı, Bütün Rusya Sanatçılar Yıllığı'nda dev, inanılmaz süslemeli, tarihsel resimler, sözgelimi Stalin'i bir kutlamada şerefe kadeh kaldırırken gösteren, ya da Korkunç İvan'ı fethedilen bir Leh kentine girerken gösteren resimler vardı. Nazi mimarları en azından Hitler'in ne istediğini biliyorlardı, ama "Sosyalist Gerçekçilik" parti çizgisine girmeye hevesli olan Sovyet mimarları için bile açık seçik değildi.

Modern sanatı totalitarizmle eşitleyenlerin olgular hakkında cahil olduğu bellidir. Modern sanata komünist demek modern sanatçılara da zarar verir; yine de bu suçlama sıkça yapılıyor. Birçok insan genel bir hoşnutsuzluğu genel bir önyargıyla dile getiriyor. Ama bu da daha huzursuz ve hınç dolu akademi sanatçıları ve onların kongre ve başka yerlerdeki politik sözcüleri tarafından cesaretlendirilen bir bakış açısı. Yakın bir tarihte, Ulusal Heykel Derneği tarafından Metropolitan Müzesi'ne yöneltilen bir saldırıda, 1951 sonlarında Los Angeles Belediye Meclisi'ndeki gülünç ama haince bir tartışmada ve Michigan milletvekili George A. Dondero'nun iyi hazırlanmış konuşmalarında dile getirildi. Modern sanatın Kremlin'in yıkıcı bir aracı olduğunu öne süren ya da ima edenler fantastik bir yanlış yapıyorlar.

18 Ben Shahn (1898-1969) "Sanatçı ve Politikacı"

Shahn'ın adı Dondero'nun Amerikan sanatındaki Sola yönelik saldırısında geçmişti (VC15). 1930'larda, bir güvenlik muhafızının öldürülmesiyle suçlanıp hemen idam edilen iki anarşist İtalyan göçmeni olan Sacco ve Vanzetti'yle ilgili ünlü bir resim dizisi yapmıştı. Bu dava dünya çapında ilgi çekmişti. Fakat 1950'lerde Shahn, yine toplumsal bağları olsa da, sanatta, hem

Komünizme hem Amerikan muhafazakârlığına karşı duran, daha liberal bir perspektifi benimsemişti. 1954 yılında Willem de Kooning'le birlikte, Venedik Bienali'nde Birleşik Devletler'i temsil etti. Shahn'ın metni ilk kez Emergency Civil Liberties Komitesi'nin Ocak 1953'te yaptığı bir konferanstaki McCarthy karşıtı protestoların bir parçası olarak sunulmuştu ve ardından, Komite'nin dergisi olan *Rights*'ta, Mayıs 1953'te yayınlanmıştı. Daha geniş dolaşıma çıkması bir başka yayınla oldu: ***Art News***, New York, Eylül 1953, s. 35 ve 67. Bienalin basında İtalyanca olarak ***Sele Arte***, Kasım-Aralık 1953'te yayınlandı.

Günümüzün liberali – özgeci – insancıl – kamu yararı karşısında sorumluluk hisseden herhangi bir yurttaş – kendisini iki zararlı güç arasında sıkışmış bulur.

Sağında gericilik gücü, reform ya da ilerlemeye hep karşı koymuş ve eline geçen her silahla, katliam ve iftira da dahil her silahla, reform ya da ilerlemeye karşı koyan güç durur.

Liberalin solunda Komünist olasılık durur, onun iyi eserlerinin içine yerleşmeye hazırdır, onu yıpranmış bir dogma bombardımanına tutmaya, sözlerini, eylemlerini, niyetlerini yanlış yorumlamaya hazırdır. Liberal örgütlerin bu tür Komünist işgaline uğramasından uzun zamandır bıkkındır. Bu onun çarmıhı olmuş ve uzun yıllardır, büyük Amerikan liberal geleneğini iyice bunaltmıştır.

Birlikte, bu iki güç hain bir ekip oluştururlar. Komünizm suçlaması gericilerin eline geçen en güçlü silahlardan biridir, çünkü sapkınlık kamusal bir suç olmaktan çıkar böylece. Liberal de eserleri Komünist gruplar ve basın tarafından sürekli ve tatsız bir şekilde benimseniyor olmasa bu suçlamayı kolayca susturabilirdi – üstelik bir de suçlamanın doğru olabileceği gibi zorlu bir korku vardır.

"Komünist" denmeye karşı duyulan bu alınganlığa ek olarak, hümaniter Amerikalımız genellikle onu suçlayanların Komünizmin gerçek doğası konusunda ya da onun aslında nasıl bir tehdit olduğu konusunda sinik bir aldırışsızlık içinde olduğunun farkındadır. Bu sözcük genellikle bir dizi amacı maskelemek üzere kullanılır. Anlayamadığı sanat, müzik ya da edebiyatı kötülemek isteyen cahil tarafından kullanılır. Politik gerici hoşlanmadığı her şey için, reform hareketleri için bu sözcüğü kullanır. Değişime ayak uydurmayan bir sanayici bütün sendikaları "Komünist" olarak adlandırır. Eğlendirici bir örnek de vardı, Kefauver soruşturması sırasında, karaborsacının biri Komünist olmadığı için kendisine biraz anlayış gösterilmesini istiyordu.

Radyo yorumcusu ya da oyuncusu "Komünizm" suçlamasıyla yayından kaldırılınca, kamuoyu hemen bunun farkına varır. Ama hiçbir şekilde adil mahkeme ve yargıya başvuramayacak, hatta herhangi bir şekilde kamu ilgisine ulaşamayacak olan kişiler de bu tür boykot ve baskıyla sürekli karşılaşmaktadır.

Ayrıca sanatsal ifade alanlarının hepsinde, estetik zeminde değil, "Komünist sızma" zemininde yapılan haçlı seferleri vardır. Bunların bir kısmını ele almadan, burada sadece sanat sürecinin, tıpkı bilim, edebiyat ya da felsefe gibi, fikirler alanında yer aldığını hatırlatayım. Ressam doğrunun belli biçimlerini arar ve böyle bir araştırmada, akıl özgürlüğünün temel olduğunu söylemeye gerek yok. Sanatçı çalışmasını gerçek değerlerin bulunduğuna ya da yaratılabileceğine inandığı her yerde yürütür. Bu etkinlik yıkıcı değildir; sanatın yordamıdır. Kongre üyesi Dondero çirkin ve baştan sona temelsiz olan o saldırısını, bir süre önce sanatçılara, sanat eleştirmenlerine ve

müzelere yönelik başlattığı o saldırıyı yaptığında, aydınlatıcı bir olgu gün ışığına çıktı. Kongre üyesi büyük ölçüde, eserleri, yerini deneysel sanat biçimlerine –yani yıkıcılıkla suçlanan sanatçı ve müze yöneticilerinin savunduğu bakış açılarına– bırakan bir grup muhafazakâr illüstratörden almıştı cephanesini.

Bay Dondero sanatçılara "tohum saçan sanat zararlısı", "canlı sanat zararlıları", "uluslararası sanat canileri" olarak seslendi ve onların eserlerinde –soyut resimde bile– Demokrasiyi çökertmeye ve yerine Komünizmi geçirmeye yönelik karmaşık bir komplo gördüğünü söyledi. Kongre Tutanakları'nın sayfalarına bir sürü sanatçı ve müze çalışanının adını, yanlış bilgiler içeren açıklamalarla birlikte saçtı ve her zamanki gibi, bunların hiçbiri düzeltilmedi.

Burada Bay Dondero'nun açıklamalarının birkaç ay önce resmî bir Sovyet yayını olan *Voks Bulletin*'de yayınlanan, "dekadan Batı sanatına" karşı saldırgan bir denemenin, neredeyse kelime kelime tekrarı olduğunu da belirtmek gerekir belki.

Los Angeles'ta şehir ölçeğindeki bir sanat sergisi karşısında Komünist suçlamasıyla büyük bir kargaşa çıkarıldı. Los Angeles Şehir Belediyesi soruşturuldu. Belediye Başkanı şöyle açıklama yaptı: "Bu sanat Komünist gazetelerde çıkanın bir kopyası. Bunun da Komünist sızmasının bir başka örneği olduğuna kuşku yok." Aynı soruşturmadaki bir başka yorum da şöyle: "Sanat sergisi kesin Komünist motif taşıyor. Bazıları körlemesine, fırçaları kollarına bağlayıp resim yapabileceğini iddia ediyor!" Ve bir üçüncüsü: "[bu sergi] tam bir çizgi ve leke derlemesi, heyecan veren, ruhani bir şey yok."

Sanata yönelik başka bir saldırı da Dışişleri Bakanlığı'nın, bir süre önce, yurtdışındaki diplomatik heyetlerin üyeleri tarafından, Amerikan resimlerinin cidden iyi bir temsil grubunu bir araya getirme işini üstlenmesiyle ortaya çıktı. Bunlar yabancı başkentlerde sergilenecekti, amaç da Avrupalı dostlarımız arasında kültürel konumumuzu yükseltmek olacaktı.

Resimler bir dizi müze görevlisinin uzman önerileriyle bir araya getirildi. Gemiye yüklendiler, ama Atlantik Okyanusu'nun ortasında gemi durduruldu, resimler yurda geri getirildiler. *New York Journal-American* koleksiyonu suçladı – hatta başka herhangi bir resme ayırdığından çok daha fazla yer ayırdı bunlara. Birkaç milletvekilinin protestosu da projeyi kesin olarak sona erdirdi.

Sanata –bütün sanatlara– karşı yapılan en hain saldırı *Counter-Attack* [*Karşı Saldırı*] adlı bir dergiden geldi. Bu broşür kişilere karşı, büyük kısmı yanlış ve iftira olan malzeme topluyor. Reklam verenlere, ayrıca reklam verdikleri dergi ve radyo istasyonlarına dağıtılıyor. Adını verdikleri kişilerin boykot edilmesini talep ediyor, sözkonusu sanatçı, yazar ya da oyuncu kadrodan çıkarılmazsa derginin ya da radyo istasyonunun kendisinin de reklamcılar tarafından boykot edileceği şeklinde örtük bir imada bulunuyor. *Counter-Attack* bir de tehdidi tamamlamak üzere mektup yazanlar topluluğuna sahip ve bildiğim kadarıyla, kimse buna karşı koymaya cesaret edemiyor. Bu broşürün arsızlığına "gizli" olması sayesinde özendirici bir şey daha katılmış oluyor. Böylece bu davranışla karşılaşan sanatçı, iyi bir dostu çıkıp da ona durumu söyleyinceye kadar kimin saldırdığını bilemiyor bile. Öylece, hiçbir açık suçlamayla karşılaşmadan işten çıkarılmış oluyor, ona yöneltilen suçlamalara yanıt verme fırsatı da olmuyor. Los Angeles Belediye Meclisi ya da milletvekili Dondero

gibi, *Counter-Attack* da Komünist bağlantılar raporuna yargı içeren birtakım eleştirel övgü sözleri de ekliyor.

Ele almamız gereken gerçekten sarsıcı bir olgu da şu: bütün ülkede, tam bir cehalet içinde olan insanlar sanat üzerine, üniversiteler üzerine, düşünmenin kendisi üzerine yargılar veriyor. Bir FBI görevlisinin –herhangi bir FBI görevlisinin, isterse en iyisi olsun– sanatın anlamına, politikada hümanist ya da liberal güdülerin anlamına, eğitimin yıkıcı olup olmadığı ya da bir şiir, bir müzik parçası ya da bir romanın Komünist tehdit olup olmadığına yönelik soruşturma yapması nasıl bir soytarılık!

Bu tür soruşturma ve baskıların kendi kültürümüze verdiği hesapsız zararın dışında, bunun bazı uluslararası içerimlerini de hatırlayabiliriz. Generaller bile, askerî güç ne kadar büyük olursa olsun, Komünizmle yapılan mücadelede son zaferin ya da yenilginin fikirlerin zaferi ya da yenilgisi olduğunu kabul ediyor.

Bizim fikrimiz Demokrasi. Ve ben bunun dünyanın tanıdığı en çekici fikir olduğuna inanıyorum. Ama eğer biz, resmî boğma eylemleri yoluyla, kendi inançlarımıza karşı ikiyüzlü davranırsak, kendi özgürlüklerimizi boğarsak, o zaman dünyanın güvenini kazanmayı pek umut edemeyiz.

Dostlarımızı ikna etme ihtiyacı boş bir inanç değil. *Fortune* dergisi, bir süre önce, Avrupalıların Amerika'ya ve Amerikalı kültüre yaklaşımıyla ilgili bir araştırma yaptı ve ilginç bazı görüşler elde etti. Birkaçını buraya aktaracağım:

Fransız katolik lider François Mauriac şöyle düşünüyor: "Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği'ni ayıran şey değil, onların ortak yönü bizi korkutmalı ... bu iki teknokrasi de kendilerini antagonist olarak düşünürken, insanlığı insanlıktan çıkma noktasına doğru sürüklüyor ... İnsan bir araç olarak görülüyor, bir amaç olarak değil ... Karşı karşıya gelen bu iki kültürün vazgeçilmez koşulu bu."

Jean-Paul Sartre da şunları söylüyor: "Yani, eğer Fransa Amerikalı kültürün bütününden etkilenmeyi kabullenseydi, oradaki canlı ve yaşanabilir durum buraya gelip bizim kültür mirasımızı tümüyle sarsacaktı."

Ya da İngiltere'deki Martin Cooper'ın (BBC yayını sırasında) söyledikleri: "Amerikan etkisi zararlı oldu, çünkü daha şimdiden estetik değerleri, ortalama şehir sakininin ulaşabileceği düzeye düşürmeye başladı. ... bu da zevkin bayağılaşmasıyla değil, bu sözcüğün sözlüklerden kalkmasıyla son bulacak."

Bunlar bir sürü görüşten sadece birkaç örnek, bazıları bundan çok daha şiddetli. Haklı olarak bunları istisna sayabiliriz, çünkü her şeyin ötesinde, bize yönelik yanlış anlama ve sanat ve edebiyatımız konusunda bilgisizlik sergilerler.

Ama bu tür yanlış anlamaların bizim için çok ciddi tehlikeler taşıdığı gerçeğini gözardı edemeyiz. Eğer yazarlar, aktörler, ressamlar, eğitmenler –kültürümüzün ulusal muhafızları– yarı resmî şekilde kovuşturuluyorsa; eğer araştırma kurumları, üniversiteler, burslar muhalif görüşten arındırılıyorsa, bu süreç ulusal bir sır olarak kalacaktır. Aslında, anlatılmaya kalkılsa büyük olasılıkla abartılacaktır! Avrupa'nın duyduğu güvensizliği bin katı artıracaktır.

Kongredeki en inatçı ulusal egoistin bile bir dünyada tekbaşına yaşayabileceğimize, ya da insanlığın görüşlerini görmezden gelebileceğimize, veya parayla ya da tehditle özgür ulusların güvenini ve yakınlığını sağlayabileceğimize inandığından kuşkuluyum.

Demokrasinin yeniden vurgulanmasının, özgürlüğün yeniden canlandırılmasının vakti geldi, belki de geçiyor. Emergency Civil Liberties Komitesi, özgürlüğü korumak üzere yazılmış olan kanunları, gerektiği zaman dile getirmek, savunmak üzere kuruldu. Bizler de gözdağına ve özgürlüklerimizin yasal görünümlü çiğnenmesine inatla karşı koymaya kararlıyız. Böyle bir tavır almak sadece bencil bir konu değildir. Bundan da ötesi, çok ihtiyaç duyulan, çok istenen bir yurtseverlik konusudur.

19 Henry Moore (1898-1986) "Modern Toplumda Heykeltıraş"

Moore, 1930'ların büyük kısmını biraz tekbaşına kalmış bir avangard olarak geçirdikten sonra, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından önemli bir kamu figürü haline geldi. Açıkça liberal bir hümanizmi benimsiyordu ve bu da yurt içinde Britanya'da savaş sonrasında ortaya çıkan Refah Devletiyle ve uluslararası düzlemde Birleşmiş Milletler ortamıyla bağlantılıydı. Bu konuma özgü bir tavırla Moore Stalinist Sovyetler Birliği'ndeki sanat üzerinde tam bir devlet denetimi ve sanatçıyı piyasanın merhametine bırakan *laissez-faire* kapitalizmi arasında bir yol belirlemeye çalıştı. Buradaki metin ilk kez, UNESCO'nun (Birleşmiş Milletler Eğitim, Kültür ve Bilim Örgütü) 22-28 Eylül 1952 tarihlerinde düzenlediği Venedik Bienali'nde yapılan bir konuşma biçiminde ortaya çıktı. İlk kez *Art News*, New York, c. 5, sy. 6, Kasım 1952'de yayınlandı; buradaki alıntıya kaynaklık eden yeniden basımı Philip James (ed.), *Henry Moore on Sculpture*, Londra, 1966, s. 84-90 oldu.

[...] Heykel, (genel olarak söylenirse iç mekanlarla sınırlı olan) resimden çok daha kamusal bir sanattır ve bu nedenle hem burada tartışmak üzere toplandığımız sorunlarla –sanatçının toplumla olan ilişkisi– hem de daha özel olarak, sanatçının tarihin bu anında sahip olduğumuz toplum biçimiyle olan ilişkisi sorunuyla ilgileniyorum.

Bu ilişkinin basit olduğu dönemler –toplumun ideal prototipi olarak görmek isteyeceğimiz dönemler– oldu. Toplumun, ister komünal ister hiyerarşik olsun, birleşik bir yapısı vardı ve sanatçı da o toplumun içinde belli yeri ve belli işlevi olan bir üyeydi. Evrensel bir inanç vardı ve sanatçılara tanımlanmış bir hedefle birlikte güvenli bir konum sağlayan kabul edilmiş bir otorite ve işlev vardı. Ne yazık ki bizim sorunlarımız bu şekilde basitleştirilmiyor. Bizim parçalanmış bir toplumumuz, kesin bir yeri olmayan otoritemiz var ve sanatçılar olarak işlevimiz bireysel çabalarımızla yaptığımız neyse o. Çözülmekte olan bir toplumun ekonomik yapısıyla daha kesin bir şekil almamış olan bir başka ekonomik toplumsal düzen arasında, geçiş çağını yaşıyoruz. Sanatçılar olarak kimin efendimiz olduğunu bilmiyoruz; bizler hamilik arayan bireyleriz, bazen bir bireyden, bazen bireylerin oluşturduğu bir örgütten –bir kamu şirketi, bir müze, eğitsel bir otorite– bazen devletten arıyoruz bunu. Bu hamilik çeşitliliği, modern sanatçıdan, birleşik bir toplumda yer alan sanatçıya gerekmeyen bir uyum sağlama ya da kıvraklık bekliyor.

Ama bu uyum sağlama yeteneği hep dikey yönde, hep belli bir zanaat içinde. Sanayileşmiş toplumumuzun bir özelliği de uzmanlaşma, yani emeğin bölünmesi. [...] Artık kendine özgü duyarlık türleri olduğunu, bunların farklı psikolojik tiplere ait olduğunu ve tam da bu nedenle sanatlarda belli ölçüde uzmanlığın arzulanan bir şey olduğunu biliyoruz.

Uzmanlaşma, bireysel sanatçıdaki psikolojik etkenler nedeniyle, sanatçının kendisini içinde bulduğu toplumun özel ekonomik yapısıyla çelişki içinde olabilir. Sözgelimi resim ve heykel, ekonomik zorunluluktan dolayı aşırı yararcı bir mimari biçimine yönelmiş bir toplumda gereksiz süslemeler olarak görülebilir. Sanatçının o zaman enerjisini başka üretim biçimlerine yöneltmesi gerekir – sözgelimi endüstriyel tasarıma. Kuşkusuz sonuç bu tür aşırılıklara sürüklenen bir toplumun ruhsal yoksullaşması olacaktır, ama bu olasılığı sadece sanatın toplumsal ve ekonomik etkenlere bağlı olduğunu göstermek üzere belirtiyorum. Sanatçı değişen toplumsal yapıya ne kadar karıştığını ve kendisinin de bu değişen yapıya uyum sağlaması gerektiğini anlamalıdır.

Bu noktada bazıları sanatçının bilinçli ve olumlu bir politik tutumu olması gerektiğini öne sürebilir. Elbette bazı toplum biçimleri sanata karşı diğerlerinden daha hoşgörülüdür, ve sanatçının da bu çerçevede politik cephede bir yer alması gerektiği öne sürülebilir. Politik analizimizde bilimsel açıdan emin olabilsek onun bu görevinden bu açıdan daha emin olurdum, ama en yüzeysel gözlemci için bile, sanatla toplum arasındaki ilişkinin her zaman hassas bir ilişki olduğu, hiçbir zaman bilinçli şekilde tasarlanan bir ilişki olmadığı anlaşılmalıdır. Tarihin bazı noktalarında sanatla toplum arasında anlamlı bir ilişki olduğu konusunda genelleme yapılabilir, ama bu tür ilişkileri "organik" ve "bütünleşik" gibi bulanık terimlerle betimlemenin ötesinde, kimse sırra yaklaşamaz. Sanayi Devrimi'nin sanat üzerinde zararlı bir etkisi olduğunu biliyoruz, ama sanatı yeniden sağlıklı kılmak için nasıl bir devrim ya da karşı devrimin gerekli olduğunu bilemiyoruz. İnançlarımız olabilir, hatta politik açıdan bu inançların gücü konusunda etkin de olabiliriz; ama bu arada çalışmamız gerekir, çağdaş toplumsal yapı içinde çalışmamız gerekir.

Bu toplumsal yapı ülkeden ülkeye değişir, ama genelleme yaparsak, bu konferansa katılan bizlerin karışık ya da geçiş aşamasındaki ekonomilerle karşı karşıya olduğunu söyleyebileceğimizi sanıyorum. Her koşulda, benim ülkemde, sanatçının iki ya da üç çok farklı hamilik tipine yanıt vermesi gerekiyor. Öncelikle özel hami var, sanat uzmanı ya da amatörü olan, bir resim ya da heykeli kendi zevkini tatmin etmek, kendisine özel ve ayrıcalıklı bir haz vermek için satın alır. Buna ek olarak artık çeşitli türden kamusal hamiler var, halk adına, bir kentin halkı ya da bütün ülkenin halkı adına satın alan müzeler ya da sanat galerileri. Bu tür hamilerden çok farklı olarak, bir de ya bir kamusal görev duygusu nedeniyle, ya da belli bir şirket gururunu tatmin etmek için çeşitli alımlar yapan örgütler, mimarlar, kent planlamacıları var.

Hamilikteki bu çeşitliliğin de sanatçıdaki belli bir esneklikle karşılanması gerekiyor. [...] kamu yetkililerinden yeterli komisyonlar çıksa, sanatta her şeyin yolunda gideceği zannedilir genellikle. Bu zan modern sanat geleneğinin bireysel bir gelenek olduğunu, sanatçıdan sanatçıya geçen bir zanaat geleneği olduğunu gözardı eden bir zandır. Otoriter bir temele sahip Devlet hamiliğinin çok farklı bir gelenek gerektirdiğini görmek için Doğuya, Demir Perde'nin ötesine bakmamız yeter – böyle bir gelenekte devlet sanatçının rotasını belirler, başka deyişle, üslubunu belirler. İki geleneğin göreceli yararları konusunda herhangi bir yargı belirtmiyorum, ama özel hamilikten kamusal hamiliğe geçişin sanatın ideallerinin ve uygulamasının radikal bir yeniden örgütlenmesi anlamına geleceğinin açıkça anlaşıldığını sanıyorum.

Sanatçının kendi biçimsel yeniliklerini geliştirmesini, kendi vizyonunu ve gerçeklik duygusunu geliştirmesini sağlayan bir gelenek ile; sanatçının bir ortodoksluğa girmesini, gerçekliğin öğretisel bir yorumunu yapmasını gerektiren bir gelenek arasında seçim yapmamız gerekiyor. Belki de kendi özgürlük kaybı karşılığında sanatçı ekonomik güvence elde edecektir; belki de böyle bir güvenceyle artık kişisel bir felsefe dile getirme ihtiyacı duymayacaktır ve ortak bir felsefe sanatçının estetik duyarlığını tatmin etmek için yorum açısından yeterli bir esneklik ölçüsü sağlayacaktır. Fakat bence birçok sanatçı, bu soruna kendisi bir çözüm bulmaya çalışır ve emirle dayatılan bir çözümü yeğlemez. Sanatın evrimi dayatılamaz, yıpranmış geleneklere inatçı bir şekilde bağlanmakla da geciktirilemez.

Devletin sanat hamiliği konusunda yeterince deneyimimiz var, ekonomilerinde büyük ölçüde bireyci olan ülkelerde bile. [...] Ama demokratik bir toplumdaki kamusal organlarda bu tür bir cesarete ve girişimciliğe bel bağlayabilir miyiz? Böyle bir toplumda başlıca görev insanların tıpkı en iyi eğitim ya da en iyi konutlara yönelik ilgi ve hevesle en iyi sanatı da almalarını sağlamak değil mi? Bu konuşmanın ufkunu aşan bir sorun bu, ama UNESCO'nun ufkunu, yani genel olarak bütün halk arasında sanatsal esin kaynaklarının yenilenmesi ufkunu aşmıyor.

***

... Yaşadığımız birlik kaybının, kültür dağılmasının en iyi semptomu sanatların yaşadığı bu bölünmedir. Modern sanatçının karakteristiğinin uzmanlaşmasını tamamlayan şey, sanatların atomlaşmasıymış gibi görünüyor. Eğer bir birlik, sözgelimi yeni bir kentin inşa edilmesinde, planlamacılar, mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar ve bütün diğer sanatçıların daha en baştan üzerinde çalışmasıyla elde edilebilecekse, bu birlik, yine de yapay ve cansız olacaktır, çünkü bir grup bireye bilinçli olarak dayatılmış olacak, bir yaşam tarzının kendiliğinden yarattığı bir şey olmayacaktır. Belki de kültürün yayılmasıyla ilgili bütün tasarılarımızın altında yatan yanılsama budur. İnsan kültürü kitlelere verebilir, ama bu onların onu benimseyecekleri anlamına gelmez. Kültürün kazanılmasında hep bir keşif öğesi, kendi kendine yardım öğesi olmalı; yoksa kültür yabancı bir öğe, günlük yaşamın arzu ve zorunluluklarının ötesinde kalan bir şey olarak kalır. Bu nedenlerle ona hizmet eden özel koleksiyoncuyu ve simsarı hor görmememiz gerektiğine inanıyorum; onların sanat eseri karşısındaki tutumu, bir açıdan bir sahiplenmecilik, hatta bencillik öğesi taşırken, bir açıdan kâr yapma, asalaklık öğesi içerse de, bu tür insanlar sanatı doğal kanallarla dolaşıma sokarlar ve bir sanatçının kariyerinin ilk aşamalarında bir risk almayı üstlenen, genç bir sanatçıyı kişisel yargı ve inançlarıyla desteklemeyi üstlenen sadece onlar olur. Sanat alanındaki Devlet hamiliği genç ve bilinmeyen sanatçılara nadiren verilir, ben de, Rusya'dakinin dışında, sanatçıyı kariyerinin başlangıcında destekleyecek olan bir sistem, sanat mesleğinin tam bir toplumsallaştırılması örneği bilmiyorum. Batı Avrupa'daki sistem çok keyfî bir sistem ve beraberinde birçok sıkıntı ve haksızlık getiriyor. Sanatçının genellikle kendisini sanat dışı çalışmalarla, genellikle de öğretmenlikle desteklemesi gerekiyor, ama bu da, bana göre, sanatçının merkezî bir otoriteye, ona üslubunu emredebilecek ve böylece yaratıcı özgürlüğüne müdahale edebilecek olan bir otoriteye tam olarak boyun eğmesinden daha iyidir. Konu sadece bir özgürlük

konusu değil. İletişim araçlarının büyük ölçüde artması, uluslararasıcılığın gelişmesi, sanatçının belli bir tanınmışlık derecesine ulaştıktan sonra elde ettiği yoğun halk ilgisi, onun çok daha değerli bir malını, mahremiyetini kaybetmesine neden olmaktadır. Yaratıcı süreç bir bakıma gizli bir süreçtir. Bir sanat eserinin düşünülmesi ve deneysel bir şekilde geliştirilmesi çok kişisel bir etkinliktir, ve onun herhangi bir sanayi ya da tarım ürünü gibi örgütlenip kolektifleştirilebileceğine inanmak, sanatın doğasını yanlış anlamaktır. Sanatçı toplumla temas içinde çalışmalı, ama bu temasın çok yakın bir temas olması gerekiyor. [...]

Benim ülkemde, UNESCO ve Arts Council [Sanat Konseyi] gibi örgütler tarafından, sanatın ortaya çıkmasını sağlayan dış koşulları sağlamak üzere çok şey yapılabileceğine inanıyorum. Kültürün (sözcüğün kendisinin de gösterdiği gibi) organik bir süreç olduğunu söyledim – ve bu hep başvurmamız gereken temel bir doğru. Sentetik kültür diye bir şey yok, ya da eğer varsa, sahtedir ve kalıcı değildir. Yine de, sanat tarihi alanında bildiklerimize dayanarak, sanatçının psikolojisine ilişkin bildiklerimize dayanarak, sanatın büyümesini ve serpilmesini sağlayan bazı toplumsal koşullar olduğunu, başka koşulların bu büyümeyi bozduğunu ya da engellediğini biliyoruz. UNESCO gibi bir örgüt, kültürel gelişmenin bu yasalarını soruşturarak, sanatın organik canlılığını artırabilir, ama ben, onun sanata yapabileceği en iyi hizmetin sanatçının özgürlük ve bağımsızlığını güvenceye almak olduğunu söyleyerek sözlerime son vereceğim.

20 David A. Siqueiros (1896-1974) "Sovyetler Birliği'ndeki Ressamlara, Heykeltıraşlara ve Gravürcülere Açık Mektup"

Siqueiros 1920'lerden beri inançlı bir Komünistti. Bu da onu dostu Meksikalı duvar ressamı Diego Rivera'yla, özellikle de Rivera'nın Trotskist olduğu dönemde çelişkiye düşürmüştü (bkz. IVD9). Politik ortodoksluğuna rağmen, Siqueiros Sovyetler Birliği'nde uygulanan şekliyle Sosyalist Gerçekçiliğin çöküşü olarak gördüğü şeye eleştirel yaklaşıyordu; ona göre köklerini ondokuzuncu yüzyıl akademizmine salan, kalıba dayalı bir sanat halini almıştı. Makalesi 17 Ekim 1955 günü, Rusya'ya yaptığı bir ziyarette Sovyet Sanatlar Akademisi'nde bir konuşma olarak okundu. Buradaki alıntının kaynağı Sylvia Calles'in Siqueiros, *Art and Revolution*, Londra, 1975, s. 176-82'de yer alan İngilizce çevirisidir. (Siqueiros'un daha eski metinleri için bkz. IVB4 ve 16.)

***

Sizin sanatınızın dünya tarihinde benzeri görülmemiş büyüklükte bir politik işlevi yerine getirdiğini biliyorum. Bütün çalışmalarınız insanlık için yeni bir çağ açmış olan bir toplumsal hareketin hizmetinde ve siz ilk proleter Devletin sınırsız desteğine sahipsiniz. Resminiz, heykeliniz, gravürünüz, posterleriniz, illüstrasyonlarınız, sahne tasarımlarınızla vb. Çarlık Rusya'sını tarımda, sanayide, bilimde, eğitimde, sporda, insanları mutlu kılan her şeyde önde gelen bir ülke haline getirdiniz. Büyük küçük hiçbir şehir, hiçbir köy, hiçbir fabrika, hiçbir demiryolu istasyonu, tatil merkezi, okul, tiyatro yok sosyalist ideolojinizi dile getirmediğiniz ve her büyüklükte-

ki eserlerle büyük insanlarınızı ve kahramanlarınızı övmediğiniz. Halk meydanlarında, binlerce dairelik blokların iç duvarlarında sizin eserleriniz yer alıyor. Özgür bir toplumda başkalarının kölelik koşullarında yaptığı şeyi yapıyorsunuz: halk sanatını. Sanatınız devletin sanatı, ideolojik olarak bağlı, zarif bir şekilde amaç sahibi ve bu yüzden de gerçekçi. Destansı bir sanat, epik bir sanat. Bu da teknik çözümler bulmanızı sağlıyor, sözgelimi ürettiğiniz cilalı çiniler. Elbette, daha yapılacak çok şey var ve ben bunun üzerine bir şeyler söylemek istiyorum.

1924 yılından bu yana Meksika Komünist Partisi'nin üyesiyim ve biz komünistler, hiçbir zaman kendimizi olumlu olguların çözümlemesiyle sınırlamıyoruz; bir sorunun her yönünü inceleyip birbirimizi ve kendimizi eleştiriyoruz. Burada da bunu yapmak istiyorum.

Meksika'da, resmimizin maliyetinin kısmen devlet tarafından karşılandığı o yerde, ideolojik açıdan bağlanmış, gerçekçi ve yeni tekniklere ilgi duyan bir resmimiz var. Burjuva ekonomisinin ve emperyalizme boyun eğmenin doğal ürünü olan *biçimcilikle* kirlenmiştik. Sizin kendi sanatınız kapitalist dünyanın sanatını yozlaştırmış olan bu cüzzamdan etkilenmiş değil; ama sizin sanatınız da bir başka *kozmopolitlik* biçiminin sıkıntısını çekiyor: *biçimci akademizm* ve *mekanik gerçekçilik*. *Fransız biçimciliği* ve *akademizmi* arasında, bir benzerlik öğesi bulabiliriz: ikisi de sanatı ulusallıktan çıkarıyor ve gayrışahsi hale getiriyor. Paris Ekolü tarzındaki biçimciler ve Roma Akademisi tarzındaki akademisyenler bir su damlası gibi benziyor birbirlerine, ulusları ne olursa olsun. [...]

Gerçekçiliğin sabit bir formül, çürütülmesi imkansız bir yasa olamayacağı konusunda benimle anlaşacağınızdan eminim; gitgide artan gerçekçi biçimlerin gelişimini sergileyen bütün o sanat tarihi, bunu kanıtlar. Eğer resim tarihini hızla, mağara resimlerinden, Antik Çağ, Orta Çağ ve Rönesans boyunca gözden geçirirsek, bunun kesinlikle doğru olduğunu görürüz. Hiçbir sanat eserinin bir başka sanat eserine üstün olmadığını ve bu yüzden de hiçbir sanat döneminin başka bir sanat dönemine üstün olmadığını söyleyenlerle anlaşabiliriz, ama bu gitgide zenginleşen biçimlerin daha zengin, daha uygar ve daha zarif bir gerçekçi deyiş yönündeki kesintisiz ilerleyişini reddetmek anlamına gelmez. Sabit formüllerle katılaşmamış olan bütün sanat dönemleri, sanatını daha gerçek kılmaya çabalamıştır. *Gerçekçilik hiçbir zaman sürekli ilerleme sağlama aracından başka bir şey olamaz.* [...]

Sovyetler Birliği'nde bu olguyu unutmuş olduğunuz, *yakın geçmişe ait olan eski gerçekçi üslupların,* biraz *yirminci yüzyıl başındaki Amerikan ticari reklam gerçekçiliğini andıran üslupların* sürdürülmesinden anlaşılıyor; bu etkiyi Polonyalı ressamların çalışmalarında ve başka halk demokrasilerinde de görüyorum. Eğer son otuz sekiz yıl sürecinde çalışmalarınızın gelişme sürecini incelersek, tekniğinizi pek geliştirmediğiniz söylenebilir. Ama dekadansa sürükleyen şeyin tam da sınırlı, tekrar eden bir gerçekçi yaratıcılık alanındaki bir üslubun sürekli kusursuzlaştırılması olduğunu unutmamalısınız. Rönesanstan hemen sonra ortaya çıkan ressamlar onlardan öncekilerden çok daha başarılıydı, ama eserleri kesinlikle daha düşüktür. Raffaello ürperticiydi, ama ardından gelen Raffaellocular tiksindiriciydi – ve bu sadece tek bir örnek.

Her biçim yüceltiminin biçimcilik olduğu doğru değil, çünkü böyle olsa o büyük Venedikli ressamların hiçbirini anlayamayız, Michelangelo, El Greco, Goya,

Daumier vb. de anlaşılmaz, ya da Meksika örneğinde, Orozco da anlaşılmaz. *Biçimciler* biçime biçim adına, saf plastik bir tavırla taparlar ve gerçek gerçekçiler de biçimi hep *daha büyük plastik zariflik* elde etmek, konularına daha büyük zariflik kazandırmak için kullanmıştır; her şey söylenip bitince, gerçekçi plastik bir dille konuşur. Böyle olmasa, eserimizin politik içeriği ne kadar doğru ve güzel olursa olsun, yine de herkesin kısa sürede bıkacağı zayıf bir sanatsal ifade olurdu.

Sanat tarihinin incelenmesi bize sanatın hep gerçekçiliğe yöneldiğini, buna karşılık malzeme ve aletlerini sürekli iyileştirdiğini gösterir. Eğer İtalyan sanatının dört yüzyılına bakarsak, her dönemin sanatçılarının hiçbir zaman kendilerinden önce gelenlerin malzeme ve aletlerinden hoşnut olmadığını, tersine sürekli olarak tutkulu bir şekilde yeni süreçler aradıklarını görürüz. Onların ilerlemesi sadece bilimin, tekniğin ve sanayinin gelişmesine koşut değildi, genellikle de onun önünde gidiyordu. Suluboya ve yağlıboyayı iyileştirdiler, sürekli yeni ve daha iyi boyalar buluyorlardı ve –Neden böyle söylemeyelim?– eserlerini kusursuzlaştırmak için mesleki "hilelerinin" kapsamını genişletiyorlardı. Meksika'da aynı şeyi yapan kişilerle ve onlara tümüyle karşı duran kişilerle karşılaştık, resmimizin büyük kısmının, onu politik açıdan yeterince zarif kılmayan çok eski tekniklere dayanmasının nedeni budur. Resim, plastik sanatların hepsi gibi, malzeme ve fiziktir, bu yüzden de kendisini aracı yoluyla ifade etmelidir. Sovyet yoldaşlar, sizin durumunuzda, bu daha da ciddi bir konu, çünkü hiçbiriniz yeni maddi teknikler bulmaya çalışmıyorsunuz, oysa size bu dönüşümü sağlamak için etkin ve ahlaki araçları sunabilecek bir Devlete sahipsiniz.

Tarihin her döneminde, bütün büyük ressamlar, sistematik bir şekilde kompozisyon ve perspektif ilkelerini zenginleştirmişken, Paris Ekolü'nün ressamları bu anlamda bir şey katmadıkları gibi, geçmiş yirmi asırlık keşiflerin hepsini de kaybettiler. Çağdaş Meksika hareketimizde, geleneksel kalıplara bağlı kalanlara sistemli bir şekilde karşı çıksak da, bu soruna çözümler bulmaya çalıştık ve bu eserlerimizin çoğunda görülebilir. Diğer yandan, Sovyet ressamları, dünyanın dört bir yanındaki akademilerin kullandığı kompozisyon ve perspektif yöntemlerinin egemenliğinde kaldılar. Bu da bilimin halkın hizmetine verildiği ve onlara sonsuz yardımcı olabileceği tek ülkede oluyor.

Hayır, *ne gerçekçilik biçimleri ne de malzemesi durağandır*. Geçmişin ustalarının gerçekçilikle ilgili her şeyi bildiğini düşünmek saçma olur (yakın ataları için onlar da aynı şeyi düşünmüş olabilir) ve binlerce yıl önce keşfedilmiş malzeme ve aletlerin son söz olduğunu düşünmek de aynı ölçüde gülünç.

Paris Ekolü'nün ürettiği resim dışında (Burjuva kültür dünyasının en büyük kurgusudur bu, çünkü bu sanat tipi halk sanatını bastırdı, ideolojik sanatı reddetti ve insanla ortamının imgesini, *sözde-özgürlükçü geometrik biçimler* adına reddetti), bugünün dünyasında sadece iki önemli sanat ifadesi var: bugün gitgide artan olumsuz koşullar altında yürüyen Meksika deneyimi ve gitgide iyileşen koşullar altında yürüyen Sovyet deneyimi. Son zamanlarda halk demokrasilerinde ve İtalya ve Fransa'da sağa doğru toplu bir hareket yaşandı, ama bu da daha çok yeni.

Bu iki eğilim, eleştiri ve özeleştiri yoluyla, olumsuz yönlerini ortadan kaldırmak ve olumlu yönlerini güçlendirmek için birbirlerine yardımcı olabilirler.

Meksika'nın büyük bir resim geleneği ve sanatsal yeteneğe sahip bir halkı var; ama Sovyet ressamları da bu açıdan daha az donanmış değil, onların gelenekleri de muhteşem ve ressamları çok hünerli. Sovyet ressamları, psikolojik fenomenleri ifade etmek konusunda, bana göre, bizde olmayan ve bütün dünyada da eşi benzeri bulunmayan bir mesleki disipline sahip. Gerçekten anıtsal bir sanat üretiyorlar, sanatları mimarileriyle yakından bütünleşmiş durumda, ama onları aşağı çeken *rutin biçimlerden* kurtulmaları gerekiyor. [...]

21 Georg Lukács (1857-1971) "Modernizm İdeolojisi"

Bu deneme, Lukács'ın en gelişmiş Modernizm eleştirisidir; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı, belki de edebiyat ve sanat alanındaki bir Sosyalist Gerçekçiliğin başlıca entelektüel savunması olan kitabının ilk bölümünü oluşturur. Hazırlanması Sovyet Komünist Parti'nin Şubat 1956'daki 20. Kongresi'yle, Hruscov'un Stalin'i reddettiği kongreyle aynı yıl yaşanan Macar Devrimi arasında gerçekleşti. Lukács, İmre Nagy'nin bağımsız hükümetinin bir üyesiydi ve Rus işgalinden sonra kaçıp hayatını kurtarmayı başardı. Lukács'ın getirdiği Modernizm eleştirisi bu yüzden sanat alanındaki Stalinist politikaya getirebildiği eleştiriden ayrı tutulamaz. 1962 yılında, İngilizce edisyon için hazırlanan önsözde, Lukács "Stalinizmin zararlı mirası"ndan bahsediyordu. Lukács'a göre, tam bir Marksist sanat kavrayışı için, "dogmatizm" dediği şeyin eleştirisinin Batı Modernizminin ve revizyonizminin eleştirisine koşut yürütülmesi gerekiyordu. İlk kez Macarca olarak Budapeşte'de 1957 yılında yayınlanan kitap, 1958 yılında Almanca yayınlandı; buradaki alıntının kaynağı olan, John ve Necke Mander'in İngilizce çevirisi 1963 yılında yayınlandı: *The Meaning of Contemporary Realism*, Londra, s. 17-46. (Lukács'ın daha eski bir metni için bkz. IVB10.)

Belli bir sanat eserinin üslubunu ne belirler? Niyet biçimi nasıl belirler? (Burada, elbette, eserde gerçekleştirilen niyetle ilgileniyoruz; bunun yazarın bilinçli niyetiyle örtüşmesi gerekmez.) Bizi ilgilendiren ayrımlar biçimselci anlamda üslup "teknikleri" arasındaki ayrımlar değil. Bir yazarın eserinin altında yatan dünya görüşü, ideoloji ya da *Weltanschauung*'dur önemli olan. Ve yazarın, kendi "niyetini" oluşturan bu dünya görüşünü çoğaltmaya yönelik çabası ve belli bir yazı parçasının üslubunun altında yatan oluşturucu ilkedir önemli olan. Bu şekilde bakıldığında, üslup biçimselci bir kategori olmaktan çıkar. Daha çok içeriğe kök salar; özgül bir içeriğin özgül biçimidir o.

İçerik biçimi belirler. Ama insanın kendisinin, odak noktasında yer almadığı bir içerik yoktur. Edebiyatın *done*leri ne kadar çeşitli olursa olsun (özel bir deneyim, didaktik bir amaç), temel soru şudur ve öyle kalacaktır: İnsan nedir?

İşte bir ayırma noktası: Eğer soruyu soyut, felsefi terimlerle sorar, bütün biçimsel tartımları bir yana bırakırsak, (saf estetik tartımlardan başka yollarla da varılan) geleneksel Aristotelesci hükme varırız: İnsan *zoon politikon*, yani toplumsal bir hayvandır. Aristotelesci hüküm bütün büyük gerçekçi edebiyata uygulanabilir. Akhilleus ve Werther, Oedipus ve Tom Jones, Antigone ve Anna Karenina: Bireysel varlıkları –Hegelci terminolojiyle, onların *Sein an sich*'i; onların, daha moda bir terminolojiyle, "ontolojik varlıkları"– toplumsal ve tarihsel ortamlarından ayrılamaz. Onların insani önemi, özgül bireyselliği, içinde yaratıldıkları bağlamdan ayrılamaz.

Önde gelen birçok modernist yazarın eserinde insan imgesine hakim olan ontolojik görüş bunun tam tersidir. İnsan, bu yazarlara göre, doğuştan yalnız, toplumdışı, diğer insanlarla ilişkiye giremeyen bir varlıktır. [...]

Bu sonuncusu, elbette, modernizmin kuram ve uygulamasına özgü bir şey. Ben bu çalışmada okuru sıkıcı felsefe sorgulamalarından uzak tutmak istiyorum. Ama okurun dikkatini Heidegger'in insani varoluşu "varlığa-atılmışlık" (*Geworfenheit*) olarak betimlemesine çekmeden edemeyeceğim. Bireyin ontolojik yalnızlığının daha çarpıcı bir ifadesini hayal etmek güç. İnsan "varlığa-atılmıştır". Bu da, insanın sadece yapısal olarak kendisinin dışındaki şeyler ya da kişilerle ilişki kuramamasını içermekle kalmaz; aynı zamanda insani varoluşun kökenini ve hedefini kuramsal olarak belirlemenin de olanaksız olduğunu gösterir.

İnsan, bu şekilde kavrandığında, tarihdışı bir varlıktır. [...]

Bu insani varoluş görüşünün özgül edebî sonuçları vardır. Özellikle de başlıca kuramsal ve uygulayımsal öneme sahip bir kategoriye dikkatimizi yöneltmemiz gerekiyor: *potansiyel* kategorisine. Felsefe *soyut* ve *somut* (Hegel'de "gerçek") *potansiyel* arasında ayrım yapar. Bu iki kategori, onların karşılıklı ilişkileri ve karşıtlıkları, yaşamın kendisine kök salmıştır. [...]

***

Soyut potansiyel tümüyle öznellik alanına aittir; buna karşılık somut potansiyel bireyin öznelliğiyle nesnel gerçeklik arasındaki diyalektikle ilgilidir. Bu sonuncunun edebî temsili elle tutulur, tanınabilir bir dünyada yaşayan hakiki kişilerin bir betimlemesini içerir. Sadece karakterle ortamın etkileşiminde belli bir bireyin somut potansiyeli saf soyut potansiyellerin "kötü sonsuzluğundan" çıkartılabilir ve sadece bu bireyin gelişiminin sadece bu aşamasındaki belirleyici potansiyel olarak ortaya çıkar. Bir tek bu ilke sanatçının somut potansiyeli bir soyutlamalar kalabalığından ayırmasını sağlar.

Ama modernist edebiyatta insan imgesinin dayandığı ontoloji bu ilkeyi geçersizleştirir. Eğer "insani durum" –yalnız bir varlık olan, anlamlı ilişki kuramayan insan– gerçekliğin kendisiyle özdeşleşmişse, soyut ve somut potansiyel arasındaki ayrım boş ve geçersiz olur. Kategoriler kaynaşmaya yönelir. [...] Eğer soyut ve somut potansiyel arasındaki ayrım ortadan kalkarsa, eğer insanın içedönüklüğü soyut bir öznellik olarak tanımlanmışsa, insan kişiliği kaçınılmaz olarak çözülür.

T. S. Eliot bu fenomeni, insan kişiliğini tasvir etmenin bu tarzını şöyle betimlemişti:

> Biçimsiz şekil, renksiz gölge,
> Felç olan kuvvet, hareketsiz jest.

Kişiliğin çözülmesi dış dünyanın çözülmesiyle denkleşir. Bir anlamda, basitçe savımızın bir başka sonucudur bu. Çünkü soyut ve somut insan potansiyelinin özdeşleşmesi nesnel dünyanın içkin olarak açıklanamaz olduğu varsayımına dayanır. Bazı önde gelen modernist yazarlar, kuramsal bir bahane bulmak istediklerinde, bunu çok açıkça kabullenmiştir. Genellikle gerçekliği anlamadaki bu kuramsal olanaksızlık ayrılma noktasıdır, öznelliğin yüceltilmesi değil. Ama her koşulda ikisi arasındaki bağlantı açıktır. [...]

Gerçekliğin azaltılması ve kişiliğin dağıtılması bu yüzden birbirine bağımlıdır: Biri güçlüyse, öteki de güçlüdür. İkisinin de altında, tutarlı bir insan doğası görüşü olmaması yatar. İnsan bağlantısız bir deneysel fragmanlar dizilimine indirgenir; kendi için de başkaları için de açıklanamaz.

***

[...] Modern edebiyatta doğalcılıktan günümüzün modernizmine uzanan bir süreklilik olduğunu –bu noktaya döneceğiz– öne süreceğim; temel ideolojik ilkelerle sınırlandığı kabul edilen bir süreklilik. Başlangıçta yaklaşan felaketin bulanık bir beklentisinden öteye geçmeyen şey, 1914'ten sonra, her şeyi kaplayan bir tutkuya dönüştü. Ben de psikopatolojinin gitgide artan bir rol oynamasının bu sürekliliğin başlıca özelliklerinden biri olduğunu söyleyeceğim. Her dönemde –hakim toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı olarak– psikopatolojiye yeni bir vurgu katıldı, farklı bir anlam ve sanatsal işlev katıldı... doğalcılıkta psikopatolojiye olan ilgi estetik bir ihtiyaçtan kaynaklandı; kapitalizm altında yaşamın boğuculuğundan kaçma çabasıydı... Yıllar sonra muhalefet ahlaki bir ton kazandı. Hastalığa olan saplantı sadece süsleme işlevi olmaktan çıktı, gerçekliğin griliğine renk kattı ve kapitalizme karşı ahlaki bir protesto oldu.

Musil'le –ve başka birçok modernist yazarla– birlikte psikopatoloji sanatsal niyetleri için hedef, *terminus ad quem* [son sınır] haline geldi. Ama niyetlerinde içkin olan, altta yatan ideolojiden kaynaklanan iki yönlü bir güçlük var. Öncelikle, bir tanım eksikliği var. Bu psikopatolojiye kaçışın ifade ettiği protesto soyut bir jest; gerçekliği reddetmesi toptancı ve özet, somut bir eleştiri içermiyor. Dahası, hiçbir yere götürmeyecek olan bir jest; hiçliğe kaçış. Bu yüzden bu ideolojiyi savunanlar böyle bir protestonun edebiyatta verimli olacağını sanarak yanılıyorlar. Belli toplumsal koşullara yönelik herhangi bir protestoda bu koşulların kendilerinin merkezde yer almaları gerekir. Feodal topluma karşı burjuva protestosu, burjuva topluma karşı proleter protestosu, çıkış noktası olarak eski düzenin bir eleştirisini aldılar. Her iki durumda da –çıkış noktasından çok uzağa uzanan– protesto somut bir *terminus ad queme* dayanıyordu: yeni bir düzenin kurulmasına. Bu yeni düzenin yapısı ve içeriği ne kadar belirsiz olursa olsun, onun daha kesin bir tanımını yapma iradesi eksik değildi.

Musil gibi yazarların protestoları bundan ne kadar farklı! *Terminus a quo* (zamanımızın yoz toplumu) kaçınılmaz olarak başlıca enerji kaynağı, çünkü *terminus ad quem* (psikopatolojiye kaçış) sadece bir soyutlama. Modern gerçekliğin reddedilmesi tümüyle öznel. İnsanın ortamıyla ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, hem içerik hem yönden yoksun. Çünkü protesto boş bir jest, bulantıyı ya da rahatsızlığı ya da özlemi belli eden bir jest. İçeriği –ya da içerik eksikliği– böyle bir yaşam görüşünün bir yön duygusu verememesinden gelir. Bu yazarlar psikopatolojinin en kesin sığınak olduğunu düşünmekte haksız değiller; bu onların tarihsel konumlarının ideolojik bütünleyicisi.

Patolojik olana yönelik saplantı sadece edebiyatta bulunmuyor. Freudcu psikanaliz onun en açık ifadesi. Konunun ele alınışı modern edebiyattan sadece yüzeysel olarak farklı. Herkesin bildiği gibi, Freud'un başlangıç noktası "günlük yaşam"dı. Fakat "dil sürçmeleri"ni ve gündüşlerini açıklamak için, psikopatolojiye başvurmak

zorunda kaldı. Konuşmalarında, direnç ve bastırmadan bahsederken şöyle derdi: "Bizim semptom oluşumunun genel psikolojisine yönelik ilgimiz patolojik durumların incelenmesinin normal zihnin işleyişine ne kadar ışık tutabileceğini anladıkça artmaktadır." Freud anormalin psikolojisinde normal kişiliğin anlaşılmasına giden yolu bulduğuna inanıyordu. Bu inanç Kretschmer tipolojisinde daha da belirgindir, o da psikolojik anormalliklerin normal psikolojiyi açıklayabileceğine inanır. Ancak Freud'un psikolojisini Pavlov'unkiyle, zihinsel anormalliğin bir normdan sapma olduğunu söyleyen Hippokratesçi görüşü kabul eden psikolojiyle karşılaştırdığımız zaman onu gerçek ışıkta görürüz.

Belli ki bu katı bir şekilde bilimsel ya da edebiyat eleştirisi sorunu değildir. İdeolojik bir sorundur bu, insanın yalnızlığı gibi ontolojik bir dogmadan türer. [...]

Bu savı biraz daha ileri götürelim. Bence, modernizmin, edebiyatı bir perspektif duygusundan yoksun bırakması gerektiği açıktır. Bu şaşırtıcı olmaz; Kafka, Benn ve Musil gibi keskin modernistler okurlarına inatçı bir şekilde bu tür herhangi bir şey vermeyi reddetmiştir. Perspektif fikrinin ideolojik içerimlerine daha sonra döneceğim. Burada, herhangi bir sanat eserinde, perspektifin fazlasıyla önemli olduğunu söylemekle yetineyim. Yönü ve içeriği belirler; anlatının uçlarını bir araya getirir; sanatçının önemliyle yüzeysel, önemliyle geçici arasında ayrım yapmasını sağlar. Karakterlerin geliştiği yön perspektifle belirlenir, sadece betimlenen özellikler gelişmelerinin malzemesidir. Perspektif ne kadar berrak olursa –Moliere ya da Yunanlarda olduğu gibi– seçim de daha ekonomik ve çarpıcı olur.

Modernizm bu seçim ilkesini bırakır. Onsuz da yapabileceğini öne sürer, ya da onun yerine *condition humaine* [insanlık hali] dogmasını koyabileceğini. Doğalcı bir üslup kaçınılmaz sonuçtur. Bu durum –bana göre geçmiş elli yılın bütün modernist sanatının özetidir bu– sistemli bir şekilde modernist hareketi öven eleştirmenler tarafından gizlenmektedir. Biçimsel ölçütlere yoğunlaşarak, tekniği içerikten ayırıp önemini abartarak, bu eleştirmenler konunun toplumsal ya da sanatsal önemi hakkında yargıda bulunmaktan kaçınır. Bunun sonucunda, gerçekçilikle doğalcılık arasında estetik ayrım yapamaz hale gelirler. Bu yarım bir sanat eserinde durumlarda ve sunulan karakterlerde bir "önem hiyerarşisi"nin varlık ya da yokluğuna bağlıdır. Bununla kıyaslandığında, biçimsel kategoriler ikincil önemdedir. Bu yüzden modernist edebiyatın temelde doğalcı karakterinden bahsedilebilir – ve burada ideolojik bir sürekliliğin edebî ifadesi görülebilir. Bu, üsluptaki çeşitlemelerin toplumdaki değişiklikleri yansıttığını reddetmek anlamına gelmez. Ama bu doğalcı keyfilik ilkesinin, bu hiyerarşik yapı yoksunluğunun alacağı özel biçim kesin olmayabilir. Onunla doğalcılığın her şeyi belirleyen "toplumsal koşullarında", simgeciliğin empresyonist yöntemlerinde ve onun egzotik olanı beslemesinde, fütürizm, konstrüktivizm ve Alman *Neue Sachlichkeit*'ındaki [Yeni Nesnellik] nesnel gerçeklik parçalanmasında, ya da yine gerçeküstücülüğün bilinç akışında karşılaşırız.

Bu ekollerin ortak yanı temelde gerçekliğe durağan yaklaşmalarıdır. Bu da onların perspektif yoksunluğuyla yakından bağlantılıdır. [..]

VI. Bölüm

Modernizmin Vakti

VI. GİRİŞ

1950'den 1956'ya kadar olan dönemdeki Soğuk Savaş yılları modern sanatın ve kuramının gelişmesinde bir tür dönüm noktası olmuştur. Jackson Pollock'un bir önceki yıl yapılan her yönüyle soyut resim sergisi modern sanatın kendine özgü bir Amerikan biçiminin gelişmesinde yüksek bir noktayı işaret ediyordu. Tam bu sırada, Amerikan ressamlarının diğer "ilk kuşağı" da çalışmalarının kanon biçimlerini ortaya koymuşlardı. Bu çalışmanın ilk önemli sunumu, 1955-6 yıllarında bütün Avrupa çapında yapılan bir Birleşik Devletler'deki Modern Sanat araştırmasında ve bundan üç yıl sonra düzenlenen, o sırada ayrı bir New York Ekolü olarak yerleşmiş olan ekolün yaptığı resimlere odaklanmış bir başka sergi oldu. 1956 yılına gelindiğinde uluslararası modern sanat kültüründe Amerikan hakimiyeti olgusu, yarım yüzyıl önceki Fransız hakimiyeti kadar sağlam bir şekilde yerleşmişti.

1950'lerin ilk yıllarının sanatın gelişmesinde bir dönüm noktası olarak görülmesi, bu dönemin sonundaki başka olaylara bakıldığında çelişkili olmaktan ziyade karmaşık görünmektedir. 1956, Süveyş Krizi'nin, Macaristan'ın Rusya tarafından işgalinin ve Nikita Hruşçov'un 20. Komünist Parti Kongresi'nde yaptığı ve uzun bir Stalinizm revizyonu ve değerlendirmesi sürecini başlatan konuşmanın yılıydı. Aynı zamanda Elvis Presley'in "Heartbreak Hotel [Kırık Kalpler Oteli]" şarkısının ve "Bu Yarındır [This Is Tomorrow]" adlı, ortaya çıkmakta olan ya da kitle tüketimi için paketlenip dağıtılan bir popüler kültürün gücünü ve canlılığını ilk kez gösterdiği Londra sergisinin yılıydı; Britanya'da Pop Sanat'ın halkın içine ikinci çıkışı oluyordu bu.

Bu örtüşen momentler önemli tarihsel süreçler arasında bağlantı biçimleri olduğunu düşündürür: bir yandan eski İngiliz imparatorluğunun güçten düşmesi; diğer yandan, yeni bir Rus imparatorluğunun uzun can çekişmesinin başlangıcı; Paris'in sonunda Modernizmin metropol merkezi olmaktan çıkması; New York'un onun yerini alması; eski Solun krize girmesi; Yeni Solun, bir yandan kendisine Marksizmin Stalin'den arındırılması gibi uzun bir hedef koyup diğer yandan tüketim toplumunun etkileyici ikonografisini de gözardı etmemeye çabalarken, kendisini öne çıkarmaya ve kuramsal zeminini belirlemeye çalışması (VIA1, 3 ve 12). Diğer yandan, Modernist kültürün geleneksel coğrafi sınırlarının ötesinde, ortaya çıkan ulusal kurtuluş hareketleri hem imparatorlukların çöküşünü hızlandırıyor, hem de Modernizmin varsayımsal merkezîliğini eleştiren söylemlerin çoğalmasına yol açıyordu (bkz. VIA5).

Aslında, Soyut Ekspresyonistlerin çalışmaları bile Amerikan liberalizminin iktidarını ve özgünlüğünü tanıtmak için seferber olmuşken, daha genç bir Amerikalı kuşağın avangard temsilcileri kendilerini iktidar söyleminin bütün biçimlerinden uzak tutuyor, sanatın köken noktası olarak bireyin koşullar karşısındaki ifade mücadelesini değil, daha paradoksal ve kaderci bir şekilde, ifadeyi kaçınılmaz olarak geleneksel kılan sakınılması zor bir koşul olan bireyselliği kabul ediyorlardı (VIA13 ve 14). Jasper Johns ve John Cage'in değişik şekillerde keşfettiği gibi, avangard ifadeyi kavramak sadece bu paradoksun en vahim haliyle yüzleşmek demektir: "Her şey gider" ama ancak içinde bunun söylenebileceği bir dil varsa. New York'ta Marcel Duchamp'ın süregiden varlığı da Dadaizmde avangardlığın ironiyle ilişkilendirilmesini sağlayacak öncüller olduğunu unutmamayı sağlıyordu. Duchamp'ın 1968'teki ölümünün bireysel bir *oeuvre*un kapanmasından çok, Postmodernizmin merkezine bir şöhretin yerleşmesine yol açtığı söylenebilir, tıpkı Picasso'nun Modernizmin merkezine yerleşmesi gibi (bkz. VIA23).

Dönemin kendine özgü konuları ve ilgileri 1950 sonlarında ve 1960'ların başında, endişesiz bir kutlamayı kuşkucu bir analizle, değişik oranlarda birleştiren eserlerle ortaya çıkar. Yeni bir modernlik duygusunun temsil edilmesini sağlamak bu yıllardaki sanatın ve sanat kuramının başlıca kaygısıdır. Pop Sanatçıların çalışması bize, modern geleneğin, ihmal edilmiş de olsa merkezî çabalarından birinin de, modernliğin karakterini modern kent yaşamının uçucu görünümleri aracılığıyla saptamak olduğunu hatırlatır. Baudelaire'in *flâneur*ü 1860'lar Paris'inden çıkıp modernleşmiş biçimiyle 1960'lar New York'unda yeniden canlansaydı, Roy Lichtenstein ya da Andy Warhol'un resimlerinde kendi alaycı ama büyülenmiş bakışını tanıyabilirdi (VIA17 ve 18). Onların eserleri Roland Barthes (VIA1) ve hatta Guy Debord'un (VIA3) kuramsal çalışmalarıyla, moderni bir yüzey biçimi, tam da yapaylığı sayesinde anlam ve değerini sergileyen bir yüzey olarak ele alma eğilimini paylaşmaktadır.

Başka sanatçılar açısından, modernlik deneyiminin temsili, beraberinde resim ve heykelin sözde merkezîliğine dayanan yüksek sanat fikirlerine yönelik bir saldırıyı da beraberinde getiriyordu. Avrupa ve Japonya'da, ayrıca Amerika'da, Dadaizmin mirası bir avangard stratejiler kaynağı olarak kullanıldı; uluslararası Fluxus grubunun ortaya çıkmasıyla doğrulanan bir gelişmeydi bu (VIA11). Bazıları için, farklı medyaya ve çok katı bir şekilde özelleşmemiş uygulama biçimlerine yönelik bir araştırma (modern) sanatla (modern) yaşam arasındaki boşluğu kapatmanın bir fırsatını sunuyordu (VIA4, 7, 9, 10 ve 13). Başkalarına göre de, resme ve heykele Modernist kanalda verilen ayrıcalıklı konumun kaldırılması sanat uygulamalarını daha geçerli, daha modern bir toplumsal antropolojiye açıyordu (VIA6). Sözgelimi, Marshall McLuhan'ın kuramlarına göre, Modern İnsan bilişsel olanakları açısından çok hızlı bir evrimle karşılaşmıştı ve resim ve heykeldeki aşırılık da öngörülebilirdi (VIA20).

Yüzey olarak kültür kavrayışı ayrım yapma sorununa ve ayrılıkların hangi temelde algılandığı sorununa yol açtı, bu arada sosyoantropolojik yöntemlerin kullanılması da ayrım biçimlerinin ne şekilde işlediğine dikkat çekti. Soyut Ekspresyonist kuşağının sanatçıları için, onların Avrupalı çağdaşları için olduğu gibi, bazı temaların sorgulanmamış önemi, resim ve heykelin bir mitler repertuvarı eşliğinde kavramsal

katılımını sağladı. Bu katılma sanatın içeriğindeki derinliğin güvencesiydi. Ama eğer mit daha çok ideoloji gibi görülürse, eğer kitle iletişimi ve reklamcılık yapılmakta olan mitler olarak düşünülebilirse, temel tarih-aşırı önem iddiasının bedeli ne olacak? Modernist estetiğin varsayılan bir koşulu da, bir "ciddi" yüksek sanatla "uçucu" kitle kültürü, ya da avangard ve *kitsch* arasında anlamlı ayrımlar yapılabilmesiydi (bkz. IVD11). Bu varsayım genel olarak, uygulayımsal amaca yönelik ayrımların sürdürülmesinin savunulabilir bir toplumun izi olup olmadığını sorgulayan Soldaki entelektüeller tarafından bile paylaşılıyordu. Yani bunlar, toplumun devrimci bir dönüşümünden geri kalan amaca yönelik bölünmelerin aşılması için gerçek bir umut görmüyorlardı. Eleştirel ayrımların temelinin ciddi bir şekilde yıprandığı şimdi ortaya çıkarsa, bunun içerimleri ne olacaktı? İyinin Popüler olması için –ya da tam tersi– gerekli olan şey sonuçta proleter devrimi değil de, Batı'nın sanayileşmiş uluslarında ortaya çıkan orta sınıfın büyüme tarzı mı olacaktı? Yoksa ayrımlar hiçbir zaman ideolojik olmaktan öteye gitmemiş miydi – kendileri de modern bir mitolojinin işlevlerinden başka bir şey değiller miydi? Yoksa bunlar göründükleri gibi seçenekler değil miydi ve hakiki tarihsel süreç Modernist zevkin ve onun savlarının aşağılanması için zorunlu bir koşul muydu? Yüksek sanat kavramıyla ilgili bu çeşitli kuşkuculuk biçimleri aslında, farklı bir tarihsel tutarlılığın artık kendisini kültürde değerin yargıcı olarak ortaya koymasını sağlayan koşullar mıydı?

Bu tür sorularla ilgilenmek, basitçe Modernist kültürün sınıf karakteriyle karşı karşıya gelme anlamı taşımıyordu; aynı zamanda sanatsal ve entelektüel Solun sınıf ittifaklarıyla ilgili rahatsız edici sorularla da karşılaşmayı gerektiriyordu. İşçi sınıfı kültürünün otantikliğiyle ilgili onca sözden sonra, Sol, orta sınıfın büyümesinin sağlamış gibi göründüğü şey hakkında ne kadar uzlaşmacı olabilirdi? Benzer bir tema 1960'ların başlarındaki yeni koşullarda canlandı: bir uzlaşma modeli olarak, biçim hem sınıf ayrımı sorunlarını hem de aristokrat zevkin kapsamlarını, bütün olarak kültür kavramına, ya da bütün kültürün kuramdaki her şeyin özdeşleşebileceği bir şekilde görülmesine yol açacak şekilde sanatla ilgilenmek (VIA12).

1950'lerin ve 1960 başlarının sanat ve kuramının, modernlik deneyiminin doğasının bir kez daha ezici bir sorun haline geldiği yönlerine dikkat çektik. Bu uygulama ve konumları birleştiren şey onların ya açıkça insani temalara ve malzemelere, ya da açıkça çağdaş olan bir kültürün özdeşlik kurulabilir biçimlerine, ya da ikisine birden, ortak olarak katılmasıdır. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi bu katılma biçimi bir başkasıyla çelişir, yani modernliği özsel bir nitelemeden çok sınırlayıcı bir koşul olarak gören bir katılım biçimiyle. 1950'lerle birlikte açık seçik biçimde Modernist olarak tanımlanan, en açık ifadesini 1960 yılında Clement Greenberg'in "Modernist Resim" yazısında (VIB5) bulan konum budur. Modernist gelenekteki eleştirmen için sanatın ölçüsü, modern yaşam deneyimini temsil etmesini sağlayan canlılıkta değil, onun modernin, daha önceki sanatın yegâne anlamlı ölçüt olarak koyduğu bir nitelik düzeyinin olumsal koşulları altında elde edilmesinde yatar. Eğer sanatçının en öncelikli sorumluluğu seçilen bir medyumun taleplerine yönelikse, buradan çıkan şey toplumsal varoluş sorunlarının tümüyle gözardı edilmesi değildir. Fakat geriye itilmiş görünebilirler. Çünkü medyumun tam bir kayıtsızlık içinde olması, bu biçimleri bu tür sorunların genellikle ele alınmasını sağlayan o çıkar ve duygusallık biçimlerini

geçersizleştirir. Bu açıdan, sanatın gerçek eleştirel potansiyeli onun amaca yönelik olma olasılığında değil, özerkliğe sahip olma olasılığında yatar.

İlke olarak bu sanat görüşüne bağlananların, soyut sanat biçimlerini, açıkça insani ve kültürel temaları ele alan başka sanat biçimlerine yeğlemesi için bir neden yoktur. Fakat 1960'larda, Modernist eleştiri genellikle soyut resmi ve heykeli savunmak üzere ve daha da özel olarak Clement Greenberg'in "Ressam Sonrası Soyutlama" (bkz. VIB8) olarak betimlediği resim biçimini ve Anthony Caro ve onu izleyenler tarafından uygulanan inşa edilmiş [konstrüksiyona sahip] heykel biçimini (VIB13) savunmak üzere yazıldı. Bu tür eserlerde buldukları niteliğin onun medyumun kaçınılmaz (yani geçmişin sanatının ölçütlerinin korunması açısından kaçınılmaz) taleplerine boyun eğmesinden kaynaklandığını öne sürenler Greenberg ve daha sonra da Michael Fried oldu (VIB9 ve 10). Burada ortaya atılan sav, şimdinin beğenilen sanatını geçmişin otantik sanatına, geriye dönük olarak düşünülen bir gelişme mantığı yoluyla bağlayan bir savdı. Bu şekilde sözde kayıtsız bir yargı sözde acımasız bir tarihsel eğilim açısından haklı çıkarılabiliyordu.

Bu tür kuramların bir zayıflığı da kanıtı tam da kanıtın sınaması gereken tercihlerle aynı hatta düzene sokmaya çalışmalarıydı. Modernist zevkin otoritesi, otorite sahibi bir modernist kanona göndermeyle güvenceye alınıyordu sanki. Hasımlarının gözünde, yargının kayıtsızlığı bir elitin taraflılığını kamuflaj etmenin bir biçimi gibi görünüyordu. Bu tür karşı çıkışlar bir yana, 1960'ların Modernist eleştirisi, sözkonusu sanatın uygulama yönüne yakından ilgi göstermesi ve verili medyuma özgü etkilere olan açık katılımı aracılığıyla öne çıkıyordu (VIB10 ve 14). 1960'ların ortalarından sonuna dek kısa bir dönemde, Modernist eleştirinin gelişmiş bir biçiminin tarihsel bakış açısıyla Amerika ve İngiltere'de üretilen soyut bir resim ve heykel sanatı toplamının uygulayımsal kaygıları arasında, önemli bir örtüşme sağlanmış gibi göründü (VIB2, 4, 7, 11 ve 13). Bu örtüşme ortak bir dizi bağlanmayı içeriyordu: sanatın işlevi konusunda bir karara varırken, estetik niteliğin açık toplumsal ya da politik ilişkiden önce geldiğine; ve estetiğin özerk olduğuna yönelik bu çerçevedeki bir inanca; resim ve heykelin yüksek sanat kavrayışının merkezinde olmayı sürdürdüğüne olan bir başka inanca; ve son olarak da, belirgin bir şekilde "yüksek" bir sanatın üretilmesinin hâlâ mutlak olarak savunulabilir bir hedef olduğunu savunmaya. Kültürün popülerleştirilmesi tartışmalarına ilgi duymuyormuş gibi görünseler de, sanatın özerkliğine yönelik bazı savların da politik savunanları vardı. Sözgelimi, Theodor Adorno, yüksek sanat biçimleriyle ilişkili olan özerklik ilkesinin politik ve ahlaki reçeteye karşı direniş zemini oluşturduğunu öne sürmekte ısrarcıydı (VIB6).

VIA. SANAT VE MODERN YAŞAM

1 Roland Barthes (1915-1980) "Günümüzde Mit"ten

Barthes'in *Mitolojiler* adlı çalışmasını oluşturan denemeler 1954 ile 1956 yılları arasında yazılmıştı. Yayınlanmaları sayesinde, bütün çağdaş kültürel *uygulama* alanları, o zamana dek *dilde* anlam üretmeye yönelik Yapısalcı kuramlarla sınırlı kalmış olan çözümleme yöntemlerine açıldı: filmler, arabalar, spor, yemek, ayrıca ucuz roman (*pulp fiction*) ve fotoğraflar. Çalışmanın sonunda yer alan, "Günümüzde Mit" adlı kuramsal deneme, "ikincil gösterme" kavramına dayanan bu soruşturmanın ilkelerini ortaya koyuyordu: imgeler, yapıntılar ve uygulamalar halinde şifrelenmiş olan, altta yatan anlamların, kültürel ve tarihsel açıdan olumsal ama yine de aşırı güçlü bir sistemi. Bu görece erken dönem metni Barthes'ın, Marksist ideoloji kavramını geliştirme, ideolojinin hakikaten nasıl *çalıştığını* görme çabasıyla yaptığı soruşturmanın köklerini sergilemektedir. Aynı zamanda bu girişimin, kültürü toplumsal yaşamın başka alanlarına, onu bir "yansıma" konumuna indirgeyerek bağlamaya yönelik Jdanovcu (yani ortodoks Komünist) çabalarla arasına bir mesafe koymuş olması da önemlidir. İlk kez 1957'de Paris'te yayınlandı; Annette Lavers'e ait İngilizce çevirisi *Mythologies*, Londra, 1972, s. 117-74'te yeraldı. Buradaki alıntı denemenin ilk iki kısmındandır.

Günümüzde, nedir bir mit? Daha en baştan, etimolojiyle kesin tutarlılık içinde olan, çok basit bir yanıt vereceğim: *mit bir söz tipidir*.[1]

Mit bir söz tipidir

Elbette, herhangi bir tip değildir: dil mit olabilmek için özel koşullara ihtiyaç duyar: birazdan bunları göreceğiz. Ama daha en baştan mitin bir iletişim sistemi olduğunu, bir mesaj olduğunu kesin olarak saptamamız gerekir. Bu da mitin bir konu, bir kavram ya da bir fikir olamayacağını algılamamızı sağlar; o bir anlamlandırma kipi, bir biçimdir. Daha sonra, bu biçime tarihsel sınırlarını, kullanma koşullarını vermek ve onu yeniden topluma sokmamız gerekecek: Yine de öncelikle onu bir biçim olarak betimlemeliyiz.

Mitsel konular arasında tözlerine göre ayrım yapmaya kalkışmanın tümüyle yanıltıcı olacağı görülebilir: Mit bir söz tipi olduğuna göre, bir söylem aracılığıyla aktarılan her şey bir mit olabilir. Mit mesajının konusuyla tanımlanmaz, bu mesajı dile getirme tarzıyla tanımlanır: Mit için biçimsel sınırlar vardır, "tözsel" sınırlar yoktur. Öyleyse, her şey bir mit olabilir? Evet, buna inanıyorum, çünkü evren sonsuzca verimli öneriler getirmekte. Dünyanın her nesnesi kapalı, sessiz bir varoluştan sözlü

bir hale, toplum tarafından benimsenmeye açık bir hale geçebilir, çünkü doğal olsun olmasın, şeyler hakkında konuşmayı engelleyen bir yasa yoktur. Bir ağaç ağaçtır. Evet, elbette. Ama Minou Drouet'nin ifade ettiği bir ağaç artık pek bir ağaç sayılmaz, o süslenmiş, belli bir tüketim tarzına uyarlanmış bir ağaçtır, edebî bir kendi kendini hoşgörmeyle, isyanla, imgelerle, kısacası saf maddeye katılan bir toplumsal *kullanım* tipiyle yüklüdür.

Doğal olarak, her şey aynı anda ifade edilmez: Bazı konular bir süre mitsel sözün avı olabilir, sonra ortadan kaybolurlar, başkaları alır yerlerini ve mit konumu elde ederler. Baudelaire'in Kadın için ima ettiği gibi, kaçınılmaz olarak ima kaynağı olan konular var mıdır? Elbette hayır: Çok eski mitleri düşünebiliriz, ama ebedî olanları yoktur; çünkü gerçekliği söze döken insan tarihidir ve mitsel dilin yaşamını ve ölümünü sadece o yönetir. Eski olsun olmasın, mitoloji sadece tarihsel bir temele sahip olabilir, çünkü mit tarih tarafından seçilmiş bir söz tipidir: Şeylerin "doğasından" evrilemez.

Bu tür söz bir mesajdır. Bu yüzden de hiçbir şekilde sözel sözle sınırlı değildir. Yazma ya da temsil kiplerini içerebilir; sadece yazılı söylem değil, fotoğraf, sinema, habercilik, spor, şovlar, halkla ilişkiler, bütün bunlar mitsel söze bir destek sağlar. Mit ne konusuyla ne malzemesiyle tanımlanabilir, çünkü her malzeme keyfi olarak anlamla yüklenebilir: Bir meydan okuma anlamı vermek üzere getirilen ok aynı zamanda bir söz türüdür. Doğru, algı sözkonusu olduğu sürece, sözgelimi yazı ve resim aynı tip bilinci gerektirmez; ve resimler için bile, birçok okuma türüne başvurabiliriz: bir diyagram bir çizimden daha fazla, bir kopya özgünden daha fazla ve bir karikatür bir portreden daha fazla anlam taşır. Ama konu da budur: Artık burada kuramsal bir temsil tarzıyla karşı karşıya değiliz; burada bu belli imgeyle, bu belli anlam için verilmiş olan imgeyle ilgileniyoruz. Mitsel söz iletişime uygun kılınmak için zaten üzerinde çalışılmış olan bir malzemeden yapılmıştır: (resimsel ya da yazılı) mit bütün malzemeleri anlamlandıran bir bilinci önceden varsaydığı için, onları özlerini önemsizleştirerek düşünebiliriz. Bu öz önemsiz değildir: resimler, elbette, yazıdan daha dayatmacıdır, bir hamlede anlam dayatırlar, onu çözümlemeye ya da damıtmaya kalkışmadan. Ama bu artık temel bir fark değildir. Resimler anlamlı olur olmaz bir tür yazıya dönüşür: Yazı gibi, onlar da bir *lexis* [sözlük] ararlar.

Bu yüzden *dili, söylemi, sözü* vb. dilsel ya da görsel olan herhangi bir anlamlı birim ya da sentez anlamında kabul edeceğiz: Bir fotoğraf bizim için tıpkı bir gazete makalesi gibi bir söz türü olacak; nesneler bile söz olacak, eğer bir şey kastederlerse. Dili kavramanın bu kökten yolu aslında yazı tarihinin kendisiyle meşrulaştırılır: alfabemizin icat edilmesinden çok önceleri, İnka *quipu* ya da çizimleri, piktogramlardaki gibi, söz olarak kabul edildi. Buradan mitsel söze dil gibi davranmamız gerektiği çıkmaz; aslında mit, dilbilimle birlikte var olan genel bir bilimin, *göstergebilimin* alanına girer.

Göstergebilimsel bir sistem olan mit

Mitoloji, bir söz tipinin incelenmesi olduğundan, Saussure'ün kırk yıl kadar önce *göstergebilim* adıyla koyutladığı bu engin göstergeler biliminin bir parçasıdır.

Göstergebilim daha ortaya çıkmadı. Ama Saussure'ün kendisi, ve bazen ondan bağımsız olarak, çağdaş araştırmaların geniş bir kesiti sürekli olarak anlam sorununa değindi: psikanaliz, yapısalcılık, eidetik psikoloji, Bachelard'ın ilk örneklerini verdiği bazı yeni edebiyat eleştirisi tipleri, artık anlamla donanmış olmayan olgularla ilgilenmiyorlar. Artık bir anlam koyutlamak göstergebilime başvurmak demektir. Göstergebilimin bütün bu araştırma alanları için eşit ölçüde geçerli olduğunu söylemiyorum: Farklı içerikleri var. Ama ortak bir duruşları var: Hepsi de değerlerle uğraşan bilimler. Olguları karşılamakla yetinmiyorlar: onları başka bir şeyin işareti olarak tanımlayıp araştırıyorlar.

Göstergebilim bir biçimler bilimidir, çünkü anlamları içeriklerinden ayrı olarak inceler. Bu tür biçimsel bir bilimin sınırları ve zorunluluğuyla ilgili bir şey söylemek isterim. Jdanov, "gezegenimizin küresel yapısından" bahseden filozof Aleksandrov'la dalga geçti. "Şu ana dek," dedi Jdanov, "sadece biçimin küresel olabileceği sanılıyordu." Jdanov haklıydı: yapılardan biçimlerin terimleriyle bahsedemeyiz ve *vice versa*. "Yaşam" düzleminde böyle olabilir, ama yapılarla biçimlerin ayrılamayacağı bir bütünsellik vardır. Ama bilim ifade edilemeyenden yararlanamaz: Eğer onu dönüştürmek istiyorsa "yaşamdan" bahsetmelidir. Gayet Platoncu olan bir sentez Donkişotluğuna karşı, bütün eleştirinin *ascesise* [çileye], analizin yapıntısına rıza göstermesi gerekir; ve analizde de, yöntemle dili denkleştirmesi gerekir. "Biçimcilik" hayaletinden o kadar korkuya kapılmayan tarihsel eleştiri daha az kısır olabilirdi; biçimlerin özgül incelemesinin hiçbir şekilde bütünsellik ve Tarihin zorunlu bütünsellik ilkesiyle çelişmediğini anlamış olurdu. Tersine: Bir sistem ne kadar özellikle biçimleriyle tanımlanır hale gelirse, tarihsel eleştiriye o kadar yatkın hale gelir. Ünlü bir deyişin parodisini yaparak, az biçimciliğin insanı Tarihten uzaklaştırdığını, ama çok fazlasının da ona geri döndürdüğünü söyleyeceğim. Sartre'ın *Saint-Genet*'sindeki hem biçimsel hem tarihsel, hem göstergebilimsel hem ideolojik olan azizlik betimlemesinden daha iyi bir bütünsel eleştiri örneği var mı? Tersine, tehlike, biçimleri ikircikli nesneler, yarı-biçim ve yarı-öz saymak, biçime, sözgelimi Jdanovcu gerçekçilikte yapıldığı gibi, bir biçim özü yüklemektedir. Göstergebilim, sınırları yerleştikten sonra, metafizik bir tuzak değil: O da diğerleri gibi bir bilim, zorunlu ama yeterli değil. Önemli olan bir açıklamanın birliğinin, yaklaşımlarının bir ya da diğerinin koparılmasına dayanmış olamayacağı, Engels'in dediği gibi, yararlandığı belli bilimlerin diyalektik eşgüdümüne dayandığıdır. Mitolojide de durum bu: O hem biçimsel bir bilim olduğundan göstergebilimin bir parçası, hem de tarihsel bir bilim olduğu ölçüde ideolojinin bir parçası: Biçimlerdeki-fikirleri inceler.[2]

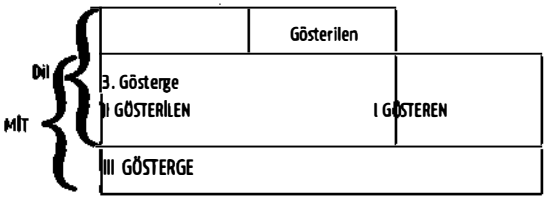
Bu yüzden herhangi bir göstergebilimin iki terim, bir gösteren ve bir gösterilen arasında bir ilişki olduğunu koyutladığını yeniden söyleyeyim. Bu ilişki farklı kategorilere ait nesneleri ilgilendirir ve bu yüzden de eşitlik değil eşdeğerlik konusudur. Burada gösterenin gösterileni ifade ettiğini söyleyen yaygın ifadeye rağmen dikkatli olmalıyız, herhangi bir göstergebilim sistemi içinde, biz, iki değil, üç farklı terimle hareket ediyoruz. Çünkü kavradığımız şey sonuçta birinin peşinden bir başka terim değil onları birleştiren karşılıklılıktır: Bu yüzden, gösteren, gösterilen ve ilk iki terimin ilişkisel bütünseli olan gösterge vardır. Bir demet gülü ele alalım: Onu tutkumu göstermek üzere kullanırım. Öyleyse, burada sadece bir gösteren ve gösteri-

len, güller ve tutkum mu vardır? O bile değil: Daha doğru söylenirse, burada sadece "tutkulaştırılmış" güller vardır. Ama analiz düzleminde, üç terimimiz var; çünkü bu güller tutkuyla kusursuz ve doğru dengeye sokulunca kendilerinin güllere ve tutkuya ayrılmasına izin verirler: ilki ve ikincisi bu üçüncü nesnenin, yani göstergenin birleştirip biçimlendirmesinden önce vardı. Deneyim düzleminde gülleri taşıdıkları mesajdan ayıramadığımı söylemek doğrudur, analiz düzleminde gösteren olan güllerle gösterge olan gülleri karıştıramadığım gibi. Ya da kara bir çakıltaşını ele alalım: Onun birkaç şekilde göstermesini sağlayabilirim, sadece bir gösterendir; ama onu kesin bir gösterilenle dengelersem (sözgelimi, oybirliğiyle verilmiş bir ölüm kararı), bir gösterge olacaktır. Doğal olarak, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında, birbirine çok yakın olduğu için analiz etmenin boşuna olacağı işlevsel içerimler (parçanın bütünle olduğu gibi) var; ama birazdan bu ayrımın mitin göstergebilimsel bir şema olarak incelenmesinde çok büyük önemi olduğunu göreceğiz.

Doğal olarak bu üç terim tümüyle biçimsel ve onlara farklı içerikler verilebilir. İşte birkaç örnek: özel ama yöntembilimsel olarak örnek bir göstergebilim sistemi –dil ya da *langue*– üzerinde çalışan Saussure için, gösterilen kavramdır, gösteren (zihinsel olan) akustik imgedir ve kavramla imge arasındaki ilişki, somut bir mevcudiyet olan göstergedir (sözgelimi, sözcük).[3] Freud için, bilindiği gibi, insan *psike*si işaretlerin ya da temsillerin katmanlaşmasıdır. Bir terim (ona herhangi bir öncelik vermekten kaçınıyorum) davranışın dışavuran anlamıyla oluşur, bir başkası, onun örtük ya da gerçek anlamıyla (sözgelimi, düşün alt katmanıdır); üçüncü terime gelince, o da burada ilk ikisinin bir karşılıklılığıdır: Bütünselliği, uzlaşmalar olarak, bir biçimle (ilk terim) kasıtlı bir işlevin (ikinci terim) kaynaşması sayesinde elde edilen ekonomiler olarak kavranan *parapraksis*i (söz ya da davranıştaki bir hatası) ya da nevrozu içinde düşün kendisidir. Burada göstergeyi gösterenden ayırt etmenin ne kadar zorunlu olduğunu görebiliriz: Bir düş, Freud için, örtük içeriğinin dışavuran verilerinden başka bir şey değildir: Bu iki terimin işlevsel birliğidir. Sartrecı eleştiride de, son olarak (üç ünlü örneğe bağlı kalacağım), gösterilen, öznedeki ilk krizle yapılanır (Baudelaire için annesinden ayrılmak, Genet için hırsızlığın adlandırılması); söylem olarak Edebiyat göstereni oluşturur; ve kriz ve söylem arasındaki ilişki, bir anlamlama olan eseri tanımlar. Elbette, bu üç boyutlu kalıp, biçimiyle ne kadar sabit olsa da, farklı biçimlerde güncelleşmiştir: Bu yüzden göstergebilimin içerikler değil, sadece biçimler düzeyinde birlik sahibi olabileceğini unutmamak gerekir; onun alanı sınırlıdır, sadece tek bir işlem bilir: okumak ya da şifre çözmek.

Mitte, henüz şimdi betimlediğim üç boyutlu kalıbı buluruz: gösteren, gösterilen ve gösteren. Ama mit tuhaf bir sistemdir, ondan önce var olan bir göstergebilimsel zincirden yapılanır: *İkinci sınıf bir göstergebilim sistemidir*. İlk sistemde gösterge olan şey (yani bir kavram ve bir imgenin ilişkisel bütünü), ikincide sadece bir gösteren olur. Burada mitsel sözün malzemesinin (dilin kendisi, fotoğraf, resim, poster, ritüel, nesneler vb.), başta ne kadar farklı olursa olsun, mit tarafından yakalanır yakalanmaz saf anlamlandırma işlevine indirgendiğini görürüz. Mit onlarda sadece ham malzemeyi görür; onların birliği hepsinin basit dil durumuna gelmeleridir. İster alfabeyle ister resimle yazıyı ele alsın, mit onlarda sadece bir göstergeler toplamı, bir ilk göstergebilimsel zincirin son terimini görmek ister. Ve inşa ettiği ve sadece bir parçası oldu-

ğu daha büyük sistemin ilk terimi olacak olan şey tam da bu son terimdir. Her şey sanki mit ilk anlamlandırmaların biçimsel sistemini yanlara kaydırmış gibidir. Bu yana kayma, mitin analizinde önemli olduğu için, onu aşağıdaki şekilde sunacağım, ama elbette burada kalıbın uzamsallaştırılmasının sadece bir metafor olduğu anlaşılmalı:



Mitte iki göstergebilimsel sistem olduğu, birinin ötekiyle ilişkide çakışmadan durduğu görülebilir: dilbilimsel bir sistem, dil (ya da onun içinde özümsenen temsil kipleri), yani mitin kendi sistemini inşa etmek için sahip çıktığı şey dil olduğu için, benim *dil-nesne* diyeceğim dil; ve mitin kendisi, ona da *metadil* diyeceğim, çünkü içinde ilki hakkında konuştuğumuz ikinci bir dil o. Bir metadil üzerine düşündüğü zaman, göstergebilimci kendi kendisine dil/nesnenin kompozisyonuyla ilgili sorular sormaya ihtiyaç duymaz artık, dilbilimsel şemanın ayrıntılarını değerlendirmeye gerek yok; tek bilmesi gereken onun bütünsel terimi, ya da global göstergesi olacak ve o da ancak bu terim kendini mite verdiği ölçüde. Bu yüzden göstergebilimci yazıya ve resme aynı şekilde davranmak zorunda: Onlardan elde ettiği şey ikisinin de gösterge olması, ikisinin de mitin eşiğine aynı anlamlandırma işleviyle donanmış olarak gelmesi, birbirleri gibi, bir dil-nesne oluşturmalarıdır.

Artık mitsel sözün bir iki örneğini vermenin vakti geldi. İlkini Valery'nin bir gözleminden alacağım.[4] Bir Fransız *lycee*sinde ikinci sınıf öğrencisiyim. Latince gramerimi açıp Aesop ya da Phaedrus'dan ödünç alınmış bir cümle okuyorum: *quia ego nominor leo*. Durup düşünüyorum. Bu açıklamada ikircikli bir şeyler var: Bir yandan, ondaki sözlerin basit bir anlamı var: *çünkü benim adım aslan*. Diğer yandan, cümle açıkça oraya bana başka bir şey göstermek üzere konmuş. Bana, bir ikinci sınıf öğrencisine seslendiği ölçüde, bana açıkça şunu söylüyor: Ben yüklemin kabul edilmesi kuralını göstermek üzere verilmiş bir gramer örneğiyim. Hatta cümlenin hiçbir şekilde anlamını bana göstermediğini, bana aslan ve onun ne tür bir isme sahip olduğu konusunda çok az şey anlatmaya çalıştığını da anlamak zorunda kalıyorum; onun asıl ve temel önemi kendisini bana yüklemin belli bir kabul edilmesinin mevcudiyeti olarak dayatmak. Özel, daha büyük, göstergebilimsel bir sistemle karşılaştığıma karar veriyorum, çünkü dille birlikte var oluyor: Gerçekten, bir gösteren var, ama bu gösteren göstergelerin bir toplamıyla oluşmuş, kendi içinde ilk göstergebilimsel sistem (*benim adım aslan*). Bundan sonra, biçimsel kalıp doğru bir şekilde açılıyor: Bir gösterilen var (*Ben gramere uygun bir örneğim*) ve global bir anlam var, o da gösterenle gösterilenin karşılıklılığı; çünkü ne aslanın adlandırılması ne de gramer örneği ayrı ayrı veriliyor.

Ve işte bir örnek daha: Berberdeyim ve bana *Paris-Match* dergisinin bir sayısını öneriyorlar. Kapakta, Fransız üniforması giymiş genç bir Zenci selam veriyor,

gözler yukarı çevrilmiş, herhalde bayrağın bir kıvrımına. Resmin anlamı bu. Ama, naif ya da değil, bunun benim için anlamını çok iyi görüyorum: Fransa'nın büyük bir İmparatorluk olduğu, bütün çocuklarının, hiçbir renk ayrımı yaşamadan, bayrağına sadık bir şekilde hizmet ettiği ve sözde sömürgecilik iftirasında bulunanlara sözde sömürgecilerine hizmet eden bu Zencinin en iyi yanıt olduğu. Bu yüzden yine daha büyük bir göstergebilim sistemiyle karşılaşıyorum: Bir gösteren var, kendisi zaten önceki bir sistemle şekillenmiş (*Siyah bir asker Fransız selamı veriyor*); Bir gösterileni var (burada Fransızlıkla militarizmin özel bir karışımı); son olarak, gösterilen aracılığıyla gösterenin de mevcudiyeti var.

Mitsel sistem içindeki her bir terimin analizine girmeden önce, terminolojide anlaşmak gerekir. Artık gösterene, mitte, iki bakış açısından bakılabileceğini biliyoruz: ya dilsel sistemin son terimi olarak ya da mitsel sistemin ilk terimi olarak. Bu yüzden iki isme ihtiyacımız var. Dil düzleminde, yani ilk sistemin son terimi olan gösterene *kavram* ismini vereceğim (*Benim adım aslan, Bir Zenci Fransız selamı veriyor*); mit düzleminde, gösterene *biçim* diyeceğim. Üçüncü terim ilk ikisinin karşılıklılığıdır: dilbilimsel sistemde, bu *göstergedir*; ama bu sözcüğü yeniden ikirciklilikten yoksun olarak kullanmak mümkün değildir (ve bu da sonuncunun başlıca kendine özgü yanı), gösteren zaten dilin göstergeleriyle biçimlenir. Mitin üçüncü terimine *anlamlandırma* diyeceğim. Bu sözcük burada daha yerli yerindedir çünkü mitin aslında ikili işlevi vardır: İşaret eder ve bildirir, bizim bir şeyi anlamamızı sağlar ve onu bize dayatır.

1 "Mit" sözcüğünün sayısız başka anlamları buna karşı getirilebilir. Ama ben sözcükleri değil, şeyleri tanımlamaya çalıştım.

2 Halkla ilişkilerin, ulusal basının, radyonun, boyalı basının gelişmesi, toplumsal görünümleri yöneten bir iletişim törenleri kalabalığının süregitmesiyle birlikte, bir gösterge biliminin gelişmesini daha da acil kılmaktadır. Tek bir günde, gerçekten kaç anlamlandırma taşımayan alandan geçeriz? Çok az, bazen de hiç. İşte buradayım, denizin karşısında; bir mesaj taşımadığı doğru. Ama kıyıda, göstergebilim için sonsuz malzeme vardır! Bayraklar, sloganlar, tabelalar, elbiseler, hatta güneş banyosu bana bir sürü mesaj sunar.

3 *Sözcük* kavramı dilbilimde en tartışmalı kavramlardan biridir. Burada sadece kolaylık için kullanıyorum.

4 *Tel Quel*, II, s. 191.

2 Jiro Yoshihara (1905-1972) Gutai Manifestosu

Gutai Bijunsu Kyokai (Somut Sanat Grubu) üyeleri soyut resimden performans sanatına dek uzanan bir dizi etkinliğe girdiler. Grubun başlıca figürü, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce soyut sanatçı olarak çalışmış olan Jiro Yoshihara'ydı. Kendisi 1953 yılında Japon Soyut Sanat kulübünü kurmuş, 1954'te de Osaka'da Gutai'yi, onsekiz genç sanatçıyla birlikte bir araya getirmişti. Aynı adı taşıyan dergi, yayınına 1955 yılında başladı ve uluslararası bir ün kazandı. 1958 yılında, Yeni Bir Çağ İçin Uluslararası Sanat sergisi, Fransız "art informel" ressamları ve Amerikalı Jackson Pollock ve Franz Kline'ın eserleriyle birlikte Gutai sanatçılarının eserlerine de yer verdi. Fakat grubun bugün en iyi tanınan çalışması *informel* [biçimdışı] soyut resim değil, performans ve yerleştirmeye dayalı çalışmalardır. 1955 yılında Kazuo Shigara jest so-

yutlamasını, çamura yazma eylemi aracılığıyla resmin ötesine taşıdı, diğeryandan 1956 yılında, Saburo Murakami kendisini kağıttan perdelerin arasında savurdu ve Sadamasa Motonoga da ağaçların arasına polietilen saydam tabakalar astı, onları kısmen renkli suyla doldurdu. 1960 yılında Gutai grubu, Osaka'da, Fransız *Informel* eleştirmen Michel Taple'yle birlikte "Uluslararası Boşluk Festivali"ni düzenlediler. Otuz uluslararası sanatçı yer aldı. Bu ve benzer etkinliklerin öncü doğası başkalarının yanısıra Allan Kaprov tarafından da kabul edildi (bkz. VIA7). Bu artık geleneksel sanat medyasının "ötesine geçmek" yolunda yaygın bir uluslararası eğilimin bir parçası olarak görülebilir; bu eğilimin savaş sonrasındaki modernlik koşullarına daha doğrudan bir katılımı sağlayacağına inanılıyordu. (Bu koşullar toplumsal dokuları İkinci Dünya Savaşı'yla ağır bir yara almış ve sonrasında önemli bir iyileşme ve dönüşme sürecine girmiş uluslarda çok daha büyük bir kuvvetle görülüyordu.) Yoshihara'nın "Gutai Manifestosu" Osaka'da, Aralık 1956'da yayınlandı. Buradaki alıntılar Kristine Stiles ve Peter Seltz (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley ve Londra: California University Press, 1996, s. 695-8'deki tam çevirilerden yapılmıştır.

Günümüzdeki bilinç düzeyiyle, şu ana dek bildiğimiz şekliyle sanatlar artık bize genel olarak aşırı bir duygulanımla zorlanmış sahte şeyler gibi görünüyor. Gelin bu düzmece nesneleri sunaklara, saraylara, salonlara ve antikacılara bırakalım.

Onlar insan eli ve üçkağıt yoluyla, boya, kumaş parçası, metal, kil ya da mermer gibi malzemelerin sahte bir anlamla yüklenmesini sağlayan bir yanılsamadır; böylece, kendi maddi benliklerini sunmak yerine, başka bir şeyin görünümüne bürünürler. Entelektüel bir hedef kılığı altında, malzemeler tümüyle katledilir ve bizimle konuşamaz hale getirilir.

Bu cesetleri mezarlarına kapatın. Gutai sanatı malzemeyi değiştirmez: Onu yaşama getirir. Guati sanatı malzemeyi sahteleştirmez. Gutai sanatında insan ruhu ve malzeme birbirine el uzatır, başka açılardan birbirlerine karşıt olsalar bile. Malzeme ruh tarafından emilmez. Ruh malzemeye boyun eğdirmez. Eğer insan malzemeyi olduğu gibi bırakırsa, onu sadece malzeme olarak sunarsa, o zaman bize bir şey söylemeye başlar ve güçlü bir sesle konuşur. Malzemenin yaşamını canlı tutmak aynı zamanda onu yaşama getirmek anlamı taşır. Ve ruhu yükseltmek demek malzemeyi ruhun yükseklerine çıkarmak demektir.

Sanat yaratıcı ruhun evidir, ama şimdiye dek ruh hiçbir zaman maddeyi yaratmadı. Ruh sadece ruhsal olanı yarattı. Ruh elbette her zaman sanatı yaşamla doldurmuştur, ama bu yaşam zamanın değişmesiyle birlikte ölecek nihayetinde. Rönesans sanatında var olan bütün o muhteşem yaşama rağmen, bugün onun arkeolojik varlığından öte bir şey yok ortada.

O canlılıktan geriye kalan şey, edilgen bile olsa, aslında Primitif Sanatta ve Empresyonizmden bu yana gelen sanatta bulunabilir. Ya boyanın ustalıklı uygulanması sonucunda, malzemenin kandırılmasının tümüyle başaramadığı şeyler vardır, ya da içinde malzemenin, doğayı yeniden üretmek üzere kullanılmış olsa bile, sonuçta katledilemeyeceği Pointilist ya da Fauvist resimler vardır. Fakat günümüzde bunlar artık bizde derin duygular uyandırmıyor. Daha şimdiden geçmişin dünyasına ait oldular.

Yine de bu açıdan ilginç olan bir şey, geçmişin sanat ve mimari eserlerinde, yüzyıllar içinde, zamanın verdiği zararlarla ya da doğal felaketlerin yıpratmasıyla gö-

rünümleri değişmiş olsa bile bulunabilen o yeni güzelliktir. Bu da çürümenin güzelliği olarak betimlenir, ama acaba bu, yapay makyajdan kurtulup kendi özgün özelliklerini sergilediği zaman sahip olduğu güzellik olmasın? Harabelerin bizi sıcak ve nazik bir şekilde karşılıyor, bizi çatlakları ve kabarmış yüzeyleriyle cezbediyor olması, aslında malzemenin intikam alıyor, özgün yaşamını yeniden ele geçiriyor olduğunun bir işareti olmasın? Bu anlamda Pollock ve Mathieu'nun çağdaş sanat alanındaki eserlerine saygı duyuyorum. Bu eserler malzemenin, kendilerini resmeden yağlıboyanın ya da sırlı boyaların gür çığlığıdır. Bu iki sanatçı malzemeyle tümüyle ona uygun olan ve yetenekleri sayesinde keşfettikleri bir şekilde başa çıkıyorlar. Bu bile onların malzemeye hizmet ettikleri izlenimini veriyor.

[...]

Tümüyle biçimci bir soyut sanatın cazibesini kaybettiği, bizim için apaçık bir şey ve üç yıl önce Gutai Sanat Derneği'nin "Soyut Sanat sınırlarının ötesine geçeceğiz" sloganıyla kurulduğu da bilinen bir olgu, Gutaizm (Somutçuluk) adı bu yüzden seçildi. Her şeyin ötesinde, soyutlamanın merkeze yönelen kökeninin tersine, bizim mecburen merkezkaç bir yaklaşım aramak zorunda kaldığımız fikrinden kaçınamadık.

O günlerde Soyut Sanatın en önemli yanlarının, onun yeni, öznel bir uzam şekli, yaratım adını gerçekten hak eden bir uzam yaratma imkanını vermiş olmasında yattığını düşünüyorduk ve hâlâ da buna inanıyoruz.

[...]

Pollock'tan sonra çok sayıda Pollock taklidi ortaya çıktı, ama Pollock'un görkemi hiçbir zaman tükenmeyecek. Yenilik yeteneği saygıyı hak ediyor.

Kazuo Shiraga dev bir parça kağıda bir top boya koydu ve sonra da onu ayağıyla yaymaya başladı. Son iki yıldır gazeteciler bu beklenmedik yöntemi "bütün benliğini bedenine verme Sanatı" diye adlandırıyor. Kazuo Shiraga'nın, bu tuhaf sanat eseri yaratma yöntemini hiç de kamuya açma niyeti yoktu. Sadece kendi ruhsal dinamiğiyle seçtiği malzemeyle yüzleşme ve birleşmesini sağlayan bir yöntem bulmuştu. Bunu yaparken aşırı inandırıcı bir düzeye ulaşmıştı.

Organik bir yöntemle çalışan Shiraga'nın tersine, Shozo Shimamoto son birkaç yıldır mekanik yönlendirmeler üzerinde çalışıyor. Boya dolu bir şişenin kırılmasıyla yaratılan uçan püskürtü resimleri, ya da boyayla dolu küçük, el yapımı bir topu asetilen gaz patlaması aracılığıyla ateşleyerek tek bir anda yarattığı geniş yüzey vb., nefes kesici bir tazelik taşıyor.

Anmaya değer başka eserler arasında Yasua Sumi'nin bir beton karıştırıcıyla yaptığı ya da sadece tek bir boya topağı kullanan Toshio Yoshida'nın eserleri var. Bütün eylemleri bizim saygımızı ve kabulümüzü gerektiren yeni bir entelektüel enerjiyle dolu.

[...]

Grubumuz üyelerine sanat konusunda sınırlamalar getirmiyor, yeter ki özgür sanatsal yaratıcılık sahasında kalsınlar. Sözgelimi, birçok farklı deney sıradışı bir etkinlikle yürütüldü. Bu da bütün bedenle hissedilen bir sanattan sadece dokunulabilen bir sanata, Gutai müziğine dek uzanıyordu (Gutai müziği alanında Shozo Shimamoto birkaç yıldır ilginç deneyler yapıyor). Ayrıca Shozo Shimamoto'nun yaptığı,

üzerlerinden yürürken hissedebileceğiniz basamakları olan yatay bir merdiven gibi bir eser de var. Ayrıca Saburo Murakami'nin yaptığı, içine girip göklere bakabileceğiniz bir teleskopa benzeyen bir eser, ya da organik esnekliğe sahip plastik torbalarla yapılmış bir yerleştirme de var vs. Atsuko Tanaka yanıp sönen lambalarla "Giyim" adını verdiği bir esere başladı. Sadamasa Motonaga suyla, dumanla vb. çalıştı. Gutai sanatı daha keşfedilmemiş bir dünyaya açılan cesur adımlara büyük önem veriyor. Bazen, ilk bakışta, bizi Dadaizmle kıyaslayıp karıştırıyorlar, ama Dadaizmin başarılarını tümüyle kabul etsek de, Dadaizmin tersine, bizim eserimizin, malzemeyi yaşama çağırma olasılıklarını araştırmanın sonucu olduğuna inanıyoruz.

Gutai sergilerimizde hep taze bir havanın olacağını ve yeni bir yaşamı keşfetmenin malzemenin kendisinde eşsiz bir çığlığa yol açacağını umut edeceğiz.

3 Guy Debord (1931-1994)
Situasyonist Enternasyonal'den Yazılar

Fransız avangardında Baudelaire'den Gerçeküstücülüğe, modernliğin beklenmedik, şaşırtıcı, büyülü yönlerine odaklanan bir hat uzanmaktadır; bu özelliklerin modern şehri okumayı bilenler tarafından vahiy olarak yaşandığı varsayılır (bkz. *Art In Theory 1815-1900*, IIID7 ve 8; ve bu ciltte IIA6 ve IVC3). Hep devrimci başlayan bu kültür geleneği, savaş sonrası dönemde Gerçeküstücülüğün kesin olarak ölmesinden sonra, Situasyonist Enternasyonel tarafından geliştirildi: 1957 yılında kurulan, Mayıs 1968 olaylarında yüksek bir etkinlik noktasına ulaşan ve 1972 yılında dağılan bir örgütlenmeydi bu. SE, İmgeci bir Bauhaus Hareketi'nin (Bu da Cobra'dan geliyordu ve öncülük eden üyesi Asger John'du [bkz. VIA4]) ve (içinde Guy Debord'un yer aldığı) Lettrist Enternasyonal'in bir sentezi olarak ortaya çıktı. *Internationale situationniste* bülteni on iki sayı olarak yayınlandı. Burada sunulan metinler hareketin temel kavramlarını içeriyor: ***dérive*** [sürüklenme]; ***détournement*** [sulstimal; saptırma]; ve merkezde yer alan, "gösteri" kavramı. Bütün alıntılar Debord tarafından yazılmıştır ve Ken Krabb tarafından yayına hazırlanan ve İngilizceye çevirilen *Situationist International Anthology*, Berkeley, CA, 1981, s. 50-4, 55, 307-8 ve 74-5'ten alınmıştır. (Tek tek başlıklar ve hazırlanıp yayınlanma tarihleri yazılarla birlikte verilmiştir.)

I Situasyonların Konstrüksiyonu Üzerine Rapor

Modern Kültürde Devrim ve Karşı Devrim

Öncelikle dünyanın değişmesi gerektiğine inanıyoruz. Kendimizi içinde hapsolmuş bulduğumuz toplumun ve yaşamın en özgürleştirici şekilde değişmesini istiyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle mümkün olduğunu biliyoruz.

Özel bir kaygımız belli eylem araçlarının kullanılması ve yenilerinin keşfedilmesi, kültür ve ahlak alanında daha kolayca tanınabilen, ama bütün devrimci değişimlerin etkileşimi perspektifiyle uygulanan araçların keşfedilmesidir.

Kültür denen şey, belli bir toplumdaki yaşamın örgütlenme olasılıklarını yansıtır, ama aynı zamanda önceden şekillendirir. Bizim çağımız temelde devrimci politik eylemin, dünyanın üstün bir örgütlenmesini gerektiren modern üretim imkanlarının gelişiminin gerisinde kalması özelliğini taşıyor. [...]

Tasfiye sürecindeki burjuvazinin çelişkilerinden biri de entelektüel ve sanatsal yaratımın soyut ilkesine saygı gösterirken, önce hakiki yaratımlara direnmesi, sonra da zaman içinde onları sömürmeye koyulmasıdır. Bunun nedeni bir azınlık içinde bir eleştirellik duygusunu ve deneysel araştırmayı sürdürmek zorunda olmasıdır, ama bu etkinliği katı bir şekilde bölümlere ayrılmış yararcı disiplinlere yöneltmek ve kapsamlı bir eleştiri ve araştırmayı engellemek zorunda da olmasıdır. Kültür sahasında burjuvazi, yenilik zevkini, bizim çağımızda onun için tehlikeli olan bu zevki, bazı yozlaşmış, zararsız ve karışık yenilik biçimlerine doğru saptırmaya çalışır. Kültür etkinliğini denetleyen ticari mekanizmalar aracılığıyla, avangard eğilimler, toplumun onu destekleyebilecek olan kısımlarından, genel toplumsal koşullar nedeniyle zaten sınırlı olan kısımlardan koparılır. [...]

Kolektif bir avangard fikri, içerdiği militan yönle birlikte, eşzamanlı olarak kültür içinde tutarlı bir devrimci programı da böyle bir programın gelişmesini engelleyen güçlere karşı mücadeleyi de zorunlu kılan tarihsel koşulların yakın tarihli bir ürünüdür. Bu tür gruplar devrimci politikanın yarattığı örgütlenme yöntemlerini kendi etkinlik alanlarına aktarmaya sürüklenirler ve bu yüzden eylemleri de politik bir eleştiriyle belli bir bağlantı olmadan kavranamaz.

***

Bir Situasyonist Enternasyonale Doğru

Bizim temel düşüncemiz situasyonların konstrüksiyonu [durumların inşası], yani, yaşamın anlık ortamlarının ve onların daha üstün bir tutku niteliğine dönüşmesinin somut konstrüksiyonudur. Karşılıklı etkileşim içinde olan iki bileşenin karmaşık etkenlerine dayanan yöntemsel bir müdahale geliştirmemiz gerekiyor.

Bizim çevreye yönelik eylem perspektiflerimiz son aşamada üniter kentçilik fikrine götürüyor bizi. Üniter kentçilik öncelikle sanat ve teknik toplamını çağın bütünleşik bir kompozisyonuna katkıda bulunmanın bir yolu olarak kullanmakla tanımlanıyor. Bu toplam mimarinin geleneksel sanatlar karşısındaki o eski hakimiyetinden, ya da uzmanlaşmış teknolojinin veya ekoloji gibi bilimsel araştırmaların anarşik kentleşmeye günümüzdeki gibi tek tük uygulanmasından, çok daha uzaklara erimi olan bir şey olarak hayal edilmesi gerekiyor. Üniter şehircilik, sözgelimi, farklı yemek ve içki çeşitlerinin dağılımı gibi akustik ortama da hakim olmalıdır. Yeni biçimlerin yaratılmasını ve eski mimari, şehircilik, şiir ve sinema biçimlerinin saptırılmasını içermelidir. Hakkında çok şey söylenen bütünleşik sanat, ancak şehircilik düzeyinde gerçekleştirilebilir. Ama artık geleneksel estetik kategorilerin hiçbirine karşılık gelemez. [...]

Bizim davranışa yönelik, ahlak alanındaki bir devrimin başka arzulanır yönleriyle bağlantılı olan eylemimiz, kısaca özünde yeni türden oyunların icat edilmesi olarak tanımlanabilir. En genel hedef yaşamın ortalama olmayan kısmına uzatılmalı, yaşamın boş anlarını olabildiğince aza indirmelidir. Bu yüzden bizim eylemimizden insan yaşamının niteliğini artıran bir girişim, günümüzde araştırılan biyolojik yöntemlerden çok daha ciddi bir girişim olarak bahsedilebilir. Bu da otomatik olarak gelişmeleri öngörülemez olan bir niteliksel artışı içerir. Situasyonist oyun klasik oyun kavramından, rekabet öğesini ve günlük yaşamdan kopukluğu radikal bir şekilde reddetmesiyle ayırt edilir. Situasyonist oyun ahlaki bir seçimden, insanın özgürlüğün ve

oyunun gelecekteki krallığını güvenceye alacak olan şey adına öne çıkmasından ayrı bir şey değildir. Bu perspektif açıkça çağımızın üretim güçlerinin ulaştığı düzeyin sonucu olan boş zamanın sürekli ve hızlı artışıyla da bağlantılıdır. Aynı zamanda sınıf mücadelesi açısından önemi daha yeterince çözümlenmemiş olan bir boş zaman savaşının gözlerimizin önünde gerçekleşiyor olmasının kabul edilmesiyle de bağlantılıdır. Bu noktaya dek, yönetici sınıf devrimci proletaryanın ondan kurtardığı boş zamanını, proletaryayı ideolojiyi ve burjuva zevklerini mistikleştiren yan ürünleriyle aptallaştırmak için benzersiz bir araç olan bir boş zaman etkinlikleri sanayisi geliştirerek kullanmakta başarılı oldu. Televizyonlaşan [uzakgörüye kapılıp giden] embesillerin bolca olması Amerikan işçi sınıfının herhangi bir politik bilinç geliştirememesinin nedenlerinden biridir büyük olasılıkla. Kolektif baskı yoluyla, emeğinin fiyatında, o emeği üretmek için asgari olarak zorunlu olanın biraz üstünde hafif bir artış sağlayan proletarya, artık iktidar mücadelesini genişletmekle kalmıyor, mücadele sahasını da genişletiyor. Bu mücadelenin yeni biçimleri de ardından doğrudan politik ve ekonomik çelişkilerle birlikte yükselecektir. Devrimci propagandanın bu noktaya dek sürekli olarak, gelişmiş sanayi hamlesinin onları ortaya çıkardığı bütün ülkelerdeki bu yeni mücadele biçimlerine yenik düştüğü söylenebilir. Altyapının zorunlu değişiminin üstyapılar düzeyindeki hatalar ve zayıflıklarla ertelenebileceği de, ne yazık ki yirminci yüzyılın bazı deneyimleriyle ortaya konmuştur. Boş zaman mücadelesine yeni kuvvetler katmak gerekiyor ve biz de orada saf tutacağız. [...]

Situasyonların konstrüksiyonu modern gösterinin yıkıntıları üzerinde başlar. Gösterinin temel ilkesinin –müdahale edilmemesi– eski dünyanın yabancılaşmasıyla ne kadar bağlantılı olduğunu görmek kolaydır. Buna karşılık, kültürdeki en kalıcı devrimci deneyler de izleyicinin kahramanla özdeşleşmesini kırmaya, böylece onun kendi yaşamını devrimcileştirme olanaklarını kışkırtarak, onu harekete geçirmeye çalışmıştır. Böylece situasyon onun konstrüksiyonunu yapanlar tarafından yaşanacaktır. Edilgen ya da ancak küçük bir rol oynayan "halk" sürekli olarak azaltılmalı, bu arada kendilerine aktör denemeyecek, daha çok terimin yeni anlamıyla, "yaşayıcılar" denebilecek olanların rolü de artırılmalıdır.

Şiirsel özne ve nesnelerimizi çoğaltmamız gerekiyor –ne yazık ki bunlar artık öylesine nadirleşti ki en sıradanı bile abartılı bir duygusal önem kazanıyor– ve bu şiirsel özneler arasında bu şiirsel nesnelerin oyunlarını düzenlememiz gerekiyor. Özünde geçici olan bütün programımız bu. Situasyonlarımız uçucu olacak, geleceği olmayacak. Sanatın ya da başka herhangi bir şeyin kalıcılığı, bizim ciddi olan değerlendirmelerimizde yer almıyor. Ebediyet kendi eylemleri açısından bir insanın aklına gelebilecek en acayip düşünce. [...]

Haziran 1957

II *Dérive* Kuramı

Çeşitli situasyonist yöntemler arasında *dérive* [tam anlamıyla: "sürüklenme"], değişik ambianslar arasında transit geçme tekniği yer alır. *Dérive* beraberinde oyuncu-konstrüktif davranışı ve psikocoğrafi etkilerin farkında olmayı getirir; bu da onu klasik gezi ve gezinti fikirlerinden tümüyle ayırır.

Bir *dérive* içinde bir ya da daha çok kişi belli bir süre boyunca alışılmış hareket ve eylem güdülerini, ilişkilerini, çalışma ve boş zaman etkinliklerini bırakır,

bölgenin cazibelerinin ve orada karşılaştıkları şeylerin onları çekmesine izin verirler. Şans öğesi insanın aklına gelebilecek olandan daha az belirleyicidir: *dérive* bakış açısından şehirlerin psikocoğrafi bir rahatlığı vardır, sürekli akışlar, sabit noktalar ve girdaplar olur ve bunlar belli alanlara girmeyi ya da oradan çıkmayı güçlü bir şekilde engeller.

Ama *dérive* hem bu kendini bırakmayı hem de onun zorunlu çelişkisini içerir: psikocoğrafi çeşitlemelere bilgi yoluyla hakim olma ve onların olasılıklarının hesaplanması. Bu son noktadan, ekoloji bilimi –sınırladığı, görünüşte dar toplumsal uzama rağmen– psikocoğrafyaya fazlasıyla veri sağlar.

Kent şebekesindeki çatlakların mutlak ya da göreceli karakterinin, mikroiklimlerin rolünün, idari bölgelerin birbirinden ayrı, kendi içine kapalı karakterinin ve her şeyin ötesinde cazibe merkezlerine hakim olan eylemin ekolojik analizi kullanılmalı ve psikocoğrafi yöntemlerle tamamlanmalıdır. Dérive'nin nesnel, tutkusal arazisi hem onun kendi mantığıyla hem de toplumsal morfolojiyle olan ilişkileriyle bağlantılı olarak tanımlanmalıdır. [...]

Şans *dérive*lerde önemli bir rol oynar, çünkü psikocoğrafi gözlem hâlâ çocukluk aşamasındadır. Ama şans eylemi doğal olarak tutucudur ve yeni bir ortamda her şeyi sınırlı sayıda değişken arasındaki bir peşpeşeliğe, ve alışkanlığa indirgemeye yönelir. İlerleme şansın bizim amaçlarımıza daha uygun yeni koşullar yaratarak elinde tutmaya çalıştığı bir sahadan geçip gitmekten başta bir şey değildir. Öyleyse, *dérive*nin rastgeleliğinin temelde gezintininkinden farklı olduğunu, ama aynı zamanda keşfedilen ilk psikocoğrafi cazibelerin de *dérive* halindeki bireyi ya da grubu yeni alışkanlık eksenlerine, sürekli sürüklenecekleri eksenlere sabitleme riskini taşıdığını söyleyebiliriz.

***

*Dérive*den alınan dersler modern bir şehrin psikocoğrafi sözcelemlerinin ilk incelemelerini yapmaya izin verir. Ambians birimlerinin, onların ana bileşenlerinin ve onların uzamsal lokalizasyonunun keşfedilmesinin ötesinde, insan onların başlıca geçiş eksenlerini, onların çıkış yollarını ve savunmalarını algılamaya başlar. Psikocoğrafi eksen noktalarının olduğu gibi temel bir varsayıma varır. Bir şehrin iki bölgesini etkili bir şekilde birbirinden ayıran mesafeleri, aralarındaki fiziksel mesafeyle çok az bağlantısı olabilecek mesafeleri ölçmeye başlar. Eski haritaların, hava fotoğraflarının ve deneysel *dérive*lerin yardımıyla, insan daha önce olmayan etki haritaları, bu başlangıç aşamasındaki kaçınılmaz yetersizlikleri o ilk seyrüsefer şemalarının yetersizliğini hatırlatan haritaları ortaya çıkarabilir; tek fark bunun artık durağan kıtaların birbirinden kesin olarak ayrılmasına ait değil, değişen mimari ve şehirciliğe ait bir konu olmasıdır.

Günümüzde atmosferin ve konutların farklı birimleri kesin olarak işaretlenmiş değil, çevrelerinde az çok geniş ve belirsiz sınır bölgeler yer alıyor. *Dérive*nin önermeye kalkıştığı en genel değişim bu sınır bölgelerin sürekli, tam olarak bastırılıncaya dek azaltılmasıdır.

(1956) *Internationale situationniste*, sy. 2, Aralık 1958

III Olumsuzlama ve Prelüd Olarak *Détournement* [Saptırma]

Détournement, daha önceden var olan sanatsal öğelerin yeni bir toplam içinde yeniden kullanılması, çağdaş avangardın, SE'in kurulmasından önce ve sonra sürekli mevcut olan eğilimi olmuştur. İki temel *détournement* yasasından biri, saptırılan özerk öğelerden her birinin öneminin kaybolması –bu, onun özgün anlamının tümüyle kaybolmasına kadar uzanabilir–, diğeri de, aynı zamanda her öğeye yeni kapsam ve etki veren bir başka anlamlı toplamın örgütlenmesidir.

Saptırmanın belli ki ikili anlamdan, terimlerinin büyük kısmının içlerinde eski anlamlarıyla yeni, dolayımsız anlamlarının bir arada yaşaması yoluyla zenginleştirilmesinden kaynaklanan, kendine özgü bir gücü vardır. Saptırma uygulamaya dönüktür, çünkü kullanımı çok kolaydır ve yeniden kullanım için tükenmez potansiyele sahiptir. Saptırma için gerekli olan o ihmal edilebilir çaba için, daha önce, "Ürünlerinin ucuzluğu, anlayışın bütün Çin setlerini kırıp geçen ağır teçhizattır" demiştik (*Saptırma Yöntemleri*, Mayıs 1956). Ama bu noktalar bu yönteme başvurarak kendini haklı çıkaramaz, bu yöntemi aynı metin "bütün toplumsal ve yasal geleneklere kafasını vurmak" olarak betimler. Saptırmanın tarihsel bir anlamı vardır. Nedir bu?

"Saptırma değer düşürme fırsatının olası kıldığı bir oyundur" diye yazıyor Jorn *Saptırılmış Resim* adlı incelemesinde (Mayıs 1959) ve kültür geçmişinin bütün öğelerinin "yeniden yatırıma sokulması" ya da ortadan kalkması gerektiğini söyleyerek devam ediyor. Saptırma bu yüzden öncelikle ifadenin daha önceki örgütlenmesinin değerinin olumsuzlanmasıdır. Sanatsal ifadenin dekompozisyonunun yaşandığı tarihsel dönemde çok daha güçlü bir şekilde yükselir ve büyür. Ama aynı zamanda, "saptırılabilir bloku" başka toplamların malzemesi olarak yeniden kullanma çabaları daha engin bir konstrüksiyon arayışını, daha yüksek düzeydeki yeni bir yaratım türü arayışını ifade eder.

SE çok özel türden bir harekettir, daha önceki sanatsal avangardlardan daha farklı bir doğaya sahiptir. SE kültürü içinde, sözgelimi bir araştırma laboratuvarına benzetilebilir, ya da bizim içinde situasyonist olduğumuz ama yaptığımız hiçbir şeyin situasyonist olmadığı bir partiye. Bu, kimse için olumsuzlama anlamı taşımaz. Bizler belli bir kültür, yaşam geleceğinin taraftarlarıyız. Situasyonist etkinlik bizim daha uygulamadığımız kesin bir zanaattır.

Bu yüzden situasyonist hareketin imzası, onun varlığının ve çağdaş kültür gerçekliğindeki çekişmesinin işareti (herhangi bir üslubu temsil edemeyeceğimize göre), öncelikle saptırmanın kullanılmasıdır. [...]

Dünyanın gelişiminin bu noktasında bütün ifade biçimleri gerçeklik üzerindeki baskısını kaybediyor ve kendi kendinin parodisi olmaya indirgeniyor. Bu derginin okurlarının da sık sık doğrulayabildiği gibi, günümüzdeki yazılar bir parodi öğesi taşıyor. *Saptırma Yöntemleri*'ne göre, "saptırılmış öğelerin birikiminin, özgün bir eseri anıştırma yoluyla öfke ya da kahkaha uyandırmayı hedeflemek yerine, bizim anlamsız ve unutulmuş bir özgün karşısındaki kayıtsızlığımızı ifade etmeye ve kendisini belli bir yüceliği aktarmaya yönelteceği parodili-ciddi bir aşamayı düşünmek zorunludur."

Parodili-ciddi, kendimizi toparlayıp tümüyle yaratıcı bir kolektif eylem yürütmenin hem acil zorunluluğu hem de yakın olanaksızlığı içinde bulduğumuz bir çağda yaşanan çelişkileri ifade eder. En büyük ciddiyetin sanatla onun olumsuzlaması

arasındaki ikircikli karşılıklı oyunda saklanarak geldiği bir çağ bu; önemli keşif yolculuklarının böylesine şaşırtıcı ölçüde beceriksiz insanlar tarafından üstlenildiği bir çağ.

Internationale situationniste, sy. 3, Aralık 1959.

IV Birleşik Bir Devrimci Program Tanımlamaya Doğru Hazırlıklar

Kapitalizm: Kültürsüz Bir Toplum

***

5 Mevcut kültür bir bütün olarak her etkinliğin, yaşamın her anının, her düşüncenin, her davranış tipinin, sadece kendisinin dışında, artık göklerde olmayan, yerini saptamaya kalkışmanın delirtici bir uğraş olduğu bir başka yerde anlama sahip olması anlamında yabancılaşmış olarak nitelenebilecek olan bir kültürdür: Kelimenin tam anlamıyla bir ütopya hakimdir modern dünyaya.

6 Atölyeden laboratuvara dek bütün üretici etkinliğin kendi içinde sahip olduğu anlamı boşaltan kapitalizm, yaşamın anlamını boş zaman etkinliklerine koymaya ve üretici etkinliği o temele yönlendirmeye çabalar. Hakim ahlaki şema içinde üretim cehennem olduğundan, gerçek yaşam tüketimde, metaların kullanılmasında bulunmalıdır.

[...] Tüketim dünyası aslında herkesin karşılıklı gösterileşmesinin dünyası, herkesin ayrılmasının, yabancılaşmasının ve katılımcılıktan uzaklaşmasının dünyasıdır. [...]

7 İşin dışında, insanları birbirine bağlayan tek hakim kip gösteridir. Ancak gösteri aracılığıyla insanlar toplumsal yaşamın bazı genel özelliklerinin (sahte) bir bilgisini elde ederler, bilimsel ya da teknolojik başarılardan uluslararası devlet adamlarının hakim davranış tarzına ve düzenlenen toplantılarına dek. Yaratıcılarla izleyiciler arasındaki ilişki sadece müdürlerle çalışanları arasındaki temel ilişkinin bir aktarımıdır. Şeyleşmiş ve yabancılaşmış bir kültürün ihtiyaçlarına kusursuzca yanıt verir: Gösteri/izleyici ilişkisi kendi içinde kapitalist düzenin sağlam bir kabıdır. Bütün "devrimci sanatların" ikircikliliği belli herhangi bir gösterinin devrimci yönünün hep bütün gösterilerde mevcut olan gerici öğeyle çelişip geri itilmesi olgusunda yatar.

Bu yüzden kapitalist toplumun iyileşmesi büyük ölçüde gösterileşme mekanizmasının iyileşmesi anlamına gelir. Bu da açıkça karmaşık bir mekanizmadır, çünkü özünde kapitalist düzenin savunucusu olması gerekir, ama halka kapitalizmin hezeyanı gibi de görünmemelidir; toplumsal akılcılığa –fragmanlarla– karşılık gelen temsil öğelerini bir araya getirerek halkı içine almalıdır. Tatmin edilmeleri hakim düzen tarafından yasaklanan arzuları saptırmalıdır. Sözgelimi, modern kitle turizmi şehirleri ve manzaraları bu tür insani ya da coğrafi ortamlarda yaşamaya yönelik otantik arzuları tatmin etmek üzere sunmaz; onları saf, hızlı, yapay gösteriler (insanın haklarında bir şeyler söyleyerek prestij kazanabileceği gösteriler) olarak sunar. Aynı şekilde, striptiz de erotizmin basit bir gösteriye düşürülmesinin en açık biçimidir.

8 Sanatın evrimi ve korunması bu kuvvet hatlarının idaresindedir. Bir kutupta, sanat saf ve basitçe kapitalizm tarafından nüfusu koşullamanın bir aracı olarak iyileştirilir. Diğer kutupta, kapitalizm sadece kalıcı ve ayrıcalıklı bir uzlaşma bahşeder, yani saf yaratıcı etkinliği, bütün diğer etkinliklerin yabancılaştırılmasının

bir mazeretini bahşeder (böylece onu en pahalı ve prestijli statü simgesi haline getirir). Ama aynı zamanda, "özgür yaratıcı etkinliğe" ayrılmış bu alan yaşamla ne yaptığımız sorununun ve iletişim sorununun uygulamaya dönük olarak ve tam olarak ortaya atıldığı tek alandır. Burada, sanatta, resmî olarak dayatılan yaşama nedenlerinin taraftarları ve karşıtları arasındaki antagonizmaların temeli yatar. Ortaya çıkan anlamsızlık ve ayrılma geleneksel sanatsal araçların genel bir krizine yol açar – alternatif yaşama yollarının deneyimine ya da böyle bir deneyim talebine bağlı bir kriz. Devrimci sanatçılar müdahaleye çağrıda bulunanlardır; ve kendileri gösteriye onu bozmak ve yok etmek üzere müdahale edenlerdir.

20 Temmuz 1960

V Günlük Yaşamdaki Bilinçli Değiştirmeler İçin Perspektifler

Kapitalist uygarlık daha herhangi bir yerde aşılmış değil, ama her yerde düşmanlarını yaratmayı sürdürüyor. Geçmiş yenilgilerin dersleriyle radikalleşmiş ve modern toplumun uygulayımsal güçlerine (sosyalizmin ütopyacı denen akımlarında yok olan potansiyel malzeme temelini oluşturan güçlere) oranla zenginleşmiş bir programa sahip olan devrimci hareketin bir sonraki yükselişi, kapitalizmin bütünsel bir reddedilmesine yönelik bu yeni çaba, günlük yaşamın farklı bir kullanımını nasıl icat edeceğini ve önereceğini bilecek, ve hemen kendisini yeni günlük uygulamalara, yeni insani ilişki tiplerine dayandıracaktır (Devrimci hareket içinde, mevcut toplum içindeki hakim ilişkilerin herhangi bir şekilde korunmasının, bu toplumun şu ya da bu çeşidinin algılanması güç bir şekilde yeniden yapılanmasına yol açtığının farkında olacaktır artık).

Tıpkı yükseliş aşamasındaki burjuvazinin dünyevi yaşamı aşan her şeyi (cenneti, ebediyeti) acımasızca tasfiye etmek zorunda kalması gibi, devrimci proletarya da –hiçbir zaman, devrimci olmayı bırakmadığı sürece, kendisini herhangi bir geçmişte ya da herhangi bir modelde tanıyamayacak olan proletarya da– günlük yaşamı aşan her şeyi reddetmek zorunda kalacaktır. Ya da daha doğrusu, onu aştığını iddia eden her şeyi: gösteri, "tarihsel" eylem ya da beyan, liderlerinin "büyüklüğü, uzmanlaşmaların gizemi, sanatın "ölümsüzlüğü" ve yaşamın dışındaki önemi. Başka deyişle, yöneticiler dünyasının silahları olarak hayatta kalmış olan bütün o ebediyetin yan ürünlerini reddetmesi gerekir.

Günlük yaşamdaki devrim, tarihsel olana (ve her tür değişime) bugünkü direnişini kırarak, içinde bugünün geçmişe hakim olduğu ve yaşamın yaratıcı yönlerinin hep tekrar edene hakim olacağı koşulları yaratacaktır. [...]

Günlük yaşamın bütünselliğinin eleştirisi ve sürekli yeniden yaratımı, doğal olarak bütün insanlar tarafından yürütülmeden önce, mevcut baskı koşullarında, bu koşulları yok etmek üzere ele alınmalı.

Avangard bir kültür hareketi, devrimci yakınlıkları olan bile, bunu başaramaz. Geleneksel modeldeki bir devrimci parti de yapamaz, kültürün eleştirisine önemli bir yer verse bile (Kültür derken bir toplumun kendini kendisine açıkladığı ve kendisine yaşam hedeflerini gösterdiği sanatsal ve kavramsal araçların bütününü anlamak gerekir). Bu kültür ve bu politika yıpranmıştır ve birçok insanın bunlarla ilgilenmesinin bir nedeni vardır. Günlük yaşamın devrimci dönüşümü, belirsiz bir

geleceğe saklanmayıp kapitalizmin gelişmesi ve onun katlanılmaz talepleri sayesinde önümüze getirilip bırakılmış olan bu dönüşüm –bunun alternatifi modern köleliğin zorla dayatılmasıdır– işte bu dönüşüm metalar biçiminde saklanan bütün tek taraflı sanatsal ifadelerin sonunu getirecek, aynı zamanda bütün uzmanlaşmış politikanın da sonu olacaktır.

Bu da daha en baştan yeni türden bir devrimci örgütlenmenin hedefi olacaktır.

17 Mayıs 1961

4 Asger Jorn (1914-1973) "Saptırılan Resim"

Jorn Paris'e 1956 yılında yerleşti ve orada Situasyonist Enternasyonal'in ilk aşamalarında yer aldı, Guy Debord'la yakınlık kurdu (krş. Debord'un *detournement*i "daha önceden mevcut olan sanatsal öğeleri yeni bir toplamda yeniden kullanma" şeklinde tanımlaması, VIA3). Aşağıdaki metin ilk kez Jorn'un, 1959 yılında Galerie Rive Gauche'de –buluntu resimlerin anarşik yeniden yapımları olan– "Saptırılan Resimler" adlı sergisine bir giriş olarak yayınlanmıştı. Sanatçı 1961 yılında, Debord cevresindeki gruptan gelen gitgide düşmanlaşan sanat eleştirisine yanıt olarak, Situasyonist Enternasyonal'den ayrıldı. 1962 yılında Situasyonist Enternasyonal'i devrimci mücadelenin haklı bir sahası olarak görmekten vazgeçti. Jorn'un metninin İngilizce çevirisi *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1991, s. 140-2 içinde yer almaktadır. Jorn'un dipnotunda anılan makale aslında *Helhesten: Tidsskrift for Kunst*, Mayıs 1941'de yayınlanmıştır. (Ayrıca bkz. VC12.)

Sıradan okurlara yöneliktir. Çaba harcamadan okuyun.

Modern olun,
Koleksiyoncular, müzeler.
Eğer eski resimleriniz varsa,
Umutsuzluğa kapılmayın..
Anılarınızı koruyun
Ama onları saptırın
Böylece çağımıza karşılık gelsinler.
Neden eskiyi reddedelim
Eğer onu modernleştirebiliyorsak
Birkaç fırça darbesiyle?
Bu da biraz çağdaşlık katıyor
Eski kültürünüze.
Güncellenin,
Ve göze çarpın
Aynı zamanda.
Resim bitti.
Siz de bitirebilirsiniz.
Saptırın.
Yaşasın resim.

Uzmanlara yöneliktir. Sınırlı dikkat gerektirir.

Bütün sanat eserleri nesnedir ve böyle ele alınmalıdır, ama bu nesneler kendi içlerinde amaç değildir: İzleyicileri etkilemeye yarayan aletlerdir. Sanatsal nesne, görünüşte nesne benzeri bir karakteri olsa da, bu yüzden kendisini iki özne arasındaki bir bağlantı olarak sunar, bir yandan özneyi yaratma ve kışkırtma, diğer yandan özneyi kabul etme. İkincisi sanat eserini saf bir nesne olarak değil, bir insani mevcudiyetin işareti olarak algılar.

Sanatçının sorunu sanat eserinin bir nesne olarak mı yoksa bir özne olarak mı değerlendirileceğini bilmek değildir, çünkü ikisi birbirinden ayrılmaz. Sorun görünüm ve gösterge arasında eserdeki arzulanan gerilimi yakalamak ve dile getirmektir.

"Eylem resminde" içerilen sanat kavrayışı sanatı kendi içinde bir eyleme indirger, burada nesne, sanat eseri, sadece bir izdir ve onda seyirciyle başka bir iletişim yoktur. Kendisini kendi hazzı için malzemeler aracılığıyla tatmin etmekten başka şey yapmayan saf yaratıcının tutumudur bu.

Bu tutum nesneye yönelik, anonimliği içindeki sanat eserine yönelik bir ilgiyle uzlaşmaz, yani, köken ülkesi bilinmeyen ya da yapıldığı dönem belirsiz olan bir heykelin karşısındayken saf haliyle yaşanan haz deneyimiyle uzlaşmaz. Benim nesnellik ve öznelliğe olan ilgim her şeyden çok bu iki kutup arasında yer alıyor, ya da daha kesin olarak benim irademle aklım arasında yer alıyor. Üçüncü tutum, yani izleyicinin tutumu sözkonusu olursa, onun beni çok da ilgilendirmediğini söyleyebilirim. Kişi istese de istemese de, sonuçta her şeyin olması ona bağlıdır.

Klasik ve Latin kavrayış nesneye hep bir üstünlük vermişken, buna karşılık Doğulu kavrayış her şeyi özneye atfeder. Avrupa kültürünün iç geriliminin ortaya çıkmasından beri, gotik, ya da kuzeyli kavrayış iki karşıtın diyalektiği içinde oynamaya çabalar. Bu yüzden ben böyle daha önce yapılmış bir seçimle sınırlanmış değilim.

Sonuçta bu perspektif insanı kaçınılmaz olarak bütün yaratımları, insanlık eyleminin eşzamanlı bir şekilde yeniden yatırımları, yeniden değerlendirmeleri olarak düşünmeye yöneltir. Nesne, gerçeklik, ya da *mevcudiyet* ancak oluşun bir *aracısı* olarak değer bulur. Ama geçmiş yokken bir gelecek kurmak olanaksızdır. Gelecek geçmişten vazgeçerek ya da onu kurban ederek yapılır. Bir fenomenin geçmişine sahip olan kişi aynı zamanda onun oluşunun kaynaklarına da sahiptir. Avrupa modern gelişmenin kaynağı olmayı sürdürecek. Burada, tek sorun bu geçmişin kurbanları ve vazgeçmeleri konusunda kimin hak sahibi olacağı, yani kimin gelecek iktidarı miras alacağıdır. Ben Avrupa kültürünü yenilemek istiyorum. Sanatla başlıyorum. Bizim geçmişimiz oluşla dolu. Kabukları kırıp açmak yeter. *Detournement değersizleştirme [devalorization]* imkandan doğmuş bir oyundur. Ancak değersizleştirebilen kişi yeni değerler yaratabilir. Ve ancak değersizleştirecek bir şeyin olduğu yerde, yani zaten kurulu bir değerin olduğu yerde, insan değersizleştirmeye kalkışabilir. Kendi kültürümüze yeniden yatırım yapma becerimize göre değersizleştirmek ya da değersizleş-

tirilmek bize kalmıştır. Avrupa'da bize sadece iki seçenek kalıyor: kurban olmak ya da kurban edilmek. Tarihsel anıtla onu hak eden eylem arasında seçim yapmak size kalmış.

Önhazırlık kanıtı

1939 yılında divan resmine[1] duyduğum sevgiyi dile getiren ilk makalemi yazdım ("Intime banaliteter" [Samimi banallıklar], *Helhesten*) ve son yirmi yıldır ona hürmet gösterme fikri dolanıp duruyor aklımda. Bu yüzden tam bir sorumluluk ve uzun bir düşünmenin ardından harekete geçiyorum. Sadece mevcut durumum benim resmin sevdiği gıdanın resim olduğunu ispatlamak gibi pahalı bir eylemi gerçekleştirmemi sağladı.

Bu sergide kötü resmin onuruna bir anıt dikiyorum. Kendi payıma, onu iyi resimden daha çok seviyorum. Ama her şeyin ötesinde, bu anıt vazgeçilmez bir şey, hem benim için hem başkaları için. Bu kurban edilen resim. Bu tür bir fedakârlık ancak doktorlar denemek istedikleri yeni ilaçlarla hastalarını öldürdüğü zamanki kadar kibar yapılabilir. Ayrıca barbarca bir şekilde de, halkın ortasında ve tantanayla yapılabilir. Benim sevdiğim de bu. Saygıyla şapkamı çıkarıyorum ve Baudelaire'in güzelliğe ilahisini mırıldanırken kurbanlarımın kanlarını akıtıyorum.

1 Orada şöyle yazmıştım:
"Resim üretimiyle mücadele etmek isteyenler günümüzün en iyi sanatının düşmanlarıdır. Renkli kağıt üzerinde, binlerce evde yaldızlı çerçeveler içinde asılı duran bu orman gölleri, en derin sanatsal esin kaynakları arasındadır.
Bu büyük şaheserler gerçekleştirilmiş banallıklardan başka bir şey değil ve banallıkların büyük kısmının yetersizliği de onların tam olmamasıdır. Bu eserler banallığı onun derinlik sınırına dek itmiyor; onun sonuçlarını tam boyutuyla araştırmaktan geri duruyorlar; onun yerine estetizm ve ruhsallık temeline yaslanıyorlar. İnsanın doğal dediği şey serbest bırakılmış banallık, apaçıklıktır. Paris'ten başka hiçbir yerde insan kötü zevk ürünü olan bu kadar çok şeyi bir arada bulamaz. Bu da Paris'in neden sanatsal esinin hayatta olduğu yer olarak kaldığını açıklar."

5 Frantz Fanon (1925-1961) "Ulusal Kültür Üzerine"

Martinik'te doğan Fanon orada ve Fransa'da öğrenim gördükten sonra İkinci Dünya Savaşı'nda Fransız ordusuna katıldı. Savaştan sonra tıp çalışmalarını tamamladı ve psikiyatri alanında uzmanlık aldı. 1953 yılında Cezayir'deki bir hastanenin psikiyatri bölümünün başına getirildi. Bir sonraki yıl FLN'ye, Cezayir Kurtuluş Hareketi'ne katıldı. 1956 yılında, merkezi Tunus'ta olan, "Özgürlük Savaşçısı" adlı FLN gazetesinin editörü oldu. *Siyah Deri, Beyaz Maske* adlı ilk kitabı, ırkçılığı, sömürge halkının kendi kimliğini elde ederken yasadığı kendinden yabancılaşmayı (Hintli/Britanyalı ya da Cezayirli/Fransız özdeşlikleri arasında olduğu gibi) sorguladı. *Yeryüzünün Lanetlileri* 1961 yılında, Fanon'un kan kanserinden öldüğü yıl yayınlandı. Cezayir bağımsızlık savaşı bağlamında, kitap, sömürgecilere karşı silahlı mücadele vermek ihtiyacına odaklanır. Sömürge-sonrası çağdaş kuramların çoğu "ayrım" fikrine dayanmaktadır (bkz. VIIIB17). Bu açıdan savaş sonrası dönemde yaygın olan "zencicilik" gibi özcü bir düşünceyi eleştirir. Önde gelen yandaşlarından biri olan Senegalli yazar Leopold Senghor'un sözleriyle, "zencicilik"in temsil ettiği şey "yirminci yüzyıl hümanizmidir". Kültür acısından, canlıcılığı ve altta yatan uyum ve ritim fikirlerine vurgu yapması açısından modernist kuramın bazı yönlerini yansıtıyordu. Fanon emperyalizmin silikleştirdiği kültürel idealleri geri kazanmanın önemini

kabul etse de, potansiyel geriye dönük yönleri nedeniyle "zenci-cilliğe" şiddetle karşı çıkıyor, onun yerine çağdaş politik özgürlük mücadelesinden ulusal bir kültür inşa etmeyi savunuyordu. Özünde, Fanon, kasıtlı olmasa da, sömürgeci olan "ilkel" ya da arkaik gibi düşünceleri çoğaltabilecek bir kültür perspektifinin benimsenmesine karşı çıkar ve onun yerine modernlik kültürünü savunur. "Ulusal Kültür Üzerine" konuşması 1959 yılında Roma'daki İkinci Siyah Sanatcı ve Yazarlar Kongresi'nde yapılmıştı. Daha sonra *Les Damnes de la Terre*'de 4. bölüm olarak yer aldı. Alıntılar için Contance Farrington'un *The Wretched of the Earth*, 1965 çevirisinin Harmondsworth: Penguin, 1974 edisyonu, s. 166-99 kullanıldı. Alıntılar s. 168-72 ve 178-81'dendir.

Politik partilerde, genellikle de bu partilerin yan kuruluşlarında, sömürge ırkın kültürlü bireyleri yer alır. Bu bireyler için, ulusal bir kültür talebi ve böyle bir kültürün varlığının onaylanması özel bir mücadele sahası oluşturur. Politikacılar eylemlerini hakiki güncel olaylara dayandırırlarken, kültür insanları tarih alanında durur. Sömürge öncesi barbarlığa ilişkin sömürgeci kurama saldırgan bir yanıt vermeye karar veren yerli entelektüelle karşı karşıya gelen sömürgecilik, çok hafif bir tepki verir, çünkü genç sömürgeleştirilmiş entelijensiyanın geliştirdiği düşünceler ana vatandaki uzmanlar tarafından yaygın bir şekilde geliştirilmektedir. On yıllardır çok sayıda araştırmacının, büyük ölçüde, Afrika, Meksika ve Peru uygarlıklarını sağlığına kavuşturmuş olduğunu söylemek aslında beylik bir söz olmuştur. Yerli entelektüellerin ulusal kültürlerinin varlığını ne büyük bir tutkuyla koruduğu insanda şaşkınlık yaratabilir; ama bu abartılı tutkuyu kınayanlar kendi ruhlarının ve benliklerinin varlığını tam olarak kanıtlamış olup tartışmaya yol açmayan bir Fransız ya da Alman kültürünün arkasında rahatça korunuyor olduklarını unutmaya eğilimlidir.

Olgusal varlık düzleminde bir Aztek uygarlığının geçmişteki varlığının bugünün Meksika köylüsünün günlük yemeğinde çok fazla bir şey değiştirmediğini kabul ediyorum. Harika bir Songhay uygarlığının bulunmasının da bugün Songhayluların kötü beslenmiş ve cahil olduğu, yeryüzünde boş kafa ve boş gözlerle dolandıkları gibi bir olguyu değiştirmeyeceğini de kabul ediyorum. Ama birçok kez, sömürge döneminden önce var olan bir ulusal kültüre yönelik bu tutkulu arayışın haklı nedeninin, yerli entelektüellerin paylaştığı, içinde boğulma riski taşıdıkları o Batı kültüründen uzak durmak kaygısı olduğu da belirtildi. Bu entelektüeller yaşamlarını kaybetme ve böylece halklarına da kayıp olma tehlikesi taşıdıklarının farkındadırlar; sinirli ve kalpleri öfkeli olan bu insanlar, halklarının en eski ve sömürge öncesi yaşam kaynaklarıyla olan temaslarını bir kez daha yenilemeye kararlıdırlar.

Biraz daha ileri gidelim. Belki de bu tutkulu arayış ve bu öfkeyi sürdüren ya da en azından yöneten şey, bugünün sefaletinin ötesinde, kendi kendinden tiksintinin, tevekkülün ve feragatin ötesinde, varlığı bizi hem kendimiz için hem de başkaları için canlandıran çok güzel ve parlak bir çağ bulma umududur. Daha da ileri gitmek istediğimi söyledim. Belki de bilinçsizce, yerli entelektüeller, bugünün barbarlığının tarihi önünde şaşkın bir halde duramadıkları için, daha da ileri gidip daha da derinlere dalmak istediler; ve, burada bir hata yapmayalım, geçmişlerinde utanacak bir şey olmadığını, saygınlık, görkem ve gurur olduğunu büyük bir coşkuyla keşfettiler. Geçmişteki bir ulusal kültür iddiası sadece bir ulusu iyileştirip gelecekteki bir ulusal kültür umudunun temeli olarak hizmet etmez. Ruh-etkilenim dengesi sahasında bu,

yerlideki önemli bir değişimden sorumludur. Belki de sömürgeciliğin basitçe kendi yönetimini, ele geçirilen bir ülkenin şimdisine ve geleceğine dayatmakla yetinmediğini yeterince gösteremedik. Sömürgecilik sadece bir halkı pençesinde tutmak ve yerlinin beynini biçim ve içerikten yoksun kılmakla tatmin olmaz. Sapkın bir mantıkla, ezilen halkın geçmişine yönelir ve onu çarpıtır, biçimsizleştirir ve yok eder. Sömürge öncesi tarihin bu şekilde değersizleştirilmesi günümüzde diyalektik bir önem kazanmıştır.

Genel olarak sömürge dönemine özgü olan kültürel yabancılaştırmayı yürütmek için harcanan çabaları düşündüğümüzde, hiçbir şeyin şansa bırakılmadığını ve sömürge egemenliğinin aradığı toplam sonucun aslında yerlileri sömürgeciliğin onların karanlığını aydınlatmak için geldiğine ikna etmek olduğunu görürüz. Sömürgeciliğin bilinçli olarak aradığı etki yerlilerin kafalarına, yerleşimciler ayrılacak olursa, hemen barbarlığa, yozlaşmaya ve hayvanlığa düşecekleri düşüncesini yerleştirmekti. [...]

Sömürge yalanlarıyla mücadele etmeye karar veren yerli entelektüel bütün kıta sathında dövüşür. Geçmiş değerini yeniden kazanır. Bütün görkemiyle sergilenmek üzere geçmişten çıkarılan kültürün, onun kendi ülkesine ait olması gerekmez. Çabalarında çok da hassas bir nokta koymaya uğraşmayan sömürgecilik, hep Zencinin yabani olduğunu öne sürmüştür; ve sömürgeci için, Zenci ne bir Angolalı ne de bir Nijeryalıdır, çünkü basitce "Zencice" konuşmaktadır. Sömürgecilik için, bu engin kıta yabani yatağıydı, batıl inanç ve fanatizmle boğulmuş, tiksinti uyandıran, Tanrı'nın lanetiyle ezilmiş, bir yamyamlar ülkesiydi – kısacası Zencinin ülkesiydi. Sömürgeciliğin istimlakı kıta ölçeğindedir. Sömürgeciliğin, insanlığın en karanlık gecesinin sömürgecilik öncesi tarihte yattığı şeklindeki inancı bütün Afrika kıtasını ilgilendirir. Yerlinin kendisini iyileştirme ve sömürgeciliğin pençesinden kaçma çabaları mantıksal olarak sömürgeciliğinkiyle aynı bakış açısından yapılmaktadır. Batı kültürünün alanının ötesine geçen ve bir başka kültürün varlığını ilan etmeyi kafasına koymuş olan yerli entelektüel bunu hiçbir zaman Angola ya da Dahomey adına yapmaz. Onaylanan kültür Afrika kültürüdür. Beyazlar tarafından egemen olunduğundan beri daha da Zenci olan Zenci, bir kültüre sahip olduğunu kanıtlamaya ve kültürlü biri gibi davranmaya karar verdiği zaman, tarihin onun için belli bir yol hazırladığını görür: Bir zenci kültürünün var olduğunu kanıtlamalıdır.

Ve düşüncenin bu ırkçılaşmasından, ya da en azından bu düşünceye yönelik ilk hamleden sorumlu olanlar, önce ve hâlâ başka kültürlerin yokluğunun bıraktığı boşluğu doldurmak üzere beyaz kültürü öne sürmekten vazgeçmeyen Avrupalılardır. Sömürgecilik ulusal kültürlerin varlığını peşpeşe reddederek vakit kaybetmeyi hayal etmedi. Bu yüzden sömürgeleştirilen halkların yanıtı kıta ölçüsünde olmalıdır. Afrika'da, son yirmi yılın yerli edebiyatı ulusal bir edebiyat değil bir Zenci edebiyatıdır. Sözgelimi, Zenci-cilik kavramı, beyaz insanın insanlığa savurduğu o hakaretin mantıksal değilse de duygusal antiteziydi. Beyaz insanın aşağılamasına karşı bu Zenci-cilik hamlesi bazı çevrelerde yasaklama ve aforozları kaldırabilecek tek düşünce gibi göründü. Çünkü Yeni Gine ya da Kenya entelektüelleri kendilerini her şeyin ötesinde genel bir sürgüne karşı çıkarken ve efendilerinin ortak aşağılamasının karşısında buldular, tepkileri de birbirlerine hayranlık dolu övgüler düzmek oldu. Afrika kültürünün koşulsuz onaylanması Avrupa kültürünün koşulsuz onaylanmasının ardından geldi. Bütün olarak, Zenci-cilik şairleri yaşlı bir Avrupa düşüncesini genç

bir Afrika'yla, yorucu akıl yürütmeyi lirizmle, boğucu mantığı uçarı doğayla karşı karşıya getirdiler ve bir yanda katılık, törensellik, görgü ve kuşkuculuk, diğer yanda samimilik, canlılık, özgürlük ve –Neden olmasın?– bolluk: ama aynı zamanda da sorumsuzluk. [...]

Afrika kültüründen olan insanların kendilerini içinde bulduğu bu tarihsel zorunluluk, bu savlarını ırksallaştırma ve bir ulusal kültürden çok bir Afrika kültürünü savunur hale gelme zorunluluğu onları çıkmaz bir sokağa sürükleyebilir.

***

Yerli, entelektüel sömürge dünyasından alınmış kötü alışkanlıkların bir envanterini çıkarmaya karar verir ve herkese halkın, bütün doğruluğa ve iyiliğe sahip olduğuna inandığı halkın, eski iyi geleneklerini hatırlatmaya çabalar. Sömürge toprağında yaşayan yerleşimcilerin bu tutumu skandal gibi karşılamalarının tek sonucu yerlinin bu kararını güçlendirmek olur. Bu sindirilmiş halk karşısındaki zaferlerinin tadını çıkarmaya telaş eden sömürgeciler, kurtarılmış canlar saydıkları bu kişilerin tekrar zenciler gibi davranmaya başladığını anladıkları anda, bütün sistem çatırdar. Kazanılan her yerli, rehin alınmış her yerli kendini serbest bırakıp kendi cephesine çekilmeye karar verdiği zaman sömürge yapısı açısından sadece bir başarısızlık göstergesi olmakla kalmaz, aynı zamanda bütün o çabaların yararsızlığının ve sığlığının bir simgesi olarak durur. Hattın gerisine çekilen her yerli, yönetimin ve yöntemlerinin köklü bir kınanmasıdır; ve yerli entelektüel yarattığı skandalda seçtiği yoldan ilerlemek için meşruiyet ve cesaret bulur.

Eğer yerli yazarların eserlerinde bu evrimi niteleyen farklı aşamaların izini sürmek isteseydik, karşımızda üç düzeyli bir panorama açılırdı. İlk aşamada, yerli entelektüel işgalci gücün kültürünü özümsediğini kanıtlar. Yazdıkları noktası noktasına anavatandaki benzerlerininkilerle örtüşür. Esin kaynağı Avrupalıdır ve bu eserlerin anavatandaki edebiyatın belli eğilimleriyle bağlantısını kolayca kurabiliriz. Bu koşulsuz özümseme dönemidir. Burada sömürgelerden gelen Parnasyen, Simgeci ve Gerçeküstücü edebiyatla karşılaşırız.

İkinci aşamada yerlinin rahatsız olduğunu görürüz; ne olduğunu hatırlamaya çalışır. Bu yaratıcı çalışma dönemi yaklaşık olarak az önce betimlediğimiz geçişe karşılık gelir. Ama yerli halkının bir parçası olmadığından, halkıyla sadece dışsal ilişkilere sahip olduğundan, sadece onların yaşamlarını düşünmekle yetinir. Çocukluğunun geçmiş günlerindeki geçmişe ait olaylar belleğinin derinliklerinden çıkar; eski efsaneler ödünç alınmış bir estetizm ışığında, başka göklerin altında keşfedilmiş bir dünya kavrayışının ışığında yeniden yorumlanır.

Hemen-savaştan-önceki edebiyata bazen mizah bazen mecaz hakim olur; ama genellikle sıkıntı ve güçlük dolu, ölümün ve tiksintinin de yaşandığı bir dönemin semptomudur. İçimizi kusarız; ama onun altında bir kahkaha duyulmaktadır.

Sonunda, üçüncü, mücadele aşaması denebilecek aşamada, yerli, kendisini halkından ve halkıyla kurtarmaya çalıştıktan sonra, bu kez halkı sarsacaktır. Halkın uyuşukluğuna kendi gözünde saygın bir değer vermek yerine, kendisini halkı uyandıran kişiye dönüştürür; buradan da bir mücadele edebiyatı, devrimci bir edebiyat, ulusal bir edebiyat çıkar. [...]

Yerli entelektüel yine de er ya da geç ulusun kanıtının onun kültüründe bulunmadığını, onun varoluşunun halkın işgal güçlerine karşı verdiği mücadelede tözselleştiğini anlayacaktır. Hiçbir sömürge sistemi, meşruiyetini, hakim olduğu toprakların kültürel açıdan yokmuş gibi olması olgusundan almaz. Sömürgeciliği onun karşısına pek bilinmeyen kültürel değerleri çıkararak utandıramazsınız. Yerli entelektüel tam da kaygılı bir şekilde bir kültür eseri yaratmaya çalıştığı sırada, ülkesindeki yabancıdan ödünç alınmış olan teknikleri ve dili kullandığını fark edememektedir. Bu araçları ulusal olmasını istediği bir mühürle damgalamakla yetinir, ama bu da tuhaf bir şekilde egzotizm doludur. Halkına kültürel başarılar yoluyla dönen yerli entelektüel aslında bir yabancı gibi davranmaktadır. Bazen halkına olabildiğince yakın olmayı istediğini göstermek için bir lehçeyi kullanmakta tereddüt etmez; ama dile getirdiği düşünceler ve ilgilendiği şeyler ülkesindeki erkek ve kadınların tanıdığı gerçek durumla ortak ölçülere sahip değildir. Entelektüelin yöneldiği kültür genellikle bir tikel örnekler yığınından başka bir şey değildir. Kendisini halka bağlamak ister; ama onun yerine onların dış kılıklarını ele geçirir. Ve bu dış kılıklar sadece sürekli hareket halinde olan ve savrulan, gizli bir yaşamın yansımasıdır. Bir halkı niteler gibi görünen fazlasıyla apaçık nesnellik aslında sadece âtıldır, kendisi sürekli yenilenen çok daha temel bir tözün sıkça görülen ve hep de çok tutarlı olmayan uyarlamalarıdır. Kültür insanı, bu tözü bulmak için yola koyulmak yerine, mumyalaşmış parçalarla hipnotize olur, çünkü bunlar durağan olduklarından olumsuzlamanın ve yıpranmış buluşların simgeleridir. Kültür hiçbir zaman geleneğin berraklığına sahip değildir; bütün basitleştirmelerden tiksinir. Özünde geleneğe karşıdır, çünkü gelenek her zaman kültürün bozulmasıdır. İnsanın kendisini bir geleneğe bağlama ya da terk edilmiş gelenekleri canlandırma arzusu sadece tarihin akışına karşı gitme anlamını değil insanın kendi halkına karşı gelmesi anlamını da taşır. Bir halk silahlı mücadeleye giriştiği, hatta azgın bir sömürgeciliğe karşı politik mücadeleye giriştiği zaman, geleneğin önemi değişir. Geçmişte edilgen direniş tekniği olmuş olan her şey, bu aşamada, köklü bir şekilde kınanır. Gelişmemiş bir ülkede mücadele döneminde gelenekler temelde dengesizdir ve merkezkaç eğilimlerle savrulurlar. Bu yüzden entelektüel hep modası geçmiş olma riski taşır. Mücadeleyi sürdüren insanlar lafazanlıklardan etkilenmeyenlerdir; ve onları izlemek isteyenler de, sıradan fırsatçılar, başka deyişle geç kalanlar olur.

Sözgelimi, plastik sanatlarda, bedeli ne olursa olsun ulusal bir sanat eseri yaratmak isteyen yerli sanatçı kendisini ayrıntıların basmakalıp reprodüksiyonuna hapseder. Modern teknikleri her şeye rağmen kapsamlı bir şekilde incelemiş olan ve çağdaş resim ve mimarinin başlıca eğilimlerinde yer almış olan bu sanatçılar, yabancı kültüre sırt çevirir, onu reddeder ve gerçek bir ulusal kültür aramaya koyulur. Ama bu insanlar düşüncenin biçimlerinin ve beslendiği şeyin, modern bilgilendirme, dil ve giyim teknikleriyle birlikte, diyalektik bir şekilde halkın aklını yeniden örgütlediğini ve sömürge döneminde korunak işlevi görmüş sabit ilkelerin artık aşırı köklü değişimlerden geçtiğini unutur.

Ulusun gerçeklerini sergilemeye karar vermiş olan sanatçı da paradoksal bir şekilde geçmişe yönelir, güncel olaylardan uzaklaşır. Son aşamada kucaklamaya çalıştığı şey aslında düşüncenin döküntüleri, onun kabukları ve cesetleri, bir vakit

durağanlaşmış olan bir bilgidir. Ama otantik bir sanat eseri yaratmak isteyen yerli entelektüel, bir ulusun doğrularının öncelikle onun gerçeklikleri olduğunu anlamalıdır. Geleceğin eğitiminin içinden çıkacağı o kaynar kazanı buluncaya dek devam etmelidir.

Bağımsızlıktan önce, yerli ressam ulusal ortam karşısında duyarsızdı. Figüratif olmayan sanata yüksek değer veriyordu, ya da genellikle natürmortta uzmanlaşmıştı. Bağımsızlıktan sonra halkıyla kaynaşma kaygısı onu gerçekliğin en ayrıntılı temsilleriyle sınırlayacak. Herhangi bir iç ritmi olmayan bir sanat bu, durgun ve kıpırtısız olan, yaşam değil ölüm dolu olan bir sanat bu. Aydınlanmış çevreler çok iyi ifade edilmiş olan bu "iç gerçekle" karşılaştıkları zaman coşkuya kapılırlar; ama bu gerçeğin bir gerçekliği olup olmadığı, çoktan yıpranmış ve reddedilmiş olup olmadığı gibi, insanların tarihe uzanan yolu açtıkları bir çağın dile getirdiği soruları sormaya hakkımız vardır.

6 Lawrence Alloway (1926-1990) "Sanat ve Kitle Medyası"

Alloway 1950'lerin başında, Londra'daki Contemporary Arts Institute'da [Çağdaş Sanat Enstitüsü] çalışan bir eleştirmendi. Orada, 1952 yılında Bağımsız Grup'un kurulmasında rol almıştı. İçlerinde Eduardo Paolozzi ve Richard Hamilton'ın yer aldığı bu grubun üyeleri, genellikle Britanya'da Pop Sanat'ı kuran kişiler olarak anılır. Tipik çalışmalarının iki temel yönü vardı. Özel bir estetik nitelik fikri çevresinde toplanan özerk, tarafsız, "güzel" sanat düşüncesi karşısında eleştirel duruyor ve daha olumlu bir şekilde yeni kitle medyasının ve bu medyanın ürünlerinin içerimlerini karşılamaya çalışıyorlardı, hem uygun bir kültür kuramı hem de sanat uygulaması için. Yazı *Architectural Design*, Londra, Subat 1958, s. 34-5'te yayınlandı ve alıntılar bu kaynaktan yapıldı. (Greenberg'in "Avangard ve Kitsch" yazısı için bkz. IVD11.)

1800'den önce Avrupa'nın nüfusu tahminî 180 milyondu; 1900'e geldiğinde bu sayı 460 milyona ulaşmıştı. Nüfus artışı ve onu hızlandıran Sanayi Devrimi, herkesin bildiği gibi, dünyayı değiştirdi. Fakat sanat alanında, geleneksel düşünceler varlığını sürdürdü, daha sonraki gelişmelerin tanımını sınırladı. Ortega'nın *Kitlelerin Ayaklanması*'nda belirttiği gibi: "Günümüzde kitleler toplumsal yaşamda daha önce azınlıklara ayrılmış gibi görünen işlevler yerine getiriyorlar." Bunun sonucunda, estetik ölçütleri belirlemeye alışkın olan elitler, artık sanatın bütün yönlerine hakim olma gücüne sahip olmadıklarını anladılar. Bu durumda kitle medyasının sanatlarını değerlendirmemiz gerekiyor. Bunları, azınlıklarla bağlantılı bir estetik yasası içinde, pastoral ve üst sınıflara özgü düşüncelerle açık seçik görmek olanaksız, çünkü kitle sanatı kentli ve demokratiktir. [...]

Eğer sanayi toplumunun en dikkat çekici ve önemli başarılarından biri olan kitle sanatına adil davranılırsa, ona yöneltilen beylik itirazların bazılarına karşılık vermek gerekir. Kitlesel popüler sanata yönelik muhalefetin bir özeti, iyi bir sanat eleştirmeni olan, ama konu modern güzel sanatların dışına çıktığında fazlasıyla önyargılı olan Clement Greenberg'in *Avangard ve Kitsch* (*Partisan Review*, 1939, *Horizon*, 1940) adlı yazısında yer alır. Kitsch derken onun kastettiği "popüler, renkli baskılarıyla birlikte ticari sanat ve edebiyat, dergi kapakları, çizimler, reklamlar, kuşe

ve ucuz romanlar, çizgi romanlar, Tin Pan Alley müziği, tap dansı, Hollywood filmleri vb."dir. Bütün bu etkinlikler Greenberg ve adına konuştuğu azınlık için "*gerçek* kültürün değerlerine karşı duyarsız ... olanlar için düşünülmüş olan ikame (*ersatz*) kültür"dür, "Ham malzemesi olarak *gerçek* kültürün alçaltılmış ve akademikleşmiş simülakrını kullanan kitsch, bu duyarsızlığı selamlar ve besler" (benim italiklerim). Greenberg "bütün *kitsch*in akademik olduğunu" öne sürer, ama ancak bir kısmı, Cecil B. De Mille türü tarihsel destanları gibi ondokuzuncu yüzyıl tarih-resim malzemesini kullananlar böyledir. Aslında, üslup açısından, teknik açısından ve ikonografi açısından kitle sanatları akademi karşıtıdır. Güncellik ve hızlı bir değişim oranı sözcüğün yaygın anlamıyla, yani durağan, katı, kendi kendini sürdüren bir sistem anlamında akademik değildir. Yaşam ve ekonomimizin değişkenleri karşısındaki duyarlılık, kitle sanatlarının yaşamımızdaki değişikliklere, zamanı kat eden değerlerin bir haznesi olan güzel sanatlardan çok daha yakın eşlik etmesini sağlar.

Sanayi uygarlığımızın popüler sanatları, zaman içinde değil, şiddetli ve deneysel olarak ortaya çıkan teknik değişimlere koşulmuştur. İletişim alanında elektronik çağının yükselişi sinemaya meydan okudu. Küçük tv ekranına tepki olarak, film yapımcıları yanlara (CinemaScope) ve uzamda geriye (Vista Vision) yayıldılar. Bilinen film eleştirmenlerinin hepsi yeni düzenlemeye karşı çıktı, ama bunların hepsi izleyiciler tarafından benimsendi. Dramatik yenilik şeklindeki (genellikle ekonomik zorunluluktan kaynaklanan) teknik değişim sadece sinemada değil bütün kitle sanatlarında görülür. Renkli tv, renkli baskıdaki gelişmeler (özellikle de Amerikan dergilerinde), yeni ucuz baskı, cep boyunda kitaplar; hepsi de kitle iletişimi kanallarındaki sürekli teknik iyileşmelerin bir parçasıdır.

Kitle sanatlarındaki iletişimde önemli bir etken de yüksek laf kalabalığıdır. TV oyunları, radyo dizileri, eğlencelikler birbirine benzeme eğilimindedir (ama uzman tüketici için önemli ve açıkça görünür farklar vardır). Sinemaya istediğiniz anda girebilir, koltuğunuzdan ayrılabilir, bir dondurma yiyebilir, bu arada ekrandaki hareketliliği oldukça rahat bir şekilde izleyebilirsiniz. Modern eğlencelik eserlerin tekrarlı ve üstüste binen yapısı iki şekilde çalışır: (1) Konuşmayı, sarılmayı, gezinmeyi seven izleyiciler için yeterli asgari ilgiye izin verir; (2) kendini veren izleyicide bulunan, aksiyondaki küçük farkları özenli bir şekilde birbirinden ayırmaya yol açan yoğun bir katılım arzusunu tatmin eder.

Popüler sanatta veriden fanteziye doğru süreklilik vardır. Fantezi, birkaç örnek verecek olursak, film yıldızları, parfüm reklamları, güzel ve canavar durumları, korkunç ölümler, seksî kadınlarda yatar. Popüler sanatı halkın yaşamsal altkatmanı olarak, ilkel bir şey olarak gören sanat azınlıklarının kolayca kabul ettiği yön budur. Bu fikir onsekizinci yüzyılda, ulusal halk sanatlarını uluslararası klasisizmle karşı karşıya getiren Herder'den günümüze uzanan bir tarihi vardır. Fakat şimdi, kitlesel üretilen halk sanatı uluslararası oldu: Kim Novak, *Galaxy Science Fiction*, Mickey Spillane, Batı'da nereye giderseniz gidin bulunabilir.

Fakat fanteziye hep başköşe verilmektedir; seksî model zamandışı bir şehvetle olduğu gibi güncel modayla da şekillenmektedir. Bu yüzden, kitle sanatı tüketiciyi saf, zamansız bir şekilde erotik ve fantastik göründükleri zaman bile güncel üsluplara yöneltir. Kitle medyası, David Riesman'ın belirttiği gibi, benimseme

dersleri verir, rol alma eğitimi verir, yeni nesnelerin kullanımı, değişen ilişkilerin tanımlanması alanında eğitir. 1956'lara dek birçok insan için yeni bir sözcük olan sibernetik, 1950 yılında *Astounding Science Fiction*'daki öykülerin temeline yerleşti. Bilimkurgu bu yüzyılda ortaya çıkan teknik olguların benimsenmesine katkıda bulunur. *Astounding*'in editörü olan John W. Campbell'ın belirttiği gibi, "Herkes bir davranış kalıbını öğreniyor, ama beş yıl sonra bu kalıp işe yaramaz hale geliyor". Popüler sanat, bütün olarak, dünyadaki değişimleri denetime almak için imgelem ve olay örgüleri önerir; kültürümüz içinde değişen her şey popüler sanatların malzemesidir.

Kitle medyasının eleştirmenleri genellikle orada dile getirilen entelektüellere yönelik düşmanlıktan ve sanata saygı yoksunluğundan yakınır, ama göstermeye de çalıştığım gibi, bu duygular karşılıklıdır. Kitle medyası neden öteki yanağını çevirsin? Entelektüelleri kaygılandıran şey kitle sanatlarının yayılmasıdır; yüksek yerlere yayılıyorlar. [...]

Kültürün tanımı da, sanatlarının tüketimi açısından yeni değil deneyimli olan büyük izleyicinin baskısıyla değişiyor. Bu yüzden, artık kültürü sadece azınlığın az sayıda kişi ve gelecek için koruduğu bir şey olarak tanımlamak yeterli değil (ama bu tür sanat her zamanki gibi değerli ve kıymetli). Bizim kültür tanımımız Rönesans kuramının dayattığı güzel sanat sınırlarının ötesine uzanıyor ve artık, gitgide artan biçimde, insan etkinliklerinin bütün toplamına karşılık geliyor. Bu tanım içinde, kitlesel üretilmiş sanatların reddedilmesi, eleştirmenlerin sandığı gibi, kültürün bir savunması değil ona yönelik bir saldırıdır. Akademisyen için uygun olan yeni rol alevi koruyor; sanatlar için hazırlanan yeni rol aynı zamanda kitlesel sanatları da içeren genişleyen bir çerçeve içindeki iletişimin muhtemel biçimlerinden biri olmaktır.

7 Allan Kaprow (1927-2006)
Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar'dan

1950 sonları ve 1960 başları sırasında, Kaprow, Oluşum [*happening*] üretmede önde gelen bir figürdü, özellikle de New York avangardı içinde. Daha önceden "Jackson Pollock'ın mirası"nın bir yorumunun taslaklarını çıkarmış, burada Pollock'un eserlerinin içerimlerini resimden, içinde performansında yer aldığı bir sentetik sanata doğru çıkış olarak okumustu. Bu performanslar gerçek zaman ve uzamda gerçekleşecek, ürünlerin havasına ve modern, kentleşmiş bir dünyanın süreçlerine uyacaktı: "Günümüzün genç sanatçısının artık 'Ben bir ressamım' ya da 'bir şairim' ya da 'bir dansçıyım' demeye ihtiyacı yok. O sadece bir 'sanatçıdır'. Yaşamın tamamı ona açılacaktır." Buradaki alıntıların kaynağı (s. 151-5, 183-5, 187-96 ve 207-8) kitap olarak *Assemblages, Environments and Happenings* adıyla 1966'da New York'ta yayınlanmıştı. Önsöz, bunun "büyük ölçüde yazıldığı" tarihin 1959 olduğunu, 1960'da bitirilip 1961'de gözden geçirildiğini söylüyor. Başka Oluşum sanatçılarının metinlerinin de eklenmesiyle, daha sonraki yayın için gözden geçirilmişti.

Avangard çabasının önemli bir alanında eleştirel bir dönüm noktasına varıldı ve ben bunun tümüyle yararlı olduğuna, ama bizi, plastik sanatların doğasıyla ilgili değer verilen bazı varsayımları gözden geçirmek gibi kabul edilmesi muhtemelen imkansız bir göreve zorladığına inanıyorum.

Bu noktada yapılmış olan bazı gelişmiş eserler hızla geleneksel kimliklerini kaybediyor ve onların yerini, içerimleri açısından çok daha uzak erimli, başka bir şey alıyor.

Bir yandan, yakın tarihli modern sanatın bütününe genel olarak bakarsak, bir zamanlar grafik sanatla resim arasında çok açıkça görünen farkların uygulamada ortadan kalktığını görürüz; aynı şekilde, resimle kolaj, kolajla konstrüksiyon, konstrüksiyonla heykel ve bazı büyük konstrüksiyonlarla yarı mimari arasındaki ayrımlar da böyledir. [...]

Bu süreklilik önemli, eleştirel bir konu aslında; çünkü resim, çizim ve büyük ölçüde de heykel ve küçük denen sanatlar, bu ana dek tümüyle evin yapısının dayattığı koşullara bağlıydı: Düz duvardan ve odanın küp çerçevesinden yoksun bir tuvali, düzgün olmayan bir zemin üzerindeki bir sandalyeyi düşünmek yeter ... Sanatçılar en az bir yüzyıl boyunca tek önemli olan şey önlerindeki eser, kendilerine açılan bir dünyaymış gibi çalıştılar. [...] Ama ben temel düzlemde plastik sanatların birbiriyle ne kadar derinden ilgili olduğunu kabul etmenin önemli olduğunu söylüyorum. Birinin koşullarını değiştirirseniz, ötekinde bir çatışma ima edersiniz. Bu koşullar da kuşkusuz artık değişiyor.

***

[...] Kısacası, çağdaş sanat geleneksel sınırlarından çıktı. Resim, plastik sanatların tartışmasız en gelişmiş ve deneysel olanı, "Format ya da alan hep kapalı, düz dikdörtgen mi olmalı?" sorusunu, gözlemciye eserin fiziksel ve metafizik tözünün belirsiz bir şekilde, dört bir yöne tuvalin ötesine doğru devam ettiğini düşündüren jestlerden, karalamalardan, çerçevesiz büyük ölçeklerden yararlanarak tekrar tekrar sorar. ...

Daha yakınlarda, farklı kompozisyonlardan oluşan geniş bir cisim, (Robert Rauschenberg'in kendi eseri için kullandığı isimle) *Combines* [Bağdaştırmalar], Neo-Dada ya da *Assemblage* [düzenleme] çeşitli malzeme ve nesneleri eşit ölçüde çeşitli bir dizi formatla, bildiğimiz şekliyle "resmin" gerektirdiği kabul edilmiş normlardan tümüyle ayrılarak kullanır. Ama bu da odanın aynı zamanda hep bir çerçeve ya da format olduğuna ve bu şeklin sözkonusu eserden kaynaklanan biçimlerle ve ifadeyle tutarsız olduğuna dikkat çekiyor.

Elbette, bazı sanatçılar bu çelişkide olumlu bir değer bulup onu kullanır, tıpkı bir başka kuşağın (Pollock kuşağının sözgelimi) bir tuvalin sınırlarını aslında sınırsız olan bir biçimin tek sınırı olarak kullanması gibi; aynı şey caz için de geçerlidir, onun vuruşu doğaçlamada elde edilen özgürlük derecesini tanımlayan sabittir. Bu görece değişmeyen etkenler bir tür ev temeli gibi hissediliyor. Yine de bu bugün için geçici, bir geçiş değeri olabilir, çünkü çok sayıda genç sanatçı artık bu tür yöntemleri kabul edilebilir görmüyor; en azından bunları fazlalık, bu yöntemlerin kökeni olması gereken geçmişle gereksiz bağları olan yükler olarak görüyorlar. Eğer sanatta önlem ve sınırlar olacaksa, yeni türden olmalı. Tipik bir odanın sınırlarıyla mücadele etmektense, birçoğu etkin bir şekilde açık havada çalışmayı düşünüyor. Yeni mimari için sabredemiyorlar.

Burada anlatılanlar bunun bir tür kriz olduğunu ortaya koymuş olmalı. Bunun bize dayattığı estetik yeniden değerlendirmeden ayrı olarak, onun dolayımsız uygulamalı sonucu alışılmış galeri durumunu geçersiz kılması. [...]

***

Bu sanatın evrimi bizi sanatın ne olduğu konusunda çok farklı bir fikre getiriyor. Son iki yüzyıl içinde resim dükkanı ve müzenin ortaya çıkması sanatın toplumdan ayrılmasının doğrudan bir sonucuydu, sanat, gerçek dünyadan kopan ve sadece çoğu insanın bildiği varlığa dolaylı gönderme yapabilen bir düş dünyası haline geldi. Galeri ve müze bu düşünceyi bir "şşşşt – dokunma" atmosferi yaratarak berraklaştırdı. Geleneksel olarak, sanatın tümüyle kalpten ya da kafadan doğduğu ve sonra da, ışıl ışıl ve tamamlanmış bir halde, sergi mekanına getirildiği sanılırdı. Fakat artık bu şekilde düşünülmüyor ve onun yerine tözünü, görünümlerini ve coşkularını, bildiğimiz şekliyle sıradan dünyadan alıyor; ve bu, kuşkusuz, galeri-müze durumunun ne kadar işlevsizleşmiş olduğunun bir imasıdır. Ortam adı verilen bir biçim olduğunda onu bir stüdyoda düşünmek ve sonra da bir sergi salonuna uydurmaya çalışmak tam anlamıyla saçmalıktır. Eser stüdyoda daha iyi göründüğü için orada düşünüldüğünü, en iyi ve tek yerinin orası olduğunu düşünmek de saçmadır. Atölyenin romansı, tıpkı galeri ve müzeninki gibi, büyük olasılıkla zaman içinde kaybolur. Ama bu arada, dünyanın geri kalanı sonsuzca bu işe hazır hale gelmiştir.

Ortamlar genellikle sessiz durumlardır, bir ya da birkaç kişinin yürüyüp ya da emekleyip gelmesi, uzanması ya da oturması için vardırlar. İnsan bakar, bazen dinler, yemek yer, içer ya da içerideki öğeleri ev eşyalarının yerini değiştiriyormuş gibi yeniden düzenler. Başka bir Ortam ziyaretçi-katılımcıdan yeniden yaratmasını ve eserin içkin süreçlerini sürdürmesini ister. En azından insanlar için, bütün bu özellikler biraz düşünceli ve yaratıcı bir tavır gerektirir.

Ortamlar medyaya göre özgür kalır ve duyulara seslenirken, bugüne dek başlıca vurguları görsel, dokunsal ve yönlendirmeci olmuştur. Zaman (uzama kıyasla), ses (dokunsal nesnelere kıyasla) ve insanların fiziksel varlığı (fiziksel çevreye kıyasla) ikincil öğeler olma eğilimi gösterir. Fakat birinin bu ikincil özelliklerin potansiyellerini güçlendirmek istediğini varsayalım. Hedef içinde bütün bileşenlerin kuramsal olarak eşdeğer ve bazen tam olarak eşdeğer olacağı, bileşik bir bileşenler sahası olacaktır. Bu da bileşenlerin daha özenli bir şekilde esere yerleştirilmesini, insanlara daha çok sorumluluk verilmesini ve cansız kısımların rollerinin bütünle daha uyumlu olmasını gerektirecektir. Zaman çeşitli şekillerde tartılacak, sıkıştırılacak ya da çıkartılacak, sesler doğrudan çıkacaktır ve her şeyin daha büyük harekete geçirilmesi gerekecektir. Bunu yapan olaya bugünlerde "Oluşum [*happening*]" deniyor.

Temel olarak Ortamlar [*environment*] ve Oluşumlar birbirine benzer. İlkesi *yayılma* olan aynı paranın edilgen ve etkin yüzleridirler. Yani bir Ortam bir Oluşumdan az bir şey değildir. Henüz bir aksiyon sahnelenmemiş olan bir film seti değildir ("aksiyon" ressamının boş tuval-arenası gibi). Ama onun daha sessiz tarzında, evrim noktasında, Oluşumun onun içinden çıkmış olması yeterlidir. [...]

***

Düzenlemelerin ve Ortamların serbest üslubu doğrudan Oluşumlara taşınmış olsa da, standart performans geleneklerinin kullanılması daha en baştan sanatın

içerimlerini budama sonucunu doğurdu. Oluşumlar apartman daireleri, derslikler, sınıflarda ve içi etkinlikler için boşaltılan bazı özel galerilerde toplanan küçük, samimi topluluklara sahnelendi. İzleyenler, olan şeylere çok yakın oturdular; sanatçılarla dostları, bir araya getirilen ortam konstrüksiyonlarının içinde hareket ettiler. İzleyiciler yer bulma oyunu oynar gibi sık sık yer değiştirdiler, arkalarındaki bir şeyi görmek üzere sandalyelerinin yönünü değiştirdiler ya da geçici bir topluluk gibi oturmayıp ayakta durdular. Bazen de olay kalabalığın içine ve arasına girdi, bu da kalabalığı hareketlendirdi. Ama uygulamada bu teknikler ne kadar esnek olursa olsun, hep (genellikle durağan) bir uzamda bir izleyici topluluğu vardı ve bir başka uzamda da bir gösteri sahneleniyordu.

Bu da, bana göre, eserlerin plastik morfolojisi açısından ciddi bir kusurdu. [...]

Ne yazık ki, Oluşumlarda kırılıp açılması gereken sağlam bir çekirdek olduğu onları uygulayanların büyük kısmının dikkatini çekmedi. Bugün bile, çoğunluk genellikle yeterince iyi yapılan ama ne içerimlerini karşılayan ne de beklenmedik bir başarı elde eden bir "eylemler" sanatını popülerleştirmeyi sürdürüyor.

Ama asıl önemli olan şeyi hissedenler için, sorunlar yavaş yavaş su yüzüne çıkıyor. Bunları deneme yanılma yöntemiyle bulmak için yıllar gerekir, çünkü bazen, hep olmasa da, kuramla üretim arasında büyük bir uçurum var. Ama zaman içinde bir dizi kural belirlenebilir:

A *Sanatla yaşam arasındaki hat olabildiğince akışkan, belki de belirsiz tutulmalı.* İnsan yapımı olanla hazır yapım olan arasındaki karşılıklılık bu şekilde azami potansiyeline ulaştırılır. Bu kesişme noktasında hep bir şey olur, bu da açığa vuran bir şey değilse, sadece kötü sanattır – çünkü kimse onu rahatça şu ya da bu kabul edilmiş şaheserle karşılaştıramaz. Bunu Oluşumların özgül ölçütüne temel olabilecek bir şey olarak görüyorum...

B *Bu yüzden, temaların, malzemelerin, eylemlerin ve onlar arasındaki ilişkilerin kaynağı, sanatlar, onların türevleri ve onların çevreleri* dışında *herhangi bir yerden türetilmeli.* Yenilikler gerçekleştiği zaman içinde yer alanlar için hedeflerine belli bir şiddetle yaklaşmak genellikle zorunlu olur. Gözlerini temel soruna sabitleyebilmek için, belli "yapılmaması gerekenlere" karar verecek ve kendi kendilerine dayattıkları bu kurallara tereddütsüz boyun eğeceklerdir. [...] Sanatsal bağlanmalar hâlâ büyük ölçüde süsleme gibidir, başka şekillerde dikkat çekmeyecek olan bir sanatı yasallaştırmak üzere bilinçsizce benimsenir.

Yani benim "Onlara yaklaşmayın" dememin nedeni, bilinen sanatların "kötü" olması değildir; onların aşırı gelişmiş alışkanlıklar içermesidir. Sanatsal tarzlardan kaçınarak kendi ölçütleri olan yeni bir dil gelişebilir. Oluşum bir sanat olarak düşünülüyor, elbette, ama bunun nedeni daha iyi bir sözcük bulamamak ya da sonsuz tartışma yaratmayacak bir sözcük bulamamaktır. Şahsen, ben, ona spor dense de aldırmam. Ama sanat ve sanatçılar bağlamında düşünülecekse eğer, o zaman "kültür" dışında kendi türlerini gerçekleştirerek sanat kategorisine giren özel bir sanat olsun. Cangılda mücadele taktikleri konulu bir Birleşik Devletler Deniz Kuvvetleri rehberi,

polietilen böbreklerin yapıldığı bir laboratuvar gezisi, Long Island otoyolunda her gün yaşanan trafik sıkışıklığı, Beethoven, Racine ya da Michelangelo'dan daha yararlıdır.

C *Bir Oluşumun performansı birkaç, geniş aralıklı, bazen hareket eden ve değişen mekanda yapılmalıdır.* Tek bir performans uzamı durağanlığa yönelir ve daha da önemlisi, geleneksel tiyatro çalışmasına benzer. Aynı zamanda, resim gibi, güvenlik adına, bir tuvalin merkezinde yer alır. Daha sonra, akışkan bir uzama yüzyıldır resme alıştığımız gibi alışınca, yoğunlaşmış bölgelere dönebiliriz, çünkü o zaman onlar öncelikli sayılmayacaktır. Şu an için bir Oluşum içindeki olaylar arasındaki uzaklıkları tedricen artırarak deney yapmak yararlıdır. Önce ağır trafik yaşayan bir bulvardaki birkaç noktada; sonra etkinliklerden bir kısmının birbiriyle temas edemediği bir evin birkaç oda ve katında; sonra birden fazla sokakta; sonra farklı ama birbirine yakın şehirlerde; sonunda bütün yerkürede. Bu bir yandan roller arasındaki gerilimi artırır, tıpkı bir şairin uyağı iki dizeden on dizeye uzatması gibi. Diğer yandan, rollerin de kendi başına var olmasını, yoğun eşgüdüme ihtiyaç duymamasını sağlar. İlişkiler herhangi bir insan eyleminde ister istemez yapılacak ve algılanacaktır, burada da eğer denenmiş ve doğru yöntemlerden vazgeçilirse yeni türden ilişkiler doğabilir.

Mekanın kendisini hareket ettirerek bile büyük bir esneklik sağlanabilir [...]

D *Uzamla ilgili değerlendirmelerin hemen ardından gelen zaman da, değişken ve süreksiz olacaktır.* Eğer olayların, peşpeşe ya da rasgele, takvimlendiği çoklu uzamlar varsa, zamanın ya da "hızın" sabit bir düzenli gelişme ve sonuç kavrayışından çok ortamlar içindeki hareketlerin karakteriyle belirlenen bir düzen elde edecek olması fazlasıyla doğaldır. Eğer olayın kendisi gerektirmiyorsa (örneğin iki kişinin öğleden sonra 5:47'de yola çıkan bir treni yakalaması gerekmiyorsa), bir Oluşumun birkaç parçası arasında ritmik bir eşgüdümleme olması gerekmez.

Her şeyin ötesinde, kavramsal zamandan ayrı bir şey olarak, bu, "gerçek" ya da "deneyimlenen" zamandır. Eğer Oluşumda kullanılan saate, yukarıdaki gibi, uygunluk gösterirse, makuldur, ama bir saate ihtiyaç olmadığı için göstermiyorsa, bu da aynı ölçüde makuldur. Hepimiz meşgul olunca zamanın hızlı geçtiğini, sıkılınca yerinde saydığını biliriz. Gerçek zaman hep bir şey yapmayla, bir tür olayla bağlantılıdır, o yüzden de şeylerle ve uzamlarla bağlantılıdır.

Bunu hisseden bir sanatçı neden bir Oluşumu birkaç gün, ay ya da yıla yaymasın, neden onu performansçıların günlük yaşamlarına sokup çıkarmasın? Böyle bir önerinin ezoterik bir yanı yok, insanın düzenli olarak her gün hiç dikkat etmeden yaptığı bir şeyi, diş fırçalamak gibi bir şeyi odak noktasına almak gibi bir yararı da olabilir.

Diğer yandan, zevki ve tercihi bir yana itip sadece şansa dayanan işlemler takvimine güvenmek, sadece hazırlıkta değil performansın kendisinde de, tümüyle öngörülmesi imkansız bir olaylar takvimine yol açabilir; ya da eşzamanlı olarak performansı yapılan tek bir momente; ya da hiçbir şeye. (Sonuncu düşünülürse, bunu bulup çıkarmak, kendiliğinden "Oluşum" olacaktır.)

Ama duyulur zamanı aşacak olan sonsuz bir etkinliğe de kalkışılabilir – sözgelimi bir kumtaşı dağının ağır ağır çözülmesi gibi. ... Bu açıdan bazı sanatçılar içtenlikle yaşam boyu sürecek bir Oluşum öneriyorlar ...

Bu seçeneklerin ortak işlevi bir sanatçıyı zaman-uzamın ayrı, kapalı bir düzenlemesinden kurtarmaktır. Bir resim, bir müzik parçası, bir şiir, bir dram, her biri kendi çerçevesiyle, belli sayıda ölçüyle, kıtayla ve aşamayla sınırlanan bu şeyler, kendi açılarından ne kadar büyük olurlarsa olsunlar, sanatla yaşam arasındaki engeli aşmaya yardımcı olmayacaklardır. Ama hedef de tam bu.

E. *Oluşumların performansı sadece bir kere yapılmalı.* En azından şimdilik, bu sınırlamayı açıklamak gerekmiyor, çünkü genellikle tek yol bu. İster şans eseri, ister malzemenin (özellikle de bozulabilir olanların) ömrü ya da olayların değişebilirliği nedeniyle, benim burada ana hatlarını çizdiğim türden bir Oluşumun tekrarlanması çok zor görünüyor. Yine de birçok Oluşum, aslında, daha büyük katılım sağlamak bahanesiyle, dört beş kez tekrarlandı, ama bu, kanımca, sadece tiyatro geleneğine ayak uydurma isteğinin bir akılcılaştırılmasıydı. Kendi deneyimimde, bu uygulamayı yersiz buldum çünkü her seferinde tekrarlanabilecek olan bir şey yapmaya mecbur kalıyordum ve çok daha harika olup sadece bir kere yapılabilecek olan birçok şeyi bir kenara bırakmak zorunda kaldım. Kendiliğindenlik ve özgünlük düşünceleriyle yetişmiş bir kuşak için tekrarlamanın sıkıcı olması bir yana, bu dönemde bir Oluşumu tekrarlamak çok daha ciddi bir konuyu da kabul etmek demektir: bütün bir Değişim kavramını tehlikeye düşürmek. Bir durumun uygulayımsal ihtiyaçları sadece bir sanatçının yapmaya kalkıştığı şeyi mahvetmeye yararsa, o zaman bu uygulayımsal bir sonuç değildir kesinlikle; insanın onu daha özgürleştirici bir şey uğruna bırakmak için fazlasıyla uygulamaya dönük olması gerekir. [...]

Yakın gelecekte, oyunlardan ve atletizmden, yani sonucun hep belirsiz olmasını sağlayan bir dizi hamle için kurallara yer veren etkinliklerden esinlenen tasarılar geliştirilebilir. Çok genel, okyanuslar, ormanlar, şehirler, çiftlikler gibi temel arazi türlerine ve ergenler, ihtiyarlar, çocuklar, hemşireler vb. gibi performansçılara, hatta böceklere, hayvanlara ve havaya uyarlanabilecek talimatları olan bir beste yapılabilir. Bu da basılabilir ve isteyenin kullanması için postayla gönderilebilir.

F *Buradan da seyircilerin toptan ortadan kaldırılması gerektiği anlaşılıyor.* Bütün öğeler –insanlar, uzam, ortamın belli malzemeleri ve karakteri, zaman– bu şekilde bütünleştirilebilir.

***

[...] Bu kısa deneme bir açıdan avangardın bir değerlendirmesi oldu. Aynı zamanda bir dünya görüşünün çözümlemesi oldu. Şu anda herhangi bir avangardın büyük ölçüde felsefi bir arayış ve doğruların bulunması olduğu, sadece estetik bir etkinlik olmadığı varsayımına dayanıyor; çünkü estetik etkinlik, eğer mümkünse, sadece nispeten dengeli bir çağda, insanların büyük kısmının evrenin doğasıyla ilgili temel fikirlerde uzlaşmaya vardığı zaman mümkündür. Bizim çağımızın sıradışı ve hızlı bir değişim dönemi olduğu, beraberinde şaşkınlıklar ve sıkıntılar getirdiği doğruysa, böyle bir günde (söylemsel ya da başka türlü) bütün ciddi düşüncelerin de onda belli bir anlam örgüsü bulmaya çalışması gerektiği de aynı ölçüde doğrudur. Kendi adına gerçekten modern bir sanat tam da bunu yapar.

Yani, şimdi bize göre, "kusursuz bir sanat eseri" düşüncesi sadece böyle bir fantazmanın koşullarının ne olduğunu bilmediğimiz için geçersiz değil, aynı zamanda, eğer arzulanıyorsa, küstah ve gerçekdışı olduğu için de geçersiz. Büyük eserler elbette olasıdır ve hevesle beklenebilir, ama bunun anlamı, şeylerin işleyişine yönelik

derin vizyon momentleri, sanatsal güç gösterisi, yani kozmetik değil de, deyim yerindeyse, yaşamın bir taklidi olmalarıdır.

Gerçeğin bu şekilde kavranışına, sanat içinde bugünkü deneyimimiz gibi duran, geçmişten gelen alışkanlıklarımızdan ayrı olan şeyle bağlantılı olan bir sanatsal eylem rotası önerisiyle odaklandım. Bilinçli olarak, sanatın alışkanlığın yerine araştırma ve deney ruhunu geçirmek üzere düşünülmüş olan yönlerini önemli saydım. Eğer geçmişin bir kısmı hâlâ anlam taşıyorsa, ki elbette taşıyor, o zaman bu çalışmada korunacak olan şey, kolayca tanınan ve tam da bu nedenle övülen arkaik yapmacık tavırlar değil, Batı'da hep öne çıkmış olan o kişisel yücelik ve özgürlük gibi niteliklerdir. Bu açıdan, bu kitabın düşünceleri derin bir şekilde gelenekseldir.

8 Piero Manzoni (1933-1963) "Özgür Boyut"

1950'lerin sonunda uluslararası avangard içinde dağınık bir dizi akım belirmişti. Amerika, Japonya, İngiltere ve Avrupa'nın çeşitli yerlerinde çeşitli genç sanatçılar sanatların geleneksel ayrımını, özellikle de resmin sınırlamaları ve aitan yersizliği açısından eleştiriyordu. Resmin yerinin modern dünya deneyimi olduğu savunuluyordu. Savaş sonrası dönemin açılı bireyciliğinin yerini, savaş sonrasındaki ekonomik yükselişin ortaya çıkardığı tüketici toplumunun yeni normu alıyordu. Bunun sonucunda ortaya çıkan sanatsal tutum genellikle Faşizme karşı on yıllardır verilen mücadelenin önünü tıkadığı Dada stratejilerinin yeniden benimsenmesi, Komünizme eklenmiş bir bağlanma ve resme odaklanmış bir modernist anaakımın hakim olmasına karşı direniş oluyordu. Manzoni, Fontana'nın eseriyle (bkz. VC8) ilgilenen genç bir sanatçıydı. 1957 yılında, *Akromeler* adını verdiği, tuvali kaoline batırarak yapılan monokrom beyaz resimlerden oluşan ilk sergisini açtı. Ayrıca çeşitli uzunluklardaki kağıtlara *Çizgiler* çizdi ve 1960 yılında *Hava Bedenler* için kaplar sergiledi. Aşağıda yer alan metni İtalya'da gelenekselcilik karşıtı eğilimin ortaya çıkışını ortaya koyar. Metin ilk kez 4 Ocak 1960'ta Milano'daki, kurucusu olduğu Galerie Azimut'ta ortaya çıkmıştı. *Identité italienne* adlı sergi kataloğunda (Paris: Centre Pompidou, 1981, s. 46) yer aldı ve buraya oradan aktarıldı.

Yeni koşullar ve sorunlar, farklı yöntemler ve ölçütler ve özgün çözümler bulma zorunluluğu içerir. İnsan sadece koşup sıçrayarak yerden ayrılamaz, kanatlara ihtiyacı olur. Değişim yeterli değildir; dönüşümler bütünsel olmalıdır.

Bu yüzden, bir yandan çağdaş sorunları anladıklarını ilan edip, diğer yandan tuvalin karşısında sanki o renk ve biçimlerle doldurulmaya ihtiyaç duyan bir yüzeymiş gibi, az çok kişisel ve geleneksel bir üslupla duran ressamları anlamıyorum. Bir çizgi çiziyor, geri çekiliyor, yaptıkları işe başlarını bir yana yatırıp, bir gözlerini kapatarak düşünceli bir halde bakıyorlar. Tekrar yaklaşıyor, bir çizgi daha çiziyor, bir fırça darbesi daha indiriyorlar. Bu alıştırma tuval kaplanıncaya dek sürüyor: Resim tamdır. Sınırsız ihtimalleri olan bir yüzey otantik olmayan renklerin, yapay ifadelerin birbirini sıkıştırdığı bir tür kaba indirgeniyor. Neden kabı boşaltıp bu yüzeyi serbest bırakmayalım? Neden onun yerine bütünsel uzamın, saf ve mutlak ışığın ortaya çıkması için uğraşmayalım?

İma etmek, ifade etmek, temsil etmek; bunlar bugünün sorunları değil. Bunu birkaç yıl önce yazdım: Bir resmin bir nesnenin, bir olgunun, bir düşüncenin ya da dinamik bir fenomenin temsili olup olmaması ayrı, o kendi içinde eşsiz bir de-

ğere sahiptir. Herhangi bir şey söylemesi gerekmez, olması yeter. Birbirine uyan iki renk, ya da aynı rengin iki tonu zaten tek bir, sınırsız, bütünüyle dinamik bir yüzey kavramındaki yabancı bir öğedir. Sonsuzluk kesinlikle monokromatiktir, ya da daha iyisi, renksizdir. Kesin olarak söylenirse, bir monokrom, renkler arasında herhangi bir yakınlık olmadığında, zamanla renksiz hale gelmez mi?

Kompozisyona, biçime başvurması gereken sanat sorunsalı bütün değerlerden yoksundur; bütünsel uzamda, biçim, renk ve boyutların anlamı yoktur. Burada, ressam bütünsel özgürlük elde etmiştir: Saf madde saf enerjiye dönüşmüştür. Mavi üzerinde mavi ya da beyaz üzerinde beyaz kendi kompozisyonunu yapmak ya da ifade etmek için; hem uzam engelleri hem öznel tepkiler varolmaktan çıkar; bütün sanat sorunsalı aşılır.

Bu yüzden biçimi ve renkleri, katı bir dengeye göre yerleştirdikleri sınırları sabitlemeye çalışan günümüz ressamlarını anlayamıyorum. Bir çizginin uzamdaki konumu için neden kaygılanalım? Neden bu uzamı belirleyelim? Neden onu sınırlayalım? Biçimlerin kompozisyonu, uzamdaki konumları, uzamsal derinlik, bunların hepsi bizi ilgilendirmeyen sorunlar. Fakat bir çizgi sonsuza dek uzun çizilebilir; bütün kompozisyon ya da boyut sorunlarının ötesinde. Bütünsel uzamda herhangi bir boyut yoktur.

Dahası, renkle, kromatik ilişkilerle (bu sadece ayırtıları içerse bile) ilgili sorunların yararsız olduğu gösterilmiştir. Biz ancak tek bir renk açabilir ya da sürekli ve kesintisiz bir yüzey sunabiliriz (yüzeyselin bütün geçişimini, bütün yorum imkanını dışlayarak). Sorun her şeyin tersini resmetme sorunu değildir. Benim niyetim bütün resim fenomenlerinin ötesinde, yüzey duygusuna yabancı bütün müdahalelerin ötesinde tümüyle beyaz bir yüzey (ya da daha iyisi, mutlak olarak renksiz ya da nötr bir yüzey) sunmak. Ne bir kutup manzarası olan, ne de çağrışımlı ya da güzel bir konu olan, duyum bile olmayan, bir simge ya da başka herhangi bir şey olmayan beyaz bir yüzey: ama renksiz bir yüzeyden başka bir şey olmayan bir beyaz yüzey, ya da çok basitçe "var olan" bir yüzey. Olmak (saf Oluş olan bütünsel varlık).

Tanımlanmamış yüzey, eşsiz bir şekilde yaşayan, eserin maddi olumsallığı içinde sonsuz olamayan yüzey, diğer yandan süreklilik çözümüne ulaşmadan, sonsuzca çoğaltılabilir.

Bu da *Çizgiler*'de daha açık görünür; bu durumda, kuşku kalmaz. Çizgi eşsiz bir şekilde uzunluğunu geliştirir, sonsuza dek. Onun tek boyutu zamandır. Bir çizginin ne bir ufuk ne de bir simge olduğunu ve değerinin az ya da çok güzel olmasına değil, bir çizgi olmasına bağlı olmadığını, var olmasına, güzelliği ya da hatırlattığı şey için, olduğu şey için değerli olan bir eser gibi var olmasına bağlı olduğunu söylemeye gerek bile yok. Ama bu durumda yüzey sadece bir araç olarak değerini korur. Aynı şey *Hava Bedenler* (içi hava dolu heykeller) için de geçerlidir, insan onları yere bırakabilir ya da keyfince doldurabilir (hiçlikten sonsuza); mutlak olarak tanımlanmamış sahalardır, çünkü onlara bir biçim (hatta biçimsizlik) vermek üzere düşünülmüş bütün müdahale yasadışı ve mantıkdışıdır.

Biçimlendirme, sözceleme sorunu yoktur; insan karmaşık, parabilimsel çözümlere, grafik kompozisyonlara, etnografik fantezilere vb. başvuramaz. Her disiplin kendi içinde çözüm öğelerini barındırır. İfade, imgelem, soyutlama, bunlar kendi içinde boş yenilikler değil midir? Açıklanacak bir şey yok: Sadece ol ve yaşa.

9 Pierre Restany (1930-2003) "Yeni Gerçekçiler"

"Nouveau Realisme" grubu Paris'te, 27 Ekim 1960'ta, geçen Nisan ayında elestirmen Restany'nin yazdığı bir manifestoya dayanarak kurulmustu. İlk üyeleri arasında grubun lideri rolünü üstlenen Yves Klein (bkz. VIIA1), Arman, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely vardı; Niki de Saint Phalle, Cesar ve Christo sonradan katıldılar. Amaçları, gerçeklikle doğrudan ilişki kurarak "sanatla yasam arasındaki uçurumu" asmaktı. "Gerçeklik" öncelikle modern tüketim ve kitle medyası dünyasıydı. Baslıca uygulama alanları arasında, performanslar ve Olusum-benzeri etkinlikleri içeren ***Action-spectacle***; yırtık reklam posterlerinin manipülasyonunu içeren ***décollage***; ve dünyadan rasgele seçilmis nesnelerin, sözgelimi bir masada belli bir anda duran esyanın sabitlenip sergilenmesini içeren ***assemblage*** [düzenleme] yer alıyordu. Manifesto ilk kez 16 Nisan 1960 tarihinde Galerie Apollinaire, Milano'da yayınlanmıştı. ***Identité Italienne***, s. 51'de yeniden yer aldı ve İngilizce çevirisi bu kaynaktan yapıldı.

Sanat tarihinin hızlanması ve modern dönemimizin sıradışı güçsüzleşmesi yüzünden telaşa kapılan ağırbaşlı akademisyenlerin ya da dürüst insanların, güneşi durdurmaya ya da olayların gidişatını bir saatin akreple yelkovanının gittiği yönün tersine gitmeye çalışarak askıya almaya gayret etmesi boşunadır.

Bugün mevcut bütün sözlüklerin, bütün dillerin, bütün üslupların tükenip mumyalaşmasına tanıklık ediyoruz. Geleneksel araçların bu –tükenme yoluyla– yetersizliği yüzünden, Avrupa ve Amerika'da hâlâ dağınık olan bireysel girişimler birbirleriyle karşı karşıya gelir; ama hepsi de, soruşturmalarının kapsamı ne olursa olsun, yeni bir ifade gücünün norm temellerini tanımlamaya yönelirler.

Konu sadece yağlıboya ya da mine medyumundaki başka bir formül değildir. Şövale resmi (resim ya da heykel sahasındaki bütün diğer klasik ifade araçları gibi) ömrünü doldurdu. Şu anda uzun süren tekelinin, bazısı hâlâ yüce olan kalıntılarıyla yaşıyor.

Bunun yerine ne öneriyoruz? Kavramsal ya da imgesel transkripsiyonun prizmasından değil, kendi içinde algılanan gerçeğin tutkulu macerası. Bunun belirtisi nedir? İletişimin özsel aşamasının sosyolojik bir şekilde sürdürülmesinin devreye girmesi. Sosyoloji bilincin ve şansın yardımına geliyor, bu ister posterlerin seçilmesi ya da yırtılması düzeyinde olsun, ister bir nesnenin, ev çöplerinin ya da yemek odası artıklarının cazibesinde olsun, ister mekanik duyarlığın serbest kalmasında, duyarlığın kendi algısının sınırlarının ötesine yayılmasında olsun.

Bütün bu girişimler (Var olanlardan başkaları da gelecektir) genel, nesnel olumsallıkla acil bireysel ifade arasındaki kategorik anlayışın yarattığı aşırı mesafeyi ortadan kaldırır. Bu bütünlüğü içinde sosyolojik gerçekliktir, bütün insani etkinliğin ortak iyisi, bizim toplumsal değişimlerimizin, toplum içindeki alışverişimizin ortaya çıkmaya davet edilmiş büyük cumhuriyetidir. Onun sanatsal çağrısı kuşkuya yer bırakmamalı, eğer sözde soylu türler ve özellikle de resmin ebedî içkinliğine inanan bu kadar çok insan varsa. Onun kaçınılmazlığı açısından çok önemli olan tam olarak etkileyici ifade ve bireysel yaratıcının dışsallaştırılması sahnesinde, ve belli deneyimlerin doğal olarak Barok görünümleri aracılığıyla, saf duyarlığın yeni bir gerçekçiliğine doğru yola çıkarız. Orada, en azından, geleceğe giden yollardan biri durur. Yves Klein ve Tinguely, Hains ve Arman, Dufrêne ve Villeglé ile birlikte, Paris çevresinde çok de-

ğişik başlangıçlar belirdi. Tam olarak neye yol açacağı bilinmese de, zengin bir maya olacak, kesinlikle ikonoklastik olacak (ikonların yetersizliğine ve onları beğenenlerin aptallığına bağlı olarak).

Yani gırtlağımıza kadar doğrudan ifadeciliğe batmış durumdayız, Dada sıfırından kırk derece yukardayız, saldırganlıktan, dosdoğru polemik niyetinden, gerçekçiliğimizden başka bir haklılıktan yoksun bir haldeyiz. Bu da olumlu bir şekilde işe yarıyor. İnsan, eğer kendisini gerçeklikle yeniden bütünleştirmeye katılırsa, onu kendi aşkınlığıyla, yani coşku, duygu ve bir kez daha, şiirle özdeşleştirir.

10 GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) "Plastik Sanatın Bugünkü Durumunu Dönüştürmek"

"Görsel Sanat Araştırma Grubu" altı temel üyeye sahipti, ama grubun manifestosunu on bir kişi imzalamıştı. Bu altı kişiden, en etkili olanı Arjantinli sanatçı Julio Le Parc ve Yvaral (Jean-Pierre Vasarely) oldu. Yvaral soyut-kinetik ressam Victor Vasarely'nin oğluydu, Vasarely de kolektif etkinliğe bağlılığı ve bireysel sanatçı dehası düşüncesini elestirmesi sayesinde GRAV'ın oluşması için önemli bir etki olmustu. Grup Paris'te, Temmuz 1960'ta kuruldu ve Kasım 1968'de dağıldı. Grup ilk ortak sergisini 1961'de yaptı ve bu sırada ***Gizemlilestirmeye Son*** adlı kitapçığı yayınladılar. Burada yer alan, Ekim 1961 tarihli metin, 1962 yazında, Paris'teki Maison des Beaux-Arts'ta yapılan GRAV sergisine eslik etmek üzere hazırlanmıştı. Fransızcadan İngilizceye Davida Fineman tarafından çevrildi. Bu çeviri Jack Burnham, ***Beyond Modern Sculpture*** (Londra, 1968, s. 265-6) içinde yer aldı ve daha sonra ***Force Fields. Phases of the Kinetic*** adlı sergi kataloğunda yer aldı (Londra: Hayward Gallery, 2000, s. 265-6). Burada tam olarak aktarılmıştır.

Groupe de Recherche d'Art Visuel sizi sanatsal fenomenin gizemini yok etmeye, etkinliklerinizi durumu berraklaştıracak şekle sokmaya ve beğeni için yeni temel ilkeler koymaya davet ediyor. Groupe de Recherche d'Art Visuel etkinliklerini, plastik sanatı gelenekten kurtarmayı hedefleyen birincil temel verilerin görsel üretimine ve süregiden araştırmaya vermiş sanatçılardan oluşuyor. Groupe de Recherche d'Art Visuel bakış açısını sunmanın yararlı olacağını, bu bakış açısı kesin olmasına ve başka çözümleme ve karşılaştırmalara ihtiyaç duymasına rağmen düşünüyor.

"Görsel Sanat Araştırma Grubu"nun Genel Önermeleri (1961)

Sanatçının toplumla olan ilişkisi

Bu ilişki şu anda şunlara dayanıyor:
Eşsiz ve tekbaşına duran sanatçı
Kişilik kültü
Yaratım miti
Estetik ve estetik-karşıtı kavramların abartılması
Elit için işleme
Eşsiz sanat eserleri üretimi
Sanatın piyasaya bağımlılığı

Bu ilişkiyi dönüştürmek için öneriler:

Sanat eserlerinin düşünülüp gerçekleştirilmesinden bütün gizemlileştirmeyi almak ve onları yalın insani etkinliklere indirgemek
Üretilen eserlerle halkın yeni temas yollarını aramak
"Sanat Eseri" kategorisini ve onun mitlerini ortadan kaldırmak
Yeni beğeniler geliştirmek
Çoğaltılabilir eserler yaratmak
Resim ve heykelin ötesinde yeni gerçekleştirme kategorileri aramak
Halkı geleneksel estetizmin yarattığı yasak ve beğeni düşüklüklerinden kurtarmak

Eserin gözle ilişkisi

Bu ilişki şu an için şunlara dayanıyor:
Göz bir aracı olarak düşünülüyor
Görsel olmayan çekimler (öznel ya da akılcı)
Gözün kültürel ve estetik bir düzeye bağımlılığı

Bu gerçekliği dönüştürmek için öneriler:

Durağan ve kabul edilebilir bir biçimin asıl değerlerini tümüyle ortadan kaldırmak için:
Doğayı idealleştiren biçim (klasik sanat)
Doğayı temsil eden biçim (doğalcı sanat)
Doğayı sentezleyen biçim (kübist sanat)
Geometrikleştiren biçim (konktrüktivist sanat)
Akılcılaştırılmış biçim (somut sanat)
Serbest biçim (biçimsiz sanat, taşizm vb.)
Biçimler arasındaki keyfi ilişkileri ortadan kaldırmak (boyut, yerleştirme, renk, anlamlar, derinlikler vb.)
Gözün alışkanlık işlevinin (biçim ve onun ilişkileri aracılığıyla kavramanın) yerine çevresel görme ve dengesizliğe dayanan yeni bir görsel durum getirmek
Göz ve eserin zamanın alışılmış niteliğini dönüştüren ilişkisine dayanan bir zaman beğenisi yaratmak

Geleneksel plastik değerler

Bu değerler şu anda şu niteliklere sahip esere dayanmaktadır:
Eşsiz
Durağan
Kesin
Öznel
Estetik ya da anti-estetik yasalara boyun eğen

Bu değerleri dönüştürme önerileri:

Eseri kesinlikle görsel bir durumla sınırlamak
Eserle insan gözü arasında daha kesin bir ilişki kurmak
Biçim ve biçimler arasındaki ilişkinin anonimliği ve homojenliği
Görsel dengesizliği ve zaman algısını vurgulamak

Aynı zamanda kesin, hassas ve arzulanan bir kesinleşmemiş eser aramak

İlgiyi göz-sanat ilişkisinin sürekli sonuçlarına dayanan yeni, değişken görsel durumlara yöneltmek

Eserin yapısında ve görsel gerçekliğinde belirsiz fenomenlerin var olduğunu dile getirmek, oradan da yeni bir soruşturma sahası açacak olan yeni olasılıklar düşünmek

11 George Maciunas (1931-1978) "Müzik, Tiyatro, Şiir, Resimde Neo-Dada"

Gevşek bir örgütlenmesi olan Fluxus grubu 1961 yılında New York'ta ortaya çıktı. Maciunas aynı zamanda Almanya'da da önde gelen bir figürdü ve etkindi, orada USAF'la bir süre tasarımcı olarak çalışmıştı. Fluxus aralarında George Brecht, Yoko Ono, Ben Vautier, Nam June Paik, LaMonte Young ve Robert Morris'in bulunduğu uluslararası bir sanatçı grubunu kucaklıyordu. John Cage de önemli bir etki kaynağıydı, tıpkı çalışma arkadaşları Robert Rauschenberg ve Merce Cunningham gibi. Almanya'da grubun etkinliklerinin Joseph Beuys üzerinde önemli bir etkisi oldu. Fluxus çalışmaları müzik, dans, şiir, performans, film, yayınlar, ucuz çoğaltmalar [multiple] ve posterler gibi birçok biçim kazandı. Buradaki manifestoda da söylendiği gibi, hakim dürtü yaşamla sanat arasındaki ayrımın yapaylığına ve bu ayrımı aşma ihtiyacına olan inanctı. Fluxus adı, akış, kaynaşma vb. yan anlamlarıyla bu dürtüyü ifade ediyordu. Başka bir yerde, 1963 tarihli kısa bir manifestoda, Maciunas şu ihtiyaçlardan bahsediyordu: "Dünyayı burjuva hastalığından, 'entelektüel', profesyonel & ticari kültürden temizlemek, dünyayı ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, yanılsamacı sanattan, matematiksel sanattan temizlemek – dünyadan Avrupacılığı temizlemek!" Bunların yerine Maciunas şunu savunuyordu: "Sanatta devrimci bir tufan ve sele yol aç, yaşayan sanata, anti-sanata yol aç, Sanat Olmayan Gerçekliğin sadece eleştirmenler, amatörler ve profesyoneller tarafından değil, bütün herkes tarafından kavranmasına yol aç. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephe ve eylem içinde KAYNAŞTIR." Buradaki manifesto, Wiesbaden'de, 9 Haziran 1962'de yapılan "Après John Cage" adlı Fluxus konseri için yazılmıştı. Archiv Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart'ta bulunan bir mikrofilmden tam olarak alınmıştır.

Neo-dada, onun eşdeğeri, ya da neo-dada gibi görünen şey kendisini çok geniş yaratıcılık alanlarında gösterir. "Zaman" sanatlarından "uzam" sanatlarına dek uzanır; ya da daha belirgin olarak söylersek, edebî sanatlardan (zaman-sanatı), grafik-edebiyatı (zaman-uzam-sanatı) yoluyla grafiğe (uzam-sanatı), grafik-müzik yoluyla (uzam-zaman-sanatı) grafiği ya da bestesi olmayan müziğe (zaman-sanatı), tiyatro müziği yoluyla (uzam-zaman-sanatı) ortamlara (uzam-sanatları) uzanır. Bir uçla diğer uç arasında herhangi bir sınır yoktur. Birçok eser birkaç kategoride yer alır ve birçok sanatçı da her kategoride ayrı eserler yaratırlar. Fakat hemen her kategori ve her sanatçı, sözde somutçuluktan yüzey somutçuluğuna, yapısal somutçuluğa, yöntem somutçuluğuna (belirlenemezlik sistemleri), sanatın sınırlarının ötesinde olan ve bu yüzden bazen anti-sanat ya da sanat-nihilizmi denen aşırı somutçuluğa dek uzanan Somutçuluk kavramıyla çevrelenmiştir. Bu yüzden sanatçıların yeni etkinlikleri iki koordinata göre belirlenebilir: "zaman" sanatından "uzam" sanatına geçişi ve tekrar "zaman" ve "uzama" vb. dönüşü tanımlayan yatay koordinat; ve aşırı yapay sanattan, yanılsamacı sanattan, sonra da (bu denemenin konusu olmayan) soyut sanattan, git-

gide daha somut hale gelen ya da sanat-olmayan, anti-sanat, doğal, gerçeklik oluncaya dek yapaylıktan çıkan ılımlı somutçuluğa geçişi tanımlayan dikey koordinat.

Somutçular, yanılsamacıların tersine biçim ve içerik ayrılığını değil, birliğini yeğler. Yanılsamacılığın yapay soyutlamasının yerine somut gerçeklik doğasını yeğlerler. Yani sözgelimi plastik sanatlarda, bir somutçu çürük bir domatesi onun gerçekliğini ya da biçimini değiştirmeden algılar ve ifade eder. Sonunda, biçim ve ifade içerik ve algıyla aynı kalır – çürük domatesin yanılsamacı imgesi ya da simgesi yerine, gerçekliği. Müzikte bir somutçu maddi sesi ona özgü bütün polikromla ve akortsuzluk ve "tesadüfilikle" ifade eder, maddi olmayan o soyutlanmış ve yapay saf akort sesiyle ya da akortunu silen üst tonlardan arındırılmış biraz denetimli tonlarla değil. Maddi ya da somut bir ses, ses-üreten malzemeyle büyük yakınlığı olan bir ses sayılmaktadır – yani üst ton örgüsü ve sonuçta ortaya çıkan polikromu onu üreten malzemenin ya da gerçekliğin doğasını açıkça belirten bir ses. Yani bir piyano klavyesinde çınlayan bir nota ya da bir bel-canto ses büyük ölçüde gayrımaddi, soyut ve yapaydır çünkü ses asıl kaynağını ya da maddi gerçekliğini açıkça belirtmez – yayın, tahtanın, metalin, keçenin, sesin, dudakların, dilin, ağzın vb. ortak eylemi. Sözgelimi aynı piyanoya bir çekiçle vurarak ya da altına tekme atarak elde edilen bir ses daha maddi ve somuttur, çünkü çekicin sertliğini, piyanonun ses kutusunun içinin boşluğunu ve telin tınlamasını çok daha açık bir şekilde belirtir. İnsan konuşması ya da yeme sesleri de aynı tanınabilirlik kaynağı yüzünde daha somuttur. Bu somut sesler yaygın olarak, tam doğru olmasa da, gürültü olarak anılır. Büyük ölçüde akortsuz olabilirler, ama akortsuzlukları onları polikrom yapar, çünkü akustik rengin yoğunluğu doğrudan akort silen uyumsuz üst tonlara bağlıdır.

Soyutlamanın yapay dünyasından biraz daha uzaklaşmak belirsizlik ve doğaçlama kavramından etkilenir. Yapaylık insani önbelirlemeyi, buluşu içerdiğinden, daha ciddi bir somutçu, akışı insanın kendisi gibi büyük ölçüde belirsiz ve öngörülemez olan doğanın gerçekliğini algılamak üzere, son biçimin önceden belirlenmesini reddeder. Yani belirsiz bir kompozisyon, doğaya kendi süreci içinde biçimini tamamlama fırsatı vererek daha büyük bir somutçuluğa yaklaşır. Bu da kompozisyonun, doğanın (ya bağımsız bir performansçı ya da belirsiz-şansa bağlı kompozisyon yöntemleri biçiminde) sanat-biçimi, sanatçı-besteciden daha etkili ve bağımsız şekilde tamamlamasını sağlayan bir "otomatik makine", bir tür çerçeve sağlamasını zorunlu kılar. Yani gerçekten somut bir sanatçının başlıca katkısı, biçimi ya da yapıyı değil, biçimin kendisinden bağımsız olarak yaratılmasını sağlayacak bir *kavram* ya da *yöntem* yaratmaktır. Matematiksel bir çözüm gibi bu tür bir kompozisyon şunu içerir: sadece yöntemdeki güzellik.

Somutçuluğa atılan en ileri adım elbette bir tür sanat-nihilizmidir. Bu kavram sanatın kendisine karşı çıkar ve onu reddeder, çünkü onun anlamı biçimin ya da yöntemin yaratılmasındaki yapaylığı içerir. Somut gerçeklik ve onun daha yakından anlaşılmasına daha büyük bir yakınlık elde etmek için, sanat-nihilisti ya da anti-sanatçılar (genellikle bu tanımları reddederler) ya "anti-sanat" yaratır ya da hiçbir şey yapar. "Anti-sanat" biçimleri öncelikle bir meslek olarak sanata, performansçının izleyiciden ayrılmasına, yaratıcı ile izleyicinin, yaşamla sanatın yapay şekilde ayrılmasına karşı çıkar; yapay biçimlere ya da kalıplara ya da sanat yöntemlerinin kendisine

karşıdır; sanatın amaç, biçim ve anlam dolu olmasına karşıdır; anti-sanat yaşamdır, doğadır, asıl gerçekliktir – aynı anda hepsidir. Yağmur yağması anti-sanattır, bir güruh anti-sanattır, bir hapşırık anti-sanattır, bir kelebeğin uçuşu ya da mikropların hareketleri anti-sanattır. Bunlar da sanatın kendisi gibi güzel ve farkında olmaya değer şeylerdir. İnsan dünyayı, onu çevreleyen somut dünyayı, tıpkı sanatı deneyimlediği gibi (matematiksel düşüncelerden fiziksel maddeye dek) deneyimleyebilseydi, sanata, sanatçılara ve bu tür "üretken olmayan" öğelere gerek olmayacaktı.

12 Raymond Williams (1921-1988) "Kültür Analizi"

Williams'ın entelektüel kökenleri iki kanaldan geliyordu. Sola özgü olan o sadece yüksek kültür kanonuna değil popüler kültüre de ilgi gösterme tavrına sahipti. Ama Stalin yıllarından sonra Marksist kültür kuramının yaşadığı sakatlayıcı sınırlamalar nedeniyle, Williams'ın yöntemleri başlangıçta akademik edebiyat eleştirisi geleneğinden gelen F. R. Leavis ve *Scrutiny* dergisinden geliyordu. Bu ilgiler de 1950 sonu/1960 başlarının iki yenilikçi çalışmasında bir araya geldi: *Culture and Society* (*Kültür ve Toplum*) ve *The Long Revolution* (*Uzun Devrim*). Williams'ın başlıca katkısı "kültür" kavramını, estetik niteliğin bir işareti şeklindeki elitist yan anlamından kurtarıp yaşanan bir şey, "bütün bir yaşam tarzı" olarak kültür tanımına doğru yönlendirmekti. Buradaki alıntılar *Uzun Devrim*'in 1. Kısım, 2. Bölüm'ünden yapılmıştır (Londra, 1961, s. 57-70). (Ayrıca bkz. VIID14 ve VIIIB7).

Kültürün tanımında üç genel kategori yer alır. Öncelikle, kültürü insani kusursuzlaşmanın bir hali ya da süreci olarak, bazı mutlak ya da evrensel değerler açısından gören, "ideal" vardır. Kültür analizi, eğer böyle bir tanını kabul edilirse, yaşamların ve eserlerin içinde, özünde zamandışı bir düzen ortaya koyduğu, ya da evrensel insan durumuna kalıcı bir gönderme yaptığı görülebilecek olan değerlerin keşfedilmesi ve betimlenmesidir. Ardından, ikincisi, kültürü entelektüel ve imgesel bir çalışma olarak, insan düşünce ve deneyiminin, içinde ayrıntılı bir şekilde, değişik biçimlerde kaydedildiği bir çalışma olarak gören "belgesel" vardır. Böyle bir tanıma göre, kültür analizi, düşüncenin ve deneyimin doğası, dilin ayrıntıları, bunların içinde etkin olduğu biçim ve gelenek aracılığıyla, betimlenip değerlendirildiği eleştiri etkinliğidir. Bu tür bir eleştiri "ideal" analize çok benzer bir süreçten, "yeryüzünde düşünülüp yazılmış en iyi şeyin" keşfedilmesinden başlayıp, gelenekle ilgilenirken, başlıca ilgi alanını incelenen tekil çalışma olarak belirleyen (başlıca hedefi onun aydınlatılması ve değerlendirilmesi olan) bir süreç aracılığıyla geçerek, belli eserlerin analizinden sonra, onları içinden çıktıkları belli gelenek ve toplumlara bağlamaya çalışan bir tür tarihsel eleştiriye kadar uzanır. Son olarak, üçüncüsü, kültürün "toplumsal" tanımı vardır, burada kültür sadece sanat ve eğitimdeki değil aynı zamanda kurumlarda ve sıradan davranışta da yer alan belli anlam ve değerleri ifade eden, belli bir yaşam tarzının betimlemesidir. Kültür analizi, böyle bir tanıma göre, belli bir yaşam tarzında, belli bir kültürde örtük ve açık olan anlam ve değerlerin berraklaştırılmasıdır. Bu tür bir analiz zaten değinilen tarihsel eleştiriye, entelektüel ve imgesel eserleri belli gelenekler ve toplumlarla bağlantılı olarak analiz edecek olan, ama aynı zamanda başka tanımlara bağlı kalanların hiç de "kültür" saymadıkları

yaşam tarzındaki öğelerin analizini de içerecek olan bir eleştiriye yer verir: üretimin örgütlenmesi, ailenin yapısı, toplumsal ilişkileri ifade eden ya da yöneten kurumların yapısı, toplumun üyelerinin iletişim kurmasını sağlayan karakteristik biçimler. Ayrıca, bu tür bir analiz "ideal" bir vurgudan, belli mutlak ya da evrensel, ya da en azından yüksek ve düşük anlam ve değerlerin keşfedilmesinden, belli bir yaşam tarzının aydınlatılmasını başlıca hedef olarak belirleyen "belgesel" vurgusundan geçerek, belli anlam ve değerlerin incelemesini, bir ölçek ortaya koymak için bunları karşılaştırmak üzere değil, bütün olarak toplumsal ve kültürel gelişmesinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak bazı genel "yasaları" ya da "eğilimleri" keşfetmek üzere, onların değişim tarzlarını incelemek üzere yapma vurgusuna kadar uzanır. [...]

Anlam ve gönderme çeşitlemeleri, bir terim olarak kültürün kullanımında ... sadece herhangi bir zarif ve özel tanımı önleyen bir sakınca olarak değil, deneyim içindeki gerçek öğelere karşılık gelen gerçek bir karmaşıklık olarak görülmelidir. Üç başlıca tanım türünün her birinde anlamlı bir gönderme vardır ve eğer bu böyleyse, bizim dikkatimizi çekmesi gereken şey onlar arasındaki ilişkilerdir. Bana göre herhangi bir yetkin kültür kuramı tanımların işaret etmesi gereken üç olgu alanını içine almalıdır ve buna karşılık, herhangi bir kategori içinde yer alan diğerlerine göndermeyi dışlayacak herhangi bir tanım da yetersizdir. Yani betimlediği süreci onun ayrıntılı cisimlenmesinden soyutlaştırmaya kalkışan ve belli toplumları şekillendiren –insanın ideal gelişimini onun "hayvan doğasından" ya da maddi ihtiyaçların tatmininden ayrı ve hatta ona karşı bir şey olarak gören– "ideal" tanım bana kabul edilebilir görünmüyor. Değeri sadece yazılı ve resmedilmiş kayıtlarda gören ve bu alanı insanın toplum içindeki yaşamının geri kalanından ayıran bir "belgesel" tanım da aynı ölçüde kabul edilmez görünüyor. Ayrıca, hem genel sürece hem de sanat ve öğrenim bütününe basit bir yan ürün, toplumun gerçek ilgilerinin edilgen bir yansıması gibi davranan "toplumsal" bir tanım da, bana aynı ölçüde yanlış görünüyor. Uygulamada ne kadar güç olursa olsun, süreci bütün olarak görmeye ve tekil incelemelerimizi, açıkça olmasa da son aşamadaki gönderme yoluyla, hakiki ve karmaşık örgütlenmeye bağlamaya çalışmalıyız.

[...] Eğer gerçek ilişkileri incelersek, herhangi bir hakiki analizde, tekil bir örnekteki genel bir örgütlenmeyi incelediğimizi ve onu bu genel örgütlenmede geri kalan kısımdan soyutlayabileceğimiz ve ayırabileceğimiz bir öğe olmadığını gördüğümüz noktaya varırız. Değerlerin ya da sanat eserlerinin, içinde ifade edildikleri tekil topluma gönderme yapmadan yeterli şekilde incelenebileceklerini sanmak kesinlikle bir hatadır, ama toplumsal açıklamanın belirleyici olduğunu, ya da değerlerin ve eserlerin sadece yan ürünler olduğunu varsaymak da aynı ölçüde hatadır. Eserlerin ya da değerlerin, içinde ifade edildikleri toplam durum tarafından ne kadar derinden belirlenebileceklerini anladığımızdan beri, bu ilişkileri standart bir şekilde sorma alışkanlığına kapıldık: "Bu sanatın bu toplumla ilişkisi nedir?" Ama bu sorudaki "toplum" yanıltıcı bir bütündür. Eğer sanat toplumun bir parçasıysa, onun dışında, sorumuzun biçimiyle, öncelik tanıyabileceğimiz, katı bir bütün yoktur. Sanat orada, bir etkinlik olarak, üretim, ticaret, politika, aile yetiştirmeyle birlikte yer alır. İlişkileri gerektiğince incelemek için onları etkin bir şekilde, bütün etkinlikleri insan enerjisinin tekil ve çağdaş biçimleri olarak görerek incelemeliyiz. Eğer bu etkinliklerden herhangi bi-

rini ele alırsak, ötekilerden hangilerinin onun içinde, bütün örgütlenmenin doğasına uygun çeşitli şekillerde yankı bulduğunu görebiliriz. Ayrıca, herhangi bir tekil etkinliği, belli özgül amaçlara hizmet eder olarak ayırt edebiliyor olmamız bile, bu etkinlik olmasa o yer ve zamandaki insan örgütlenmesinin tamamının gerçekleştirilemeyeceğini düşündürür. Yani sanat, başka etkinliklerle açıkça bağlantılı olsa da, o örgütlenmenin terimleriyle, ancak bu şekilde ifade edilebilecek bazı örgütlenme öğelerini ifade eden bir şey olarak görülebilir. Öyleyse sorun sanatı toplumla ilişkilendirmek değil, bütün etkinlikleri ve onların karşılıklı ilişkilerini, soyutlamayı yeğlediğimiz herhangi birine herhangi bir öncelik tavizi vermeden incelemektir. Eğer sık sık olduğu gibi, belli bir etkinliğin radikal bir şekilde bütün örgütlenmeyi değiştirmeye kalktığını görürsek, yine de bütün diğerlerinin bu etkinlikle bağlantılı olması gerektiğini söyleyemeyiz; ancak değişen örgütlenme içinde, tekil etkinliklerin ve onların karşılıklı ilişkilerinin ne şekillerde etkilendiğini inceleyebiliriz. Dahası, tekil etkinlikler çeşitli ve bazen çelişkili amaçlara hizmet edeceğinden, aramamız gereken değişim nadiren tek bir türden olacak: Israr, değiştirme, bilinçsiz benimseme, etkin direniş, değişken çaba öğeleri, bunların hepsi, tekil etkinliklerin ve bütün örgütlenmenin içinde, normal olarak var olacak.

Kültür analizi, belgesel anlamıyla, büyük önem taşıyor çünkü içinde ifade edildiği bütün örgütlenme için özgül kanıtlar sağlayabilir. Toplumun tekil bir biçimini ya da dönemini bildiğimizi ve onun sanatının ve kuramının onunla nasıl bağlantı kurduğunu gördüğümüzü söyleyemeyiz, çünkü bunları bilmeden önce, toplumu gerçekten bildiğimizi öne süremeyiz. Bu da bir yöntem sorunudur ve burada anılmasının nedeni, toplumun temellerinin, onun politik, ekonomik ve "toplumsal" düzenlemelerinin temelinin, olguların merkez çekirdeğini oluşturduğu, sanat ve kuramın da bunlara, marjinal örnek ya da "korelasyon" olarak kanıt gösterilebileceği varsayımı konusunda çok şey yazılmasıdır. Edebiyat, sanat, bilim ve felsefe tarihlerinde bu yordam incelikle tersine çevrilmiş, bunlar kendi yasalarınca gelişen şeyler olarak betimlenmiş ve sonra da "arkaplan" denen (genel tarihte merkezde yer alan) bir şey araya sokuşturulmuştur. Elbette, serimlerken, vurgulamak üzere bazı etkinlikleri seçmek zorunludur ve geçici yalıtılmadaki tekil gelişme hatlarının izini sürmek de oldukça makul bir şeydir. Ama bir kültürün, bu tür tekil çalışmalardan ağır ağır inşa edilen tarihi, ancak etkin ilişkiler onarıldığı ve etkinlikler gerçek bir eşitlikle görüldüğü zaman yazılabilir. Kültür tarihi tekil tarihlerin toplamından daha fazla olmalıdır, çünkü özellikle ilgilendiği şey, onlar arasındaki ilişkiler, bütün örgütlenmenin tekil biçimleridir. Öyleyse kültür kuramını bütün bir yaşam tarzındaki öğeler arasındaki ilişkilerin incelenmesi olarak tanımlayacağım. Kültür analizi bu ilişkilerin toplamı olan örgütlenmenin doğasını keşfetme çabasıdır. Tek tek eser ya da kurumların analizi, bu bağlamda, onların temel örgütlenme türünün, eser ya da kurumların bütün örgütlenmenin parçaları olarak cisimlendirdiği ilişkilerin analizidir. Örüntü, böyle bir analizde, bir anahtar sözcüktür: İşe yarar bir kültür analizi, karakteristik türden örüntülerin keşfiyle başlar ve bazen daha önceden ayrı olarak ele alınan beklenmedik özdeşlikleri ve örtüşmeleri ortaya çıkaran, bazen yine beklenmedik türden kesintileri ortaya çıkaran bu kalıpların ilişkileriyle ilgilenir genel kültür analizi.

Ancak kendi zaman ve yerimizde, genel örgütlenmeyi, sağlam bir şekilde bilmeyi umut edebiliriz. Başka yer ve zamanların yaşamıyla ilgili çok şey öğrenebiliriz, ama bence, bazı öğeler, hep elde edilemez olarak kalacaktır. Tekrar elde edilebilenler bile, soyutlama içinde elde edilecektir ve bu çok önemlidir. Her öğeyi bir kalıntı olarak, karmaşık bir bütünün ayrılmaz bir parçası olarak öğreniriz. Ele geçirilmesi en güç şey, herhangi bir geçmiş dönemi incelerken, belli bir yer ve zamandaki yaşamın niteliğinin güçlü duygusudur: tekil etkinliklerin bir düşünme ve yaşama tarzı içinde birleşmesine ilişkin bir duygu. [...] Hemen her biçimsel betimleme bu her şeye rağmen hayli belirsiz olan tekil ve yerli üslup duygusunu ifade etmekte kaba kalacaktır. Ve eğer, bir bakıma yakından tanıdığımız yaşamda böyle oluyorsa, bu, ziyaretçi, öğrenci, farklı bir kuşaktan gelen misafir konumunda olduğumuz zaman kesinlikle böyle olacaktır: Aslında, hepimizin geçmiş bir dönemi incelerken aldığımız konum budur. Önemsiz bir değerlendirmeye çevrilebilse de, bu tür bir karakteristik olgu olarak önemsiz ya da marjinal değildir; oldukça merkezde yer alır.

Bunu betimlemek üzere önereceğim terim *duygu yapısıdır*: bu "yapı" gibi sağlam ve kesindir, ama bizim etkinliğimizin en hassas ve en kırılgan olmayan kısımlarında işler. Bir bakıma, bu duygu yapısı bir dönemin kültürüdür: genel örgütlenme içindeki bütün öğelerin tekil canlı sonucudur. Ve bu açıdan bir dönemin sanatı, bu karakteristik yaklaşımları ve tonları da tartışmaya katarak, büyük önem kazanmaktadır. Çünkü başka yerde değilse burada, bu karakteristik ifadesini bulacaktır; genellikle bilinçli bir şekilde değil, ama burada, yapanlarını aşan o kayıtlı iletişim örneklerinde, hakiki yaşayan duygunun, iletişimi olası kılan derin topluluğun, doğal bir şekilde toparlanması olgusuyla. Topluluk içindeki birçok bireyin, duygu yapısına, sahip olduğu toplumsal karakterden daha farklı bir şekilde sahip olduğunu öne sürmüyorum. Ama bunun bütün gerçek topluluklarda, tam da iletişimleri buna dayandığı için, çok derin ve çok yaygın bir tasarruf olduğuna inanıyorum. Ve asıl ilginç olan şey, bunun biçimsel herhangi bir anlamda, öğrenilmiş olmamasıdır. Bir kuşak, ardından geleni, makul bir başarıyla, toplumsal karakter ya da genel kültür kalıbı konusunda eğitebilir, ama yeni kuşak kendi duygu yapısına sahip olacak ve bu herhangi bir yerden "çıkıp" gelmiş gibi görünmeyecektir. Çünkü en belirgin şekilde, burada, değişen örgütlenme organizmada canlanır: Yeni kuşak miras aldığı eşsiz dünyaya kendi tarzıyla karşılık verir, izi sürülebilecek olan birçok süreklilik devralır ve ayrı olarak betimlenebilen, ama bütün yaşamını belli açılardan farklı şekilde duyan ve yaratıcı tepkisini yeni bir duygu yapısı halinde şekillendiren örgütlenmenin birçok yönünü çoğaltır.

Bu tür bir yapıyı taşıyanlar ölünce, elde edebileceğimiz, bu yaşamsal öğeye en yakın şey şiirlerden binalara ve giysi modalarına dek uzanan belge kültürüdür ve kültürün belgesel terimlerle tanımlanmasına önem kazandıran şey bu ilişkidir. Bu hiçbir şekilde belgelerin özerk olduğu anlamına gelmez. Konu sadece, daha önce de öne sürüldüğü gibi, bir etkinliğin öneminin bütün örgütlenme açısından, ayrılabilir parçalarının toplamından daha fazla olan bir şey açısından araştırılması gerektiğidir. Aradığımız şey, her zaman, bütün örgütlenmenin ifade etmek üzere orada olduğu hakiki yaşamdır. Belgesel kültürün anlamı, bize yaşamı, başka her şeyden daha berrak

bir şekilde, doğrudan terimlerle, canlı tanıklar sessiz kaldığı halde, ifade etmesidir. Aynı zamanda, eğer bir duygu yapısının doğası üzerine düşünürsek, ve onunla yakın temas içinde yaşayan insanlar tarafından bile, ellerinde bol malzeme olduğu halde, tam olarak anlaşılmadığını görürsek, herhangi bir kanal kullanarak bir yaklaşım, bir ortalama sergilemekten öteye gidebileceğimizi varsaymayacağız.

En genel tanımıyla bile olsa, kültürün üç düzeyini birbirinden ayırmamız gerekir. Tekil bir zaman ve yerin yaşanan kültürü vardır, sadece o zaman ve yerde yaşayanlar erişebilir ona. Sanattan en gündelik olgulara dek uzanan, her türden kayıtlı kültür vardır: bir dönemin kültürü. Ayrıca, yaşanan kültürle dönem kültürlerini bağlayan bir etken olarak, ayıklayıcı geleneğin kültürü vardır. [...]

Ayıklayıcı bir geleneğin işleyişini anlamaya çalışmak çok önemlidir. [...] Bütün olarak bir toplumda ve onun bütün tekil etkinliklerinde, kültürel gelenek ataların sürekli bir ayıklanması ve yeniden ayıklanması olarak görülebilir. Belli hatlar, genellikle yüzyıl kadar uzun bir süre çizilecektir ve sonra aniden büyümedeki yeni bir aşamayla bunlar iptal edilecek ya da güçsüzleşecek ve yeni hatlar çizilecektir. Çağdaş kültür analizinde, ayıklama geleneğinin mevcut hali hayati önem taşır, çünkü genellikle bu gelenekteki bir değişimin –geçmişle yeni bağlar kurmak, mevcut hatları kırmak ya da yeniden çizmek– radikal türden bir çağdaş değişimdir. Kültürel geleneğin ne ölçüde ayıklama olmaktan çıkıp aynı zamanda bir yorum olduğunu önemsizleştirme eğiliminde oluruz. Geçmişteki eserlerin büyük kısmını kendi deneyimimiz aracılığıyla görürüz, onu kendi kökensel özgün terimleriyle görmeye çabalamayız bile. Analizin yapabileceği şey bunu tersine çevirmek, bir eseri onun dönemine döndürmekten çok, tarihsel seçenekler göstererek yorumu bilinçli hale getirmektir; yorumu dayandığı çağdaş değerlere bağlamaktır; eserin gerçek kalıplarını araştırmak, bizi yaptığımız seçimlerin gerçek doğasıyla karşı karşıya getirir. Bazı durumlarda, çalışmayı sırf, kültürel büyümeye gerçek bir katkı olduğu için canlı tuttuğumuzu göreceğiz. Başka durumlarda, eseri belli bir şekilde kendimize has nedenlerle kullandığımızı ve "daha büyük paha biçen, Zaman" gizemciliğine teslim olmaktansa bunu bilmenin daha iyi olduğunu göreceğiz. Zamana, soyutlamaya, kendi etkin seçimlerimizin sorumluluğunu yüklemek, deneyimimizin merkezî bir kısmını bastırmak demektir. Bütün kültür çalışması, ya içinde ifade edildiği örgütlenme bütününe, ya da içinde kullanıldığı çağdaş örgütlenmeye ne kadar etkin bir şekilde bağlanabilirse, onun asıl değerlerini o kadar berrak şekilde görürüz. Yani "belgesel" analiz "toplumsal" analize yol açacaktır, ister yaşanmış bir kültürde, geçmiş bir dönemde, ister kendi içinde bir toplumsal örgütlenme olan ayıklama geleneği içinde olsun. Ve kalıcı katkıların keşfedilmesi de aynı türden genel analize yol açacaktır, eğer süreci bu düzeyde, insani kusursuzluk (belirli değerlere yönelik hareket) olarak değil, birçok birey ve grubun katkıda bulunduğu bir şey olan, insanın genel evriminin bir parçası olarak kabul edersek. Analiz edeceğimiz her öğe bu anlamda etkin olacaktır: yani bazı gerçek ilişkilerle, birçok farklı düzeyde görülecektir. Bu ilişkileri betimlerken, gerçek kültür süreci ortaya çıkar.

13 John Cage (1912-1992)
"Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine"

Cage dansçı ve koreograf Merce Cunningham'la İkinci Dünya Savası'ndan önce tanıstı. Kısa bir süre sonra kendi dans topluluklarını kurdular. Birlikte Kuzey Carolina'daki deneysel Black Mountain Üniversitesi'nin yaz okulunda 1948, 1952 ve 1953 yıllarında çalıştılar. Orada 1952 yılında okulda yaşarken *bilfiil* ressam olarak çalışan Robert Rauschenberg'le tanıştılar. Rauschenberg 1954 yılında dans topluluğunun danışmanı oldu. Jasper Johns, Rauschenberg'le ve onun sayesinde Cage ve Cunningham'la yine 1954 yılında, New York'ta tanıştı. Bu gevşek gruplaşma o sırada hakim olan Soyut Ekspresyonizm'den New York avangardının önemli bir kopuşunu temsil etmeye başladı. Hermetik bir sanat yerine, Rauschenberg özellikle dışarıdaki dünyadan "Bağdaşık Resimlerine" yeniden fragmanlar katmak istiyordu. Buradaki deneme ilk kez *Metro*, Milano, Mayıs 1961'de yayınlandı. Yeniden basımı John Cage, *Silence*, Cambridge, MA, 1969, s. 98-107'de yayınlandı ve buradaki alıntılar bu kaynaktan yapılmıştır. (İtalik kısımlar Rauschenberg'den yapılan alıntılardır.)

Güzellik artık nereye baksak ayaklar altında. (Bu bir Amerikan keşfi.) Rauschenberg bir fikre baktığında öyle mi? Daha çok sabitlenmezliği öven bir eğlence gibi. [...]

Resimler değiştikçe basılı malzeme resim gibi odak değişimlerine yol açan bir konu olmaya başladı (Çalışmalarımda gazeteler kullanmaya başladım): Üçüncü bir palet. Güçsüz konu diye bir şey yoktur (Bütün resim girişimleri iyidir). Dante bir tavuk ya da eski bir gömlek kadar yararlı, çoğaltma olanağı sağlayan bir özendirici. Öyle bir ortam var ki her şey açıkça görünüyor, karanlık gecede ya da zamanı geçmiş bir gazete ya da şiiri okurken bile. Bu konudan kaçınmak imkansız (*Bir tuval hiç boş kalmaz*); boş bir tuvali doldurur. Ve eğer hikayeye devam edersek, gazeteler tuvale üstüste yapıştırılır ve kara boyalar uygulanır, konu bir anda birkaç yerden resmi üretmek üzere büyü gibi belirir. Eğer görmüyorsanız, büyük olasılıkla bir gözlüğe ihtiyacınız var demektir. Ama göz doktorları arasında fark vardır ve görme gücü kaybı sözkonusuysa en iyisi en iyi göz doktorunu bulmaktır (yani en iyi ressamı: O sizi iyileştirir). Düşünceler zorunlu değildir. Hatta bir düşünceye sahip olmaktan kaçınmak en iyisi, birkaç taneye sahip olmaktan kesinlikle kaçının (eylemsizliğe sürükler). [...]

Boyları enlerinden uzun üç pano eni boyundan geniş olacak şekilde yanyana sabitlenmiş. Burada boydan boya bir dizi renkli fotoğraf var, bazısının eni uzun, bazısının boyu, poster parçaları var, bazısı boyayla görünmez olmuş. Bunların altında, bütün hepsini yarıdan kesen, dikdörtgen renk parçaları var, uzun uzun. Yukarıda, panellerden ikisini birbirine bağlayan bir koyu mavi dikdörtgen var. Altta ve sadece tek bir panoda olduğu için mavinin biraz dışında, biraz üzerinde bir çizim olan gri bir dikdörtgen var. Başka şeyler de var, ama çoğu hepsini kesen bu iki "yola" bağlanmış: Solda ve parçaların altında bir dörtgenin üzerinde olan dörtgenin üzerinde olan bir dörtgen çizimi var (konumu kent meydanının dışında olan bir çiftlik gibi). Bu bir kompozisyon değil. Eşyanın durduğu bir yer, bir masada ya da havadan görülen bir kentteki gibi: Herhangi biri oradan kaldırılabilir ve doğum, ölüm, temizlik ya da kekemelik gibi nedenlerle yerine bir başkası gelebilir. O bir şey demiyor; resmediyor.

(Rauschenberg ne diyor?) Mesaj, yapışkanla karıştırılmış olduğundan kendisine ve üzerinde durduğu tuvale yapışan çamurla aktarılır. Çıtırdayan ve havadaki değişimlere tepki veren çamur, sürekli aklımı kurcalıyor. Boyayı damlarken göremediğimiz için üzülüyor.

Rauschenberg'e arkadaşları sürekli rasgeldikleri birtakım hurdaları, tuhaf şeyleri, kendilerini etkilediği için öneriyorlar: Bu onun resimde kullanabileceği bir şey olabilir. Onda dokuz gösterilen şey bir işe yaramıyor. Diyelim bu şey onun bir zamanlar yararlı bulduğu bir şeye benziyor olsun, onun bir şeyiymiş sanılsın. O zaman da hiç farkında olmadan onun esin kaynağı başka bir yerlere gitmiş oluyor. Bir tuvalde olup bitenleri değiştiriyor, ama tuvalin resim için kullanılma yolunu değiştirmiyor – yani duvara asılabilecek dikdörtgen yüzeyler yapmak üzere dümdüz gerilmiş bir şey. Bunları tekbaşına, bir araya getirerek, ya da dikkat çekmeyecek (özel görünmeyecek) kadar belirgin bir simetriyle kullanıyor. Dikkati dağıtmak için iki yöntem biliyoruz: bunlardan biri simetri, diğeri de küçük küçük her parçanın başka yerlerde bulunabilecek bir şeyin örneği olduğu bir kaplama. Her koşulda, en azından, bakmanız istenen yere değil, herhangi bir yere bakma şansınız var. Sonra özgürlüğünüzle tıpkı sanatçı gibi ne isterseniz yapabilirsiniz, aynı şekilde değil belki, ama yine de, özgün bir şekilde. Bu şey, diyor, *imgelerin ikileştirilmesi*, simetridir. Bütün bunların anlamı, yakından bakarsak, her şeyi hâlâ kaos halindeymiş gibi görmektir.

Konuyu değiştirirsek: "Sanat işleyişi açısından doğanın taklit edilmesidir." Ya da bir ağ. [...]

[...] Rauschenberg içinde radyolar olan bir resim de yaptığına göre, radyo olmasa bile, bakarken bile dinlemeye devam etmeli, ezilmemek için her şeyi bir kerede mi yapmalıyım?

Ağzında elması olan bir domuz daha çok mu hoşumuza giderdi? O da, yeri geldiğinde, bir mesaj olur ve bir övgü gerektirir. Rauschenberg'in bize sağladığı duygular var: aşk, merak, kahkaha, kahramanlık (kabul ediyorum), korku, üzüntü, öfke, tiksinti, dinginlik.

Bir kombinede [birleşik resim] bir gazete sayfasındakinden daha çok konu yoktur. Var olan her şey bir konudur. Bu çoğaltmayı içeren bir durum. (Falan bir ülkenin başka bir ülkeye nota göndermesiyle ilgili bir değerlendirme değildir.) (Ve radyo kombinesinin üç radyosu, açıldıkları zaman, konuyu hangisi sağlar? Diyelim bir mesaj var. Nasıl alınacak? Peki ya mesaj değilse? Rauschenberg'in resimlerini ezberlemek bana olanaksız geldi. Durmadan sorup duruyordum, "Sen bunu değiştirdin mi?" diye. Sonra da ona bakarken değiştiğini fark ediyordum. Pencereden dışarı baktığımda sarkıtları görüyorum. Orada, damlayan su bir nesne halinde donakalmış. Sarkıtlar düşüyor. Bütün mevsimler arasında en çok kış sakinlik mevsimi. Boya bir tüpten sıkılırken damlama diye bir şey yok. Ama olan şey aynı şekilde kabul ediliyor ve bir jest ya da düzenlemeye eğilim yok. Bu da neyin güzel olduğu konusundaki fikri değiştiriyor. Tuvale kağıt yerleştirip sonra da kara boyayla boyayınca, kara sonsuz oldu ve daha önceden farkedilmiyordu. [...]

Rauschenberg'de, onunla kullanmak için seçtiği şey arasında, buluşma niteliği var. İlk kez. Eğer, olur ya, şöyle bir malzeme içeren bir dizi resim varsa, sanki buluşma (tanrısal olan) yabancı açısından bir ziyaret gibi olur. (Bu şekilde sanatçı-

lardan habersiz olan toplumlar hata yapmak üzere deneyimlerini iletişim tarzlarına yoğunlaştırırlar.) Kısa bir süre sonra yabancı gider, giderken de kapıyı açık bırakır.

Boş tuvaller yapan (*Bir tuval hiç boş kalmaz.*) Rauschenberg, hediyeler veren biri oldu. Beklenmedik ve gereksiz hediyeler, bir bayrama Evet demenin yollarıdır. Verdiği hediyeler uzak yerlerden getirilmiş şeyler değil, zaten sahip olduğumuz şeyler (istisnalar var elbette: bir keçiye ve içi doldurulmuş kuşlara ihtiyacım vardı, çünkü benim hiç yoktu, ama istiyordum, aileden kalma şeyleri elden geçirmek için de bir tavan arasına ihtiyacım vardı [Taşındığımızdan beri akrabalar mektup yazıyor: Onları hâlâ istiyor musun?]), böylece sahip olduğumuz şeylerden haz alır hale çevriliyoruz. Nereden çevriliyoruz? Sahip olmadığımız şeyden, çaba olarak sanattan. Bir gün bir doğum günü için sokağa çıktığımda, sokakların hediyelerle dolu olduğunu gördüm. Özellikle belirgin bir şey söyleseydi, resme odaklanması gerekirdi; bu şekilde sadece kendisine odaklanıyor ve her şey, *bir çift çorap*, uygun, şiire uygun, *sonsuz ihtimaller* şiirine. [...] Burada teknik bir *plan* sahibi olmayı içerir: *Gergiyi yere koy, işaretli yerleri birleştir.* Üzerlerinde tuval olan üç gergi kuşkusuz zaten gerilmiştir. Bu planı yaparken tuvali yerle temasa sok, böylece yer de katılsın. Bu tümüyle benim varsayımım ama işe yarar. Daha da önemlisi bir tuvali stüdyodan çıkartabilmek için kapının büyüklüğünü ve gerekli teknikleri bilmek. (kombineler rulo yapılmıyor.) O büyüklüğün ötesindeki her şey uygun şekilde parçalanabilir. [...]

Kurşun kalem, suluboya ve fotoğraf aktarımıyla yapılmış *kombine-çizimlerde* mesaj değişir: (a) Eser bir duvarda değil, masada yapılır; (b) yağlıboya sözkonusu olmaz; (c) a + b yüzünden, yüzeyi bir düzlemde tutan bir damlama olmaz; (d) hep dörtgenlerin birleştirilmesi sözkonusu değildir çünkü olursa, bu da gergileri hatırlatan bir şey olur; (e) dış hatlar suda ya da havada olduğu gibi belli belirsiz görünür (ayaklarımız yerden kesilmiştir); (f) baş aşağı olduğumu hayal ederim; (g) kurşun kalem çizgileri fotoğraflardan aktarılan imgeleri tarar; (h) sanki bir sürü televizyon hepsi farklı kanala ayarlanmış halde çalışıyormuş gibi olur. Bu mesaja nasıl yanıt vermeli? (Ve *Dante*'deki bir taneyi hatırlıyorum, ayak tabanlarının hatları yukarıdaydı, konumu değişmiş, başka bir mesajı vardı, kağıt rengi emiyor ve ıslak dokulara yayıyordu.) Neden diye sormanın nedenini ortadan kaldırmış, bunu evde ya da kütüphanede okuyabilirsiniz. (Bunlar da şiirlerdir.) Belki de yerçekimindeki bir değişiklik yüzünden (*Anıt* 1958), proje bir kitap resimleme işinden çıktı. (Bir kitap masada okunabilir; yere mi düştü?) Bana gelince, şu ya da bu şekilde kendime bir televizyon alıp gecelerimi bakarak geçireceğimden, şiir okumaya hevesli değilim.

Belki de herhangi bir mesaj yoktur. Bu durumda yanıt verme mecburiyeti de ortadan kalkar. Hanımefendinin dediği gibi, "Yani, eğer bu sanat değilse, o zaman sevdim bunu." Bazıları (a) bir duvara asılmak için yapılmıştır, başkaları (b) bir odada olmak için, daha başkaları da (a+b).

Bu noktaya dek mesajı almış olmalıyız. Bundan daha açık seçik olamaz. Bu fikri anlıyor musunuz? *Resim hem sanatla hem hayatla ilişkilidir. İkisi de yapılamaz. (İkisi arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum.)* Aradaki hiçlik, insanın o şekle sokmak için cidden vakit harcadığı uygulamaya dönük her şeyin tümüyle sebepsiz yere döküntüleri canlandırdığı, artık bizim sandığımız gibi dipte olmaktan çıktıkları yerdedir. Tek yapmanız gereken tuvali germek, işaretleri koymak ve birleştirmektir. Sonra insanı, onun fikrini değiştirme yeteneğini öne çıkartan düğmeye basmış olur-

sunuz: *Eğer daha önce görmediğiniz bir resim karşısında belli bir konudaki fikriniz değişmiyorsa, ya tam bir aptalsınızdır ya da resim pek iyi değildir.* Yatmadan önce değişimlerin hikayesini anlatmaya ihtiyacımız var mı ve o yatakta öldürülür müyüz? Peki düşlerimiz, eğer uyumayı başarırsak, bir sonraki pratik adımı nasıl önerebilir? Hangisi sizce: vahşi mi zarif mi, peki niye? Artık ipimin ucuna kadar geldiğimden, rengin harika bir güzelliğe sahip olduğunu fark ettim. Ve şu kabartma kutu.

Görme alışkanlıklarımı denetlemeye çalışıyorum, onları daha büyük tazelik adına karşılamaya. Yaptığım şeye yabancılaşmaya çalışıyorum.

[...] Nereden başlar güzellik ve nerede sona erer? Sona erdiği yer sanatçının başladığı yerdir. Bu şekilde bizim için yapılan seyrüseferi elde ederiz. Eğer Rauschenberg'in yeni bir resim yaptığını duyarsanız, yapılacak en iyi şey her şeyi bir yana bırakıp onu görmeye çalışmaktır. Gözlerini kullanmayı, ertesi günkü gün doğumunu böyle öğrenir insan. Eğer öğretmenlik yapıyor olsaydım, *Adımınıza Dikkat Edin* ya da kendinizi balıkların şişko olduğu yerde atın suya der miydim? Elbette, nesneler var. Kim söyledi olmadıklarını. Konu şu ki, göremiyor olsak da bakan kişinin biz olduğunu hızla kavradığımız zaman amacı da anlarız. (Ressam olmayan herkes neden daha zeki gibi görünüyor?) Ve nesne de, olgudur, simge değil. Eğer herhangi bir düşünme yaşanacaksa, *Tılsım* adlı resimde asılı duran kavanozun içinden gelmesi gerekir, ya da gülün (kırmızı mıydı?) merkezinden ya da sürahinin gözlerinden (bir filmden çıkmış gibi görünüyor) ya da – böyle devam ettikçe insan öndekileri göremez hale geliyor: her dakika nokta ortada. Bu dörtgenler sayesinde mi oldu (Resim ortadan "kesilmiş")? Yoksa bu bakış açısıyla olacak mıydı? Düşünceler değil olgular.

14 Jasper Johns (1930-) David Sylvester'le Söyleşi

Johns sanat kariyerini 1954 yılında, *Bayrak* resmiyle, daha önceki çalışmalarının saptayabildiği kadar çoğunu bulup yok ederek başlattı. Bayraklar dizisini genişletmenin yanısıra, 1950'lerin sonunda *Hedefler* ve *Sayılar*'ı resmetti, insanın bedeni parçalarının alçı dökümlerini de yaptı. Johns'un ürettikleri, özellikle de ilk eserleri, genellikle anlam, onun konstrüksiyonu ve ele avuca gelmezliği üzerine sürekli bir düşünme olarak yorumlanır. Böyle yorumlandığında, eseri Amerikan avangardının o dönemde hakim olan kendi kendini ifade meşguliyetiyle belirgin bir tezat içerir. Fakat yakın tarihli araştırmalar bu görünüşte içine girilmez ve bilmecemsi eserlere bile karmaşık bir dizi kendine göndermelerin yerleştirildiğini ima etmektedir. Buradaki söyleşi BBC tarafından 1965 baharında kaydedildi ve 10 Ekim 1965'te yayınlandı. *Jasper Johns: Drawings*, Londra, Büyük Britanya Sanat Konseyi'nin 1974 sergi kataloğunda yayınlandı. Buradaki alıntılar bu kaynaktan yapılmıştır. (Ayrıca bkz. VIA23.)

DS: Sizi bayraklar, hedefler, haritalar, sayılar ve harfleri başlangıç noktası olarak almaya yönelten şey ne oldu?

JJ: Bana önceden biçimlenmiş, geleneksel, kişisellikten çıkmış, olgusal, dışsal öğeler gibi göründüler.

DS: Peki kişisellikten uzak öğelerin çekiciliği neredeydi?

JJ: Ben kişiliğe değil dünyayı hatırlatan şeylere ilgi duyuyorum. Yargıların içinde yer almayan, yargı olan şeylere ilgi duyuyorum. En geleneksel şey, en sıradan

şey – bana bu şeylerle onları yargılamak zorunda kalmadan başa çıkılabilir gibi geliyor; estetik hiyerarşi içermeyen, açık olgular şeklinde var olduklarını sanıyorum.

[...] Fakat insan şeylerin belli bir niteliğe sahip olduğunu, zaman içinde bu niteliklerin değiştiğini de düşünüyor. Sözgelimi, Bayrak, kırk sekiz yıldız olduğunu sanıyorsunuz ve birdenbire elli yıldızı oluyor; artık hiçbir önemi yok. Toplumumuz içinde en sıradan, dönüştürülmesi imkansız bir nesne gibi görünen Coca Cola şişesi, birkaç yıl önce birdenbire dört katına çıkmış göründü: Küçük şişe çok büyük bir şişe yapmak için genişletilmişti, sadece şişenin ağzı aynı kalmıştı – onda da aynı kapağı kullandılar. El feneri: El fenerinin neye benzediği konusunda bir fikrim vardı –sanırım çocukluğumdan beri hiç elime bir fener almamıştım– ve aklımda bir fener imgesi var, gidip model olarak bir tane almak istedim. Bir hafta boyunca sıradan bir el feneri gibi göründüğünü sandığım şeyi aradım ve kırmızı plastik kapları, yanlarında kanatları olan bir sürü fenerle karşılaştım, ama sonunda aradığımı buldum. Bu da beni kendi fikrimden kuşku duymaya sürükledi, çünkü çok yaygın olduğunu sandığım bu şeyi bulmak güç olmuştu. Standart ve hiç değişmeyecek sandığım o eski biranın da tasarımını değiştirmişlerdi.

DS: Yani istediğiniz el feneri ideal el feneriydi, özel süslemeleri olmayan, bir tür evrensel fenerdi ve gerçeklikte bu pek kolay bulunmuyordu.

JJ: Evet, aslında seçimin fazlasıyla kişisel olduğu ve hiç de gözlemlere dayanmadığı anlaşıldı. [...]

DS: Anlaşılan her yeni hamle zaten tuvalin üzerinde olan şeyle belirleniyor; başka ne tarafından belirleniyor?

JJ: Tuvalde olmayan şey tarafından.

DS: Ama tuvalde yer alabilecek çok sayıda olasılık var.

JJ: Doğru, ama insanın düşüncesi, sadece düşünme süreci bile, birçok olasılığı dışlıyor. Bakma süreci de birçok ihtimali dışlıyor, çünkü bakarken bir an gördüğümüzü, başka bir anda farklı şekilde görebiliriz. İnsan herhangi bir anda bütün ihtimalleri göremez. Ve insan nasıl ilerliyorsa öyle ilerler, bir şey yapar, sonra başka bir şey yapar.

DS: Ama sizin yaptığınız lekeler kendiliğinden olmuyor mu?

JJ: Ama nasıl yapılıyorlar?

DS: İşte bunu öğrenmek istiyordum. Onları ne gibi farklı şekillerde yaptığınızın farkında oluyor musunuz?

JJ: Bazen, evet. Bazen bir leke yaptığımın farkına, resimden aldığım yönlendirici bir düşünceyle varıyorum. Bazen bana resmin temel ilgi konusu gibi görünen şeyi değiştirmek üzere, saf akademik terimlerle söylersek, onu farklı olmaya, güçlendirmeye, zayıflatmaya zorlamak üzere leke bıraktığımın farkındayım. Bazen de resimde oldukça beklenmedik görünen bir şey yapmaya çabalarım, böylece eser olduğu noktadan mantıklı bir şekilde ilerlemez, başka bir yere gider. Belli bir anda, tuval üzerindeki lekelerin bir düzenlenişi belli bir tip örgütlenmeyi veya belli bir akademik fikri ya da belli bir duygusal fikri akla getirebilir. İşte o anda iki şey yapmaya karar verebiliriz – onu güçlendirmeye, onu dayatmak için yapılabilecek her şeyi yapmaya, ya da onu o durumda beklenmeyen bir öğeyi devreye sokarak reddetmeye, sonra da oradan daha büyük bir karmaşıklığa geçmeye karar verebiliriz.

DS: Yani resmin belli bir başat duygusal fikre kapıldığının farkına varıyorsunuz?

JJ: Duygusal veya görsel ya da teknik – insan bilinci herhangi bir düşünceye odaklanabilir. Bir düşünce olduğunu sanıyorum: bir ima aslında.

DS: Resmin belli bir ruh haline sahip olabileceğinin bilincinde misiniz?

JJ: Elbette.

DS: Bu sizin daha en baştan tasarladığınız bir ruh hali mi yoksa öylece gelen bir şey mi?

JJ: Resimlerimde bunun evrildiğini sanıyorum, çünkü belli bir ruh haliyle ilgilenmiyorum. Kendi kafamda gözümü açık tutup bakma tavrını yeğlerim, hiçbir şeye odaklanmadan, sınırlı bir bakış açısına sahip olmadan. Bence resimler tamamlandığı zaman belli bir özelliğe sahip olur. Bu yüzden tamamlanırlar, çünkü her şey o yöne gitmiştir ve bunun geri dönüşü yoktur. Enerji, mantık, yaptığınız her şey işleyişte bir biçim alır; enerji tükenmeye eğilim gösterir, biçim tamamlanmaya ya da sonlanmaya. Ayrıca bir şekle bürünen şey ya insanın niyet ettiği (ya da kabullenmeyi istediği) şeydir ya da insan belki hiç niyet etmediği, ama o durumdan kurtulmayı imkansız kılacak gibi yapılmış olan bir sürece girmiştir. O durumu olduğu gibi bırakıp başka bir şeye geçmeniz, yeniden, yeni bir esere başlamanız gerekir.

***

DS: Ondan önce herhangi birinin bakmayı ilginç bulacağı bir şey yapmak istediğinizi söylüyordunuz. Ama yaptığınız şey sadece estetik bir nesne değildi.

JJ: Böyle mi söyledim?

DS: Sanırım, ama bundan pek emin değildiniz.

JJ: Eğer öyle dediysem, bunu reddedip başka bir şey söylemek istiyorum. Bence insan çalıştığı sırada sonucun ne olacağıyla ilgilenmez. İnsan işine bakar ve yapması gerekeni yapar, sonra da enerjisi tükenir. Eğer derli toplu bakınmıyorsa da, ona bir nesne olarak bakar. Bu artık insanın yaşam sürecinin bir parçası değildir. O sırada, hiçbirimiz saf bir şey olmadığımızdan, bakmakla, yargılamakla vb. içiçe hale geliriz. Bakılası bir şey yapmanın bir amaç taşıdığını sanmıyorum, ama nesneye ilişkin algımız bakmak ve düşünmek aracılığıyla olur bence. Bence ona verdiğimiz herhangi bir anlam ona bakma aracılığıyla elde edilir.

DS: Nesne derken sanat eserini mi kastediyorsunuz?

JJ: Evet, evet.

DS: Ama öncelikle hangi nesneyle başlarsınız?

JJ: Boş tuval mi?

DS: Hayır. Sadece boş tuval değil; yani, diyelim, harfler, Bayrak ve benzeri motiflerle, ya da aklınıza ne geliyorsa.

JJ: Bence bu sadece bir başlama yolu.

DS: Başka deyişle resim başladığınız öğelerle ilgili bir şey değil.

JJ: Ona herhangi bir anda giren öğelerle ilgili olduğu kadar. Diyelim, bir bayrak resmi hep bir bayrakla ilgilidir, ama bir fırça darbesi veya bir renk ya da boyanın fizikselliğiyle ilgili olduğundan daha fazla bayrakla ilgili değildir, sanırım.

DS: Bu yüzden de başlangıç olarak sayılar ya da harfler gibi öğeleri tekrar tekrar kullanabileceğinizi düşünüyorsunuz, çünkü resim bu öğeler hakkında değil.

JJ: Onlar hakkında ama, onlar hakkında değil.

DS: Ama bir bakıma tamamlanan nesnede kaydedilen bu sürecin resmin dışındaki bazı süreçlere benzerliği yok mu?

JJ: Bunu siz söylüyorsunuz.

DS: Ben size soruyorum.

JJ: Peki, bir benzerliği var: bir şey yapıp sonra da başka bir şey yapıyorsunuz. Eğer onun sizin başka bir yerdeki bir süreçle ilgili düşüncenizi resme geçirdiğini kastediyorsanız, bence bu tartışmalı bir konu. Bence bazen insan bunun doğru olduğu düşüncesine kapılıyor, ben de bazen bunun doğru olmadığı düşüncesine kapılıyorum. Düşüncemiz ne olursa olsun, hep kuşkuya maruz kalabilir, ve de başka bir şeyin onu değiştirecek bir düzenlemeye girmesi ya da girebilecek olması da muhtemel. Bence bunun anlamı, diyelim bir resim sözkonusu olsun, resimde yer alan süreçler, resmin göndermeye ait özelliklerinden çok daha kesin ve bence, daha büyük anlama sahip. Bence resimde yer alan süreçler kendi içlerinde resmin sahip olduğu herhangi bir gönderme değerinden çok daha büyük anlam taşıyor.

DS: Peki bu anlam ne olabilir?

JJ: Görsel, entelektüel etkinlik, belki de: "eğlence".

DS: Ama sözgelimi, ben sizin resminize bakarken, göndermeleri saptayabildiğim hissine kapılmıyorum, orada göndermeler olduğunu hissediyorum ama, resimlere yoğunluk katan şeyin bunlar olduğunu da, onların önemli bir şey olmuş ya da olacak duygusu verdiğini de hissediyorum. Resimde olan şeyin resim dışındaki bazı süreçlere benzer olması, sözgelimi, bir yandan psikolojik süreçlere, insanın ya görme gücüne ya da aklındaki bir şeye yoğunlaşması, ilgisinin dolanması, dönmesi, berraklaşma süreci, kaybetme, hatırlama ya da hatırlar gibi olma, yine berraklaştırma, ya da doğadaki bazı süreçlerle de benzerlik olabilir, sözgelimi çözülme ve bütünleşme süreci gibi, bir şeyin dağıldığı düşüncesi, bir şeyin bir arada durduğu düşüncesi?

JJ: Bence resmin bütün bunları düşündürmesi mümkün. Bence bir ressam bu şeyleri düşündürmeye kalkışamaz, yani çalışmaya sözgelimi, olaylarla ilgili belli bir ruh hali düşündürerek başlarsınız, resim sürecinden öyle çok şey çıkarmışsınızdır ki, sanırım pek de istenir bir şey olmayan, yapay bir açıklama yaparsınız. Bence her şeyle çalışmayı ve kaçınılmaz bir sonuca ya da çaresiz bir duruma varan türden bir açıklamayı kabul etmeniz gerekir. Bence bir açıklama yapmaya kalkışan birçok sanat, kullandıkları yöntemler fazla şematik, fazla yapay olduğu için başarısız oluyor. Bence insan resimden bir yaşam duygusu bekler. Son ima, son açıklama, kasıtlı bir açıklama değil çaresiz bir açıklama olmalı. Söylemekten kaçınamayacağınız bir şey olmalı, söylemeye kalkıştığınız bir şey değil. Bence insanın kullanabileceği her şeyi, onu resmetmek için harcanabilecek bütün enerjiyi kullanması gerekir, böylece bu şeyi kullanabilecek olan enerji deposuna sahip olmaz. İnsanın onunla ne yapacağını bilemez olması gerekir, çünkü zaten onun olduğu şeyle örtüşmelidir; insanın sevdiği bir şey olmamalıdır sadece. [...]

DS: Resmin yapabileceği özel herhangi bir imanın dışında, resmin bütün dokusunun başka bir şeye bütünsel bir genel gönderme içerdiğinin farkında mısın? Daha kesin söylenirse, resmin bir şekilde duyularınızın niteliğinin cisimlenmesi oldu-

ğunu hissediyor musunuz? Bir resimde olan şeyle çevrenize bakınca gördüğünüz şey arasındaki ilişki nedir?

JJ: Hep görülecek bir şey olduğu ve insanın baktığı her yerde başka bir şey gördüğü ilişkisi.

DS: Çevrenize bakınca görmekle bir resme bakarken görmek arasında ne fark var?

JJ: Aslında bir fark yok.

DS: Yani resim bir bakıma sizin çevrenize bakınca elde ettiğiniz duyumun bir kristalleşmesi ya da yakalanması mı?

JJ: Belki de, ama bu düşünceyi pek zorlamak istemem. Bence insan bir sanat eserine bakma deneyimiyle sanat eseri olmayan bir şeye bakma deneyimi arasında bir fark olmadığını düşünmekten hoşlanıyor. Büyük olasılıkla belli bir fark var, ama ne olduğunu bilmiyorum. Sanat eserinde büyük olasılıkla daha doğrudan bir görme duygusu var, ama bu da tartışılır, çünkü insan bir esere bakıp o duyguyu yakalamayabilir.

DS: Elbette bir resmin var olma tarzı gerçekliğin var olma tarzıyla aynı değil, yani yapmaya çalıştığınız şey tuvale ve boyaya, ona bakma duyumunun gerçekliğe bakma duyumuna benzemesini sağlayacak bir şey yapmak. Demek istediğiniz şey bu mu?

JJ: Yani, belki bu söyleniyor, ama bu düşünceyi abartmak istemem, yani resmin insanın genel deneyiminden ayrılan bir dil olduğu düşüncesini. Bence kısmen böyle, ama bu düşünceye çok bağlanmamak gerektiğini sanıyorum.

DS: Ama boya sizin belli lekeler bırakıp sizi bazen tatmin eden bir düzene ulaşmanızdan daha fazla bir şey değil mi?

JJ: Eğer böyle değilse, neyin sonucu bu?

DS: Ama böyle. Peki hepsi bu mu?

JJ: Yani hepsi ne istemek isterseniz o – hepsi ne derseniz o; fakat kullanamazsınız onu, işte budur o. Bence bir resme bakma deneyimi boyayı kullanmayı, resmi var olan bir şey saymayı içeriyor. Ayrıca, insan gördüğü şeyi sanatçı düşünmüş gibi varsaymaya eğilimlidir. Böyle olup olmadığını bilmiyorum. Bence resim önceden biçimlenmez, bence yapılırken biçimlenir; ve her şey olabilir. Bence yaşama benziyor, yani, diyelim, insanın hayatının on yıllık bir döneminde, insanın niyetlendiği her şey zaman dolduğunda çok farklı bir şey olabilir – insan aklında olan şeyi yapamayabilir, ve elbette aklında olan şeyden çok daha fazlasını yapması gerekir. Ama bir şeye vakit harcadığı zaman, onun hakkında bir açıklama yapabilir; ama bu da vakit harcama deneyiminden farklı bir deneyimdir. Bence bir resme bakma deneyimi bir resmi tasarlama ya da resmi resmetme deneyiminden farklı bir deneyim. Bence insanın tamamlanmış eserle ilgili söyledikleri, insanın onu yapma deneyimi hakkında söyleyebileceklerinden farklıdır.

DS: Tekrar tekrar bir şeyi öne sürüp sonra da onunla çelişiyor ya da ondan vazgeçiyorsunuz, yani sürekli olarak niyetle doğaçlamanın bir arada işleme tarzına ilgi gösteriyorsunuz. Başka deyişle, bana göre sizin sürekli uğraşınız olumlama ve reddetme, beklenti ve tatmin arasında, insanın olayların olmasını bekleyeceği dereceyle insanın aklına gelmeyen olayların olduğu derece arasında.

JJ: Yani, niyet bizim bilincimizin, zihin ve yaşamımızın öyle küçük bir kısmını oluşturuyor ki. Bence bir resim basitçe niyetlenilen açıklamadan çok daha fazla deneyim içermeli. Kendi payıma, resmi "uzak durulan açıklama" halinde tutmayı yeğlerim, böylece insan kişisel olarak istediği deneyimi yapabileceği gerçeğiyle karşı karşıya kalıyor; yani ilgiyi bir yönde odaklamıyor, ama durumu bir tür hakiki bir şey olarak bırakıyor, yani onun deneyimi de değişebiliyor.

DS: Başka deyişle, resminiz saptanamayacak bir şey söylerse, söylediği şey hiçbir şeyin saptanamayacağı, hiçbir şeyin saf olmadığı, hiçbir şeyin basit olmadığıdır.

JJ: Ben bunu söylediğini söylemek istemiyorum. Onun böyle olmasını istiyorum.

15 Richard Hamilton (1922-) "Halis Sanat İçin, Popu Deneyin"

Hamilton Londra, Çağdaş Sanat Enstitüsü'ndeki Bağımsız Grup ile, 1950 basından beri ilişki içindeydi. 1955 yılında yapılan "İnsan, Makine ve Devinim" sergisini, insanın hareket yeteneklerini genişleten makinelerin resimsel bir değerlendirmesi olan sergiyi tasarladı ve düzenledi. 1956 yılında Bağımsız Grup'un başka üyeleriyle birlikte Londra'da Whitechapel Sanat Galerisi'nde yapılan "Gelecek Bu" sergisine katkıda bulundu. Sergi farklı sanat biçimlerini bütünleştirme imkanlarını göstermeyi hedefliyordu ve her biri bir ressam, bir heykeltıraş ve bir mimar işbirliğiyle üretilen, on iki ortam içeriyordu. Hamilton'un katkısı daha çok kitle medyasından alınmış kamusal malzemelere yer veriyordu. 1956'dan sonra, çağdaş tüketim toplumunun yapıntılarına dayanan resim, kolaj ve nesneler üretmeye başladı. Bu eserler dizisine aynı kaygılan ele alan bir yazı eşlik ediyordu. Buradaki metin ilk kez *Gazette*, sy. 1, Londra, 1961'de yer aldı. Yeniden basımı Richard Hamilton, *Collected Words 1953-1982*, Londra, 1982, s. 42-3'te yapıldı.

Fotoğrafın icat edilmesinin sanatın ayrıcalıklarının bir kısmını –görsel olguların resimsel kaydı– alıp götürmesi, Güzel Sanatların kendi uzmanlık alanında yattığına inandığı mesajların kapsamını daraltması gibi, popüler sanat Güzel Sanatlardan mit yapıcı rolünü soyutladı. İlgi alanının sınırlanmış olduğunu sanatçı da şık bir coşkuyla kabul etti, bu yüzden de süsleme, sanatın geriye kalan birkaç işlevinden birisi, gülünç bir şekilde abartılı bir önem kazandı.

Bu yüzden, ressamların bir kısmının artık kitlesel eğitim makinesinin, belki de daha önce mümkün olduğundan çok daha ikna edici bir şekilde, sanatsal vizyonun klasik temalarını yansıtma ve onları kesin bir kültürel tarih mührüyle damgalayan şiirsel bir dille ifade etme imkanı yaratması yüzünden heyecan duyuyor olması şaşırtıcı değil.

Bize resimdeki odalığın çağdaş en yakın eşdeğerini veren şey, orta sayfa posterinde yer alan "Ayın Oyun Arkadaşı"yla, *Playboy* olmaktadır. Otomobil gövdesinin stilistleri de uzay çağının simgeciliğini bütün sanatçılardan çok daha iyi bir şekilde kavramıştır. Toplumsal yorumlar televizyona ve karikatürlere bırakıldı. Destan belli bir tür filmle eşanlamlı oldu ve destansı arketip artık sinema bilgisinin derinliklerine gömüldü. Eğer sanatçı antik amacının büyük kısmını kaybedecekse, haklı mirası olan imgelemi geri alabilmek için popüler sanatları yağmalaması gerekiyor.

Bu yüzyılın ilk kısmındaki iki sanat hareketi akış halindeki bir toplumda imgeyi ortaya çıkarmaya bağlı kaldı: o zaman mevcut olan toplumsal tutumları red-

deden ve kendi olumsuz önermelerini dayatan Dada ile olumlu bir şekilde müdahaleyi öne süren Fütürizm. İkisi de şiddetli, saldırgan bir şekilde propagandacıydı. İkisi de asi, ya da en azından, radikal hareketlerdi. Dada anarşik bir şekilde baştan çıkarıcıydı ve Fütürizm otoriter dogmanın çekirdeğine dalıyordu – ikisi de güçlü ve tarihsel açıdan makuldu.

Bugün, en az öncüleri kadar şiddetli ve yaratıcı olan, yeni bir Dadacılar kuşağı ortaya çıkmış durumda, ama Dadanın Oğlu halk ve simsarlar tarafından kabul edilmiş, beğenilmiş ve devlet müzeleri tarafından onaylanmış durumda – mit yaratma eylemi eserin konusundan çıkıp sanatının içeriği olan sanatçının kendisine geçti.

Fütürizm tükendi ve izleyeni yok, ama bana yine de olumlama felsefesi meyve verebilirmiş gibi geliyor. Fütüristlerin yenmeye yemin ettikleri o uzun bohemlik geleneği sanat cümbüşlerinin yarattığı bu dikkat çekici tüketim atmosferinde anakronik duruyor.

Olumlamanın avangard estetik olarak öne sürülmesiyle nadir karşılaşılır. Sanatın tarihi, ölü ve çürümüş olduğuna inanılan toplumsal ve estetik değerlere yönelik uzun bir saldırılar tarihidir, ama avangard konum genellikle nostaljik ve mutlaktır. Pop-Güzel-Sanat duruşuysa, diğer yandan -güzel sanat terimleriyle popüler kültürün ifade edilmesi-, tıpkı Fütürizm gibi, temelde toplumun değişen değerlerine yönelik inancın açıklanmasıdır. Pop-Güzel-Sanat kitle kültürünün onaylanması mesleğidir, bu yüzden ayrıca sanat karşıtıdır. Olumlu Dadadır, Dadanın yıkıcı olduğu yerde yaratıcıdır. Belki de Mamadır - yani kitlelerin kültürüne saygı duyan ve yirminci yüzyıl kent yaşamında sanatçının kaçınılmaz olarak kitle kültürü tüketicisi ve ona potansiyel katkıda bulunanlardan biri olduğuna inanan bir çapraz Fütürizm ve Dada döllemesidir.

16 Claes Oldenburg (1929-) *Dükkandan Belgeler*'den

1950'lerin sonlarında New York'ta, Oldenburg Soyut Ekspresyonizme tepki gösteren genç sanatçılar kuşağıyla temas kurdu ve Judson Kilisesi'nde yer alan çeşitli Oluşumlara ve başka dışavurumlara katıldı. 1960-1 yıllarında "Dükkan" [The Store] adlı karmaşık bir ortam çalışmasını tasarladı ve yürüttü. Bu ortam yaygın olarak bulunabilen ticari ürünlerden ve reklam imgelerinden yararlanıyordu, bileşenleri büyük ölçüde çuval bezi, karton ve alçıdan oluşuyordu. Kökenleri yemek ve reklamlar gibi günlük eşyaya dayanan nesne ve rölyeflerdi. "Benim İstediğim Sanat...."ın ilk versiyonu Martha Jackson Galerisi, Mayıs-Haziran 1961'deki "Ortamlar, Durumlar ve Uzamlar" adlı sergının kataloğu için hazırlanmıştı. Metin Oldenburg'un Aralık 1961'de, East Second Caddesi'ndeki stüdyosunda Dükkan'ı açtığı zaman gözden geçirildi. İki açıklama da *Store Days: Documents from the Store (1961)* ve *RayGun Theater (1962)*, Claes Oldenburg ve Emmett Williams, (der.) New York, Villefranche sur-mer, Frankfurt am Main: Something Else Press, 1967, s. 8 ve 39-42'den alınmıştır.

I

Bu ülke baştan aşağı burjuva ve eleştirilerin büyük kısmı, yine burjuva değerleri olan sanatı, adaleti, sağduyuyu ve insanlığı gözetmeye yönelik birer çağrı, yani Amerika'da burjuva değerlerden kaçmanın bir yolu yok. Düşman her şeye rağmen burjuva kültürü.

CITY AX ya da TAXI
Lav
Uysal
Lav gibi
Saçak şarkı
Sıcak tartı
Yatak

Keşke sanat fikrini tümden unutabilseydim. Gerçekten sanmıyorum kazanabileceğinizi. Duchamp da sanat etiketi aldı sonunda. Burjuva şemasına göre zaman zaman rahatsız edilmek istiyorlar, buna bayılıyorlar, ama sonra sizi sarıp sarmalıyorlar, o da sona erince, bir sonrakine hazır oluyorlar. Hatta b. değerleri içinde rahatsızlık ihtimallerinin bir yasası var, cesaret gerektiren ama sonunda b. şemasıyla ödüllendirilecek olan bazı "suçlar" var. B. değerleri insani zayıflık, insani zayıflık üzerine inşa edilmiş bir uygarlık, direnmeme. İğrençler. B. değerleri içinde yapılacak bir sürü zorlu şey var, ama tümüyle dışarıdaki bir konumu almanın bir yolunu bulmak isterdim. Bohemya burjuvadır. Beat burjuva, –değerleri saf duygusallıktan ibaret–, ülke, temiz kalp, düşmüş insan, dürüst insan, iyi kalpli orospu vb. Hiç akıllarına şehri iyinin bir değeri yapmak gelmiyor.

Büyük olasılıkla sanatın kaderinde var burjuva olmak. Burjuvadan kaçmanın iki olası yolu 1. aristokrasi ve 2. entelekt, sanatın hiç iyi anlaşamadığı şey. İşte yine sanki b. değerlerinin dışında bir sanat yaratmak istiyormuşum gibi konuşuyorum. Belki bu yapılamaz, ama neden "sanat" yaratmak istiyorum ki – kurtulmam gereken fikir bu. Bir şey yaratmak istediğimi varsaysak bu ne olurdu? Sadece bir şey, bir nesne. Sanat orada yer almazdı hiç. Yüklü bir şey yaparım ("canlı"). Bir "sanatsal" görünüm ya da içerik, nesnenin göndermesinden türetildi, nesnenin kendisinden ya da benden değil. Bu şeyler galerilerde sergilenir, ama onların yeri orası değil. Bir dükkan daha iyi olurdu (Dükkan – nesnelerle dolu yer). B. anlayışında müze olan şey bende dükkana karşılık geliyor.

II

Benim istediğim sanat politik-erotik-mistik, bir müzede kıçının üzerine oturmaktan başka şeyler de yapıyor.

Benim istediğim sanat kendisinin sanat olduğunun farkında olmadan büyür, sıfır noktasından başlama şansına sahip bir sanattır.

Benim istediğim sanat kendisini günlük ıvır zıvıra bulaştıran, ama yine de tepede durandır.

Benim istediğim sanat insanı taklit eden, gerekirse komik olan, veya şiddetli ya da ne gerekiyorsa o olan bir sanattır.

Benim istediğim sanat biçimini yaşamın kendi çizgilerinden alan, kıvrılıp bükülen ve uzanan ve biriktiren ve tükürüp damlatan, ağır olan, kaba olan, yaşamın kendisi gibi kör, tatlı, aptal olandır.

Benim istediğim sanatçı ortadan kaybolan, beyaz bir kasketle tabela ya da koridorları boyayan bir sanatçıdır.

Benim istediğim sanat bir bacadan kapkara saç gibi çıkar ve gökte dağılır.

Benim istediğim sanat bir çamurluğa çarpan yaşlı bir adamın cüzdanından düşen bir sanattır.

Benim istediğim sanat beş kat yüksekteki çatıdan düşen bir yavru köpeğin ağzından çıkan sanattır.

Benim istediğim sanat bir çocuğun, ambalajını yırttıktan sonra yaladığı sanattır.

Benim istediğim sanat bir otobüs bir tümseği aşarken herkesin dizleri gibi sarsılan bir sanattır.

Benim istediğim sanat sigara gibi dumanlar tüttüren, bir çift ayakkabı gibi kokan bir sanattır.

Benim istediğim sanat bayrak gibi savrulur, bir mendil gibi burun silmeye yardımcı olur.

Benim istediğim sanat pantolon gibi giyilir çıkarılır, çorap gibi delikleri olur, bir parça kek gibi yenilir, ya da bir parça bok gibi tiksintiyle bırakılır bir kenara.

Benim istediğim sanat sargıyla sarılmıştır, hoplayıp zıplayıp kaçan koşan bir sanat istediğim. Konserve olarak gelen ya da kıyıya sürüklenen bir sanat benim istediğim.

Benim istediğim sanat bir güreşçi gibi sarılır, kucaklar. Benim istediğim sanat tüy döker.

Benim istediğim sanatın üzerine oturulur. Benim istediğim sanatla burun karıştırılır ya da üzerine ayak basılır.

Benim istediğim sanat bir cepten, kulağın derinliklerinden, bir bıçağın kıyısından, bir ağzın köşesinden çıkar, göze takılır ya da bileğe bağlanır.

Benim istediğim sanat etek altındadır ve hamamböceği çimdikleme sanatıdır.

Benim istediğim sanat kaldırımda sohbet sanatı ve kör bir adamın metal sopası.

Benim istediğim sanat bir saksıda büyür, geceleri göklerden iner, bulutlarda saklanıp kükreyen şimşek gibi. Benim istediğim sanat bir düğmeyle açılıp kapatılan bir sanat.

Benim istediğim sanat bir harita gibi açılan, sevgilinizin kolu sıkıştırabileceğiniz, ya da yavru köpek gibi öpebileceğiniz bir sanat. Akordeon gibi genişleyip gıcırdayan, üzerine masa örtüsü gibi yemek dökebileceğiniz bir sanat.

Benim istediğim sanat çekiçle ezebileceğiniz, ilmik atıp dikebileceğiniz, yapıştırıp içini doldurabileceğiniz bir sanat.

Benim istediğim sanat size günün vaktini bildiren, bir sokağın yerini söyleyen bir sanat.

Benim istediğim sanat yaşlı hanımların caddeyi geçmesine yardımcı olur.

Benim istediğim sanat çamaşır makinesi sanatı. Benim istediğim sanat devlet maaşı sanatı. Benim istediğim sanat geçen savaştan kalma yağmurluk.

Benim istediğim sanat kışın lağımlardan duman duman yükselir. Benim istediğim sanat donmuş bir su birikintisine basınca ayrılan türden. Benim istediğim, elmanın içindeki kurtların sanatı. Benim istediğim sanat üstüste atılan bacaklar arasındaki terin sanatı.

Benim istediğim sanat ense tüylerinin ve kekli fincanların sanatı, lokanta çatallarının dişleri arasındaki sanat, kaynayan temizlik suyunun kokusunun sanatı.

Benim istediğim sanat Pazar günü denize açılma sanatı, kırmızı beyaz benzin pompalarının sanatı.

Benim istediğim sanat parlak mavi fabrika sütunlarının ve yanıp sönen bisküvi tabelalarının sanatı.

Benim istediğim sanat ucuz alçı ve emaye sanatı. Benim istediğim sanat yıpranmış mermer ve kırılmış taş sanatı. Benim istediğim sanat devrilen kaldırım taşı ve kayan kum sanatı. Benim istediğim sanat cüruf ve kara kömür sanatı. Benim istediğim sanat ölü kuş sanatı.

Benim istediğim sanat asfalttaki oyukların, duvarlardaki göçüklerin sanatı. Benim istediğim sanat metali eğip bükme ve camı kırma sanatı, düşsün diye bir şeyleri çekiştirme sanatı.

Benim istediğim sanat yumruklaşma, soyulmuş dizler ve üzerine oturulan bananalar sanatı. Benim istediğim sanat çocuk kokusu sanatı. Benim istediğim sanat agu gugu sanatı.

Benim istediğim sanat bar gevezeliği, diş karıştırma, bira içme, yumurta tuzlama, hakaret etme sanatı. Bir bar taburesinden düşme sanatı benim istediğim.

Benim istediğim sanat iç çamaşırı ve taksi sanatı. Benim istediğim sanat betona düşen dondurma külahı sanatı. Benim istediğim sanat katedraller gibi yükselen köpek pisliklerinin görkemli sanatı.

Yanıp sönen, geceyi aydınlatan sanat benim istediğim. Benim istediğim sanat düşme, sıçratma, debelenme, sıçrama, gidip gelme sanatı.

Benim istediğim sanat iri kamyon tekerleği ve kara gözler sanatı.

Benim istediğim sanat Kool-sanat, 7-UP-sanat, Pepsi-sanat, Sunshine sanat, 39 sent sanat, 15 sent sanat, Vatronol sanat, Dro-bomb sanat, Vam sanat, Menthol sanat, L & M sanat, Ex-Lax sanat, Venida sanat, Heaven Hill sanat, Pamyrl sanat, San-o-med sanat, Rx sanat, 9.99 sanat, Now sanat, New sanat, How sanat, Fire sale sanat, Last Chance sanat, Only sanat, Diamond sanat, Tomorrow sanat, Franks sanat, Ducks sanat, Meat-o-rama sanat.

Benim istediğim sanat yağmurda ıslanan ekmek sanatı. Benim istediğim sanat katlar arasında farenin dansı.

Benim istediğim sanat elektrik ışığında yapışkan bir armudun üzerinde gezinen sineklerin sanatı. Benim istediğim sanat gevşemiş soğan ve yeşil sürgünler sanatı. Benim istediğim sanat karafatmalar gelip giderken fındıkların tıkırdaması sanatı. Benim istediğim sanat çürüyen elmaların kahverengi üzücü sanatı.

Benim istediğim sanat kedilerin miyavlayıp tırmık atması sanatı ve onların sersem elektrikli gözlerinin sanatı.

Benim istediğim sanat buzdolaplarının ve onların kaslı açılıp kapanmalarının sanatı.

Benim istediğim sanat pas ve küf sanatı. Benim istediğim sanat kurabiye, nugat dolu cenaze kurabiyesi ya da sevgili kurabiyesinin sanatı. Benim istediğim sanat yıpranmış çengellerin ve kırmızı, beyaz, mavi ve sarı et kancalarının sanatı.

Benim istediğim sanat kayıp ya da atılmış şeylerin, okuldan eve dönmenin sanatı. Benim istediğim sanat deli ağaçlar, uçan inekler ve dikdörtgen ve karelerin gürültüsünün sanatı. Benim istediğim sanat pasteller ve soluk gri kurşun kalemler, yağlı ve yapışkan yağlı boyanın sanatı, yağmur sileceklerinin sanatı, soğuk bir pencerede, tozlu çelikte ya da bir küvetin kıyısındaki baloncuklarda gezinen bir parmağın sanatı.

Benim istediğim sanat oyuncak ayıların ve silahların ve içi doldurulmuş tavşanların, bozuk şemsiyelerin, dağınık yatakların, kırık dökük sandalyelerin, yanan ağaçların, havai fişek kapsüllerinin, tavuk kemiklerinin, güvercin kemiklerinin ve içinde insanların uyuduğu kutuların sanatı.

Benim istediğim sanat hafifçe çürümüş cenaze çiçeklerinin, ayyaş hahamların ve kırış kırış sarı tavukların, bas davul ve tamburinlerin, plastik diskçalarların sanatı.

Benim istediğim sanat terk edilmiş, firavun gibi bağlanmış kutuların sanatı. Benim istediğim sanat su depolarının ve uçup giden bulutların ve savrulan tentelerin sanatı.

Benim istediğim A.B.D. Hükümeti Onaylı sanat, A Sınıfı sanat, Tek Fiyattan sanat, Olgun sanat, Ekstralı sanat, Hemen Ye sanatı, Az Öde sanatı, Al Pişir sanatı, İyice Ayıklanmış sanat, Neden Çok Harcayasın sanatı, Daha İyisini Ye sanatı, hamburger sanatı, koç sanatı, tavuk sanatı, domates sanatı, muz sanatı, elma sanatı, hindi sanatı, kek sanatı, kurabiye sanatı.

ek:

Benim istediğim sanat düzgünce taranan, iki kulaktan aşağı sarkan, dudaklara ve gözlerin altına uzanan, bacaklardan tıraş edilen, dişlerde fırçalanan, kalçalara yapışan, bacaktan sıyrılıp çıkartılan sanat.

bombeleşen kare

17 Andy Warhol (1930-1987) Gene Swenson'la Söyleşi

Pittsburgh'da doğan Warhol, New York'a 1949 yılında taşındı. 1950'lerde özellikle ayakkabı illüstrasyonu alanında, başarılı bir grafik tasarımcıydı. 1950'lerin sonunda kendi çizimlerini sergilemeye başladı ve 1960 yılında çizgi roman karakterlerini tasvir eden ilk tuvallerini yaptı. Büyük ün kazanan o tekrarlı Çorba Konserveleri, Araba Kazaları, Elvis'ler ve Marilyn'ler 1962'de geldi. Grafik tasarımcıdan tam bir avangard sanatçı olmaya doğru yaşanan bu geçiş döneminde Warhol Jasper Johns ve Frank Stella, ayrıca Marcel Duchamp gibi çağdaşların eserlerini satın almayı başardı. "Pop Sanat" 1962 yılında New York'taki en son öncü hareket oldu. Buradaki söyleşi ilk kez "What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1)", *Art News*, New York, Kasım 1963'te yayınlandı. Yeniden basımı John Russell ve Suzi Gablik (ed.), *Pop Art Redefined*, Londra, 1969, s. 116-9'da yapıldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

AW: Birileri Brecht'in herkesin aynı düşünmesini istediğini söylüyordu. Ben herkesin aynı düşünmesini istiyorum. Ama Brecht bunu bir bakıma Komünizmle yapmak istiyordu. Rusya bunu hükümetiyle yapıyor. Burada da kendi kendine, sert bir hükümet olmasa da oluyor; yani hiç çaba harcamadan oluyorsa, neden Komünist olmadan yapılamasın? Herkes aynı görünüyor ve aynı davranıyor, biz de gitgide bu hale giriyoruz.

Bence herkesin bir makine olması lazım.

Bence herkesin herkesi sevmesi lazım.

Pop Sanat bu mu yani?

AW: Evet. Her şeyi sevmek demek.

Peki her şeyi sevmek bir makineye benzemek midir?

AW: Evet, çünkü her seferinde aynı şeyi yaparsın. Tekrar tekrar yaparsın.

Peki bunu kabul ediyor musunuz?

AW: Evet, çünkü bunların hepsi fantezi. Yaratıcı olmak zor bir şey ve yaptığınız şeyin yaratıcı olduğunu düşünmemek de zor bir şey ve yaratıcı sıfatını almamak da zor bir şey çünkü herkes hep bundan ve bireysellikten bahsediyor. Herkes hep yaratıcı oluyor. Üstelik bir şeyin öyle olmadığını söylemek de gülünç, yani bir reklam için çizdiğim ayakkabıya "yaratım" denmesi ama onun çizimine öyle denmemesi gülünç. Ama sanırım ben ikisine de inanıyorum. Çok iyi olmayan herkesin gerçekten iyi olması lazım. Artık herkes çok iyi, cidden. Yani, kaç tane erkek oyuncu var? Milyonlarca. Hepsi de oldukça iyi. Peki kaç ressam var? Milyonlarca ressam var ve hepsi de oldukça iyi. Bir üslubun bir başkasından daha iyi olduğunu nasıl söyleyebilirsiniz? Haftaya Soyut-Ekspresyonist ya da Pop sanatçısı ya da gerçekçi olabilmeniz, kendinizi bir şeyden vazgeçmiş gibi hissetmemeniz gerekir. Bence çok iyi olmayan sanatçılar da herkes gibi olmalı ki böylece insanlar çok da iyi olmayan şeyleri sevsin. Bu da oluyor zaten. Tek yapmanız gereken dergi ve kataloglara göz gezdirmek. Şu üslup bu üslup, şu ya da bu insan görüntüsü – hiç fark etmiyor. Bazı sanatçılar bu şekilde dışlanmış oluyor, ama niye olsunlar?

Pop Sanat bir heves mi?

AW: Evet, bir heves, ama bu ne fark ettirir bilmiyorum. G.'nin çalışmayı bıraktığını duydum, sanatı tümden bırakmış. Herkes de bu ne korkunç bir şey falan diyor. Bence hiç öyle değil. Eğer bir sanatçı daha fazla yapamıyorsa, o zaman öylece bırakmalı; ayrıca bir sanatçının kendini kötü hissetmediği sürece üslubunu bırakmaması gerekir. Lichtenstein'ın bir iki yıl sonra çizgi roman bantları resmetmeyeceğini söylediğini duydum – bence bu harika bir şey, üslup değiştirebilmek. Bence olacak olan bu, artık yeni ortam böyle olacak. Bu da benim ipek perdeler kullanmamın tek sebebi. Bence biri çıkıp benim resimlerimi benim yerime yapabilmeli. Bütün imgeleri ilk imge gibi temiz ve yalın yapmayı başaramadım. Keşke daha çok kişi ipek perde kullansa da böylece kimse resmin bana mı başkasına mı ait olduğunu bilmese.

Bu da sanat tarihini altüst ederdi?

AW: Evet.

Amacınız bu mu?

AW: Hayır. Bu şekilde resim yapmamın nedeni makine olmayı istemem, ve bunu ne yaparsam yapayım hissediyorum, makine gibi yapabilmeyi istiyorum.

Ticari sanat daha mı makine gibiydi?

AW: Hayır, değildi. Onun için para alıyordum, bana ne söylerlerse yapıyordum. Bana bir ayakkabı çiz derlerse yapıyordum, düzeltmemi isterlerse düzeltiyordum – ne söyleseler onu yapıyordum, düzeltip doğru şekilde yapıyordum. İcat etmem gerekiyordu, ama artık gerekmiyor; bütün o "düzeltmelerden" sonra, o ticari çizimler duygulara, bir üsluba sahip olurdu. Bana iş verenlerin tutumu hisli ya da öyle bir şeydi; ne istediklerini biliyor, ısrar ediyorlardı; bazen fazla duygusallaşıyorlardı. Ticari sanatta iş yapma süreci makinemsiydi, ama tutumlara duygular karışıyordu.

Neden çorba konservelerini resmetmeye başladınız?

AW: Çünkü onları içiyordum. Yirmi yıl, her gün öğle yemeğinde aynı şeyleri yedim sanırım, hep aynı şeyi. Birisi de hayatımın bana hakim olduğunu söyledi; bu düşünceden hoşlandım. Waldorf Kuleleri'nde yaşayıp *Naked Lunch*'taki o lokanta sahnesindeki gibi, bir çorba bir sandviç yemeyi isterdim...

Kırk İkinci Cadde'de *Dr No*'yu görmeye gittik. Fantastik bir film, çok şık. Dışarıda yürüdük ve birisi tam önümüze, koca kalabalığın ortasına havai fişek attı. Her taraf kan oldu. Herkesi kanlar içinde gördüm. Ben de baştan aşağı kanıyormuşum gibi geldi. Geçen haftaki gazetede başkalarının da böyle havai fişekler attığını, insanları yaraladığını gördüm. Paris'teki gösterimin adı "Amerika'da Ölüm" olacak. Elektrikli sandalyeleri ve Birmingham'daki köpekleri, araba kazalarını ve birtakım intihar resimlerini sergileyeceğim.

Bu "Ölüm" resimlerine neden başladınız?

AW: Bunlara inanıyorum. Bu haftaki *Enquirer* dergisini gördünüz mü? "Polisleri Ağlatan Kaza" yazıyordu manşette – bir kafa kopmuş, kollarla eller orada öylece yatıyor. İğrenç bir şey, ama eminim sürekli oluyordur. Son zamanlarda bir sürü polisle konuştum. Her şeyin resmini çekiyorlar, ama onlardan resim almak neredeyse olanaksız.

"Ölüm" dizisine ne zaman başladınız?

AW: Sanırım bir gazetenin ön sayfasındaki büyük bir uçak kazası resminden sonra oldu: 129 ÖLÜ. O sırada *Marilynler*'i yapıyordum. Yaptığımız her şeyde Ölüm olması gerektiğini fark ettim. Ya Yılbaşıydı ya İşçi Bayramı –tatil–, radyoyu ne zaman açsak birileri "4 milyon kişi ölecek" falan diyordu. Bu neden oldu. Ama korkunç bir resmi tekrar tekrar görürseniz, pek de bir etkisi olmuyor.

Ama hâlâ 'Elizabeth Taylor' resimlerinizi yapıyorsunuz?

AW: Ona uzun süre önce, Taylor hastalandığı, herkes de onun öleceğini söylediği zaman başladım. Şimdi yeniden yapıyorum onları, dudaklarıyla gözlerine renk veriyorum.

Bundan sonraki dizim pornografik resimler olacak. Boş bakacaklar; mor ötesi ışığı açınca göreceksiniz onları – iri memeler ve ... Bir polis gelirse içeri, mor ötesi ışıkları kapatıp normal ışığı açabilirsiniz – kim buna pornografi diyebilir? Ama hâlâ çalışıyorum üzerlerinde. Segal sevişen iki kişinin heykelini yaptı, ama her şeyi kesip biçti, sanırım sanat olamayacak kadar pornografik olduğunu düşünüyordu. Aslında çok güzeldi, belki de biraz fazla güzeldi, yoksa sanat konusunda biraz koruyucu olabilir. Genet okurken üzerinizi ateş basar, bu da herkesin bu sanat değil demesine yol açıyor. Benim sevdiğim yanıysa üslubu falan unutma fırsatı; üslup gerçekten önemli değil.

'Pop' kötü bir isim mi?

AW: Bu isim korkunç geliyor kulağa. Dada'nın Pop'la bir alakası olmalı – çok gülünç, bu isimler aslında eşanlamlı. Onların, bu isimlerin anlamını ya da ne işe yaradığını bilen var mı? Johns ve Rauschenberg – yıllardır Neo-Dada'lar, ama herkes onları türetmeci, kullandıkları şeyi dönüştüremeyen sanatçılar sayıyor – şimdi de onlara Pop'un ataları deniyor. Olaylar ne matrak değişiyor. Ben John Cage'in etkili olduğunu sanıyorum, belki bir de Merce Cunningham'ın. *Hudson Review*'daki makaleyi ["Rönesansın Sonu?", Yaz, 1963] gördünüz mü? Hep Cage ve o kalabalık hakkındaydı, ama radikal amprisizm, teleoloji gibi büyük laflar vardı içinde. Kim bilir? Belki de Jap ve Bob da Neo-Dada'ydı ama artık değiller. Tarih kitapları sürekli yeniden yazılıyor. Ne yaptığınızın önemi yok. Herkes aynı şeyi düşünüyor ve her yıl bu durum gitgide birbirine benziyor. Bireysellikten en çok kim bahsediyorsa en çok onlar sapmalara karşı çıkıyor ve birkaç yıl sonra da olay tam tersine dönüyor. Bir gün herkes ne isterse onu düşünecek, sonra da herkes büyük olasılıkla aynı düşünecek; olan şey de bu sanki.

18 Roy Lichtenstein (1923-1977)
College Art Association Konuşması

New York doğumlu olan Lichtenstein eğitiminin ardından meslek hayatına Ohio'da tasarımcı olarak başladı. New York'a 1950'lerin sonunda döndü ve New York Devlet Üniversitesi'nde resim öğretmenliğine, başlangıçta Soyut Ekspresyonist bir damarla başladı. Çizgi roman karelerine dayanan ilk resimleri 1961 yılında Leo Castelli Galerisi'nde sergilendi ve kendi basına benzer temalarda çalışan Andy Warhol bu resimleri orada gördü. Buradaki metin ilk kez College Art Association, Philadelphia'da, Ocak 1964'te konuşma olarak yapıldı. İlk kez Ellen H. Johnson, *American Artists on Art Form 1940-1980*, New York, 1982, s. 102-4'te basıldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Pop sanatçılar hiçbir zaman bir hareket kurmaya çalışmış olmasa da (hatta 1961 yılında bu sanatçıların çok azı birbirini tanıyor ya da birbirlerinin eserlerini biliyordu), bizi izlediğimiz yollardan ayrılmaya ve ortamımızın ticari yönüyle ilgili bazı yorumlara doğru geçmeye sürükleyen, açıklanması gerekli bazı eleştiri noktaları var gibi görünüyor.

Bir fenomene, özellikle de bir sanat hareketi gibi biçimsiz [amorf] bir fenomene bakmanın birçok yolu var, elbette ve bunu birkaç düzeyde tartışmak mümkün. Bir sanatçının böyle bir kavrayışa sahip olacağından, bunu bir eleştirmen ya da tarihçiden daha iyi bir şekilde, sözlerle ifade edeceğinden emin değilim. Ama benim aklıma gelen bir yönü ele almak istiyorum.

Akla gelebilecek bütün etkilerin dışında, ve bunu söylerken aklımda Picasso'nun üç boyutlu Absent-Camı, Ozenfant ve Le Corbusier'nin Pürist resmi, kolajda sıradan hakiki nesnelerin kullanılması, Dada hareketi, Stuart Davis'in resimleri, Léger'in resimleri, Jasper Johns'un bira kutuları, hedefleri ve bayrakları, Rauschenberg'in kolajları, Kaprow, Oldenburg, Dine, Whitman, Samaras ve diğerlerinin oluşumlarında Amerikan nesnelerini kullanması gibi hareketler ve hakiki sanat ürünleri var. Bütün bu belirlenen etkilerin dışında –ve bunlar gerçekten de etkiliydi,

özellikle de oluşumlar ve ortamlar, çünkü hem Oldenburg hem Dine doğrudan oluşumlardan gelmişti Pop Sanata– ben Pop Sanatın ortaya çıkışını başka bir düzeyde tanımlamak istiyorum.

Pop yirminci yüzyılın iki eğiliminin bir ürünü olarak görülebilir: birisi dışarıdan – konu; ve diğeri de içeriden – estetik bir duyarlılık. Konu, elbette, ticarileşme ve ticari sanattır; ama onun katkısı "Şey"in yalıtılması ve yüceltilmesidir. Ticari sanat bizim sanatımız değil, bizim konumuz ve bu açıdan doğadır o; ama Rönesans sırasındaki ve o zamandan bu yana gelen sanatın başlıca yönüyle tümüyle uyuşmaz ve doğrudan bizden önce gelen hareketle, Soyut Ekspresyonizmle özellikle uyuşmaz görünüyor. Ticari sanat *ortam*dan ziyade *şey*e odaklanmış olması açısından önemli bir sanat akımına ters düşer: *Zemin*den ziyade *figür*e yoğunlaşmaktadır.

Benim kastettiğim estetik duyarlılık karşı duyarlılıktır – görünüşteki karşı duyarlılık. Karşı duyarlılık açıkça tefekkür, nüans, gizem ve Zen vb. sıkça görülen ve dostça tutumlarla uyuşmaz. Karşı duyarlılık sanatının tarihsel örneklerini –hatta yakın tarihli örneklerini– belirtmek zor. Karşı duyarlılık cephesi solar ve duyarlılıklar hakim olur. Ama eğer bazı modern eserlerle ilk karşılaşmamızı hatırlayabilirsek, daha yeni olan eser ucuzlaştırılmış, duyarsız, kaba ve barbarca görünür. Kastettiğim şey kaba boya kullanımı değil, belirgin bir ayrıntı ve düzenleme yoksunluğudur: sözgelimi, Picasso'nun *Les Demoiselles d'Avignon*'una ilk bakışımız, ya da Mondrian ya da Pollock'a ilk bakışımız, ya da bir Kübist kolajı ya da bir Franz Kline'ı eski usta resimlerin herhangi biriyle karşılaştıralım. Bir Daumier'i bir Botticelli'yle karşılaştıralım. Courbet'nin seyircileri ondokuzuncu yüzyılın ortasında onu kaba ve sanattan yoksun gördüler, van Gogh ve Fauves de elbette bu açıdan görülüyordu. Ama burada kastedilen modern eserler öncelikle karşı duyarlılık sanatı değildir – başka birçok niteliği temsil ederler: Ama Pop Sanatta çok daha güçlü bir şekilde temsil edilen bu öğenin bir parçasını taşırlar.

Sanat eserleri gerçekten körleşmiş duyarlılıkların ürünü olamaz – bu sadece bir üslup ya da tavırdır. Fakat konumuzun gerçek niteliği – Pop Sanatın gönderme yaptığı ve güçlendirdiği o özellikle tuhaf, ürkütücü ve elverişli ticari sanat üslupları. Sanat eserleri gerçekten körleşmiş duyarlılıkların ürünü olamayacağı için, başlangıçta küstah ve barbarca sapmalar olarak görünen şey zaman içinde cesaret ve güç haline gelir, gizli incelikler görünmeye başlar.

Karşı duyarlılık, bence, Rönesansın geçiş, mantıksal açılma, amaçlı ayrıntılar ve zarafet gibi eğilimlerine hiç benzememesi açısından, yakın dönem sanatının en ilginç tutumudur. Karşı duyarlılıklar tutumu boş, mekanik, abartılı ve saçma ya da sanattan önceki ya da sanat olmayan kararlara yöneltilmiş gibi göründüğünden, onun gerçek anlamı, hissettiğim kadarıyla, sanatçının bir yandan bütün duyarlılıklara saygı gösterirken diğer yandan zorlu bir kahramanlık hamlesi gerçekleştirmeye yönelik kişisel heyecanında yatar. Eğer –Pop Sanatta ya da başka herhangi bir üslupta– başarılı olacaksa anlamı budur.

Aynı zamanda başka anlamları da olabilir: arsız cesaret, modern yaşamın görsel nesneleriyle rekabet, naif Amerikan tazeliği vb.

Belki de yirminci yüzyılın sanatında karşı duyarlılığa yönelik eğilimin, ticari ortamımızın hazır yapım gerçek duyarsızlığıyla Pop Sanatı biçimlendirmek üzere birleştiğini, zorlama da olsa benzer bir şekilde görebiliriz.

19 George Kubler (1912-1996) *Zamanın Şekli*'nden

Kubler bir Yale Üniversitesi akademisyeniydi. Çalışması İkinci Dünya Savaşı'ndan önce başlatılan bir araştırmadan kaynaklansa da, 1960'lardaki genç kuşak sanatçılar arasında etkili oldu. Kubler sanat kavrayışını, sanat tarihi disiplini içinde normalden çok uzun bir süreye yayılmış geniş insani yapıntıları kapsayacak şekilde genişletmek gerektiğini öne sürüyor. Sanat tarihi açısından, Wölfflin'in birçok Modernist kuramın arkasında yatan evrilen üsluplar kavrayışını eleştiriyor ve onun yerine ondan önceki Riegl'in kavrayışını canlandırıyor (bkz. *Art In Theory 1815-1900*, VA8 ve 10). Robert Morris ve Robert Smithson, Kubler'in savlarında, özerk Modernist esere yönelttikleri kendi eleştirileri ve sanatı galeri sınırlarının dışına taşımak için destek bulan sanatçılar arasındaydı (bkz. VIIA6, VIIB3 ve 4, VIIID6). Sanatı modern dünyanın geniş ölçekli teknolojileriyle ilişkiye sokmaya çabalarken, Kubler'in dikkat çektiği eski kültürlerin genellikle devasa eserleriyle bağlantılar kurdular. İlk kez 1962'de New Haven'de yayınlandı; buradaki alıntılar 1965 tarihli üçüncü baskıdan yapılmıştır, s. 1-3, 8-9, 31 ve 32.

Sanat düşüncesinin insan yapımı her şeyi, yeryüzündeki yararsız, güzel ve şiirsel şeylerin yanısıra bütün alet ve yazıları da kucaklayacak şekilde genişletilebildiğini varsayalım. Bu görüşe göre insan yapımı şeyler evreni basitçe sanat tarihiyle örtüşür. O zaman insanların yaptığı her şeyi değerlendirmek için daha iyi yollar bulmak acil bir ihtiyaç olarak ortaya çıkar. Bunu da sanatı kullanımdan ayırarak daha çabuk elde edebiliriz, çünkü eğer sadece kullanımdan ayrılırsak, bütün kullanışsız şeyler gözardı edilir, ama eğer ayrılık noktası olarak şeylerin arzu edilebilirliğini alırsak, o zaman yararlı nesneler makul şekilde bizim az çok değer verdiğimiz şeyler olarak görünür.

Sonuçta, tarihin sürekli olarak duyularımıza açık olan yegâne işaretler insanın yaptığı arzulanır şeylerdir. Elbette, insan yapımı şeylerin arzulanır olduğunu söylemek indirgemecidir çünkü insanın doğuştan ataleti ancak arzuyla aşılır ve hiçbir şey arzulanır olmadığı sürece yapılamaz.

Bu tür şeyler zamanın geçişini bizim bildiğimizden daha büyük bir kesinlikle doldurur ve zamanı sınırlı bir çeşitliliğe sahip şekillerle doldururlar. Kabuklular gibi biz de hayatta kalmak için bir dış iskelete, geçmişin tanımlanabilir kısımlarına ait şeylerle dolu evler ve şehirlerden oluşma bir kabuğa bağımlıyız. Bizim bu görünür geçmişi tanımlama yöntemimiz hâlâ çok beceriksiz bir şekildedir. Şeylerin sistemli incelenmesinin beş yüz yıldan az bir geçmişi vardır, sanat eserlerinin İtalyan rönesansının sanatçı biyorafilerinde anlatılmasıyla başlamıştır. Bu yöntem ancak 1750'den sonra her türden şeyin betimlenmesine genişletildi. Bugün arkeoloji ve etnoloji genel olarak maddi kültürü ele alıyor. Sanat tarihi insan sanayiinin en yararsız ve en ifade yüklü ürünlerini ele alıyor. Şeyler ailesinin insanların bir zamanlar sandığından çok daha küçük bir aile olduğu anlaşılıyor.

İnsanların yaptığı ve günümüze ulaşan en eski şeyler taş aletler. Onlardan bugünün şeylerine kesintisiz bir dizi uzanmaktadır. Dizi birçok kola ayrılır ve genellikle de çıkmazla son bulur. Bütün bu dizilimler elbette zanaatkârlar ailesi öldüğünde ya da uygarlıklar çöktüğünde son bulur, ama şeylerin nehri hiçbir zaman tam olarak durulmaz. Artık yapılan her şey bir süre önce yapılan bir şeyin ya bir kopyası ya da bir çeşitlemesidir ve bu insanın doğduğu ilk sabaha kadar gider. Zaman içindeki bu sürekli bağlantının daha az bölümleme içermesi gerekir.

Anlatıcı olan tarihçinin, hangi sürekliliğin belli uzunluklara diğerlerinden daha iyi oturduğuna karar verme gibi bir ayrıcalığı vardır hep. Hiçbir zaman kesme nedenini açıklaması gerekmez, çünkü tarih herhangi bir yerde aynı kolaylıkla kesilir ve iyi bir öykü anlatıcı nereden isterse oradan başlayabilir.

Anlatının ötesini isteyenler için sorun tarihin içinde, bir kesintinin farklı türden olayları birbirinden ayıracağı yarıklar bulmaktır. Birçokları envanter çıkarmanın geniş bir anlayışa yol açacağını düşündü. Arkeologlar ve antropologlar şeyleri kullanımlarına göre ayırıyor, önce malzemeyi ve zihinsel kültürü, ya da şeylerle düşünceleri ayırıyor. Kullanışlı ve estetik ürünleri ayıran sanat tarihçileri de, estetik ürünleri tiplerine, ekollerine ve üsluplarına göre ayırıyor.

Ekol ve üsluplar ondokuzuncu yüzyıl sanatının uzun depolama çalışmasının ürünüdür. Fakat bu depolama sonsuza dek gidemez; kuramda içinden çıkılmaz ve tartışılmaz liste ve tablolarla sonuçlanır.

Uygulamada bazı sözler, aşırı yaygın kullanıma girdikleri zaman, tıpkı kanser ya da enflasyonda olduğu gibi anlamlarını kaybeder. Üslup bu sözlerden biridir. [...]

***

[...] Eğitim amaçlı olarak ne kadar yararlı olsa da, yaşama aşamalarının bir dizilimi olarak üslup şeklindeki biyolojik metafor tarihsel açıdan yanıltıcıydı, çünkü olayların akışı içine organizmaların şekil ve davranışlarını koyuyordu. Bir yaşam çevrimi metaforuyla bir üslup bir bitki gibi davranır. İlk yaprakları küçüktür ve geçici şekillere sahiptir; yaşamının ortasındaki yaprakları tam biçimlenmiştir; ve son çıkardığı yapraklar yine küçüktür ama karmaşık şekillere sahiptir. Hepsi de o türün bütün üyelerine ortak olan tek bir değişmez örgütlenme ilkesiyle desteklenir, ırkın çeşitlemeleri farklı ortamlarda görünür. Sanat ve tarihin biyolojik metaforuyla, üslup türdür ve tarihsel üsluplar da onun taksonomik çeşitlemeleridir. Yine de, bir yaklaştırma olarak, bu metafor belli türden olayların tekrarlamasını kabul eder ve en azından onlar için geçici bir açıklama sunar, her olayı beklenmedik, bir daha yinelenmeyecek bir *unicum* [tek örnek] olarak ele almaz.

Şeylerin bir tarihi için biyolojik model en uygun model değildi. Belki de fizik biliminden alınan bir metaforlar sistemi sanatın durumunu daha önceki biyolojik metaforlardan çok daha uygun bir şekilde karşılayacaktı: özellikle de eğer sanatta belli bir tür enerjinin aktarımıyla ilgileniyorsak; dürtülerle, yaratma merkezleriyle ve geciktirme noktalarıyla; aktarımdaki çoğaltmalar ve kayıplarla; devredeki dirençler ve dönüştürücülerle. Kısacası, elektrodinamik dili bizim işimize botaniğin dilinden daha çok yarayabilirdi; ve Michael Faraday maddi kültürün incelenmesi için Linnaeus'tan daha iyi bir yol gösterici olabilirdi.

"Şeylerin tarihi" demeyi yeğlememiz "maddi kültürün" ışıl ışıl çirkinliğinin yerini alacak bir ifade bulma çabasından öte bir şey. Bu terim antrolopoglar tarafından düşünceleri ya da "zihinsel kültürü" yapıntılardan ayırmak üzere kullanılıyor. Ama "şeyler tarihi" düşünce ve nesneleri görsel biçimler başlığının altında yeniden birleştirmek üzere düşünülmüş: Terim hem yapay şeyleri hem de sanat eserlerini, hem çoğaltmaları hem eşsiz örnekleri, hem aletleri hem ifadeleri içeriyor – kısacası insan eliyle birbirine bağlantılı düşünceler rehberliğinde zamansal dizilim içinde yapılmış olan bütün malzemeyi. Bütün bunlardan zaman içinde bir şekil ortaya çıkıyor. [...]

***

Ancak birkaç sanat tarihçisi o engin sanat deneyimi alanını genelleştirmek için geçerli yollar bulmaya kalkıştı. Bu birkaç kişi de mimari, heykel ve resim için ilkeleri, kısmen nesnelere ve kısmen onlara ilişkin deneyimlerimize dayanan bir ara zeminde durarak, bütün sanat eserlerinde gördüğümüz örgütlenme türlerini sınıflandırarak saptamaya çalıştı.

Bir strateji, tarihsel oluşum birimini genişletmeyi gerektiriyor. Yüzyılın başında F. Wickhoff ve A. Riegl, daha önceki, Geç Dönem Roma sanatı için kullanılan, ahlakileştirici "yozlaşma" yargısının yerine, bir örgütlenme sisteminin yerine aynı değere sahip yeni ve farklı bir sistemin geldiği hipotezi geçirdiler. Riegl'in terimleriyle, bir "biçim-istenci" bir başkasına yol açmıştı. Tarihin bu şekilde, öncülerin belirlediği yapısal hatlar boyunca, biçimsel örgütlenme tipleri arasında bölünmesi, neredeyse bütün yirminci yüzyıl sanat ve arkeoloji uzmanlarının onayını kazanmıştı.

Bu öneriler ilk kez İsviçreli sanat tarihçisi, Heinrich Wölfflin'in geliştirdiği zorunlu dizilim fikirlerinden tümüyle farklıydı. [...]

Zamanın şekilleri bizim yakalamak istediğimiz avlardır. Tarihin zamanı fizikçilerin doğal zaman için varsaydığı gibi düzgün taneciksel bir süre için bile fazlasıyla kaba ve kısadır; daha çok sonlu sayıda tipte sayısız biçimin işgal ettiği bir denize benzer. Şu anda kullanılandan çok daha farklı bir ağ gerektirir. [...]

20 Marshall McLuhan (1911-1980) *Medyayı Anlamak*'tan "Giriş" ve "Çekişme ve Çöküş: Yaratıcılığın İntikamı"

McLuhan 1960'ların başında pek tanınmayan Kanadalı bir edebiyat profesörüydü, ama ortalarında büyük ün sahibi oldu. Yeni kitle medyasının ve bunların yol açtığı söylenen insan bilincindeki nitelik değişimlerinin yarattığı etkiyle ilgili savları, uluslararası şöhret makinesinin vitrinine yerleşmesine yol açtı. Bu konudaki ilk önemli açıklaması, *Gutenberg Galaksisi*, daha 1952'de yayınlanmıştı. Ondan bir önceki yıl, *Mekanik Gelin* adıyla, motorlu arabanın toplumsal etkilerinin bir incelemesini yayınlamıştı. McLuhan'ın temel sloganı "Medyum Mesajdır" ve elektronik iletişimin "küresel köye" dönmeye yol açtığı yolundaki savı, kendi modernliğinin bilincinde olan bir dönemin düşüncesinde yer etti. McLuhan'ın düşünceleri özellikle sanat alanında etkili oldu. İmgenin dolayımsızlığıyla ilgili savları kendilerini teknik açıdan gelişmiş görsel iletişimciler olarak görmeye hevesli yeni bir kuşak için önemli bir rol getiriyordu. Buradaki alıntılar *Understanding Media*, Londra, 1964, s. 3-6 ve 64-6'dan alınmıştır.

Giriş

Üç bin yıllık dışa açılmanın ardından, parçalı ve mekanik teknolojiler yoluyla, Batı dünyası içe çekiliyor. Mekanik çağlarda uzam içinde bedenlerimizi genişletmiştik. Bugün, elektrik teknolojisinin bir yüzyılının ardından, merkezî sinir sistemimizi küresel bir kucaklamaya uzattık, gezegenimiz açısından hem uzam hem zamanı ortadan kaldırdık. Hızla, insanın uzantılarının son aşamasına varıyoruz – bilincin teknolojik simülasyonu, yaratıcı bilme sürecinin, kolektif ve birleşmiş şekilde insan toplumunun tamamına, tıpkı çeşitli medyayla duyularımızı ve sinirlerimizi uzattığımız gibi uzanacağı aşamaya. Birtakım ürünlerin reklamlarında uzun zamandır ima edilen bilincin uzantısının "iyi bir şey" olup olmayacağı büyük bir çözüm gerektiren

bir soru. İnsanın uzantılarıyla ilgili bu tür soruları hepsini birden değerlendirmeden yanıtlama olasılığı düşük. İster deri, el ya da ayak olsun, herhangi bir uzantı ruhsal ve toplumsal bütünün tamamını etkiler. [...]

Artık gerilemekte olan mekanik çağda, üzerinde çok düşünmeden birçok eyleme girişilebilirdi. Ağır hareket, tepkilerin önemli bir süre için ertelenmesini sağlardı. Bugün eylem ve tepki neredeyse aynı zamanda gerçekleşiyor. Aslında mitsel ve bütünleşik bir halde yaşıyoruz bir bakıma, ama elektrik öncesi çağın eski, dağınık uzam ve zamanı içinde düşünmeyi sürdürüyoruz.

Batılı insan okuryazarlık teknolojisinden tepki vermeden eyleme geçme gücünü aldı. Kendisini bu şekilde parçalamanın yararları, ameliyatına insanca katılmış olsa fazlasıyla çaresiz kalacak olan bir cerrah örneğinde görülebilir. En tehlikeli ameliyatları tam bir mesafeyle yapma sanatını elde ettik. Ama mesafemiz bir müdahale etmeme davranışıydı. Elektrik çağında, merkezî sinir sistemimiz teknolojik açıdan, bizi bütün insanlığa katacak ve bütün insanlığı bizim içimize sokacak şekilde genişlemişken, kaçınılmaz olarak, derinlemesine, yaptığımız her eylemin sonuçlarına katılıyoruz. Artık eğitimli Batılının yüksekten ve bağlantısız rolünü benimsemek olanaksız.

Absürd Tiyatrosu, Batılı insanın, eyleme karışmamış gibi görünen eylem adamının yaşadığı bu yeni ikilemi dramatikleştiriyor. Samuel Beckett'in palyaçolarının kökeni ve çekiciliği burada yatıyor. Üç bin yıllık uzmanlık patlamasından ve bedenlerimizin teknolojik uzantılarında artan uzmanlaşma ve yabancılaşmanın ardından, dünyamız dramatik bir tersine dönmeyle daraldı. Elektrik döşenen yerküre artık bir köyden başka bir şey değil. Bütün toplumsal ve politik işlevleri bir araya getirmedeki elektrik hızı insanın sorumluluk bilincini ani bir içe çekilmeyle yoğun bir dereceye çıkardı. Zencinin, ergenin ve başka grupların konumunu değiştiren şey bu içe çekilme etkenidir. Artık onlar sınırlı ilişkilerin politik anlamı içinde *saklanamazlar*. Artık elektrikli medya sayesinde, yaşamımıza, bizim onlarınkine karışmamız gibi *karışıyorlar*.

"Bakış açılarından" bağımsız olarak bağlanma ve katılıma zorlayan bu elektrik içe çekilme yüzünden bu Kaygı çağıdır. Ne kadar soylu olursa olsun, bakış açısının taraflı ve uzmanlaşmış karakteri, elektrik çağında bir işe yaramayacak. Bilgilendirme düzeyinde aynı sıkıntı katışıksız bakış açısının yerine kapsayıcı imgenin geçmesiyle yaşandı. Eğer ondokuzuncu yüzyıl editörlük sandalyesinin çağı olduysa, bizimki de psikiyatr divanının yüzyılı oldu. İnsanın uzantısı olan sandalye arka kısmın özel şekilde kesilip alınması, sırtın bir tür kesilip alınmış mutlağıdır, buna karşılık divan bütünleşik varlığı genişletir. Psikiyatr divanı kullanır, çünkü divan özel bakış açılarını ifade etme hevesini kaldırır ve olayları akılcılaştırma ihtiyacının önüne geçer.

Çağımızın bütünlük, yakınlık ve bilinç derinliğine olan özlemi elektrik teknolojisinin doğal bir tamamlayıcısıdır. Bizden önceki mekanik sanayi çağı doğal ifade tarzı olan özel bakışını ciddi bir şekilde öne sürdü. Her kültür ve her çağ kendi algı ve bilgi modeline sahiptir, bu da herkese ve her şeye örnek olmaya eğilimlidir. Zamanımızda öne çıkan şey onun dayatılmış kalıplardan hoşlanmamasıdır. Aniden şeylerin ve insanların varlıklarını bütünsel olarak ilan etmelerine heves etmeye başladık. Bu yeni tutumda bulunacak derin bir inanç var – bütün varlığın temel uyumunu ilgilendiren bir inanç.

***

Değişim ve Çöküş: Yaratıcılığın İntikamı

[...] Kendimizi güçlendirip genişletmemizi sağlayan yeni medya ve teknolojiler toplumsal beden üzerinde antiseptiklere hiç aldırmaksızın yürütülen devasa bir kolektif ameliyathane gibidir. Eğer ameliyat gerekirse, ameliyat sırasında bütün sisteme hastalığı bulaştırmanın kaçınılmazlığının da dikkate alınması gerekiyor. Çünkü yeni bir teknolojiye sahip bir toplumda ameliyat yaparken, en çok etkilenen yer kesilen bölge olmuyor. Radyonun etkisi görsel, fotoğrafın etkisi işitsel. Yeni her darbe bütün duyular arasındaki oranları kaydırır. Bugün aradığımız şey, ya ruhsal ve fiziksel bakışın duyu oranlarındaki bu kaymaları denetlemenin bir yoludur, ya da onlardan tümden kaçınmanın bir yolu. Semptomları olmayan bir hastalığı aramak bağışıklı olmak demektir. Hiçbir toplum kendi eylemleri hakkında, yeni uzantılar ya da teknolojiler karşısında bağışıklık geliştirecek kadar bilgi sahibi olamaz. Bugün sanatın böyle bir bağışıklık sağlayabileceğini anlamaya başladık.

İnsan kültürü tarihinde kişisel ve toplumsal yaşamın yeni uzantılara bilinçli bir şekilde uyum sağlamasının, sanatçıların küçük ve periferik çabaları dışında herhangi bir örneği yok. Sanatçı kültürel ve teknolojik değişmenin mesajını onun dönüştürücü darbesi yaşanmadan on yıllar önce yakalar. Sonra da, yaklaşan değişimi karşılamak üzere modeller ya da Nuh gemileri inşa eder. "Eğer benim *Duygusal Eğitim*'imi okumuş olsalardı, 1870 savaşı hiç yaşanmazdı" diyordu Gustave Flaubert.

Kenneth Galbraith'ın, iş hayatında kalmak isteyen iş adamlarına dikkatle incelemeyi önerdiği şey, yeni sanatın bu yönüdür. Çünkü elektrik çağında artık sanatçının zamanının ötesinde olduğundan bahsetmenin bir anlamı yok. Bizim teknolojimiz de zamanının ötesinde, eğer onu olduğu gibi tanımayı becerebilirsek. Toplumda vaktinden önce bir çöküş yaşanmasını önlemek için, sanatçı fildişi kulesinden çıkıp toplumun kontrol kulesine taşınmaktadır. Nasıl yüksek eğitim artık bir oyalanma ya da lüks değil elektrik çağındaki üretim ve işlevsel tasarımın temel bir parçasıysa, sanatçı da biçimlerin yaşamının ve elektrik teknolojisi tarafından yaratılan yapıların şekillendirilmesi, çözümlenmesi ve anlaşılmasında vazgeçilmezdir.

Yeni teknolojinin muayene edilen kurbanları her seferinde sanatçıların işe yaramazlığı ve onların hayalperest tercihleriyle ilgili klişeler dile getirdi. Ama geçen yüzyılda, Wyndham Lewis'in sözleriyle, şu genel olarak kabul edilmişti: "Sanatçı hep geleceğin ayrıntılı bir tarihini yazmakla uğraşmaktadır çünkü şimdinin doğasının farkında olan tek kişi odur." Bu basit olgunun bilinmesi artık insanın hayatta kalması için gerekli. Sanatçının her çağda yeni teknolojinin saldırısını savuşturma, ve böyle bir şiddeti tam bir bilinçle karşılama yeteneği, çok eskidir. Bu yeni şiddet karşısında yana çekilemeyen kurbanların sanatçının ihtiyacını anlamadaki beceriksizlikleri de çok eskidir. Sanatçıların ödüllendirilmesi ve övülmesi de, onların kahince çalışmasını gözardı etmenin ve onun hayatta kalmak için vaktinde kullanılmasını önlemenin bir yolu olabilir. Sanatçı her alanda, bilimsel ya da insani alanda, eylemlerinin ve kendi çağındaki yeni bilginin içerimlerini kavrayan insandır. Bütünleşik bilincin insanıdır.

Sanatçı yeni teknolojinin darbesi bilinçli yordamları uyuşturmadan önce duyu oranlarını düzeltebilir. Uyuşukluktan ve bilinçaltı kıpırdanma ve tepki başlamadan önce düzeltebilir onları. Eğer bu doğruysa, konuyu onun hakkında bir şey yapabilecek olanlara sunmak ne kadar mümkündür? Eğer bu analizin doğru olması çok uzaktan bile mümkünse, küresel bir silahlanma ve stok yapma dönemini gerek-

tirir. Eğer sanatçının teknolojik travmanın sonuçlarını öngörme ve ondan kaçınma yollarına sahip olduğu doğruysa, o zaman "sanat değerlendirme" dünyası ve bürokrasisi hakkında ne düşünmemiz gerekiyor? Sanatçıyı bir süs, bir aylak yapmak bir komplo gibi görünmeyecek mi? Eğer insanlar sanatın bir sonraki teknolojinin ruhsal ve toplumsal sonuçlarıyla nasıl başa çıkılacağının ön bilgisini kesin olarak verdiğine inanırsa, hepsi birden sanatçı mı olacak? Yoksa yeni sanat biçimlerini toplumsal seyrüsefer haritalarına çevirmeye mi başlayacaklar? Eğer sanat aniden olduğu gibi, yani, insanın bizim genişleyen yeteneklerimizden gelecek bir sonraki darbeyi öngörmek üzere ruhunu yeniden düzenlemesine ilişkin kesin bilgi olarak görünseydi, ne olurdu, merak ediyorum. O zaman biz de, sanat eserlerine sıradan cahillerin süsleme olarak kullandığı altın ve mücevherlere bir araştırmacının bakacağı gibi bakmaktan vazgeçer miydik?

Her koşulda, deneysel sanatta, insanlara kendi karşı uyarıcılarından ya da teknolojilerinden ruhlarına gelen şiddetin kesin özellikleri verilmektedir. Benliklerimizin yeni icat biçiminde ortaya attığımız parçaları, kolektif baskı ve uyarımları karşılamaya ya da dengeye sokmaya yönelik çabalardır. Ama karşı uyarım genellikle ilk uyarımdan daha büyük bir bela olduğunu gösterir, tıpkı uyuşturucu bağımlılığı gibi. Ve işte burada sanatçı bize "bir yumruğu atlatmayı", onu "çeneye yememeyi" öğretebilir. İnsan tarihinin "çeneye yumruk yemeler" tarihi olduğunu tekrar etmeye bile gerek yok.

21 Gerhard Richter (1932-) "1964-1965 Notları"

1950'lerin başında Richter o sırada Doğu Almanya adlı yerde olan, Dresden'deki Kunstakademie'de çalıştı. Batı'ya 1961 yılında taşındı ve çağdaşları olan Sigmar Polke ve Konrad Lueg'in de (daha sonra Konrad Fischer adını aldı) bulunduğu Düsseldorf'taki Kunstakademie'ye girdi. 1962 yılında resimlerini siyah beyaz fotoğraflara dayandırmaya, monokrom çalışmaya ve imgelemi resmin sürecini ve malzemelerini öne çıkaracak şekilde bulanıklaştırmaya başladı. 1963 yılında o ve Lueg ironik bir şekilde "Kapitalist Gerçekçiliği Destekleme Gösterisi" adını taşıyan bir etkinliği, Düsseldorf'taki bir mağazada sergilediler. Burada yer alan notlar ilk kez *Gerhard Richter, Texte, Schriften und Interviews*, ed. Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main ve Leipzig: Insel Verlag, 1994'te yayınlandı. Buradaki alıntıya kaynaklık eden metin, Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, Londra: Thames and Hudson, Anthony d'Offay Galerisi ortaklığıyla, 1995, s. 31-9'da yer alan, David Britt'in İngilizce çevirisi oldu. (Ayrıca bkz. VIIIC8 ve 9.)

Fotoğraf temsil ettikleri gerçeklikle ilgili bilgi sunmaya hizmet eden bütün o resimlerin, çizimlerin ve süslemelerin yerini aldı. Bir fotoğraf bunu herhangi bir resimden daha güvenilir ve sağlam bir şekilde yapar. Mutlak doğruyu anlatan tek resimdir, çünkü o "nesnel olarak" görür. Genellikle, teknik açıdan hatalı olduğu, içeriği pek tanınabilir durumda olmadığı zaman bile inanılır ona. Aynı zamanda, fotoğrafçılık dinsel bir işlev üstlenmiştir. Herkes kendi "ibadet resimlerini" üretmiştir: bunlar da aile ve dostların suretleridir, onları hatırlamak üzere saklanır.

Fotoğrafçılık görme ve düşünme yollarını değiştirdi. Fotoğraflar gerçek, resimler yapay sayıldı. Resmedilen resim artık güvenilir değildi; onun temsili hareketsizlik içinde kaldı, çünkü otantik değil uydurulmuştu.

Yaşam kendisini bize gelenek ve salon oyunları ve toplumsal yaşamın yasalarıyla iletir. Fotoğraflar bu iletişimin uçucu imgeleridir – tıpkı benim fotoğraflardan resmettiğim resimler gibi. Resmedildikleri zaman, artık özgül bir durumu anlatmazlar ve temsil saçmalaşır. Bir resim olarak, hem anlamını hem bilgi içeriğini değiştirir.

Fotoğraf en kusursuz resimdir. Değişmez; mutlaktır ve bu yüzden de özerk, koşulsuz, üsluptan yoksundur. Hem bilgilendirme tarzında hem de bilgilendirdiği şeyde, benim kaynağım odur.

***

Bir fotoğraftan ilk resim yaptığımda, bunu neşe ve korkuyla yaptım, kısmen çağdaş Fluxus olaylarından güçlü bir şekilde etkilendiğim için, kısmen de bir süre fotoğrafçılık yapıp onsekiz ay fotoğrafçı olarak çalıştığım için: Her gün film banyosundan geçen o fotoğraf kitleleri kalıcı bir travma yaratmış olabilir. Başka nedenler de olmalı. Tam olarak bilemiyorum.

***

Asıl harika olan neydi biliyor musunuz? Bir kartpostal kopyalama gibi aptalca, gülünç bir şeyin bir resme yol açabilecek olması. Ve sonra da canınız ne çekerse resmetme özgürlüğü. Erkek geyikler, uçak, krallar, sekreterler. Artık uydurmaya mecbur olmamak, resimle kastettiğiniz her şeyi –renk, kompozisyon, uzam– ve daha önce bilip düşündüğünüz her şeyi unutmak. Aniden bunların tümü sanat için başlıca zorunluluk olmaktan çıktı.

Eğer resimlerim asıllarından farklıysa, bu benim kasıtlı olarak yaptığım bir şey değil: Bu bir tasarım konusu değil, teknik konusu. Ve teknik benim irade denetimimin ve etkimin ötesinde yatıyor, çünkü kendisi de, model gibi, fotoğraf ve resim gibi bir gerçeklik. Bir nesnenin resmin solunda mı sağında mı olduğu tümüyle önemsiz bir şey. Eğer sağdaysa, bu da kendince doğru olmalı ve onu sola koymak gösteriş olacaktır.

Yüzey konu edilirse –tuval üzerinde geleneksel olarak uygulanan yağlıboya– resimlerimin asıl fotoğrafla hiçbir ilişkisi yok. Bunlar tümüyle resim (bu ne demekse). Diğer yandan, fotoğrafa öylesine benziyorlar ki fotoğrafı bütün diğer resimlerden ayıran şey bozulmadan duruyor.

***

Bir fotoğraf resmettiğim zaman, bu, çalışma sürecinin bir parçasıdır. Hiçbir zaman vizyonun tanımlayıcı bir özelliği değildir: Yani, gerçekliğin yerine onun bir reprodüksiyonunu, "Elden Düşme bir Dünyayı" koymuyorum. Fotoğrafı bir resim yapmak için, tıpkı Rembrandt'ın çizimi ya da Vermeer'in *camera obscura*yı kullandığı gibi kullanıyorum. Fotoğrafı bir kenara bırakabilirim ve sonuç yine de bir fotoğraftan yapılmış bir resim gibi durur. *Reprodüktif* ve *doğrudan* bu yüzden anlamsız terimlerdir.

***

Üslubu olmayan her şeyi severim: sözlükler, fotoğraflar, doğa, kendim ve resimlerim. (Çünkü üslup şiddettir, bense vahşi değilim.)

Kuramın bir sanat eseriyle hiçbir işi yoktur. Yorumlanabilen ve bir anlam içeren resimler, kötü resimlerdir. Bir resim kendisini Başedilemez, Mantıksız, Anlamsız olarak sunar. Özelliklerinin sonsuz çokluğunu ortaya koyar; bizden kesinliği alır, çünkü bir şeyi anlamından ve adından yoksun bırakır. Bize o şeyi herhangi bir

tek anlam ve görüşün ortaya çıkmasını engelleyen çok katlı anlamı ve sonsuz çeşitliliği içinde gösterir.

Bulanıklık yaratmıyorum. Bulanıklaştırma en önemli şey değil; resimlerim için bir kimlik etiketi de değil. Sınırları dağıtıp geçişler yarattığım zaman, bu temsili yok etmek ya da onu sanatsal ya da kesinlikten uzak kılmak için değil. Akıcı geçişler, düzgün, eşitleyici yüzey, içeriği berraklaştırır ve temsili güvenilir kılar (bir *alla prima, impasto* [tek seferde, koyu boyamak] fazlasıyla resme benzerdi ve yanılsamayı bozardı).

Şeyleri her şeyi aynı ölçüde önemli ve aynı ölçüde önemsiz kılmak için bulanıklaştırıyorum. Şeyleri sanatsal ya da zanaat işi gibi görünmesinler, teknolojik, düzgün ve kusursuz görünsünler diye bulanıklaştırıyorum. Şeyleri bütün parçaları sıkıca otursun diye bulanıklaştırıyorum. Ayrıca önemsiz bilgi fazlalığını da bulanıklaştırıyorum.

Ben bir Gerçeküstücüyüm.

Gerçekliğin bir kaydı olarak, temsil etmem gereken şey önemsiz ve anlamdan yoksun, ama ben onu sanki önemliymiş gibi görünür kılıyorum (çünkü her şeyi "doğru bir şekilde", bir fotoğrafta görüneceği kadar mantıksal ve güvenilir bir şekilde resmediyorum). Temsil edilen şeyin bu şekilde ortadan kalktığını söylemiyorum (Resim baş aşağı çevrilemez). Temsil sadece farklı bir anlam kazanır: bir resim için bahane olur. (Fotoğraf benim amacıma uyuyor: Fotoğraf benim karşıma bilmediğim, yargılamadığım, beni ilgilendirmeyen ve özdeşleşmediğim bir gerçeklik hakkındaki bir açıklama olarak çıkıyor.)

Beni ilgilendiren şeyler gri alanlar, geçitler ve renk dizilimleri, resimsel uzamlar, üstüste binmeler ve içiçe geçmeler. Eğer nesneyi bu yapının taşıyıcısı olarak bırakmanın bir yolunu bulsaydım, hemen soyut resimler resmetmeye başlardım.

Tek ilgilendiğim şey nesne. Yoksa konu seçiminde çok büyük bir uğraşa girmezdim; yoksa hiç resim yapmazdım. Beni etkileyen şey aynı zamanda çok mantıklı, çok gerçek, çok geçici ve çok insani olan ve tam da bu nedenle çok çekici olan bir oluşun anlamsızca oluşu. Onu da bu çakışmanın sağlanacağı şekilde temsil etmek isterdim. Bu yüzden müdahale etmekten ya da herhangi bir şeyi değiştirmekten kaçınıyorum, bu şekilde daha genel, kesin, kalıcı ve kapsamlı olabilecek bir yaygınlık adına.

***

Sanat dinin yedeği değil: O bir din (sözcüğün tam anlamıyla: "geçmişe bağlamak", bilinmeyene, aşkın akla, aşkın varlığa "bağlamak"). Bu sanatın Kilise gibi bir şeye dönüşüp onun işlevlerini üstlendiği anlamına gelmiyor (eğitim, emirler, yorum, anlamın onaylanması). Ama Kilise artık aşkınsalın deneyimini vermenin ve dini gerçek kılmanın uygun bir yolu değil – ve bu yüzden de sanat bir araç olmaktan çıkıp dinin tek sağlayıcısı haline dönüştü, yani dinin kendisine.

Yapay ve doğal her şey, ister tasarlanmış ister şans eseri düzenlemelerle olsun, fetiş haline dönme olanağına sahiptir. İnanç, sözgelimi: yani, zaman ve yerin hakiki koşullarının ötesinde açıklamalarda ve öngörülerde bulunmak. Ya da bir başkası: bir nesneyi kullanım değerinden yoksun bırakıp ona inanmak.

Eğer bugün bir pisuvar sergileyecek olsam, bu yasal olurdu, çünkü bir anti-sanat ortaya koymuyor, pisuvarı sanat ve inancın sunağı ve nesnesi olarak yerleştirmiş olurdum. Başka herkes gibi olmak istiyorum, herkesin düşündüğünü düşünmek, zaten yapılan şeyi yapmak istiyorum.

Bir kişilik olmak ya da bir ideoloji sahibi olmak istemiyorum. Farklı herhangi bir şey yapmakta mana bulamıyorum. Bence insan zaten hep yapılmakta olanı yapar (yeni bir şey yaparken bile) ve insan hep yeni bir şey yapmaktadır. Bir ideoloji sahibi olmak yasa ve kılavuzlara sahip olmak demektir; farklı yasa ve kılavuzları olanları öldürmek demektir. Bunun ne yararı var?

22 Tony Smith (1912-1981) Samuel Wagstaff Jr'la yapılmış bir söyleşiden

Smith heykeltıraş olarak çalıştığı gibi mimar olarak da çalıştı. Pollock'ın çağdaşı olsa da, asıl çıkışını 1960'larda yapacaktı. Tamamlanmamış olan New Jersey Paralı Yolu kıyısındaki araba yolculuğunu anlatısı, özerk sanat nesnesinin sınırları olarak gördükleri şeylerle uzlaşmaya çalışan bir sanatçılar kuşağını etkiledi (VIIB3). Buna karşılık, özerk bir sanat kavramını savunan Modernist eleştirmenler için, Smith'in deneyimi ve buna ilişkin savları modern sanatın temel doğasını yanlış anlamak açısından paradigmatik bir hal aldı (özellikle bkz. Fried'ın "Sanat ve Nesnelik", VIIA7). "Talking to Tony Smith", *Artforum*, New York, c. 1, sy. 4, Aralık 1966, s. 18-19'da yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Sanatı engin bir şey olarak görüyorum. Bence otoyol sistemleri çöküyor çünkü sanat değiller. Bugün sanat bir posta pulu sanatı. [...] Sanatı ben kamusal bağlamda düşünüyorum, sanat eserlerinin hareketliliği olarak değil. Sanat öylece orada. [...]

Cooper Union'da ellilerin ilk bir iki yılında öğretmenlik yaparken, birisi yanıma gelip daha tamamlanmamış olan New Jersey Paralı Otoyolu'na nasıl gidebileceğini sordu. Üç öğrenciyi yanıma aldım ve Meadows'tan bir yerden New Brunswick'e sürdüm arabayı. Karanlık bir geceydi, ışık yoktu, işaret, çizgi, korkuluk yoktu, uzaktaki tepelerle kesilen, ahırlar, kuleler, dumanlar ve renkli ışıklarla benek benek olmuş dümdüz bir manzarada ilerleyen karanlık yoldan başka bir şey yoktu. Bu araba yolculuğu aydınlatıcı bir deneyimdi. Yol ve manzaranın büyük kısmı yapaydı, yine de buna sanat eseri denemezdi. Diğer yandan, benim için sanatın hiç yapmadığı bir şeyi yaptı. Önce bunun ne olduğunu anlamadım, ama etkisi, beni sanat hakkında sahip olduğum görüşlerden kurtarmak oldu. Sanki orada sanatta ifadesini bulmamış bir gerçeklik vardı.

Yoldaki deneyim planlanmış ama toplumsal açıdan kabul edilmemiş bir şeydi. Kendi kendime düşündüm, işte bu açıkça sanatın sonu. Birçok resim bundan sonra fazlasıyla resimsel görünüyor. Bunu çerçevelemenin bir yolu yok, bunu sadece deneyimlemek lazım. Daha sonra Avrupa'da bazı terk edilmiş uçak pistleri buldum – terk edilmiş eserler, Gerçeküstü manzaralar, herhangi bir işlevi olmayan şeyler, geleneksiz yaratılmış dünyalar. Kültürel öncülü olmayan yapay bir manzara beni çekmeye başladı. Nuremberg'deki bir kazı alanı var, iki milyon kişiyi içine alacak kadar bir yer. Bütün sahayı yüksek setlerle ve kulelerle kapatmışlar. Beton kısımda üç tane yarım metrelik basamak var, üstüste, bir kilometre uzanıyor öyle. [...]

23 Jasper Johns (1930-) Marcel Duchamp'ın Ölüm İlanı

Johns için ayrıca bkz. VIA14. 1950'lerde yeni bir uluslararası avangardın ortaya çıkması ve 1960'larda kabul görmesi, geriye dönük olarak Marcel Duchamp'ın yüceltilmesine katkıda bulundu. Yıllarca Duchamp biraz periferik bir figür olarak, sanat sahnesinde şöhreti, ele avuca gelmezliği ve girişimci heyecanıyla olduğu kadar, yaptığı sanat eserleri yüzünden de var olan biri olmuştu, ama İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Amerikan soyut resim ekolünün reddedilemez bir şekilde kıyısında kalmıştı. Sonra denge değişmeye başladı, önce Amerikan Modernizmi farklı akımlara ayrılmaya başladı ve ardından açıkça post-Modernist bir duyarlılık hakim olmaya başladı. Duchamp artık daha ortodoks Modernist geleneğin Picasso'ya verdiği yere benzer bir yere yerleşmeye başlamıştı. 1968 yılında öldüğü sırada, Duchamp'ın Neo-Dadaist/kavramsalcı/post-Modernist avangardın Büyük Atası olarak yeri sağlamdı. Duchamp'ın düşüncelerinin eszamanlı olarak bulunup araştırılması, John Cage'in çevresinde, özellikle de Johns ve Robert Rauschenberg'in çalışmasında oldu. O yüzden Johns'un *Artforum* için kısa bir anma denemesi yazması yerindeydi. Metin koyu harflerle derginin tek bir tam sayfasına basıldı. Son cümlesi Duchamp'ın yirminci yüzyıl sonu sanatındaki konumunun ölçüsünü vermektedir. Ölüm ilanı buraya *Artforum*, New York, Kasım 1968, s. 6'dan tam olarak alınmıştır.

Marcel Duchamp [1887-1968]

Benlik denge arar, yere iner. Parfüm – hava sanatçıların egolarının kokusuyla kaplıdır. Kendisi, hızla parçalara ayrılır. Dilini yanağına kıstırmış.

Marcel Duchamp, yüzyılın öncü sanatçılarından biri, eserini Empresyonizmle kurulmuş olan retina sınırlarından çıkarıp dilin, düşünce ve görmenin birbirine etkide bulunduğu bir alana taşıdı. Orada yeni zihinsel ve fiziksel malzemelerin karmaşık bir etkileşimiyle biçim değiştirdi, daha sonraki sanatta bulunacak olan birçok teknik, zihinsel ve görsel ayrıntıları selamladı.

Zamanının ötesinde olduğunu söyledi. İnsan buradaki yalnızlığı sezebilir. Wittgenstein *"Zamanın tek yönü vardır" bir saçmalık olmalı* demişti.

1920'lerde Duchamp vazgeçti, resmi bıraktı. Bu olayın yarattığı mitolojiye izin verdi, hatta belki cesaretlendirdi. İnsan onun kararını, bu bırakma isteğini düşünüyor. Yine de bir keresinde, bunun hiç de öyle olmadığını söylemişti. Şanslı olmaktan bahsetmişti. "Bunu yapmak değildir düşündüğün" demişti.

Büyük Cam. Onun sezgisi için bir sera. Erotik makine, Gelin, seyirlik kafeste tutulan – "Akıllara durgunluk veren bir resim." Görme ve düşünmeye, gözlerin ve zihnin değişen odağına çapraz göndermeleri, içinde yer aldığımız zaman ve uzama taze bir duygu veriyor, taşıma olarak sanatla olan herhangi bir bağı olumsuzluyor. Yeni bir perspektifin bu fragmanında görünen bir son yok. "Sonunda insan ilgisini kaybeder, yani ben kendimi onu bitirmek zorunda hissetmedim."

Sanatı öldürmek istediğini ilan etti ("kendim için") ama gönderme çerçevelerini yıkmaya yönelik ısrarlı çabaları düşüncemizi değiştirdi, yeni düşünme birimleri sağladı, "o nesne için yeni bir düşünce".

Sanat camiası Duchamp'ın varlığını ve yokluğunu hissediyor. O burada olmanın koşulunu değiştirdi.

VIB. MODERNİST SANAT

1 Alain Robbe-Grillet (1922-2008) "Bağlanma"

Robbe-Grillet bir romancıydı ve 1950'lerde ve 1960 başlannda görülen, biçim ve içeriğin birbirinden ayrılmazlığına anlatı dizilişiminin geleneksel düzenlerine göre daha büyük önem vermeyi ilke olarak kabul eden Fransız *nouveau roman* (yeni roman) akımının başlıca kuramcısıydı. Bu metin ilk kez 1957 yılında *Pour un nouveau roman* (Yeni Bir Romana Doğru) adıyla yayımlanan çalışmasından alınmıştır. Sanatın özerkliğini savunurken, politik devrimin sanatsal devrimle eşitlenmesine ve özellikle de Sosyalist Gerçekçiliğin kendi tiplerini kuramlarının örnekleri olarak yaratma eğilimine karşı çıkar. Ayrıca Sartre'ın *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir*'de (VB2) ortaya koyduğu örnekahlaki bağlanma fikrine karşı çıkarak, sanatçının bağlanmasının toplumun sorunlarına değil öncelikle medyumun sorunlarına katılma aracılığıyla sağlandığını söyleyen Modernist bir konum benimsemiştir. Buradaki metnin kaynağı Barbara Wright'ın İngilizce çevirisidir (Londra, 1965, s. 65-70).

Eğlendirmek için yazmak boşuna olduğuna ve insanları inandırmak için yazmak da kuşkulu hale geldiğine göre, romancı başka bir yol görebildiğini sanıyor: öğretmek üzere yazmak. Koltuk eleştirmenlerinin boğucu bir şekilde şöyle konuşup durduğunu duymaktan bıkmış: "Artık roman okumuyorum, bıktım onlardan, (yapacak işi olmayan) kadınlara göre şeyler onlar, kendi payıma ben gerçeği yeğlerim..." Bu ve benzer budalalıkları dinleyen romancı didaktik edebiyata döner. En azından orada yine üstün olacağını umut eder: gerçeklik çok şaşırtıcı, çok ikircikli, herkesin ondan bir şeyler öğrenmesi zor. Konu bir şey (ister Tanrısız insanın yoksulluğunu göstermek, ister kadın kalbini açıklamak ya da sınıf bilincini yükseltmek olsun, herhangi bir şey) kanıtlamak olunca, o zaman kurgu tekrar kendini bulmalı: Böyle çok daha ikna edici olacak!

Ne yazık ki artık kimseyi ikna etmez; roman kuşkulu hale geldi mi, tersine, psikolojiyi, sosyalist ahlakı ve dini bozmak riskini alır. Bu disiplinlerle ilgilenenler denemeler okur, onlar daha güvenlidir. Ve bir kez daha edebiyat reddedilir ve boş işler kategorisine sokulur. Didaktik roman hatta hızla herkes için iğrenç hale gelmiştir... Ama buna rağmen, birkaç yıl önce, solcuların yaşamında, farklı bir kılıkla yeniden canlandığını gördük: "bağlanma" kılığıyla; aynı zamanda bu, Doğu'da, daha naif bir renk kazanarak, "sosyalist gerçekçilik" adını almaktadır.

Elbette sanatsal yeniden doğuş ve politik ve ekonomik devrim arasında olası bir birleşme fikri insanın aklına çok doğal olarak geliyor. Bu daha en başından duygusal bakış açısıyla çekici olan bir fikirdir ve aynı zamanda açıkça mantığın desteğini almış görünür. Yine de bu tür bir ittifakın doğurduğu sorunlar ciddi ve güçtür; acil, ama belki de çözümsüz.

Bağlantı, başlangıçta, basit görünüyordu. Bir yandan ulusların tarihinde birbirini izlemiş olan sanatsal biçimler bizim açımızdan şu ya da bu toplum tipine, belli bir sınıfın üstünlüğüne, bir tiranlığın işleyişine ya da bir özgürlük biçiminin doğumuna bağlı görünür. Sözgelimi Fransa'da, edebiyat alanında, Racine'in trajedileriyle bir saray aristokrasisinin gelişmesi arasında, Balzac'ın romanları ve burjuvazinin zaferi arasında vb. belli bir ilişki görmek yerinde olur.

Ve diğer yandan, birçok insan, muhafazakârlar bile, büyük çağdaş sanatçılarımızın, yazar ya da ressamların, büyük ölçüde, ilerici taraflarda yer aldığını (ya da en büyük eserlerini verirken böyle olduğunu) kabul ederken, şu şiirsel kalıbı üretmeye heveslenirler: Sanat ve Devrim, el ele ilerliyorlar, aynı dava için mücadele ediyorlar, aynı sınavlardan geçiyor, aynı tehlikelerle karşılaşıyor, adım adım aynı kazanımları elde ediyor ve sonunda aynı kurtuluşa varıyorlar.

Ne yazık ki, uygulama düzeyine geçtiğimiz anda olaylar başka türlü işlemeye başlar. En azından, günümüzde, bu sorunun verileri öyle çok kolay değildir. Son elli yılda rahatsızlık vermiş olan ve hâlâ rahatsız eden komedi ve trajedilerin, insanların bir aşk birlikteliği ve anlaşmalı evlilik saydığı bu muhteşem birliği ortaya çıkarmaya çalıştığını biliyoruz. Peşpeşe gelen teslimleri ve istifaları, büyük tartışmaları, afarozları, hapisleri, intiharları nasıl unutabiliriz? Başka bütün sanatlar bir yana, devrimin zafer kazandığı ülkelerde resmin başına gelenleri nasıl unutabiliriz? Bizim çağdaş sanatta değerli olduğuna inandığımız her şeyi betimlemek için inançlı devrimcilerin rastgele kullandığı "dekadans", "aşırılık", "biçimcilik" suçlamalarına nasıl olur da gülmeyiz? Kendimizi de bir gün aynı ağa takılıp kalmış bulmaktan nasıl korkmayız?

Hemen söyleyelim, kötü liderleri, bürokratik rutini, Stalin'in kültürsüzlüğünü, Fransız Komünist Partisi'ni suçlamak çok kolay. Herhangi bir ilerici örgüt içindeki herhangi bir politikacıya sanatın davasını anlatmaya kalkışmanın güç olduğunu deneyimle biliyoruz. Bu konuda cesur olalım: Sosyalist Devrim devrimci Sanata güvenmiyor ve dahası, hatalı olduğunu söylemek de zor.

Aslında, devrimin bakış açısından, her şey doğruca son hedef için birleşmeli: yani proletaryanın özgürlüğü... Her şey, edebiyat ve resim vb. de dahil her şey. Ama sanatçı için durum çok farklı; politik inançları güçlü olsa bile, ateşli bir militan olsa bile, sanat hiçbir zaman daha geniş bir amacın aracına indirgenemez, o amaç en büyük ve en yüce dava olsa bile. Hiçbir şey sanatçı için eserinden daha önemli olamaz ve çok geçmeden sanatçı sadece hiç için yaratabileceğini keşfeder; dışarıdan gelen en küçük emir onu felç eder, emirlere hatta anlama en küçük ilgi göstermek zorunda kalmak dayanılmaz bir sıkıntıdır; partiye ya da liberal fikirlere bağlılığı ne olursa olsun, yaratım anında sadece sanatının sorunlarıyla ilgilenecektir.

Sanat ve toplumun, benzer biçimlerde geliştikten sonra, benzer krizlerden geçiyor olduğu bir zamanda bile, her ikisinin çıkardığı sorunların aynı şekilde çö-

zülemeyeceği açıktır. Daha sonra, elbette, sosyologlar çözümlerindeki benzerlikleri keşfedecekler. Ama bizim için, her koşulda –ve bunu dürüst ve açık şekilde kabul etmeliyiz– kavga aynı kavga değil. Ayrıca bugün, her zamanki gibi, iki bakış açısı arasında doğrudan çatışma olduğunu kabullenmeliyiz. Ya sanat hiçtir – ve o durumda resim, edebiyat, heykel ve müzik devrimci davanın emrine girebilir, orada sadece alet olur, doğrudan ve dolayımsız etkililiğe katkıda bulunmaktan başka yararı olmayan motorlu ordulara, makine aletlere ve traktörlere benzer.

Ya da sanat kendi başına var olmayı sürdürür; bu durumda, en azından sanatçı sözkonusu olduğu sürece, *yeryüzünün en önemli şeyi olarak kalacaktır*. Her durumda, politik etkinliğe kıyasla, açıkça gerici değilse de, hep arkadan gelen, yararsız bir şey sayılacaktır. Tarihten de bildiğimiz gibi sendikaların ve barikatların yanında olacak olan sanat sadece gereksiz denen bu sanattır.

Bu arada bir roman, bir resim ya da bir heykelin bir grev, bir isyan eylemi ya da işkencecilerini ilan eden bir kurbanın çığlığıyla aynı ağırlığa sahip olduğunu öne süren bu cömert ama ütopyacı konuşma tarzı, son çözümlemede, hem Sanata hem de Devrime haksızlık etmektedir. Son birkaç yılda sosyalist gerçekçilik adına böyle bir sürü hata yapıldı. Ona en büyük yakınlık sergilediklerini öne süren eserlerin sanatsal yoksulluğu kesinlikle bir tesadüf değil: Toplumsal, politik, ekonomik, ahlaki vb. doğası olan bir içeriği ifade etmek *amacıyla* bir eser yaratma fikri yanlıştır.

Öyleyse artık gereksiz olmakla suçlandığımız zaman bunu ciddiye almayı kesin olarak bırakmalı, sanki kötülüklerin en büyüğüymüş gibi "sanat için sanattan" korkmamalı ve sınıf mücadelesi ya da sömürgecilik karşıtı savaştan başka bir şeyden bahsetmeye kalkıştığımız zaman karşımıza çıkartılan baskı araçlarına karşı çıkmalıyız.

Yine de Sovyetler'in "sosyalist gerçekçilik" kumarı dediği şeye tümden *a priori* karşı çıkmak gerekmez. Sözgelimi edebiyatta, şiirden romana dek her şeyi ele geçirmiş olan sahte felsefe yığılmasına karşı bir tepkiyi de içermiyor muydu o? Metafizik alegorilere, amaçsız dilsel hezeyanlara ve moda duygusallığa muhalefet etmesiyle, sosyalist gerçekçiliğin iyi bir etki bıraktığı söylenebilir.

Çünkü yanıltıcı ideoloji ve mitlerin artık onda yeri yok. Bu edebiyat sabitçe insanın ve onun baş etmesi gereken evrenin durumunu teşhir eder. Ortadan kaybolmuş olan da sadece burjuva toplumunun dünyevi "değerleri" değildir, onlarla birlikte görünen dünyamızın "ötesindeki" her tür ruhsal kaynaklara yönelik büyülü, dinsel ya da felsefi çağrılar da kaybolmuştur. Bugün moda olan umutsuzluk ve absürt temaları fazla kolay bahaneler sayılmıştır. İlya Ehrenburg, savaştan hemen sonra şöyle yazmaktan hiç çekinmedi: "Keder burjuva bir kusurdur. Bizim yanıtımız yeniden yapılanmada yatıyor."

Bu tür ilkelere bakılırsa, insanlardan ve şeylerden onların sistemli romantizmlerini söküp atmayı, böylece onların Lukács'ın çok sevdiği bir ifadeyle, her koşulda olacakları tek şeyle, neyseler onunla betimlenmelerini sağlamayı önerdiklerini umut edebilirdik. Gerçeklik artık başka bir yerde olmayacak, ikirciksiz bir şekilde, burada ve şimdi olacaktı. Dünya artık gerekçesini, ne olursa olsun, saklı bir anlamda

bulmayacaktı, çünkü varlığı somut, sağlam, maddi mevcudiyetinde yatacaktı. Gördüğümüz şeyin ötesinde (duyularımızın algıladığının ötesinde), bundan sonra hiçbir şey olmayacaktı.

Bu sonucu bir düşünelim. Sosyalist gerçekçilik bize ne öneriyor? Belli ki, bu kez, iyi olan iyidir ve kötü olan kütüdür. Ama konu da bu: Onların kanıta yönelik kaygısının bizim dünyada gözlediklerimizle hiçbir alakası yok. Yani öz ve görünüm arasındaki ayrımdan kaçarken iyi ve kötü ikiliğine düşmenin neresi ilerici?

Üstelik daha ciddi bir şey daha var. Daha naif öykülerde, karmaşık bir dünyanın içindeki hassas varlıklarıyla duran güven verici insanlarla karşılaştığımızda, bu dünya ve bu insanlar yorumlanmak üzere inşa edilmiş oluyorlar. Zaten bu öyküleri yazanlar da yapmak istedikleri şeyin daha çok sergilemek olduğunu, mümkün olan en büyük kesinlikle, tarihsel, ekonomik, toplumsal ve politik davranışı sergilemek istediklerini gizlemiyorlar.

Edebiyat açısından bakarsak, aşırı üretim ve gaspla ilgili ekonomik doğruların ve Marksist kuramların da sorunları var. Eğer ilerici romanlar sadece görünür dünyanın, daha önceden hazırlanmış, sınanmış ve kabul etmiş oldukları bu işlevsel açıklamalarıyla gerçeklik kazanacaksa, keşif ya da icat güçlerinin nerede olduğunu görmek zor olacak. Her şeyin ötesinde, bu da dünyadan en kesin niteliğini çekip almak olacak – orada olması gibi basit bir gerçeği. Ne türden olursa olsun, bir açıklama, şeylerin mevcudiyetinin karşısında sadece yüzeysel olabilir. Onların toplumsal işlevleriyle ilgili bir kuram, onların betimlenmesinden sorumlu olsa, sadece tasarımlarını karıştırabilir, sadece onları yanıltabilir, tıpkı eski psikolojik ve ahlaki kuramlar ya da alegoriler simgeciliği gibi.

Bu da sosyalist gerçekçiliğin kurgusal biçimlerle deney yapmaya neden ihtiyaç duymadığını, neden bütün yeni sanatsal tekniklere güvensizlik duyduğunu, neden ona en uygun gelen şeyin en "burjuva" ifade biçimi olduğunu açıklar.

Ama bir süredir Rusya'da ve Çin Halk Cumhuriyeti'nde bir huzursuzluk yaşanıyor. Ciddi sanatçılar artık yanlış yolda olduklarını anlıyorlar ve romanın yapısı ve dili üzerinde "laboratuvar" deneyleri denen deneylerin, bunlardan coşku duyanlar öncelikle uzmanlar olsa bile, belki de devrimci partinin sandığı kadar yararsız olmadığını düşünüyorlar.

Peki öyleyse, "bağlanmaya" ne oldu? Bu ahlakçı edebiyatın tehlikeli olduğunu gören Sartre, sadece toplumumuzun sorunlarını dile getirerek insanların politik vicdanlarını uyandırmayı hedefleyen, ama okura özgürlük vererek propagandacı tavırdan kaçınan bir ahlaki edebiyatı savunmuştu. Deneyimler bunun da ütopyacı bir şey olduğunu gösterdi: yazar (sanat eserinin dışındaki) belli bir anlamı aktarmak için kaygılanmaya başladığı anda, edebiyat geri çekilmeye, kaybolmaya başlar.

Öyleyse, bağlanma fikrine, bizim için sahip olacağı tek anlamı yeniden verelim. Bağlanma, yazar için, politik bir doğaya sahip değildir, kendi dilinin mevcut sorunlarının tam olarak farkında olmak, onların aşırı önemine inanmak ve onları içeriden çözmeye hevesli olmak demektir. Onun bir sanatçı olarak kalması ve aynı zamanda, belirsiz ve uzak bir sonuçla, belki bir gün bir yarara sahip olması, hatta bir gün devrime bile yararlı olması sadece böyle mümkündür.

2 David Smith (1906-1965) "Gelenek ve Kimlik"

Smith'in çalışmasının etik temeli onun doğaçlamaya ve süreç içinde sanatçının ortaya çıkardığı şeye bağlılığında bulunabilir. Bu konum hem geleneksel gerçekçilik fikirlerinin hem de kompozisyonun temel akılcı ya da doğalcı ilkelerle yönetildiğini önvarsayan soyutlama kavramlarının reddedilmesini içerir. Burada yer alan, onun Ohio Üniversitesi, Athens, Ohio'da, 17 Nisan 1959 günü yaptığı bir konuşmanın metnidir; Garnett McCoy (ed.), *David Smith*, New York, 1973, s. 146-8'de yayınlanmıştır. (Ayrıca bkz. VA14.)

Ohio'da yaşayıp çalıştığım dönemde, sanatın ne olduğu hakkında çok belirsiz fikirlerim vardı. Bu saygın sözcüğü kullanan tanıdığım herkes de aynı ölçüde tereddütlü ve kararsızdı.

Sanat çoğunlukla reprodüksiyonlardı, çok uzaklardan, geçmiş çağlardan ve altın renkli kıyılardan gelen, Auglaze ya da Maumee'nin çamurlu kıyıları gibi bir yerlerden gelmeyen bir şeydi ve Paulding bölgesinden gelmesine hiç imkan yoktu.

Gerçek yağlıboya resim gümüş kaşık gibi gelen fazlasıyla gelişmiş bir eylemdi, uzun yıllar süren ağır yöntemlerle, uygulamalı çizimle, suluboyayla, tasarımla, sanat yapısıyla doğuyor, neredeyse gizli bir doğası olan özel bir donanım gerektiriyordu, bu donanım ancak Paris'te ya da belki New York'ta bulunabilirdi; ama sonra New York ve Paris'e gidince resmin elde ne varsa onunla yapılabileceğini, inşaat iskelesi, çıplak tuval, el yapımı tuval, fırçayla ya da fırçasız, şövale üzerinde, yerde, duvarda, kuralsız, gizli bir donanıma, hatta sanatçının inancı, dünyaya meydan okuması ve kimliği dışında hiçbir şeye gerek duymadan yapılabileceğini gördüm.

Eski yöntem ve donanımı bir kenara atmak elbette sanata yol açmaz. Bu sadece geleneğin sınırlaması karşısında ve otoritenin dışında duran yaratıcı özgürlüğün bir simgesi.

Heykel daha da uzaktaydı. Modelleme kili uzaklardan gelen mistik bir karışımdı. Heykelin metale nasıl dönüştüğü o kadar karmaşık bir işti ki ancak Paris'te yapılabilirdi. Heykel yapan kişi başka biriydi, ilahların gönderdiği şiirsel bir karakterdi, uzmandı, estetikçiydi, filozoftu, bir kütükten gözyaşartıcı bir hayal çıkartabilecek ya da bir parça ithal mermerden bir Galatea yapabilecek kadar duyarlı bir Avrupalı beyefendiydi.

Artık heykelin her türlü ciladan geçip yine kaba saba olmuş kaba saba karakterler ya da insanlar tarafından kaba saba malzemelerden yapılan bir şey olduğunu biliyorum.

Mistik modelleme kili aslında Ohio çamuru; eldeki aletler garajlarda ve fabrikalarda bulunabilir. Alçı kalıp dökme hemen her kasabada yapılabilir. Hayaller de imgelemsel zihinden geliyor, heykel doğada bulunan parçalardan yapılabilir, sudan, taşlardan, kırık dökük şeylerden, bir araya getirilebilir ya da tek parça olabilir, katı biçimi, açık biçimi olur, biçim çizgileri ya da bir resimdeki gibi biçim yanılsaması olabilir. Ayrıca heykel resim de olabilir ve resim heykel olabilir ve bu tavrı yüzünden sanatçıya baskı yapacak hiçbir otorite yoktur. Filozof, estetikçi ya da sanat uzmanı bile.

Geleneğe karşı konuşuyorum, ama sadece sanatın ileri gitmesine engel olanların geleneğine karşı. Başkalarının başarılarına engel olan geleneğe. Bu bağlam-

da gelenek sadece sanatın geçmişte ne olduğunu söyleyebilir, şimdi ne olduğunu değil. Gelenek söz resimlerine sarılmış gelir; bunlar sıradan insanı klişelerle düşünmeye yönelten tuzaklardır. Bu da kıyas ve mukayeseli değerlendirme yapıp sonuç çıkarmaya yöneltir, özellikle de tarihçilerin elinde. Sonuçların duyulduğu yerde, sanatın anlaşılması zarar görür ve çağdaş ortamın yenilikleri genellikle lanetlenir.

Sanatın geleneği vardır, ama görsel bir mirastır bu. Sanatçının dili görerek hatırlamadır. Sanat düşlerden ve hayallerden yapılır, bilinmeyen şeylerden yapılır ve biraz da söylenebilen şeylerden. Kendi kendinizle karşı karşıya kaldığınız zaman kimseniz onun içinden gelir. İçten gelen bir amaç ilanıdır, sanatçı kimliğini belirleyen bir etkendir.

Sanat tarihi içinde hepimizin gönderme yaptığı doğa hâlâ bizimle birlikte, ama biraz değişmiş; artık bir anekdot ya da harmaniyeli ve gözleri bağlı erdem değil, bir meyve kasesi değil, ya da gerçekçi denen o çok soyut gönderme değil; genellikle adına sanatçı denen o basit konu. Kendisini sanatçı olarak tanımlayınca, doğadaki öğelerden biri olarak kendi konusu oluyor. Artık onu kesip biçmiyor, ona dayanarak ahlakçılık yapmıyor; onun bir parçası oluyor. Doğanın dış dünyası eşit, vurgusuz, sorgusuz. Sanatçı doğa denen atmosferde bir öğe, doğaya göndermesi ilkel insan gibi, tek farkı ona "o" değil "siz" demesi. Hale ve çağrışım, tam ifadeye giren bütün parçalar, duygusal bir akış içindeki bütün eylemler, sanatçıyı bir konu olarak dışavuruyor, sanatçı için yeni bir konum ama zamanı açısından doğal. Sözler güçleşti, bir sanat eserini açıklama konusunda çok az yardımcı olabilirler, konum ve kavramın altında yatan iktidar ve gücün yaratıcı akıldışı akışı içinde sanatçının konumunu hiç açıklayamazlar. Belki ben kendi yordamımı daha kolay açıklayabilirim. Bir heykele başladığım zaman nasıl tamamlanacağından pek emin olamam. Bir bakıma daha önceki eserle bir ilişkisi vardır, önceki eserle süreklilik içindedir – genellikle onu izleyecek olana yönelik bir sözü ya da bir jesti vardır.

Onun daha önceden düşünülmüş bir çizimden gelen yolunu bulmaya çalışmam genellikle. Eğer başlangıcı hakkında güçlü hislerim varsa, sonunu bilmem gerekmez; çözüm mücadelesi en önemlisidir. Eğer eserin sonu fazla tam ve kesin görünürse, soruya yer bırakmazsa, sondan başa doğru çalışmaya yönelirim, tamamlandığı zaman bir çözüm değil bir soru ortaya koyması için.

Bazen bir heykele başladığım zaman sadece gerçekleştirilmiş bir kısımla başlarım; gerisi yolda ortaya çıkar, neredeyse bir düşte olduğu gibi.

Gerçekleştirme çekişmesidir sanatı sanat yapan şey, onun kesinliği, tekniği ya da malzemesi değil. Bütünsel başarı aramam. Eğer bir parça başarılıysa, geri kalanı hantal ya da eksikse, yine de ona tamamlanmış diyebilirim, eğer köken diyebileceğim herhangi bir ilişki bularak, yeni bir şey diyebildiysem.

Eğer doğru görünüyorsa bir hatayı değiştirmem, çünkü hata kusursuzluktan daha insanidir. Yanıtlar aramam. Bu esere ad takmadım ya da nereye gideceğini düşünmedim. Neye yaradığını düşünmedim, sadece görülmek için yapıldı. Onu yaptım, çünkü benim kim olduğumu başka herhangi bir yöntemden çok daha iyi söylüyor. Bu eser benim kimliğim. Benim zihnimde onun yaratılması sırasında herhangi bir söz olmuyor, eminim onu görmek için de sözler gerekli olmuyordur; o zaman ben anlamadığım halde siz neden anlıyormuş gibi yapasınız? İşte bu harika – sormak ama

anlamamak. Görmek algının asıl dilidir. Anlamak sözcüklere hastır. Bana gelince, eseri yaptıktan sonra, söyleyebildiğim her şeyi söylemiş olurum.

3 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) "Göz ve Akıl"dan

Merleau-Ponty algıyla ilgili fenomenolojik kavramları bilgi ve deneyim açısından neo-Marksist bir değerlendirmeyle gözden geçirmişti. Onun fenomenolojisinde, algı dilin bedensel bir farkındalıkla birleşmesini içerir. Daha sonraki çalışmalarında, görsel deneyimi ele alırken, felsefi kavramların sınırlılığını vurgulamaya yönelmişti. Yazdıkları 1960'lardaki ve 1970'lerin başındaki genç Modernist eleştirmenler ve özellikle de Michael Fried (bkz. VIB9) için önemli olmuştu. Bu yazar hayattayken basılan son eserdi. İlk kez "L'oeil et l'esprit" adıyla *Art de France*, c. 1, sy. 1, Paris, Ocak 1961'de yayınlandı; Carleton Dallery'ye ait İngilizce çevirisi, James M. Edie (ed.), *The Primacy of Perception*, Evanston, IL, 1964, s. 159-90'da yer aldı; buradaki alıntı metnin son iki bölümünden yapılmıştır.

Bütün modern resim tarihi, kendisini yanılsamacılıktan koparmaya ve kendi boyutlarına kavuşmaya dönük çabalarıyla, metafizik bir öneme sahiptir. Bu ispatlanacak bir şey değil. Tarih içinde nesnelliğin sınırlı olması ve yorumların kaçınılmaz olarak çok olması sonucunda, bir felsefeyle bir olayın birbirine bağlanamaması yüzünden değil; bizim düşündüğümüz metafizik, deney alanında tümevarımsal geçerlilikler aranacak bir ayrı ayrı fikirler [*idées séparées*] bütünü değil. Olumsallığın içinde, olayın bir yapısı ve senaryoya özgü bir erdem var. Bunlar yorumların çokluğuna engel olmaz ve aslında bu çokluğun asıl nedenleridirler. Olayı tarihsel yaşamın kalıcı bir teması haline getirirler ve felsefi bir statüyü hak ederler. Bir bakıma Fransız Devrimi hakkında söylenebilecek ve söylenmiş olan her şey, kabartısı gelecek ve köpüğü geçmiş olan bir ayrı ayrı olgular hamlesiyle yaylanıp yükselen o dalgada hep vardı ve ondan sonra da hep içinde oldu. Ve hep nasıl ortaya çıktığına daha derinden bakarak ona yeni temsiller katarız ve katmayı sürdürürüz. Sanat eserlerinin tarihine gelince, eğer büyüklerse, onlara daha sonra kattığımız anlam onlardan çıkmış demektir. Kendisini bir başka ışıkla gösteren alanı açan şey eserin kendisidir. Kendini değiştirir ve ardından gelen şey olur; haklı olarak maruz kaldığı sonu gelmez yeniden yorumlar onu sadece kendi içinde değiştirir. Ve eğer tarihçi onun dışavuran içeriğinin altından anlamın artıdeğerini ve kalınlığını, uzun bir tarih vaat eden dokuyu, bu etkin varlık tarzını çıkartırsa, o zaman, eserde ortaya çıkardığı bu olasılık, orada bulduğu bu monogram – bunların hepsi felsefi meditasyon için zemin oluşturur. Ama bu tür bir emek, tarihle uzun bir tanışıklık gerektirir. Onun yürütülmesi için gerekli her şeyden yoksunuz, hem uzmanlıktan hem de yerden. Aynı şekilde, sanat eserlerinin verimliliği ya da gücü bütün pozitif nedensel ya da türevsel ilişkiyi aşar, birkaç resmi ve kitabı hatırlayarak konuşan sıradan birinin bize resmin kendi düşüncelerine nasıl girdiğini; resmin ona nasıl derin bir uyumsuzluk duygusu, insan ile Varlığın ilişkileri içindeki bir mutasyon duygusu verdiğini anlatmasına izin vermekte bir sakınca yoktur. Bu tür duygular onda klasik düşüncenin bir evrenini, blok halinde, modern resmin araştırmalarıyla [*recherches*] karşı karşıya getirdiği zaman doğar. Bu bir tür temas yoluyla

tarihtir belki de, tek bir kişinin sınırlarının ötesine uzanmaz, her şeyini yine de onun başkalarıyla görüşmesine borçlu olur...

"Bence Cézanne yaşamı boyunca derinlik arıyordu" diyor Giacometti. Robert Delaunay "Derinlik yeni esindir" diyor. Rönesansın "çözümlerinden" dört ve Descartes'tan üç yüz yıl sonra, derinlik hâlâ yeni ve "hayatta bir kere" değil yaşam boyu aranmakta ısrar ediyor. Bu sadece gizemsiz bir alan, yakındaki ağaçlarla uzaktakiler arasındaki, bir uçaktan görüldüğü şekliyle görülen bir alan sorunu olamaz. Perspektif çiziminde çok canlı bir şekilde gördüğümüz gibi, şeylerin tek tek nasıl düzenlendiğiyle ilgili bir konu da değildir. Bu iki görüş çok açıktır ve hiçbir sorun çıkarmazlar. Ama bilmece, onların bağlarında, aralarındaki şeyde yatar. Bilmece benim şeyleri, her birini kendi yerinde olmak üzere, tam da birbirlerini gölgede bıraktıkları için görmem ve onların bakışımın önünde tam da her biri kendi yerinde olduğu için rakip olmalarıdır. Onların dışsallıkları zarflarında bilinir ve karşılıklı bağımlılıkları da özerkliklerinde. Derinlik bu şekilde anlaşıldığı zaman, artık ona üçüncü boyut diyemeyiz. Öncelikle, eğer bu bir boyut olsaydı, birinci boyut olurdu; sadece farklı parçalarının benden ne kadar uzakta olduğu koşula bağlandıysa biçimler ve belli düzlemler vardır. Ama bütün diğerlerini içeren bir *birinci* boyut artık bir boyut değildir, en azından ölçüm yapmamızı sağlayan belli bir ilişkinin sıradan anlamıyla. Bu şekilde anlaşılan derinlikse, boyutların, global bir "yerelliğin" tersinebilirliği deneyimidir – her şeyin aynı anda aynı yerde olduğu, yükseklik, genişlik ve derinliğin soyutlandığı, bir şeyin *orada* olduğunu söylerken tek sözcükle ifade ettiğimiz bir hacimlilikten soyutlandığı bir deneyim. Derinlik arayan Cézanne bu Varlık tutuşmasını aranıyor ve o uzam kiplerinde, her şeyde olduğu gibi biçimde de. Cézanne kübizmin neyi tekrar edeceğini zaten biliyor: Dışsal biçimin, zarfın, ikincil ve türev olduğunu, bir şeyi biçim almaya zorlayan şeyin o olmadığını, bu uzam kabuğunun çatlaması gerektiğini, bu meyve kabının kırılması gerektiğini – peki resmi yapılacak ne var öyleyse? (Bir keresinde dediği gibi) küpler, küreler ve koniler mi? Bir iç konstrüksiyon yasası olarak tanımlanabilecek şeyin katılığına sahip olan saf biçimler, hep birlikte onun bir şeyin izleri ya da dilimleri olarak, aralarında tıpkı sazlıklar arasındaki bir surat gibi görünmesine izin veren biçimler mi? Bu da Varlığın katılığını bir yana, çeşitliliğini başka bir yana koymak demektir. Cézanne orta döneminde bu tür bir deney yaptı. Katıya, uzama yöneldi – ve bu uzamın içinde, onlar için çok büyük bir kutu ya da kap içinde, şeylerin hareket etmeye başladığını, renkle rengin karşılaştığını gördü; dengesizlik içinde yumuşamaya başladılar. Bu yüzden uzamı ve içeriğini birlikte olarak aramalıyız. Sorun genelleşmiştir; artık uzam, çizgi, biçim sorunu değildir; aynı zamanda ve eşit ölçüde, renk sorunudur.

Renk "beynimizle evrenin buluştuğu yerdir" der, Klee'nin alıntılamaktan hoşlandığı o hayranlık verici Varlık zanaatkârının deyişinde. Biçim-gösterisini renk için kırmamız gerekiyor. Bu yüzden sorun renk sorunu, "doğanın renklerinin simülakrı" [Delaunay] değil. Sorun renk boyutuyla ilgili bir sorun, özdeşlikleri, farklılıkları, bir dokuyu, bir maddeselliği, bir şeyi yaratan o boyutla ilgili bir sorundur – onların kendinden, kendi için yaratır...

Yine de (ve bunun üzerinde durmak gerekir) görünenin tek bir baş anahtarı yoktur ve sadece renk de uzamdan daha yakın değildir böyle bir anahtar olmaya. Ren-

ge dönüş "olayların kalbine" [Klee] yaklaşmayı sağlar, ama bu kalp uzam zarfının ötesinde olduğu gibi renk zarfının da ötesindedir. *Vallier Portresi* renkler arasında beyaz uzamlar bırakır ve bu da sarı-varlık veya yeşil-varlık ya da mavi-varlıktan çok daha genel bir varlığı harekete geçirme ve şekillendirme işlevini üstlenir. Ayrıca örneğin Cézanne'ın son yıllarındaki suluboyalarda, (kendi kendisinin kanıtı sayılan ve nerede sorusunun sorulmayacağına inanılan) uzam herhangi bir yere bağlanamayacak olan düzlemlerin çevresinde dolanır...

Elbette konu sadece o düz tuvallerden birine bir boyut daha ekleme, bir yanılsamayı, ya da kusursuzluğu ampirik bir vizyonu azami ölçüde canlandırmayı içeren nesnesiz bir algıyı düzene sokma konusu değildir. Resim derinliği (resmedilen yükseklik ve genişlikle birlikte) "nereden olduğu anlaşılmadan" üzerine gelir ve taşıyıcı desteğe yerleşir. Ressamın vizyonu dışarıya bir bakış, dünyayla sadece "fiziksel-optik" [Klee] bir ilişki değildir. Dünya artık onun önünde temsil aracılığıyla durmaz; dünyanın şeylerinin bir tür yoğunlaşma ya da görünür olanın kendine-gelmesi aracılığıyla doğuracağı şey ressamdır. Sonuçta resim öncelikle "otofigüratif" olmadığı sürece deneyimlenen şeyler arasında hiçbir şeyle ilişkili değildir.[1] Sadece şeylerin nasıl şey olacağını, dünyanın nasıl dünya olduğunu göstermek üzere "şeylerin derisini"[2] yırtarak, bir "hiç gösterisi"[3] olarak, bir şeyin gösterisi olabilir. Apollaniere bir şiirde yaratılmış gibi görünmeyen, kendi kendilerini biçimlendirmiş gibi görünen ifadeler olduğunu söyledi. Ve Henri Michaux bazen Klee'nin renklerinin ağır ağır tuvalin üzerinde doğmuş, primordial bir zeminden kurtulmuş, bakır küfü ya da küf gibi "doğru yere üflenmiş"[4] gibi göründüğünü söyledi. Sanat bir konstrüksiyon, yapaylık, dışarıda var olan bir uzamla ve bir dünyayla titiz bir ilişki değil. Hermes Trismegistus'un dediği gibi, o gerçekten de "dile gelmeyen çığlık, ışığın sesi gibi olan şey". Ve bir kez var olduğunda sıradan vizyonda uyuyan güçleri, var olmadan öncesinin bir sırrını uyandırır. Bir havuzun içindeki suda havuzun dibindeki seramiği gördüğüm zaman, onu suya ve oradaki yansımalara rağmen görmem; onu onlar arasından ve onlar yüzünden görürüm. Eğer çarpıtma hiç olmasaydı, günışığı yansımaları olmasaydı, benim seramiğin geometrisini görmem bu şekilde cisimleşmiş olmasaydı, o zaman onu olduğu gibi ve olduğu yerde görmeyecektim – yani herhangi bir özdeş, özgül yerin ötesinde görmeyecektim. Suyun kendisinin –su gücünün, koyu ve pırıl pırıl öğenin– uzam içinde olduğunu söyleyemem; bütün bunlar başka yerde de değil, ama havuzda da değil. Orada yerleşmiş, kendini orada maddeleştiriyor, yine de orada saklanmıyor; ve eğer gözlerimi yansımalar ağının oynaştığı selviler sahnesine doğru kaldırırsam, suyun da orayı ziyaret ettiğini ya da en azında ona, onun üzerine, etkin ve canlı özünü gönderdiğini söylemeden duramam. Bu iç canlandırma, görünür olanın bu yayılımı ressamın derinlik, uzam, renk adıyla aradığı şeydir.

Bu konu hakkında düşünen herkes iyi bir ressamın genellikle çok iyi çizimler ya da iyi heykel de yapabilmesini şaşırtıcı bulur. Ne ifade araçları ne de yaratıcı jestler birbirine benzediğinden, bu olgu [birkaç medyada başarılı olmak] bir eşdeğerlikler sisteminin, bir çizgiler, aydınlatma, renkler, kabartmalar, kütleler Logosunun, evrensel Varlığın kavramsız bir temsilinin olduğu anlamına gelir. Modern resmin çabası çizgiyle renk arasında seçim yapmaktan, hatta şeylerin figürasyonuyla işaretlerin yaratımı arasında seçim yapmaktan çok, eşdeğerlikler sistemini çoğaltmaya,

şeylerin zarfına bağlılıklarını yaralamaya yönelmiştir. Bu çaba bizi yeni malzemeler ya da yeni ifade araçları yaratmaya zorlayabilir, ama bu bazen zaten var olanların yeniden incelenmesi ve yeniden kullanılmasıyla da gerçekleştirilebilir.

***

Derinlik, renk, biçim, çizgi, hareket, kontur, fizyonomi hep Varlığın dallarıdır ve her biri diğerlerini sarsabilir, bu yüzden resimde ayrı, özel "sorunlar" yoktur, gerçekten karşıtlaşan yollar, kısmi "çözümler", birikimli ilerleme, geri getirilemez seçenekler yoktur. Bir ressamın uzak durduğu araçlardan birine dönmesini engelleyen, onu elbette farklı bir şekilde konuşturmasını engelleyen bir şey yoktur. [...]

Sevilen bir sorun "üzerinde çalışırken", bu sadece ipek ya da yün sorunu bile olsa, gerçek ressam bilmeden bütün diğer sorunların verililerini bozar. Onun amacı kısmi göründüğü yerde bile bütünseldir. Tam belli bir alanda yeterlilik elde ettiği anda, söylediği her şeyin başka bir şekilde söylenmesi gerektiği bir başka alan açtığını fark eder. Sonuçta bulduğu şeye daha sahip değildir. Onun aranması gerekir; keşfin kendisi daha başka arayışlara yol açar. Evrensel bir resim, resmin bütünselleşmesi, tam ve kesin olarak elde edilmiş bir resim, anlamdan yoksun bir fikirdir. Ressamlar için dünya hep resmedilecek bir yer olarak kalacaktır, milyonlarca yıl sürse bile... resimle fethedilememiş olarak kalacaktır dünya.

Panofsky resmin kendi tarihini cezbeden "sorunlarının" genellikle mat bir şekilde çözüldüğünü, onları çözmek üzere başlatılmış soruşturmalar sürecinde çözülmediğini, tersine, ressamların bir çıkmazla karşı karşıya kaldıkları durumda, anlaşılan sorunlarını unutup kendilerini başka şeylerin cazibesine bıraktığı anda çözüldüğü gösterir. Sonra ansızın, boştayken, eski sorunları ele alır ve engeli aşarlar. Bu sağır [*sourde*] tarihselcilik, labirentten dolambaçlarla, ihlallerle, ağır ilerleme ve ani dönüşlerle geçmek, ressamın ne istediğini bilmediğini göstermez. Onun istediği şeyin eldeki araç ve hedeflerden uzak olduğunu ve çok uzaktan bizim *yararlı* etkinliğimizi yönettiğini gösterir.

1 "Temsil, öncelikle dışındaki bir şeyin temsili olmadan önce kendisinin temsilidir." – İngilizceye çevirenin Merleau-Ponty'nin 1961 konuşmalarından aktardığı bir not.
2 Henri Michaux, *Aventures de lignes.*
3 C. P. Bru, *Esthetique de l'abstraction* (Paris, 1959), s. 99, 86.
4 Henri Michaux, *Aventures de lignes.*

4 Roger Hilton (1911-1975) "Resimle İlgili Değerlendirmeler"

Hilton, Londra'da Slade Okulu'nda çalıştı ve 1930'larda Paris'te yasarken Academie Ranson'da Roger Bissiere'nin öğrencisi oldu. 1940-2 yıllarındaki askerlik hizmetinden sonra üç yılını savaş mahkumu olarak geçirdi. 1950'lerin basında, soyut sanata olan ilgisi Hollandalı sanatçı Constant'la (bkz. VC11) olan dostuguyla güçlendi. 1953 ile 1968 arasında ürettigi eserler savaş sonrası Modernist resimdeki yaygın ifadeci eğilime yapılmış baslıca İngiliz katkısı olmuştur. 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların baslarında üretilmiş bir dizi önemli eserde, ele avuca gelmez bir duygusal ve hassas içerikle oldukca yapmacık ve süslemeci yüzeylere yöneldi. 1973-5 arasında ağır hasta olduğu sırada yaptığı guaslarda, kendiliğindenlik ve nük-

teyle ele alınan figüratif temalardan apacık süslemeci malzemeler çıkardı. Aşağıdaki metin Zürih'teki Galerie Lienhard'ın bir sergi kataloğu için, Haziran 1961'de yazıldı. Bu kaynaktan aktarılmıştır.

Bir Doğruluk Aracı Olan Sanat

Sanatla ilgili düşündüklerimin hepsine onun uygulamasında insanın doğruluğun kaynaklarını dinlediği şeklinde mistik bir inanç musallat olmuş durumda. Eğer bu uygulama sırasında, bazı kesin doğruların ışıltılarını almasa, insan sürdürmezdi bunu.

Sanat-resim bileşimi, insanın ortamını araştırmak için kullandığı yaşamsal antenlerden –sezgisel olanlardan– biri olan bütünsel bir makinedir.

Günümüz ressamı eski simyacılara benziyor: Görünür gerçeklikten çok *tout court* gerçeklikle ilgileniyor. Resimleri dünyanın bir resmi değil onu değiştirmeye yönelik bir çaba.

İçten içe herkes şeylerin günlük görünümlerinin arkasında sadece çizginin yakalayabileceği saklı doğrular olduğunu biliyor. Bugün, her şey sorgulanırken, insan kendisini yönlendirmeye, kendisine bir yön bulmaya, mutlak doğrulara dayanan yasaları yeniden kurmaya çalışıyor. İnsanlık tarihinin bugün bizim içinden geçtiğimiz gibi can alıcı momentlerinde aylaklık etmenin bir bahanesi yok.

Sanatı doğruluğun bir aracı olarak görüyorum, yoksa bir işe yaramaz.

Medyum ile Düşüncenin Karşı Karşıya Gelmesi

Sanatın sadece sanatçının, düşüncesinde sanat biçimlerinden birine başarılı bir şekilde katılması yoluyla bir transfigürasyon yaşandığı zaman ortaya çıktığına inanıyorum: Düşünce ve medyumun bu karşı karşıya gelmesi yaşanmalı. Bu iki kutup –amansız, dikenli, uzak *düşünce* ve semiz, zampara ve ürkütücü *medyum*– ve aralarındaki mücadele, ikisinin egemenliğinin de sonunda ortak bir bütünlüğe gömülmesi olmasa, sanat diye bir şey olamaz. Çünkü bir düşüncenin var olması için bir duygu, bir sezgi ya da saplantılı bir imge olması gerekir. Bir resim bu imgeyle insanın boyanın dili diyeceği şey arasındaki buluşmada ortaya çıkar. Boyanın söylediği şey sadece karman çorman bir şeyler resmetmekte görülür, yani çocuk işlerinde, kapıcıların fırçalarını silmek için kullandığı kapılarda, yeni evlerde pencere olduğunu belli etmek için camlara yapılan lekelerde. Bütün bunlar boyanın kendi başına bırakıldığı zaman söyleyeceği şeylerdir. Sanatçının işi boyayla düşünce arasında bir buluşma sağlamaktır; bunu yapınca, tekiller evrensellere doğru bir transfigürasyon yaşar.

Bence öğrenmesi güç olan bir resim tekniği var – bunlar arasına söz medyumunu da katıyorum. Figüratif resimde, bir resmin konusu sanatçının düşüncesi değildir, o da medyumun bir parçasıdır. Figürasyon bir öğedir, yer verilebilecek ya da dışarıda bırakılabilecek olan *chiaroscuro* ya da perspektif gibi. Onun alınması ya da dışlanması, sanatçının düşüncesine bir kez girdi mi, onu yapabileceği tek yolla çevirmesi gereken medyumun emrindedir. Burada medyumdan sanki canlı biriymiş gibi bahsediyorum. Sanatçıya belki de böyle görünmektedir. Esin perileri düşüncesi buradan gelir. Aslında sanatçının aklında olan şey bir yanda onun düşüncesi ya da

fikri ve diğer yanda onun medyumudur. Bunlar çok farklı kişilerdir. Bir tanesi bir şekilde sanatçının beynini terk edip bir tuvalde belirmek gibi büyük bir yeteneğe sahip olan tuhaf bir karakterdir. Sanatçının işi düşüncenin sürekli olarak medyumla karşı karşıya gelmesini, medyumun kendisini o düşünceyi ifade edecek şekilde düzenlemesinde ısrar etmesini ve medyumun kendisine ait düşünceler için söylediği tatlı sözlere kanmamasını sağlamaktır.

Resmi bir süsleme ya da illüstrasyon olarak düşünmek bir hatadır. Yaratıcı bir sanatçı bir düşünceyle mücadele eden kişidir.

Resim Hissetmektir

Resim hissetmektir. Bir cümle ne kadar betimlerse, bir renkler dizilimi de o kadar betimler.

Resim yaptığım zaman içgüdü ve sezgi devreye giriyor. Şekil ve renkleri içimde hissediyorum. Bir eserin hayalinden çok hissini taşıyorum. Resim bu hissin plastik biçimi görünür olduğu zaman tamamlanıyor.

İnsanın kendisini ifade etmesi gerekir. Birtakım sanatsal ifadeye davet eden durumlar, zihin halleri, ruh halleri vb. var; çünkü sadece bazı sanat biçimlerinin daha üstün türden doğrularla sezgisel temas sağlayacak kadar öteye gidebileceğini biliyoruz. Yaşamın ya da doğanın doğrudan taklidi bugün hepimizin yaşadığı karmaşık insani durumu ifade edemez.

Bütün sanat insanın duyum ve duygularını dışsallaştırma, onlara biçim verme çabasıdır.

Figürasyon ve Soyutlama

Figüratif sanat için hazırlanmış olan bir tekniğin figürasyonun sözkonusu olmadığı yerde kullanılmaz hale geldiği sanılabilir. Ama bence resimlerin figüratif kısımları, son çözümlemede, resmin gerçekten ilgilendiği şey değildir. Tekniğin görünür dünyayı temsil etme amacından çok, insanların derin doğrularını cisimlendirmeye yetenekli bir araç olarak inşa edildiği anlaşılıyor buradan. Soyutlama olumlu şeyler için değil geçerli bir imgenin yokluğundan kaynaklanmıştır.

Soyutlama kendi içinde bir şey değildir: Sadece yeni tür bir figürasyona atılan adımdır, yani daha doğru bir adım. Ne kadar güzel olurlarsa olsunlar, kimse artık kadınları Titian'ın yaptığı gibi tasvir edemez. Renoir son resimlerinde kadının şeklini zaten büyük ölçüde değiştirmişti. Günümüzde soyutlamayı manzaraya çevirenlerle karşılaşıyoruz (Bunu yapmak çok kolaydır). Soyut ressam için iki çıkış ya da devam yolu var: Resimden vazgeçmeli ve mimariye yönelmeli, ya da figürasyonu yeniden icat etmeli.

Son elli yıl içinde yeni plastik zemini fethettiğimizden, imgelerin daha evvel yapılmış olan şeyleri tekrarlama korkusuyla resme dönmemeleri için bir neden yok.

Sözcükler ve Resim

Sözcükler ve resim bir arada olmaz. Resim hakkında ne kadar söz yazılırsa, insanlar resmi o kadar az görür. İnsanların resmi "anlamak" konusunda çektiği

güçlüğün yarısı bunu söze dökmeleri gerektiğine inanmalarından kaynaklanıyor. Bir resmi anlamanın tek yolu ona bol bol bakmaktır. Hiçbir okuma buna yardımcı olmaz. Eğer bir ressam sözlerle ortaya çıkarsa insanlar onun eserinde gördüklerinden daha yakın bir parçasını gördüklerini sanıyorlar. Aslında gördükleri şey hiç de o değildir.

5 Clement Greenberg (1909-1994) "Modernist Resim"

Bu deneme, görsel sanatlara yönelik Modernist eleştirinin tavrını ortaya koyan İngilizce temel metinlerden biri oldu. Amacı sözde geçmiş yüz yılların en başarılı resimlerini birbirine bağlayıp bir gelişme mantığı ortaya koymak ve böylece zevkin belirlemelerini resmin kendisinin sonu gelmez özeleştiri eğilimine verilmiş istemsiz yanıtlar olarak göstermektir. Açıkça Greenberg'in daha önceki avangard sanat ve kültür analizlerine (bkz. IVD11 ve VA1) dayansa da, bu denemenin savı toplumsal-tarihsel kanıt biçimlerinden çok sanatın kendi içindeki teknik değişimlerin gözlemine dayanmaktadır. Yayınlandığı sırada Greenberg, Morris Louis ve Kenneth Noland adlı ressamlarla yakındı, onların soyut resim biçimini daha sonra "Post-Ressamca Soyutlama" olarak adlandıracaktı. Deneme, Greenberg'in sanatta duygunun paradigmatik bir ifadesi olarak gördüğü bu çalışmaya verilen bir yanıt biçimi olarak okunabilir; ayrıca onun için, tartışılmaz bir tarihsel gelişmenin en gelişmiş sonucu konumunu hazırlamanın bir yolu olduğu da söylenebilir. İlk kez *Forum Lectures (Voice of America)*, Washington, DC, 1960'ta yayınlandı. Küçük değişikliklerle yeniden basımı *Art & Literature*, Lugano, sy. 4, Bahar 1965, s. 193-201'de oldu ve buraya oradan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIB8.)

Modernizm sadece sanat ve edebiyattan fazlasını içerir. Artık kültürümüzde gerçekten canlı olan ne varsa hemen hepsini içeriyor. Ayrıca, tarihsel bir yeniliğe de benziyor. Batı uygarlığı dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değil, ama bunu yapmakta en ileri gitmiş olan uygarlık. Ben, Modernizmi, filozof Kant'la başlamış olan bu özeleştirel eğilimin yoğunlaşması, hatta şiddetlenmesi sayıyorum. Çünkü Kant eleştirinin kendi yöntemlerini eleştiren ilk kişiydi, Kant'ı ilk gerçek Modernist olarak görüyorum.

Modernizmin özü, benim görüşüme göre, bir disiplinin kendisini eleştirmek için karakteristik yöntemler kullanmasında yatıyor – onu yıkmak için değil, onu uzmanlık alanına daha sağlam bir şekilde yerleştirmek için. Kant mantığın sınırlarını belirlemek için mantığı kullandı ve onun eski yetki alanından birçok şey alsa da, mantık geri kalanıyla çok daha sağlam bir yere oturdu.

Modernizmin özeleştirisi Aydınlanma eleştirisinden doğar ama onunla aynı şey değildir. Aydınlanma dışarıdan eleştirdi, eleştirinin daha kabul edilmiş şeklini kullandı; Modernizm içeriden eleştirir, eleştirilen yordamların kendileri aracılığıyla eleştirir. Bu yeni eleştiri türünün önce, tanım gereği eleştirel olan felsefede ortaya çıkması doğal görünüyor, ama ondokuzuncu yüzyıl ilerledikçe eleştiri kendisini başka birçok alanda gösterdi. Daha akılcı bir açıklama bütün biçimsel toplumsal etkinliklerden talep edildi ve Kantçı özeleştiri sonunda felsefeden çok uzakta olan alanlarda da bu talebi karşılayıp yorumlamak üzere kullanıldı.

Kendisini meşrulaştırmak için "Kantçı" içkin eleştiriden yararlanamayan din gibi bir etkinliğe ne olduğunu biliyoruz. İlk bakışta sanatlar da din gibi bir durum

içindeymiş gibi görünüyor. Aydınlanma tarafından ciddiye alabileceği bütün görevler ellerinden alındıktan sonra, sanatlar sanki saf ve basit eğlenceye bağlı hale gelecekmiş gibi görünüyordu ve eğlencenin kendisi de din gibi, terapiye bağlı hale gelecekmiş gibi duruyordu. Sanatlar kendilerini bu alçalmadan ancak sağladıkları deneyimin başlı başına değerli olduğunu ve başka tür bir etkinlikten alınamayacağını göstererek kurtarabilirlerdi.

Her sanatın bu ispatlamayı kendi başına yapmak zorunda olduğu anlaşıldı. Sergilenmesi ve açığa vurulması gereken şey sadece genel olarak sanatta değil, tek tek her sanatta eşsiz ve indirgenemez olan şeydi. Her sanatın, kendine özgü işlemlerle, kendine özgü ve özel olan etkileri belirlemesi gerekiyordu. Bunu yapan her sanat, elbette, uzmanlık alanını daraltmak zorundaydı, ama aynı zamanda bu alanı sahiplenişini daha da sağlamlaştıracaktı.

Kısa zamanda her sanatın eşsiz ve kendine özgü uzmanlık alanının kendi medyumunun doğası için eşsiz olan şeylerle örtüştüğü anlaşıldı. Özeleştirinin amacı her sanatın etkilerinden, başka bir sanatın medyumundan ya da onun sayesinde ödünç alınmış olabilecek olan herhangi bir etkiyi, hepsini silmek haline geldi. Böylece her sanat "saf" hale getirilecekti ve "saflığı" sayesinde hem bağımsızlığının hem de niteliğinin ölçüleri hakkında güvence vermiş olacaktı. "Saflık" kendi kendini tanımlama anlamına geldi ve sanat alanındaki özeleştiri girişimi hınçlı bir kendi kendini tanımlama oldu.

Gerçekçi, yanılsamacı sanat, medyumu gizlemiş, sanatı sanatı gizlemek için kullanmıştı. Modernizm sanatı sanata dikkat çekmek için kullanıyordu. Resim medyumunu oluşturan sınırlamalar –düz yüzey, desteğin şekli, boyanın özellikleri–, Eski Ustalar tarafından ancak örtük ya da dolaylı bir şekilde dile getirilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim bu aynı sınırlamaları açıkça dile getirilebilecek olumlu etkenler olarak görmeye başladı. Manet'nin resimleri, üzerine resmedildikleri yüzeyleri samimi bir şekilde ortaya koymaları sayesinde, ilk Modernist resimler oldu. Manet'nin ardından Empresyonistler az boyama ve parlatmaya başvurdular, kullanılan renklerin kaplardan ya da tüplerden çıkan gerçek boyadan yapıldığı konusunda gözde kuşkuya yer bırakmadılar. Cézanne, çizimi ya da tasarımı tuvalin dikdörtgen şekline daha açık seçik uydurmak için, gerçeğe benzerlikten ya da düzgünlükten fedakârlık yaptı.

Fakat resim sanatının Modernizm döneminde kendisini eleştirmesine ve tanımlamasına yardımcı olan süreçlerdeki en temel şeyin, yani desteğin kaçınılmaz olarak düz olması bir sıkıntı yaratıyordu. Sadece düzlük o sanat için eşsiz ve özeldi. Desteğin kapsayıcı şekli, tiyatro sanatının da paylaştığı, sınırlayıcı bir koşul ya da normdu; renk de tiyatronun yanısıra heykelle paylaşılan bir norm ya da yöntemdi. Düzlük, iki boyutluluk resmin başka bir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu ve bu yüzden Modernist resim kendisini en çok düzlüğe yöneltti.

Eski Ustalar resim düzleminin bütünlüğü dedikleri şeyi korumanın zorunlu olduğunu anlamıştı: yani, üç boyutlu uzamın en canlı yanılsaması altında düzlüğün kalıcı varlığını göstermenin. Sözkonusu olan apaçık çelişki –moda ama kullanışlı olan bir ifadeyle, diyalektik bir gerilim– sanatlarının başarısı için temeldi, bütün resim

sanatının başarısı için olduğu gibi. Modernistler bu çelişkiden ne kaçındılar ne de onu çözdüler; onun yerine, terimleri tersine çevirdiler. İnsan düzlüğün neyi içerdiğinin farkına vardıktan sonra değil, varmadan önce, onların resimlerinin düzlüğünün farkına varır. Eski Usta bir resminin içinde ne olduğunu onu bir resim olarak görmeden önce görürken, Modernist bir resmi önce resim olarak görür. Bu da elbette, Eski Usta ya da Modernist olsun herhangi bir resmi görmenin en iyi yoludur, ama Modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak dayatır, Modernizm'in bunu yapmadaki başarısı da özeleştirinin bir başarısıdır.

Modernist resmin son aşamasında bilinen nesnelerin temsilini terk etmiş olması bir ilke değildir. İlke olarak terk edilen şey bilinen, üç boyutlu nesnelerin içinde barınabileceği türden uzamın temsilidir. Soyutluk ya da figüratif olmama kendi içinde resimsel sanatın özeleştirisinde tümüyle zorunlu bir moment olarak görünmüyor, Kandinski ve Mondrian gibi önemli sanatçılar öyle olduğunu sanmış olsa bile. Temsil ya da illüstrasyon, bu haliyle resimsel sanatın eşsizliğini ortadan kaldırmıyor; bunu yapan, temsil edilen şeylerin çağrışımları oluyor. Bütün tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de buna dahil) üç boyutlu uzamda var olur ve bilinen bir mevcudiyetin en ufak iması bile o tür uzamın çağrışımlarına yol açar. Bir insan figürünün ya da bir fincanın bölük pörçük silüeti bunu yapar ve bunu yaparken resim uzamını, resmin sanat olarak bağımsız kalmasının güvencesi olan iki boyutluluğa yabancılaştırır. Üç boyutluluk heykelin sahasıdır ve kendi özerkliği adına resim öncelikle kendisini heykelle paylaşabileceği her şeyden yoksun bırakmak zorunda kalmıştır. Tam da bunu yaparken, ama –tekrar ediyorum– temsilî ya da "edebî" olanı dışlamak için değil, resim kendisini soyutlaştırdı.

Aynı zamanda Modernist resim, heykel karşısındaki direnişi sırasında, bütün tersi görünümlere rağmen, geleneği ve geleneğin temalarını sürdürdüğünü ispatlar. Çünkü heykele ait olan karşısındaki direniş Modernizmin ortaya çıkışından çok daha öncesine uzanır. Batı resmi, gerçekçi yanılsamaya yöneldiği ölçüde, daha en baştan ona, bir kabartma, rölyef yanılsaması uyandırmak için gölge ve modelin nasıl kullanılacağını ve hatta o yanılsamanın onu tamamlayan bir derin uzam içinde nasıl kullanılacağını öğreten heykele fazlasıyla borçludur. Yine de Batı resminin en büyük başarıları son dört yüzyılda heykele ait olan şeyleri bastırmak ve kovmak üzere gösterdiği çabanın bir parçası olarak ortaya çıktı. On altıncı yüzyılda Venedik'ten başlayıp onyedinci yüzyılda İspanya, Belçika ve Hollanda'da devam eden bu çaba başlangıçta renk adına yapıldı. David, onsekizinci yüzyılda, heykel resmini canlandırmaya çabaladığında, bu kısmen de resim sanatını renge yapılan vurgunun yol açtığı sanılan süslemeci düzleştirmeden kurtarmak içindi. Yine de, David'e ait en iyi resimlerin gücü (Bunlar daha çok portredir) genellikle başka şeylerden çok renklerinde yatar. Ve onun öğrencisi olan Ingres, rengi daha tutarlı bir şekilde geriye itse de, ondördüncü yüzyıldan beri yetenekli bir sanatçının Batı'da yaptığı en düz, en az heykel özelliği taşıyan resimleri yaptı. Yani ondokuzuncu yüzyılın ortasında resim alanındaki bütün tutku dolu eğilimler (bütün farklarına rağmen) heykel karşıtı bir yöne ilerliyordu.

Modernizm de bu yönde ilerledi, ama bunu daha bilinçli bir şekilde yaptı. Manet ve Empresyonistlerle birlikte, bu sorun bir renge karşı çizim sorunu olarak

tanımlanmaktan çıktı ve onun yerine, dokunsal çağrışımlar tarafından değiştirilen ya da gözden geçirilen optik deneyime karşı saf optik deneyim sorunu haline geldi. Empresyonistler gölgeleme ve modellemeyi ve heykeli çağrıştıran her şeyi yıkmaya, renk adına değil, saf ve tam anlamıyla optik olan adına başlamıştılar. Ve David'in heykel adına Fragonard'a karşı çıkması gibi, Cézanne ve ondan sonra Kübistler, Empresyonizme karşı çıktılar. Ama bir kez daha, tıpkı David ve Ingres'in tepkilerinin öncekinden daha da az heykel özelliği taşıyan bir resim türünde doruğa ulaşması gibi, Kübist karşı devrimi de Batı sanatında Cimabue'den beri görülmemiş düzlükte bir resimle sonuçlandı – o kadar düzdü ki artık içinde tanınabilir imgeleri hemen hiç barındırmıyordu.

Bu arada resim sanatının başka önemli normları da aynı ölçüde eşit bir arayışla karşı karşıyaydı, ama sonuçlar aynı ölçüde belirgin değildi. Resmi içeren şekil ya da çerçevenin normunun nasıl gevşediğini, ardından gerildiğini, ardından yine gevşediğini ve sonra peşpeşe gelen Modernist ressam kuşakları tarafından bir kez daha yalıtılıp gerildiğini ya da tamamlama, boya dokusu, değer ve renk kontrastı normlarının nasıl sınanıp yeniden sınandığını anlatmak için yeterli yerim yok burada. Bütün bu konularda risk alındı, sadece yeni ifade için değil, aynı zamanda onları normlar kadar açık şekilde göstermek için de. Sergilenip açık seçik kılındıktan sonra vazgeçilmezlikleri açısından sınanırlar. Bu sınama da hiçbir şekilde tamamlanmaz, ilerledikçe daha da araştırmacı olması da, içinde en son soyut sanatın yer aldığı radikal basitleştirmelerin ve de radikal karmaşıklaştırmaların nedenidir.

Ne basitleştirmeler ne karmaşıklaştırmalar ehliyet konusudur. Tersine, bir disiplinin normları ne kadar yakında ve köklü bir şekilde tanımlanırsa, özgürlükler sunmaya o kadar uygun hale gelirler ("özgürlük" avangard ve Modernist sanat açısından fazlasıyla yıpratılmış bir kelime oldu). Resmin talep normları ya da gelenekleri de, belirlenen bir yüzeyin bir deneyim olarak deneyimlenmek istiyorsa uyması gereken sınırlayıcı koşullar arasındadır. Modernizm bu sınırlayıcı koşulların bir resim olmaktan çıkıp keyfî bir nesneye dönüşmeden önce sonsuza dek geri itilebileceğini fark etti; ama aynı zamanda bu sınırlar ne kadar geri itilirse o kadar açık seçik bir şekilde gözlenebildiklerini de fark etti. Bir Mondrian'ın kesişen kara çizgileri ve renkli dörtgenleri bir resim çıkarmaya yetmez görünebilir, yine de resmi içine alan şekli çok açık bir şekilde yankılayarak o şekli yeni bir güç ve yeni bir tamlık olan düzenleyici bir norm olarak dayatırlar. Doğada bir model olmamasının yarattığı keyfiliğin tehlikesinden uzak bir şekilde, Mondrian'ın sanatı, zamanın geçişiyle, bazı açılardan gelenekle aşırı sınırlanmış olduğunu ortaya koyar; onun tam soyutluğuna alıştığımız zaman onun renk açısından, ayrıca çerçeveye boyun eğmesi açısından, Monet'nin son resimlerinden çok daha geleneksel olduğunu görürüz.

Umarım, Modernist sanatın mantığını belirlemeye çalışırken, basitleştirmek ve abartmak zorunda kaldığım anlaşılmıştır. Modernist resmin kendisini yönlendirdiği düzlük hiçbir şekilde tam düzlük olamaz. Resim düzleminin yüksek duyarlılığı hiçbir şekilde heykel yanılsaması, ya da *trompe-l'oeil* yaratamaz, ama optik yanılsama yaratır ve ona izin verir. Bir yüzey üzerinde bırakılan ilk leke onun sanal düzlüğünü bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları yine de üçüncü boyut türün-

den bir yanılsama türü ima eder. Ancak şimdi kesin olarak resimsel, kesin olarak optik üçüncü boyuttur. Eski Ustaların, insanın içine yürüdüğünü hayal edebileceği bir uzam yanılsaması yarattıkları yerde, bir modernistin yarattığı yanılsama insanın sadece bakabileceği, içinde sadece göz gezdirebileceği bir yanılsamadır.

Böylece Neo-Empresyonistlerin bilimle flört ederken tümüyle yanlış yönlenmemiş olduklarını anlamaya başlarız. Kantçı özeleştiri kusursuz ifadesini felsefeden çok bilimde bulur ve bu tür bir özeleştiri sanatta uygulandığı zaman sanat bilimsel yöntem ruhuyla her zamankinden daha yakınlaşmış olur – erken dönem Rönesansından daha ileri bir ölçüde. Görsel sanatın kendisini daha çok görsel deneyimde verili olanla sınırlaması ve diğer deneyim kalıplarında verili olan herhangi bir şeye gönderme yapmaması, tek haklılığı, fikir olarak, bilimsel tutarlılıkta yatan bir fikirdir. Bir tek bilimsel yöntem bir durumun tam olarak sunulduğu türden terimlerle çözüme kavuşturulmasını ister – fizyolojideki bir sorun fizyoloji terimleriyle çözülür, psikoloji değil; psikoloji terimleriyle çözülmek için, öncelikle bu terimlerle sunulması ya da ona çevrilmesi gerekir. Buna benzer şekilde, Modernist resim bir edebî temanın resim sanatının konusu olmasından önce kesin olarak optik, iki boyutlu terimlere çevrilmesini ister – yani edebî karakterini tümüyle kaybedeceği şekilde çevrilmesini ister. Aslında, bu tür tutarlılık estetik nitelik ya da estetik sonuçlar açısından hiçbir şey vaat etmez ve geçmiş yetmiş seksen yılın en iyi sanatının daha güçlü bir şekilde bu tür tutarlılığa yaklaşıyor olması bunu değiştirmez; eskiden olduğu gibi şimdi de, sanatta geçerli olan tek tutarlılık estetik tutarlılıktır, kendisini sadece sonuçlarda gösteren, yöntem ya da araçlarda göstermeyen tutarlılıktır. Sanatın kendisinin bakış açısından onun bilimle ruhsal yakınlaşması sadece bir kaza gibi görünür, ne bilim ne sanat eskisinden farklı bir şey verir ya da önerir. Fakat onların yakınlaşması, Modernist sanatın modern bilimle aynı tarihsel ve kültürel eğilime ne ölçüde ait olduğunu gösterir.

Ayrıca Modernist sanatın özeleştirisinin hiçbir zaman kendiliğinden ya da bilinçaltı bir şekilde yürütülmediği de anlaşılmalıdır. Bu toptan bir uygulama sorunu, uygulamaya içkin olan ve hiçbir zaman kuram konusu olmayan bir sorundur. Modernist sanatla bağlantılı programlar hakkında çok şey duyuldu, ama Modernist sanatta Rönesans ya da Akademi sanatında olduğundan çok daha az programlı olunmuştur. Birkaç sıradışı istisna dışında, Modernizmin ustaları sanatla ilgili sabit fikirlere Corot'dan daha hevesli olmamıştır. Bazı eğilimler ve vurgular, bazı reddetme ve kaçınmalar sırf daha güçlü, daha ifadeci sanata giden yol onlardan geçtiği için zorunlu olmuş gibi görünmektedir. Modernist sanatçıların dolayımsız hedefleri öncelikle bireysel kalır ve eserlerinin doğruluğu ve başarısı da öncelikle bireyseldir. Sanat olarak başarılı olduğu ölçüde Modernist sanat bir ispat karakterini paylaşmaz. Modernist resmin özeleştirel eğilimini ortaya koymak için bolca bireysel başarı biriktirmesi gerekmiştir. Hiçbir sanatçı bu eğilimin bilinçli olarak farkında değildir, ya da olmamıştır, herhangi bir sanatçı da bunun bilinçli olarak farkında olup başarılı bir çalışma yürütemezdi. Bu çerçevede –bu en geniş çerçevede– sanat Modernizm altında eskiden olduğu gibi yürütülür.

Ve Modernizmin hiçbir zaman geçmişle kopuş gibi bir anlama gelmediğinde yeterince ısrar edemem. Bir devretme, daha önceki geleneğin bir çözülüşü anlamına

gelebilir, ama aynı zamanda devam anlamına da gelir. Modernist sanat bir boşluk ya da kopuş olmaksızın geçmişin dışında gelişir ve sona erdiği yer sanatın sürekliliği açısından anlaşılır olmaktan hiçbir zaman çıkmayacaktır. Resim yapmak, resimler ilk olarak yapılmaya başladığından, bahsettiğim bütün normlara boyun eğmiştir. Paleolitik ressam ya da oymacı, çerçeve normunu görmezden gelip yüzeyi hem tam olarak hem de sanal olarak heykel gibi ele alabilir çünkü resim yerine imge yapmıştır ve sınırları, doğa (kemik ya da boynuz gibi küçük nesneler dışında) onları sanatçıya düzene sokulması güç bir şekilde verdiği için gözardı edilebilecek bir destek üzerinde çalışmıştır. Ama düz yüzeydeki imgeler gibi resim yapmak, sınırların tasarlanarak seçimi ve yaratılması anlamına gelir. Bu kasıtlılık Modernizmin üzerinde durduğu şeydir: Yani, sanatın sınırlayıcı koşullarının toptan insani sınırlar haline getirilmesi gerektiğini dile getirir.

Modernist sanat kuramsal ispatlar ortaya koymaz. Daha çok, bütün kuramsal olasılıkları deneysel olasılıklara dönüştürdüğü söylenebilir ve bunu yaparken, dikkatsizce, bütün sanat kuramlarını hakiki sanat uygulaması ve deneyimiyle olan ilişkisi açısından değerlendirir. Modernizm sadece bu açıdan yıkıcıdır. Sanat yapmak ve deneyimlemek için özsel olduğu sanılan birçok etkenin böyle olmadığı, Modernist sanatın onları bir kenara atmayı başarması ve yine de bütün temel yönleriyle sanat deneyimini sunabilmeyi sürdürmesi olgusuyla ortaya konmuştur. Bu "ispatın" bizim eski *değer* yargılarımızın büyük kısmına hiç dokunmamış olması onu sadece daha da kapsayıcı kılmaktadır. Modernizm Uccello, Piearo, El Greco, Georges de la Tour ve hatta Vermeer'in ünlerinin canlanmasıyla ilişkili olabilir, ayrıca Giotto'nun değilse de başka hatırlanmalara yol açmıştır; ama Modernizm böylece Leonardo, Raffaello, Titian, Rubens, Rembrandt ya da Watteau'nun seviyesini düşürmemiştir. Modernizmin gösterdiği şey, geçmişte bu ustalar gerektiğince beğenilmemiş olsa da, genellikle bunu yapmak için yanlış ya da ilgisiz nedenler gösterilmiştir.

Yine de, bu durum bazı açılardan değişmiştir. Modern sanatın Modern öncesi sanattan sonra gelmesi gibi Sanat eleştirisi de Modern sanattan sonra gelir. Çağdaş sanat hakkında yazılan şeylerin büyük kısmı, makul bir şekilde söylenirse, eleştiriden çok gazete yazısına benzemektedir. Modernizmin her yeni aşamasını geçmişin bütün gelenek ve alışkanlıklarıyla kesin bir sonucu belirten yeni bir sanat çağının başlangıcı olarak selamlayan gazete yazısı –ve günümüzdeki gazetecilerin büyük kısmının muzdarip olduğu o milenyum kompleksi hastalığı– sınıfına aittir. Her seferinde, daha önceki türlere benzemeyen, uygulama ya da beğeni normlarından fazlasıyla "özgürleşmiş" olan ve ne kadar bilgili ya da bilgisiz olursa olsun, herkesin, hakkında bir şey söyleyebileceği gibi bir sanat türü beklenir. Ve her seferinde, bu beklenti hayal kırıklığıyla sonuçlanır, çünkü sözkonusu Modernizm aşaması, sonunda, zevk ve geleneğin anlaşılır sürekliliği içinde yerini almış ve aynı taleplerin sanatçının ve izleyicinin önüne daha önce de getirildiği anlaşılmıştır.

Hiçbir şey çağımızın otantik sanatından, sürekliliğin kopuşu düşüncesi gibi bir düşünceden daha uzak olamaz. Sanat, başka şeylerin yanısıra, sürekliliktir. Sanatın geçmişi olmazsa, geçmişin mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve zorunluluğu olmazsa, Modernist sanat diye bir şey olanaksız olur.

6 Theodor Adorno (1903-1969) "Bağlanma"dan

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Nazi döneminde ABD'ye sürgüne giden Frankfurt Okulu üyeleri, Batı Almanya'ya dönüp Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü Frankfurt'ta yeniden kurdular. Adorno, 1959 yılında Horkheimer'in emekli olmasından sonra okulun müdürü oldu. Açıkça politik olan sanata düşman olan Adorno, bu konumu ilk kez Walter Benjamin'le 1930 yılında yılında girdiği diyalogda dile getirmişti (bkz. IVD6 ve 7). Bu tartışma savasın ardından Sartre'ın, bağlanmış bir sanata çağrıda bulunan "Edebiyat Nedir?" adlı denemesinden sonra yeniden güncellik kazandı. Buradaki metinde Adorno özerk sanatın eleştirel gücüne olan inancını yeniden dile getiriyor. Bu konum 1960'ların sonunda onu yeni bir radikal öğrenci eylemciler kuşağıyla çelişki içine sokacaktı. Fakat Adorno *l'art pour l'art*ı savunmamaktadır. Savunduğu şey, daha çok, sanatın yüksek ahlaki bağlanma zemininin Sol tarafından olduğu kadar Sağ tarafından da benimsendiğiydi. Adorno daha önce de Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarca olacağını savunmuştu. Bu savından vazgeçmeden, şimdi de onu sanatın bütünsel bir yasaklanması olarak değil bağlanmış sanatın yasaklanması olarak yeniden okuyordu. Çünkü sanatın bağlanması, onun ifadesiyle, etkilenmesi beklenen dünyayla bir *entente* gerektiriyordu. Buradaki paradoksal sonuç da, sahte bir gerçekliğin çekişmeci çıkarları karşısında bir direnis sahası oluşturabilecek tek yerin, özerk sanat eserinin yeri olduğuydu. 1962 yılında yazılan denemenin F. McDonagh'a ait İngilizce çevirisi A. Arato ve E. Gebhardt (ed.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford, 1978, s. 300-18 içinde yer aldı. Buradaki alıntılar denemenin son dört kısmından üç tanesini oluşturuyor. (Ayrıca bkz. VC14.)

Acı Çekme Sorunu

Auschwitz'den sonra lirik şiir yazmanın barbarca olduğu şeklindeki sözü yumuşatmak gibi bir arzum yok; bu söz, bağlanmış edebiyata esin kaynağı olan dürtüyü, olumsuz biçimiyle ifade ediyor. Sartre'ın *Morts Sans Sépulture* adlı oyunundaki bir karakterin sorduğu bir soru, "İnsanları kemikleri unufak oluncaya dek döven insanlar varken yaşamanın herhangi bir anlamı var mı?" sorusu, aynı zamanda herhangi bir sanatın var olmaya hakkı olup olmadığı sorusudur; entelektüel gerilemenin toplumun gerilemesi nedeniyle bağlanmış edebiyat kavramına içkin olup olmadığı sorusudur. Ama Enzensberger'in yanıtı da doğrudur, yani edebiyatın bu yargıya direnmesi, başka deyişle, Auschwitz'den sonraki varlığının sinikliğe bir teslimiyet olmaması gerekir. Kendi durumu da bir paradokstur, sadece ona nasıl tepki verileceği sorunu değildir. Çokça gerçek acı çekilmesi unutmayı hoş görmez; Pascal'ın teolojik deyişi, *On ne dout plus dormir* sözü de sekülerleştirilmeli. Yine de, Hegel'in sıkıntının bilinci dediği bu acı çekme, bir yandan yasaklarken diğer yandan sanatın sürekli olarak var olmasını talep eder; acı çekme artık kendi sesini, tesellisini sadece sanatta ve hemen onun tarafından ihanete uğramadan bulabilecektir. Çağın en önemli sanatçıları bunu kavradı. Eserlerinin tavizsiz radikalizmi, biçimcilik olarak karalanan özellikler, onlara çaresiz şiirlerden çağımızın kurbanlarına dek her yerde görülmeyen, korkunç bir güç verir. Ama Schönberg'in *Varşova Kurtulanı*, eserin cehennem yoğunluğuna çıkartılmış özerk heteronomi figürasyonunun tümüyle teslim olduğu inkâra hapsolup kalır. Schönberg'in bestelerinde acı verici bir şey vardır – Almanya'da öfke uyandıran bir şey, insanların bedeli ne olursa olsun bastırmak istedikleri belleği bastırmalarına engel olması değil. Daha çok, ne kadar yer değiştiremez olsalar da, acı çekmeyi imge-

lere çevirerek, kurbanların karşısındaki utancımızı sarıp sarmalama tarzlarıdır bunun nedeni. Bunlar bir şey yaratmak, sanat eserleri yaratmak için kullanıldığından, onları yok eden bir dünyanın tüketilmesine sürüklenirler. Dipçiklerle dövülen insanların saf fiziksel acısının sözde sanatsal temsili, ne kadar uzaktan da olsa, ondan haz alma gücünü içerir. Üsluplaştırmanın estetik ilkesi ve hatta koronun ağırbaşlı duası bile, akla hayale gelmeyen bir kaderi, bir anlamı varmış gibi gösterir; töz değiştirir, dehşetinin bir parçası ortadan kalkar. Sırf bu bile kurbanlara bir haksızlık olur; fakat bunlardan kaçınmaya çalışan hiçbir sanat adaletin karşısında dimdik duramaz. Umutsuzluk sesi bile iğrenç bir onaylamaya boyun eğer. En yüksek düzeyde olmayan eserler bile gönüllü bir şekilde, geçmişi temizlemeye katkılar olarak benimsenir. Soykırım bağlanmış edebiyatın temaları arasındaki kültür mirasının bir parçası olduğu zaman, cinayeti doğuran kültürle birlikte hareket etmeyi sürdürmek kolaylaşır. Bu tür edebiyatın neredeyse değişmez bir özelliği vardır. Kasıtlı ya da kasıtsız olarak, sözde aşırı durumlarda bile, aslında hepsinde, insanlığın boy gösterdiğini ima etmesidir. Bazen bu kederli bir metafiziğe yol açar, bu da katliamları "sınırlı durumlar" haline getirir ve sonra da bunları insanlardaki otantikliği ortaya çıkarmaları ölçüsünde kabullenir. Böylesine sevecen bir varoluşsal atmosferde, cellatlarla kurbanlar arasındaki ayrım bulanıklaşır; sonuçta, ikisi de eşit ölçüde asılı kalmıştır hiçlik olasılığının üstünde, bu da elbette genellikle cellatlar için çok rahatsız edici bir şey değildir.

***

Fransız ve Alman Kültür Gelenekleri

Fransız ve Alman bilincinin tarihinde, bağlanma sorunu karşıt şekillerde ortaya konmuştur. Fransa'da estetik açık ya da örtük olarak, *l'art pour l'art* ilkesinin egemenliğine girmiş, akademik ve gerici eğilimlere yakın durmuştur.[1] Bu da ona karşı olan isyanı açıklar. Fransa'da aşırı avangard eserler bile belli bir süsleme havasına sahiptir. Bu nedenle varoluş ve bağlanma çağrısı orada devrimci bir yankı bıraktı. Almanya'da, durum tam tersidir. Sanatın herhangi bir dışsal amaçtan kurtarılması, onu saf ve yozlaşmaz bir şekilde zevk ölçütü haline getiren ilk kişi bir Alman olsa da, Alman idealizminde derin kökleri olan bir gelenek açısından kuşkulu olmuştur. Bu geleneğin ilk ünlü belgesi entelektüel tarihin İncil'lerinden biri olan, Schiller'in *Ahlaki Bir Kurum Olan Tiyatro Üzerine Kitapçık*'ıdır. Bu tür bir kuşku zihnin ona eşlik eden bir Mutlak konumuna çıkartılmasından kaynaklanmaz – yani Alman felsefesinde doruk noktasına varmış olan bir tutumdan. Daha çok nihai bir amacı olmayan herhangi bir sanat eserinin topluma gösterdiği yönünden teşvik alır. Çünkü bu sanat içinde –aslında özellikle– en aşırı uyumsuzluğun, yüceltim ve olumsuzlamayla, katıldığı o duygusal hazzı hatırlatan bir şeydir. Alman spekülatif felsefesi bir sanat eserinin kendi içinde kendi aşkınlık kaynaklarını içerdiğini ve kendi toplamının hep kendisinden fazla olduğunu öne sürdü – ama bunu sırf ondan iyi davranış belgesi istemek için yaptı. Bu gizli geleneğe göre, bir sanat eseri kendi başına varlık sahibi olmamalıdır, yoksa –Platon'un embriyon aşamasındaki devlet sosyalizminin klasik bir şekilde onu damgaladığı gibi– bir kadınsılık kaynağı ve eylem için başlıbaşına bir engel haline, yani Almanlara göre ilk günah olan şey haline gelebilir. Oyunbozanlar, çileciler, hep Luther ve Bismarck gibi isimleri anıp duran ahlakçıların estetik özerk-

liğe ayıracak vakti yoktur; ve ayrıca kategorik zorunluluk pathosu alanındaki uysal heteronomi vardır ve bu bir yandan aklın kendisidir, ama diğer yandan körlemesine boyun eğilecek bir ham veridir. Elli yıl önce Stefan George ve onun ekolüne hâlâ Fransızlaştırıcı estetler diyerek saldırıyorlardı.

Günümüzde hiçbir bombanın yıkamayacağı huysuzlar yeni sanatın sözde anlaşılmazlığına karşı öfke saçan cahillerle ittifak yapıyor. Bu saldırıların altında yatan neden küçük burjuva bir seks tiksintisi, Batılı ahlakçılarla sosyalist gerçekçilik ideologlarının ortak zemini olan bir şey. Hiçbir ahlaki terör, sanat eserinin sahibine gösterdiği yanının ona haz vermesine engel olamaz, sadece uygulamaya dönük hedeflerin baskısı karşısında elde edilen geçici özgürlüklerde bile olsa. Thomas Mann sanatın bu niteliğini "neşe" diye adlandırdı, ahlaki kuralları bulunan insanların hoşgöremeyeceği bir fikir. Çileci yönleri olmayan –bu yönler herhangi bir büyük özerk sanatın tüketime karşı ihtiyatında dönüşmüş olarak görünür– Brecht'in kendisi haklı olarak mutfak sanatını alaya alıyordu; ama eser ne kadar kesintisiz olursa olsun, bütünsel estetik etkide hazzın hiçbir zaman tümüyle gözardı edilemeyeceğini bilemeyecek kadar zekiydi. Estetik nesnenin saf yeniden figürasyon olarak önce gelmesi, tüketimi ya da sahte uyumu bir dolambaçlı yola sokmaz. Haz momenti, bir eserin etkisinden kopartıldığı zaman bile, sürekli olarak ona döner, özerk sanat eserlerini yöneten ilke onların etkilerinin bütünselliği değil, kendi içkin yapılarıdır. Kavramsal olmayan nesneler olarak bilgidir onlar. Onların büyüklüklerinin kaynağı budur. Bu insanları ikna etmeleri gereken bir şey değildir, çünkü onlara verilmesi gerekir. Bu yüzden de bağlanmış değil özerk olan sanat eserlerinin Almanya'da cesaretlendirilmesi gerekiyor. Bağlanmış eserler kendilerini bütün soylu değerlere kolayca adarlar ve sonra da onları aynı kolaylıkla yönlendirirler. Faşizm döneminde de, hiçbir katliam ahlaki bir cilası olmadan yapılmadı. Almanya'da bugün kendi etik ve insanlıklarının borazanını çalanlar, sadece kurallarının kınadığı kişileri idam etmek ve modern sanatı kuramsal olarak suçladıkları gayrıinsaniliği uygulamaya geçirmek için bir fırsat bekliyorlar. Almanya'da, bağlanma genellikle herkesin söylemiş olduğunu ya da en azından içten içe duymak istediğini cılız bir sesle söylemek demektir. Sanatta bir "mesaj" fikri, politik açıdan radikal bile olsa, zaten dünyaya uyumu içerir: Konuşmacı duruşu dinleyicilerle olan saklı bir anlaşmayı gizler ve dinleyiciler yanılsamalardan ancak bunu reddederek gerçekten kurtulabilir.

Özerk Sanat Politikası

Bağlanmanın ilkeleriyle de, cahil bir ahlakçılığın talepleriyle de uyum içinde olan türden edebiyat, ona yardım edermiş gibi yapması bir yana, insana yardımcı olabilecek tek şeye iftira atarak ona ihanet eder. Ama bu yüzden başlıbaşına bir yasa olabileceği ve sadece kendi için var olabileceği sonucuna varan bir edebiyat, her koşulda ideoloji olarak yozlaşır. Topluma karşı muhalefet ederken bile onun bir parçası kalan sanat, ona karşı gözünü ve kulağını kapatmalıdır: Akıldışılığın gölgesinden kaçamaz. Ama bu akılsızlığa seslenmeye başladığı, onu bir *raison d'être* haline getirdiği zaman, kendi lanetini bir ilahiyat haline getirir. En yüceltilmiş sanat eserinde bile saklı bir "Başka türlü olmalıydı" vardır. Bir eser sadece kendisi olduğu, başka bir şey olmadığı zaman, kötü sanat olur – tam anlamıyla, sanat öncesi olur. Fakat gerçek

irade momenti eserin biçimiyle dolayımlanmaktadır; biçimin kristalleşmesi, olması gereken öteki koşulun bir analojisi olur. Fazlasıyla yapılan ve üretilen nesneler olan sanat eserleri, edebî olanları bile, sahip olmadıkları bir pratiğe işaret eder: adil bir yaşamın yaratılması. Dolayımlama bağlanma ve özerklik arasındaki bir taviz değildir, gelişmiş biçimsel öğelerin gerçekten ya da sözde ilerici politikadan esin alan bir entelektüel içerikle karışması da değildir. Sanat eserlerinin içeriği hiçbir zaman onlara doldurulan entelektüellik miktarı değildir: Her koşulda, tam tersidir. Yine de, özerk eserlere yönelik bir vurgunun kendisi sosyopolitik bir doğaya sahiptir. Burada ve şimdi gerçek bir politikanın hüküm sürmesi, tarihsel ilişkilerin hiçbir yerde erimeye hazır gibi görünmeyen bir şekilde donması, zihni kendisini yozlaştırmayacağı yere gitmeye zorluyor. Günümüzde, her kültür fenomeni, bir tutarlılık modeli olsa bile, ortalığı kaplayan *kitsch*in içinde boğulmaya açık duruyor. Yine de paradoksal bir politikanın yapamayacağı şeyleri sözsüzce öne sürme yükü de sanat eserlerine düşüyor bu çağda. Sartre'ın kendisi bu gerçeği dürüstlüğünü gösteren bir yerde dile getirmişti.[2] Politik sanatın zamanı değil şimdi, ama politika özerk sanata göç etti ve başka her yerde politik açıdan ölü görünüyor. Bunun bir örneği Kafka'nın oyuncak tabanca alegorisi, burada şiddetten uzak durma düşüncesi politikanın yaklaşmakta olan felcinin farkına varmayla içiçe geçmiştir. Paul Klee de bağlanmış ve özerk sanat tartışmalarında yer alır: Çünkü onun eseri, *ecriture par excellence* [mükemmel edebiyat], kökleri edebiyatta olan bir eserdir ve onlar olmasa ya da onları tüketmiş olmasa bu olduğu şey olamazdı. Birinci Dünya Savaşı sırasında ya da bir süre sonra, Klee Kayzer Wilhelm'i gayrıinsani bir demir yiyici olarak gösteren karikatürler çizdi. Daha sonra, 1920'de, bunlar –gelişme çok açıkça gösterilebilir– *Angelus Novus*, makine melek haline geldi, yani artık herhangi bir karikatür ya da bağlanma izi taşımasa da, her ikisinden de uzaklara uçan bir melek. Makine meleğin bilmecemsi gözleri ona bakanları bir felaketin doruk noktasını mı yoksa onun içindeki kurtuluşu mu bildirdiği konusunda kuşkuya düşmeye sürüklüyor. Ama bu çizime sahip olan Walter Benjamin'in söylediği gibi, o veren değil alan bir melektir.

1 "Saf ve boş sanatın aynı şey olduğunu ve estetik saflığın geçen yüzyılın, sömürücüler olarak değil de cahiller olarak anılmayı tercih eden burjuvasının harika bir manevrası olduğunu çok iyi biliyoruz." *What is Literature?*, Jean-Paul Sartre, Londra, 1967, s. 17.

2 Bkz. Jean Paul Sartre, *L'Existantialisme est un Humanisme*, Paris, 1946, s. 105.

7 Barnett Newman (1905-1970)
Dorothy Gees Seckler ile Söyleşi

Newman New York Ekolü'nden olan ressamlar arasında en açık konuşanlardan biriydi, 1950 ve 1951 tarihli ilk tek kişilik gösterileri genellikle anlaşılmazlıkla karşılanmıştı ve eserinin yaygın olarak tanınması ancak 1960'ların basında gerçekleşti. Fakat ondan sonra eseri soyut sanatın tutkulu yeni biçimleri için bir model olarak görüldü. Bu söyleşide ifadenin doğrudanlığı ve sanatın etik içeriği ve iddiası gibi, çağdaşları olan Rothko, Gottlieb ve Still'le paylaştıkları ciddi kaygılarını yeniden dile getiriyor. İlk kez *Art in America*, c. 50, sy. 2, New York, Yaz 1962, s. 83 ve 86-7'de yayınlandı. "Frontiers of Space [Uzamın Öncüleri]" adıyla yeniden basımı Barnett Newman, *Selected Writing and Interviews*, New York, 1990, s. 247-51 içinde oldu. (Newman'ın daha eski metinleri için bkz. VA2, 8, 9 ve 11.)

SECKLER: Sizin eseriniz kamuoyunda genel olarak, mantıksal, hiyerarşik, yapıyla ve entelektüel diyalektikle fazlasıyla meşgul görünmektedir.

NEWMAN: Bu sanat eleştirisi değil. Bu sanat politikası. Ressamlar ve onların kurumsal dostları, kendilerine romantik kendiliğindenlik örtüsü vermek için geliştirirler bunu. Bütün bu suçlamaları reddediyorum. Dolayımsız ve tekille, birçok tekili olan resim süreci için genel bir formül kullanmadan ilgilendiğim şeklindeki ifadenizden hoşlandım. Ben duygudan gelen tamlıkla ilgileniyorum, onun ilk patlamasıyla ya da duygusal serpintisiyle, ya da onun yayılımının ışıltısıyla değil. Aslında, ben sezgisel bir ressamım, doğrudan bir ressam. Hiçbir zaman eskizle çalışmadım, hiçbir zaman bir resmi tasarlamadım, hiçbir zaman bir resmi "düşünmedim". Her resme sanki onu daha önce hiç resmetmemişim gibi başlarım. Herhangi bir dogma, sistem, ispat sunmam. Biçimsel çözümlerim yoktur. "Bitmiş" resme ilgi duymuyorum. Sadece aşırı tutkuyla çalışıyorum.

***

SECKLER: Uzam duygunuzu nasıl tanımlardınız?

NEWMAN: Uzamı ne yönlendiririm ne de onunla oynarım. Onu ilan ederim. Resimlerim benim ilanım sayesinde tam hale gelir. Bütün resimlerimin bir tepesi bir de dibi vardır. Hiçbir zaman bölünmezler; sınırlı ya da daralmış da olmazlar; büyüklüklerinin dışına taşmazlar da. Çocukluğumdan beri uzamı bir kubbe-uzam olarak düşündüm. Yıllar önce Paris'e gitmektense Kanada'ya, Churchill'e gitmeyi, tundrada yürümeyi yeğlediğimi söyleyerek dostlarımı şaşırttığımı hatırlıyorum. Bana göre uzam dört ufku birden hissedebildiğim yerde vardır, önümde ve ardımda ufuk olduğu yerde değil, çünkü o zaman uzam deneyimi sadece bir hacim olarak var olur. Mimaride hacimle ilgilenilir. Ne yazık ki resim hâlâ mimari hacimler olarak uzam fikriyle ilgileniyor – hassas küçük hacimler, ortalama hacimler ya da titreşimli bütünsel hacimler. 1945 civarında bundan kurtulduğuma çok memnunum.

Uzam birbiriyle konuşan insanların yüzlerindeki aralıkların olduğu yerde mi, yoksa birbirlerine yanıt verirken göz göze geldikleri yerde mi? Benim resimlerimin karşısına geçen herkesin dikey kubbe benzeri kemerlerin onda kapalı uzam duyumunda canlı olma bilinci uyandırmak üzere onu sardığını hissetmesi gerekir. Bu da bir ortam yaratmanın tersidir. Ortam resimden ayrıdır. Bir ressam arkadaş, [Gerome] Kamrowski, bunu çok doğru bir şekilde belirtti: Benim resimlerimin ortama düşman olduğunu söyledi. Oda uzamı boş ve kaotik, ama resimlerimin yarattığı uzam duygusu insana, umarım, dört bir yöne uzanan 180 derecelik uzamsal bir kubbede gerçek ve canlı olma duygusu veriyordur. Bu da tek gerçek uzam duygusudur. Aynı zamanda hiçbir zaman başlıbaşına kubbe-uzamlar resmetmeye kalkışmadığımı söylemem gerekir. Umarım, daha fazlasını yapıyorumdur.

SECKLER: Peki ya konu?

NEWMAN: Benim resmimin merkezinde konu yer alır. Birçokları konuyu Meyer Schapiro'nun "object matter" [içerik] dediği şey sayar. İnsanların çoğunun bir resimde görmek istediği şey "object matter" olur. Onlara göre, resmi tam gösteren şey budur. Bana göre hem nesnelerin kullanımı hem de alanların sırf alanların kendileri adına yönlendirilmesi, sonunda anekdot olmaya varır. Bu tür bütün resimler özünde bölümlüdür, yani bir devamlarının olması beklenir. Eğer bir resim tamlık ya da tatmin duygusu vermezse olacak olan şey budur. Bu yüzden bölümlü ya da coşkulu şeye,

soyut olsa da ilgi duymuyorum. Heyecan hep kıyıda kalır ve özneyi, deyim yerindeyse, *The Perils of Pauline*'deki [*Pauline'in Başından Geçenler*] kız gibi orada, öylece bırakır. Bir sonraki resim heyecanı yineler, bir tür tören gibi. İnsan kızın sonunda kurtulmasını bekler vb. vb. Coşkulu ve bölümlünün zayıflığı buradadır. Bu hiçbir zaman gerçekleşmeyen bir kişilik açıklaması arayışıdır. Gerçekten tutkulu olan şey farklı bir düzeyde yer alır.

SECKLER: Biraz yavaş çalışmakla ünlüsünüz.

NEWMAN: Hızlı çalışan biri olmak kolay. Ham, sınırsız enerjiye büyük hayranlığım var, ama sırf sıkıntıdan, oyalanmak ya da kendimi ifade etmek için çalışamam – ya da hayat öykümü anlatmak için – ya da birtakım havalar atarak kişiliğimi bulmak için. Büyük tutku duyduğum için resim yaparım ve çalışma tarzım yalın görünse de, benim için zorlu ve karmaşıktır.

Benim için artık aşkınsal, benlik, vahiy vb. hakkında konuşmak kolay. Biraz değeri olan her resimde vardır bunlar. Uygulama düzeyinden ya da teknik düzeyden konuşmayı yeğlerim. Sözgelimi, çizim benim bütün kavrayışımın merkezinde yer alıyor. Çizim yapmayı kastetmiyorum, bir sürüsünü yaptığım halde. Resmimde var olan çizimi kastediyorum. Fakat hiçbir sanat yazarı bu konuyu ele almış değil. Hep renkle olan ilişkimden bahsediyorlar. Ama eğer bir katkım olduysa, bunun çizim alanında olduğunu biliyorum. Empresyonistler dünyayı görme tarzını çizme tarzlarıyla değiştirdiler; kübistler dünyayı çizimlerinde yeniden gördüler; ve ben de umarım çizim aracılığıyla yeni bir görme tarzı katmışımdır. Dış hatlar kullanmak yerine, şekiller yapıp uzamları ayırmak yerine, benim çizimim uzamı ilan eder. Uzamın kalıntılarıyla çalışmak yerine, bütün uzamla çalışıyorum,

SECKLER: Eserinizin toplumla olan ilişkisinin anlamını açıklayabilir misiniz?

NEWMAN: Benim eserim anlam dolu, ama anlamın görmeden gelmesi gerekir, konuşmadan değil. Fakat onun bir içeriminin de özgürlüğü öne sürmesi, dogmatik ilkeleri reddetmesi, bütün dogmatik yaşamı reddetmesi olduğunu sanıyorum. Neredeyse on beş yıl önce Harold Rosenberg beni resimlerimden birinin dünya için ne anlam taşıdığını anlatmaya zorlamıştı. Ben de yanıt olarak, eğer o ve başkaları resmimi doğru dürüst okuyabilirse bunun devlet kapitalizminin ve totalitarizmin sonu anlamına geleceğini söylemiştim. Bu yanıt hâlâ geçerli.

8 Clement Greenberg (1909-1994)
"Soyut Ekspresyonizmden Sonra"dan

Bu denemede Greenberg'in Modernist resim çözümlemesi, Amerikan resmine ve de Rothko, Still ve Newman'ın "ilk kuşağından" daha genç kuşağın "Post-Ressamca Soyutlamasına" doğru yaşanan geçişe yoğunlaşır. Özel olarak ressamın mevcut soyut resim biçimlerinin sahiplenilmesine ilişkin başlangıç anlayışına verilecek öncelik üzerinde durur. İlk kez *Art International*, Lugano, VI, sy. 8, Ekim 1962, s. 24-32'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIB5.)

Kendisinden önceki ressamca sanat gibi, Soyut Ekspresyonizm de sonunda rengin rolünü indirgemeye çalıştı: Eşit olmayan boya yoğunlukları, dediğim gibi,

bir sürü aydınlık ve karanlık farkları haline geldi ve bunlar rengi hem saflığından hem tamlığından yoksun bıraktı. Aynı zamanda ayrıca gerçek açıklığa karşı çıktı, bu açıklık özünde ressamca bir amaç sayıldı: boyanın baştan savma uygulanması resim düzleminin yoğun bir karmaşa haline gelmesine neden olur – de Kooning ve onu izleyenlerde gördüğümüz gibi, akademik Kübist yoğunluğun başka bir versiyonu olan bir karmaşa. Yine de, Newman ve Rothko ressamcalığın nesnelerini –renk ve açıklık– ressamcalığın kendisinden korumak için ressamcalıktan çıkıp Soyut Ekspresyonizme yönelirler. Bu yüzden sanatlarına ressamca olanın ve olmayanın bir sentezi, ya da daha doğrusu, ikisi arasındaki farkların aşılması denebilir. Bunların bir uzlaştırılması değil – bunu Analitik Kübizm yapmıştı ve bu üç Amerikalı, Kübizmden cidden kopan, ilk ciddi soyut ressamlar oldular, ilk soyut *üslup* ressamları.

Newman ve Rothko'da, insanı Still'inkine göre ressamca olmaktan doğuştan çok daha uzak olmalarıyla etkileyen mizaçlar, dikdörtgen biçimindeki verimli panzehirler olarak öne çıkarlar. Fakat dikdörtgen belirsiz bırakılmıştır: Rothko bütün ayırma çizgilerini içiçe geçirip eritir; Newman cetvelle çizilmiş olanlara kıvrım gibi engebeli bir köşe yerleştirecektir. Still gibi çalışılmışlıklarını sergilerler, sanki artık hızlı fırça darbesi ya da bıçak darbelerinden ayrılmaz hale gelmiş olan yapmacıklıkları reddettiklerini göstermek ister gibi. Newman'ın rasgele fırça kenarı, ve Still'in spatulasının bıraktığı yırtık ama sağlam kenar, sanki kendiliğindenliğin kolay etkilerinin farkında olduklarını ve reddettiklerini duyurur gibi oradadırlar.

Still yüzey dokularına yatırım yapmayı sürdürüyor ve onun yüzeylerinin dokunsal düzensizliklerinin, mat ve parlak kontrastlarıyla, boya kaplaması ve astarıyla, sanatının yoğunluğuna katkıda bulunduğu apaçıktır. Dokunsallığı ve çizimdeki ayrıntıyı reddeden Newman ve Rothko, benim daha olumlu bir açıklık ve renk olarak gördüğüm şeyi elde ediyor. Dikdörtgen tanım gereği açıktır: Çizime biraz dikkat çeker ve renk-uzamın yoluna çok az çıkar. Burada hem Rothko hem Newman, Milton Avery'nin açtığı yolu izlemektedir, o da Matisse'nin açtığı yolu. Aynı zamanda renge de yerelleştirici ve belirtici işlevinden kurtarılmasıyla daha çok özerklik verilmiş olur. Artık o bir alanı, hatta bir düzlemi doldurmaz ya da belirtmez, bütün şekil ve mesafe kesinliğini dağıtarak kendi adına konuşur. Bu amaçla –Still de bunu ilk gösterenlerdendir– sıcak bir renk olması gerekir, ya da sıcaklıkla içiçe geçmiş serin bir renk. Aynı zamanda renk tonu olarak tekdüze olması, çok hassas değer değişiklikleri olması gerekir ve görece olmasa da mutlak olarak geniş bir alana yayılmalıdır. Büyüklük saflığın güvencesi olur, tıpkı belirsiz bir uzam düşündürmek için yoğunluğa gerek duyulması gibi: daha çok mavi basitçe daha az maviden daha mavidir. Bu da resmin neden o kadar az renkle sınırlı kalması gerektiğini gösterir. Burada yolu yine Still gösterdi, iki- ya da üç-renkli resim hayali ... öncelikle onundu (1924-1930 dönemi Miro'sundan ne kadar yardım almış olursa olsun).

Ama Newman ve Rothko renk açısından Still'e göre daha belirgin şekilde öne çıkar ya da geri kalır. (Newman'ın başaramadığı şey kırmızı ve portakal gibi kendiliğinden sıcak renkleri kullanmak, Rothko'nunkiyse soluk renkler kullanmak ya da çizmeyi denemek, o felaket "Seagram" duvar resimlerinde olduğu gibi.) Yine de aranan başlıca etki, kromatik yoğunluktan daha fazla bir şey; daha çok rengi onun tarafından yaratılma eyleminde kucaklayan ve emen tümüyle birebir bir açıklık. Açıklık,

sadece resimde değil her yerde, zamanımıza uyum sağlamış gözleri en çok heyecanlandıran niteliktir. Kolay açıklamalar geliyor akla ve bunu araştırıp bulmayı okura bırakıyorum. Şunu söylemekle yetineyim, Newman, Rothko ve Still elde ettikleri bu yeni açıklıkla, benim yakın gelecekteki yüksek resim sanatına giden tek yol olduğunu söyleme riskini alacağım şeye işaret etmektedir. Ayrıca o yolu, uygulamadaki ustalıklarını reddetmeleriyle de gösteriyorlar.

Başka bir yerde modernist sanatın ("Modernist Resmin") alt-mantığını sağladığına inandığım özeleştirel süreçten bahsettim. [...] Bana göre, Newman, Rothko ve Still modernist resmin özeleştirisini sadece onu eski yönde sürdürerek yeni bir yöne savurmuş bulunuyor. Artık onların sanatları sayesinde sorulan soru, sanatı ya da mevcut resim sanatını neyin oluşturduğu değil, mevcut iyi sanatı indirgenemez şekilde oluşturan şeyin ne olduğudur. Ya da daha doğrusu, sanatta değerin ya da niteliğin başlıca kaynağı nedir? Ve bulunan yanıt da şu gibidir: Beceri, eğitim ya da uygulama ya da performansla ilgili bir şey değil, sadece kavrayıştır. Kültür ya da zevk kavrayış için zorunlu bir koşul olabilir, ama tekbaşına kavrayış belirleyicidir. Kavrayışa aynı zamanda yenilikçilik, esin, ya da sezgi denebilir (uygulamanın yeni keşfedip onayladığı şeyi kuramsal olarak önceden bilen Croce'nin kullanımıyla). Becerinin bir esin kabı olduğu ve kavrayış makamında yer aldığı doğrudur, ama bu en iyi resim sanatı en doğalcı resim sanatı olduğu zaman böyleydi.

Esin tekbaşına tümden bireye aittir; başka her şey, beceri de dahil, artık herhangi biri tarafından elde edilebilir. Esin kopyalanamayan ya da taklit edilemeyen başarılı bir sanat eserinin yaratılması için tek etken olarak durur. Bu da Newman ve Mondrian gibi sanatçıların ortaya çıkaracağı bir şeydir (ve aslında Newman ve Mondrian'ın tek ortak yanı budur). Newman'ın resimlerini kopyalamak kolay gibi görünür ve belki de gerçekten öyledirler. Ama onları kavramak kolay değildir ve nitelikleri ve anlamları neredeyse tümüyle kavranmalarında yatar. Bu, bana göre, apaçıktır, ama öyle olmasa bile, Newman'ın taklitçilerinin hayalkırıklığına uğrayan çabaları bunu ortaya çıkaracaktır. Küçük çocuğunun bile bir Newman resmi yapabileceğini söyleyen seyirci haklı olabilir, ama Newman'ın da çocuğa tam olarak ne yapacağını söylemek için orada olması gerekir. Sadece renk, medyum, büyüklük, şekil, oranın tam seçimi –ayrıca desteğin büyüklüğü ve şekli–, sonucun niteliğini belirler ve bu seçimler sadece esine ya da kavrayışa dayanır. Rothko ve Still gibi, Newman da geleneksel olarak beceri sahibi bir sanatçıdır – söylemeye gerek var mı? Ama becerisini kullanıyorsa, bu onun kanıtlarını bastırmak için olur. Ve bastırmak da sanatının başarısının bir parçasıdır, onun yanında başka birçok çağdaş resim yaygaracı görünür. [...]

9 Michael Fried (1939-) *Üç Amerikalı Ressam*'dan

Fried, 1960'ların başında Greenberg'e yakın duran, onun eleştirisini yöntembilimsel bir örnek, onun Modernizm kuramsallaştırmasını ise kendi çalışmalarının çıkış noktası olarak kabul eden Amerikan eleştirmen ve sanat tarihçileri grubunda yer alıyordu. Greenberg'in Modernizm değerlendirmesinin özcülüğünü ve onun gelişmesini düzeltmeyi istiyordu. Belir-

gin bir katkısı resim ve heykellerin etkilerinin özgül yanları üzerine yoğunlaşmak ve böylece Modernist eleştiriye seyircilik değerlendirmelerini yeniden getirmek oldu. Bu vurgu kaymasıyla, Modernist sanattaki değer sorunu resimler ve seyirciler arasındaki tarihsel olarak özgül ilişki türleri açısından yeniden toparlanır ve böylece sorgulanmaya açılır. Fried'ın tezine göre, biçimsel bir eleştiri yönteminin uygulanmasını haklı çıkaran şey Modernist sanatın tarihsel karakteridir. *Three American Painters* ilk kez Fried tarafından Harvard Üniversitesi, Fogg Sanat Müzesi'nde, 21 Nisan-30 Mayıs 1965'te düzenlenen bir sergi kataloğunun giriş yazısı olarak yayınlandı. Ele alınan ressamlar Kenneth Noland, Jules Olitski ve Frank Stella'ydı. Bir giriş notunda Fried amacının "nitelik konusunu ortaya atmak, hatta zorlamak" olduğunu öne sürüyordu. Burada yeniden yayınlanan başlangıç kısmı *American Scholar*, Sonbahar 1964'te "Modernist Resim ve Biçimsel Eleştiri" adıyla yayınlanan, ayrı bir denemeye dayanıyor.

...vous n'êtes que le premier
dans la decrepitude de votre art.

Baudelaire'den Manet'ye, 1865

Yirmi yıl ya da daha fazla bir zamandır hemen bütün yeni resim ve heykeller Amerika'da yapılıyor; özellikle de de Kooning, Frankenthaler, Gorki, Gottlieb, Hofmann, Kline, Louis, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Smith ve Still –bu sergide yer alanların dışında– anılabilecek en iyilerin sadece birkaçı. Aslında, resmin ve daha az ölçüde, heykelin bu ülkede İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan beri yaşadığı çiçeklenmenin Amerikan şiirinde 1912'den sonraki yirmi yılda yaşanana, hem üretilen eserin niteliği hem de onun içkin güçlüğü denebilecek şey açısından, benzediği öne sürülebilir.

[...] Görsel sanatlardaki çağdaş durumla ilgili en önemli olgulardan biri de yeni sanatın temel karakterinin yeterince anlaşılmış olmamasıdır. Bu çok da şaşırtıcı değil. Şairlerin tersine, ressam ve heykeltıraşlar nadiren eleştiriye kalkışırlar; ve belki de bunun bir sonucu olarak, sanat hakkında yazma işi kendiliğinden meslekleri için hiçbir şekilde nitelikli olmayan erkek ve kadınlara kalmıştır. Dahası, yeni resim ve heykelle baş edebilmek için gerekli görsel beceriler de belki de yeni şiirin talep ettiği dilsel hünerlerden daha da nadir bulunur. Ama eğer bütün çağdaş sanat eleştirisinin yetersizliği şaşırtıcı değilse, bunun nedeni görsel sanatların –özellikle de resmin– son yirmi yılda olduğundan çok daha açık şekilde özeleştirel olmasıdır.

... Bu deneme, bana göre, yeni sanatın en önemli karakteristiklerinden bir kısmının bir serimlemesi olmaya çalışacak. Aynı zamanda biçimsel eleştirinin, sözgelimi Roger Fry'ınkinin, ya da daha yerinde örnekle, Clement Greenberg'inkinin, yeni sanata başka diğer yaklaşımlardan daha aydınlatıcı bir yaklaşım sunduğunu açıklamaya çalışır. Bunu yapmak için, Greenberg'in "modernist" resim dediği şeyin son yüz yıllık gelişimi değerlendirilmeli, çünkü yukarıda belirtilen sanatçıların çalışması, önemli bir anlamda, Fransa'da Edouard Manet'nin eseriyle başlamış olan bir resim türünün bu ülkede yayılmasını temsil eder.[1] Heykel, belli bir ölçüde, ayrı bir hikaye ve yer ve yalınlık sorunları nedeniyle burada değerlendirilmeyecek.

Kabaca söylenirse, Manet'den Sentetik Kübizm ve Matisse'e uzanan resim tarihi aşamalı olarak resmin gerçekliği temsil etme hedefinden çekilmesi –ya da gerçekliğin resmin onu temsil etme gücünden çekilmesi[2]– ve resmin kendisine özgü sorunlarla daha fazla ilgilenmesinin tarihi olarak nitelenebilir. Fry ve Greenberg gibi

eleştirmenlerin, ilgilerini, tartıştıkları eserlerin biçimsel özelliklerine yoğunlaştırdığını hatırlatılabilir; ama onların biçimsel zeminde en çok değer verdikleri ressamlar –örneğin Manet, Empresyonistler, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Mondrian, Kandinski, Miro– son yüz yılın en seçkin ressamları arasında yer alır. Bu da onların resimlerinin sadece biçimsel yönünün ilgiye değer olduğu anlamına gelmez. Tersine, tanınabilir nesneler, kişiler ve yerler genellikle tümüyle eserlerinden çıkarılmadığı için, belli bir resmin görünüşteki konusuyla ilgilenen eleştiri, fazlasıyla bilgilendirici olabilir ve genel olarak, biçimsel bağlam dışında resmin içinde yapıldığı durumun özellikleriyle ilgilenen bir eleştiri bizim sanatçının başarısını anlamamız açısından çok yardımcı olabilir. Ama bu tür eleştiri de belli bir sanatçının eserleri arasında ikna edici değer ayrımları yapamadığını göstermiştir; ve bu yüzyılda açıkça insani içerikle dolu olan resimlerin biçimsel açıdan hatalı olması –Picasso'nun *Guernica*'sı belki de en bilinen örnektir–, görünüşte bu tür içeriğe sahip olmayanlara kıyasla hatalı olması sıkça yaşanmıştır. (Bunun biçimsel eleştirinin sınırlamaları hakkında da onun gücü hakkında da bir şeyler söylediği kabul edilmelidir. Ama onun *neyi* söylediği kişinin *Guernica* hakkında hissettiklerine bağlı olacaktır vb.)

Burada biçimsel eleştirinin değer yargılarında bağlayıcı hiçbir şey olmadığını da eklemek yararlı olacaktır. Bütün değer yargıları deneyimle başlar ve sona erer, ya da böyle olması gerekir, ve eğer Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*, Matisse'in *Piyano Dersi* ya da Pollock'un *Sonbahar Ritmi* resimlerinin harika resimler olduğunu hissetmeyen biri varsa, bunu hissetmenin yerini alacak eleştirel bir sav yoktur. Diğer yandan, insanın sanat eserleri deneyimleri hep insanın onlar hakkında anlaşabildiği şeylerle bilgi edinir; ve biçimsel eleştirmenin, hem sezgilerini sahip olduğu bütün entelektüel cesaretle nesnelleştirmesi, hem de korktuğu şeyin sadece özel coşkular olmasını savunmak üzere biçimci bir retorik kullanmaya karşı tetikte olması gerekir.

Aynı zamanda biçimsel eleştirmenin aradığı nesnelliğin görece olmaktan öte olamayacağını da hiç aklından çıkarmaması gerekir. Ama ona karşı konuşanlar da onun nesnellik özlemlerinin Manet'den bu yana resimde görülen, biçimsel sorun ve konularla ilgilenmeye gitgide artan bir şekilde ve büyüyen bir özbilinçle yönelen, en önemli akıldan destek ve güç aldığını unutmamalıdır. [...]

1888 yılında Heinrich Wölfflin'in ilk kitabı *Rönesans ve Barok*'un yayınlanmasından beri, birçok üslup eleştirmeni temelde Hegelci bir sanat tarihi kavrayışına yaslanmaya, üslupları, genel olarak toplumda yaşanan toplumsal, ekonomik ve politik gelişmelere yanıt olarak değil, bir iç dinamik ya da diyalektikle peşpeşe gelen şeyler olarak betimlemeye yöneldi. Aslında, geçmişin sanatının –sözgelimi İleri Rönesans'ın– fazlasıyla üslupçu ya da biçimci eleştirisine yöneltilen başlıca itirazlardan biri, onun sanatsal olmayan etkenlerin zamanın sanatı üzerindeki etkisini ele almakta başarısız olması ve bunun sonucunda hem bireysel eserlerin tam anlamını aydınlatmayı hem de üslup değişiminin ikna edici bir değerlendirmesini yapmayı başaramamasıdır. Fakat bu tür bir itiraz, sahip olduğu gerçek ama sınırlı geçerliliği, resim ve heykelin Rönesans sırasında, hamilik ve ikonografi nedeniyle, hem Kilise hem Devletle derinden ilişki içinde olmasından alır. Ve sözkonusu değişim ekonomik ve başka sanatsal olmayan etkenlerin bir değerlendirilmesinden ayrı anlaşılamasa da, sanat ve burjuva toplumu arasındaki yeni *modus vivendi*nin [yaşama tarzının], yir-

minci yüzyılın ilk on yıllarında ağır ağır ulaşılan en önemli tek karakteristiği, tutkulu sanatın gitgide kendisine özgü sorun ve konularla ilgilenmeye başlamış olmasıdır.[3]

Bütün bunlar, elbette, daha önce ele alınmıştı. Ama yeterince anlaşılmayan bir şey de bu gelişmeler karşısında, İleri Rönesans resminin fazlasıyla biçimsel eleştirisine yöneltildiğinde etkili olan itirazların neredeyse bütün güç ve önemlerini kaybetmiş olmasıdır. İleri Rönesans sanatı ve içinde ortaya çıktığı toplum arasındaki ilişkiler hakkında ayrıntılı bir şekilde söylenebilecek olanlara kıyasla, modernist resim ve modern toplum arasındaki ilişki hakkında ancak –örneğin bunun gibi– çok geniş açıklamalar yapılabilir. Bir bakıma, modernist sanat bu yüzyılda ondokuzuncu yüzyıldaki toplumun başladığı şeyi tamamlamıştır: sanatçının içinde yer aldığı kültürün genel uğraşlarından yabancılaşması ve sanatın kendisini o kültürün kaygı, hedef ve ideallerinden kurtarması. Daha önce olmasa da, en azından Kübizmin bu yüzyılın ilk ve ikinci on yılında elde ettiği başarılarla birlikte, resim ve heykel kendilerine özgü kaygıların peşinden gitmekte serbest kaldılar. Bu da üslup değişimini artık tek tek sanatçıların yakın geçmişin ortaya attığı tekil biçimsel sorunlarla uğraşmaya yönelik kararları açısından ele almanın mümkün olması anlamına geliyordu; gerçekten de Wölfflin ve Greenberg'in yazdıklarında görülen temelde Hegelci bir sanat tarihi kavrayışı, daha uzak geçmişin sanatına uygulandığı zaman ne kadar sınırlı olursa olsun, modernizmin görsel sanatlarda, özellikle de resimde yaşadığı gerçek gelişime oldukça iyi uymaktadır.

Yani neredeyse bir yüzyıldır görsel sanatlarda bir tür modernizm diyalektiği gibi bir şeyin etkili olduğunu öne sürüyorum; diyalektik derken de Hegel'in ve ayrıca genç Marx'ın tarihsel ilerleme kavramının özü olan ve bu yüzyılda Marksist filozof Georg Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* adlı büyük eserinde ve Maurice Merleau-Ponty'nin birçok kitap ve denemesinde açıklanan diyalektiği kastediyorum. Bu kişilerin düşüncesindeki diyalektik, insanın mevcut duruma ilişkin elinden geldiğince nesnel bir anlayış oluşturmasına dayanan radikal bir özeleştiri olarak eylem idealidir. Böyle bir idealin teleolojik bir yanı yoktur: önceden belirlenmiş bir sona doğru gitmez, eğer eylem içindeki tam enkarnasyonu bu tür bir son sayılmıyorsa. Ama bu da sürekli bir devrimin yaratılmasından başka bir şey değildir – sürekli çünkü kesintisiz bir özeleştiriye yönelmiştir. Bu tür bir idealin politika alanında gerçekleştirilmemiş olmasına şaşmamak lazım; ama bence, modernist resmin geçen yüzyıl boyunca yaşadığı gelişme bu açıdan betimlenebilecek bir duruma yol açmış gibi görünüyor. Yani, modernist resmin gelişimi herhangi bir özel resim üslubuna yönelmiş olmasa da, her an –şu an da dahil– birkaç ressamın eserleri yakın geçmişin modernist sanatına yönelttikleri eleştiriler açısından, çağdaş başka eserlere kıyasla daha gelişmiş, daha radikal görünebilir. Görsel sanatlardaki modernizm diyalektiğinin başlıca işlevi, resmin değişmesini, dönüşmesini ve kendini yenilemesini sağlayacak, onun görünüşte bozulmadan ve hatta bazen zenginleşerek, kendi kendini, doğrudan temsile katılmayan geleneksel değerlerini yenileme dönemlerinden geçerek sürdürmesini sağlayacak bir ilke sunmaktır. Bu yüzden modernist resim tarihinden koruyabildiğini korur, geçmişe yönelik bir merhamet eylemi olarak değil, şimdide ve gelecekte bulunan bir değer kaynağı olarak yapar bunu.

Sırf bu nedenle bile olsa, modernist resmin genellikle nihilist olarak betimlenmesi, onu uygulayanların da sorumsuz şarlatanlar olarak nitelenmesi ironiktir. Aslında, onlar büyük gerilimler yaşamaktadır ve şu ya da bu şekilde, en iyi modernist ressamlardan birçoğunun bu gerilimler altında bunalmış olması doğaldır. Bu çöküş eğilimi son yirmi yılda modernizmin kendi içinde yaşanan özdönüşüm hızının artmasıyla daha da güçlenmiştir – bu hızlanma da modernist ressamlar açısından biçimsel ve tarihsel özbilinç artışından kaynaklanmaktadır. Noland, Olitski ve Stella gibi ressamların çalışmaları sadece gelişmiş resmin kendisini onlara denk düşen gelişmeler sırasında önemli momentler içinde bulduğu tekil durumların kişisel yorumlarından çıkmamıştır; onların eserleri aynı zamanda, geriye bakıldığında, geleceğin en iyi modernist resmi için zorunlu eserler olarak görülmelidir. "Tarih, Hegel'e göre, şimdinin içinde bir geleceğin olgunlaşmasıdır, şimdinin bilinmeyen bir geleceğe feda edilmesi değildir ve ona göre eylemin kuralı, ne pahasına olursa olsun etkili olmak değil, öncelikle verimli olmaktır" diye yazmıştı Merleau-Ponty. Bu açıdan modernist resimdeki yaşandığı varsayılan ilerlemenin yasallığının başlıca ölçütü onun verimliliğidir. Ama eğer bu ölçütü yakın geçmişin sanatıyla sınamak istenecek olursa, en seçkin çağdaş resimlerin sadece 1950'lerdeki Barnett Newman'ın değil, de Kooning'in de verimliliğiyle doğruladığını unutmamak gerekir; ve bu da, Newman'ın sanatına de Kooning tarafından olabilecek en radikal eleştirinin yöneltilmiş olması gerçeğine rağmen değil, tam da bu yüzdendir.

Bütün bunların bir sonucu da modernist resmin, ahlaki kurallar alanındaki sorunlarla sanat alanındaki sorunlar arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırmakta fazlasıyla ilerlemiş olmasıdır. Stuart Hampshire bu ayrımı "Mantık ve Beğeni" adlı denemesinde şu şekilde dile getirmişti: "Bir sanat eseri sebepsizdir. Bir soruya verilen yanıt ya da ortaya atılan bir soruna yönelik bir çözüm değildir *özünde*." Buna karşılık "Herhangi bir ahlaki soruna yanıt olan eylem sebepsiz değildir; bir yanıt verilmesi mutlaka zorunludur. İnsan bir durumun yanından geçip gidemez; insanın şu ya da bu şekilde onun *içinden geçmesi* gerekir."

Hampshire'ın ayrımı, kanımca, bu denemede tanımlamaya çalıştığım tür dışında bütün resim için geçerlidir. Modernizmin temel öncüllerini kabul eden bir ressam yakın geçmişin sanatının ortaya attığı belli bir sorunun farkına varır varmaz, eylemi artık sebepli değil dayatılmış olur. Durum değerlendirmesinde yanılabilir. Ama böyle bir sorunun var olduğuna ve önemli olduğuna inandığı sürece, geçip gidemeyeceği, ama bir şekilde içinden geçmesi gereken bir durumla karşı karşıyadır; ve bu zorunlu geçişin sonucu da onun sanatı olacaktır. Yani modernist resim gitgide artan bir şekilde içinde serpildiği toplumun kaygılarından kopmuş olsa da, onu yapan gerçek diyalektiğin, ahlaki deneyimin (yani yaşamın, ama çok az kimsenin yaşamaya eğilimli olduğu şekliyle, sürekli entelektüel ve ahlaki uyanıklık içinde geçen yaşamın) yoğunluğunu, yapısını ve karmaşıklığını gitgide daha fazla benimsemiş olduğu anlamına gelir.

Öyleyse, modernist resmin biçimsel eleştirisi aynı zamanda ahlaki bir eleştiridir: bütün sanat temelde bir yaşam eleştirisi olduğu için değil, modernist resim en azından kendisinin eleştirisi olduğu için. Ve bu böyle olduğundan, modernist resmin temel öncüllerini paylaşan eleştiri de, kendi gelişmesi içinde, yeni resimlerin kendilerinin gelişmesine benzer ve potansiyel olarak ancak biraz daha önemsiz bir rol

oynamaya zorlanır. Böyle bir eleştirmen kendisini gerçekten araştırmacı olmasıyla etkileyen yeni resmin önemini açıklamakla ve daha önceki modernistlerin başarılarıyla çekişmeye ya da onların ötesine gitmeye çalışmayan eserle bunun arasında bir ayrım yapmakla kalmayacak; ayrıca beğendiği ressamların eserlerini tartışırken ona tekil biçimsel sorunlara bulunan varsayımsal çözümlerdeki kusurlar gibi görünen şeyleri belirtme fırsatı da bulacaktır; ve daha nadiren, modernist ressamların dikkatini, kendisine göre, içeriden ele alınması gereken biçimsel sorunlara çekmeye bile kalkışabilir. Sonunda tıpkı modernist bir ressamın tekil bir durumu değerlendirmede yanılabilmesi gibi, modernist resmin temel öncüllerini paylaşan biçimsel eleştirmen de benzer bir yanlış yapma tehlikesi yaşar. Aslında onun büyük ölçüde hatalı olmayacağı da düşünülemez. Ama yanlış yapmak ilgisiz olmaktan daha iyidir; ve çağdaş sanatla ilgilenen herkesin kesinlikten uzak çalışması gerektiğinin kabul edilmesi de ancak yararlı sonuçlar getirebilir. Sözgelimi, konuyla ilgili birçok görüş arasından kimin görüşünün ciddiye alınmayı hak ettiğine karar vermenin güçlüğünü gösterir – bu da belli resimlerin karşısında değer-yargısı belirtmek kadar zor bir karardır.

Bunun, eser karşısında eleştirmenin işinin kabul edilmesi imkansız ölçüde kibirli bir kavranışı olduğu öne sürülebilir, ve belki de öyledir. Ama bu kavrayışın, eserini eleştirdiği sanatçıyla aynı riskleri alan eleştirmeni zorlamak gibi bir özelliği vardır. Bu son nokta dikkate alınırsa bu yükü çok az eleştirmenin üstlenmiş olması çok da şaşırtıcı değildir.

1 Manet büyük olasılıkla "modernist" diyeceğimiz ilk ressam olsa da, onun resimlerinin kesin ve beklenmedik bir yanıt verdiği sorunlar ve krizler David, Gericault, Ingres, Delacroix ve Courbet'nin eserlerinde bulunmaktadır. Herhangi bir modernizmin kökeni değerlendirmesinin bu kişileri ele alması gerekir.

2 Bu da bir basmakalıptan öte bir söz: Manet'nin resimlerinde gerçekleşiyormuş gibi görünen şeyin veciz bir betimlemesi. Manet'nin hevesleri temelde gerçekçidir. Gerçekliğin, Velasquez ve Hals'ın yapıtında bulduğu türden, insanın bütünüyle ait olduğu bir dünyanın nesnel aktarımına yönelir başlangıçta. Ama Velasquez ve Hals'ın ait olup, gözleyip resmettikleri dünyalarla olan ilişkilerini benimsemesine karşılık, Manet kendisinin gerçeklikle olan bağının çok daha sorunlu olduğunun fazlasıyla bilincindedir. Ve bu dünyayı aynı güçlü yanıtla, Velasquez ve Hals'ın yapıtında bulduğuyla aynı doğruluk tutkusuyla resmetmek, sadece kendi dünyasını değil onunla olan sorunlu ilişkisini de resmetmek zorunda kalması anlamına gelir: Dünyanın *içinde* olma, dışında *olmama* bilincini resmetmesi gerekir. Bu açıdan Manet ilk Kant sonrası ressamdır: kendisine yönelik farkındalığı gözardı edilemeyecek kadar aşırı zorlu sorunlara yol açan ilk ressam: bilincin kendisi sanatının başlıca konusu olan ilk ressam.

Neredeyse daha en başından –kesinlikle *Le déjeuner sur l'herbe* (*Kırda Öğle Yemeği*) gibi erken bir dönemde– Manet bu farkındalığın resimlerinin özsel bir parçası olarak, onların içeriklerinin özsel bir yönü olarak işlev görmesi için çok çaba harcamış görünüyor. Bu da Manet'nin 1860'lardaki resimlerinin durumsal karakterini açıklar: Resmin kendisi bir tür *tableau vivant* olarak kavranır (Bu açıdan Manet'nin ilişkileri David'e kadar uzanır), ama seyircinin o olaydan yabancılaşması gibi özel bir olaya yol açmayacak şekilde yapılandırılmış bir *tableau vivant*. Dahası, sözgelimi *Déjeuner* ve *Olympia* gibi resimlerde, kendi kendinin farkında olmanın sınırlayıcı, yabancılaştırıcı niteliği tam anlamıyla resmin içinde tasvir edilmiştir: *Déjeuner*'de sağdaki adamın belli belirsiz hareketi ve resmin tepesindeki, uçarken donakalmış kuş; *Olympia*'da her şeyden çok düşman, neredeyse şematik kedi; ve her ikisinde de Victorine Meurend'in mesafe bırakan dingin duruşu.

Ama Manet'nin kendi kendinin farkında olmanın yabancılaştırıcı niteliğini eserinin içeriğinin özsel bir parçası yapma arzusu –gördüğümüz gibi, temelde gerçekçi olan bu arzu– önemli bir sonucu beraberinde getirir: Yani, kendi kendinin farkında olma *bu* tekil durumda kaçınılmaz

olarak beraberinde insanın baktığı şeyin, sonuçta, sadece bir resim olduğunun farkında olmasını getirir. Ve bu farkındalık da eserin kendisinin özsel bir parçası kılınmalıdır. Yani, ressamın bunun hissedilmesini *istediği* konusunda tartışma olmasa gerek; ve eğer gerekirse seyirci de onu hissetmeye *zorlanmalıdır*. Yoksa Manet'nin peşinde olduğu kendi kendinin farkındalık (ve yabancılaşma) eksik ve belirsiz kalır.

Bu nedenle Manet gerçeğe sadakatla hiçbir ilişkisi olmayan, ama sözkonusu resmin tam olarak "bir resim" olduğunu öne süren bazı özellikleri vurgular. Sözgelimi, Manet resim-yüzeyinin düzlüğünü modellemeden kaçınarak ve (*Déjeuner*'de olduğu gibi) derinliği inandırıcı bir şekilde tasvir etmeyi reddederek, uzayan biçimleri çerçeveyle birlikte budayarak tuvalin sınırlarına dikkat çeker ve resim-desteğinin dikdörtgen şeklini, az çok kasıtlı bir tavırla, resim içindeki çeşitli öğeleri ona yaklaştırarak belirginleştirir. (Vurgu ve öne sürme fikirleri burada önemlidir. David ve Ingres dikdörtgen kompozisyonu Manet'den daha fazla kullanmaktadır; ve Ingres'in biçimlerinin bir kısmı Manet'ninki kadar az modellemeye sahiptir. Ama David ve Ingres tuvalin dikdörtgenliğini ya da düzlüğünü vurgulamaya yönelmemiştir, daha çok bunlardan kompozisyonlarının dengesini ve çizimlerinin doğruluğunu sağlamak için yararlanırlar.)

Manet'nin sanatının hep çelişkili yorumlara açık olmuş olmasına şaşmamak lazım: Çelişkiler onun hevesleriyle hakiki durumu arasındaki çatışmada yatar. (Onun durumunun öne çıkan özelliklerinin ne olduğu tartışmaya açıktır; sıradışı bir şekilde hassas bir Marksist, bence, Fransa'da 1848'den sonraki ekonomik ve politik duruma odaklanarak ilginç şeyler söyleyebilirdi. Fakat bu dipnotta, Manet'nin, bilinci sanat için bir sorun sayması üzerinde, ayrıca onun kendine ait bilincinin yabancılaştırıcı niteliği üzerinde durdum.) Manet'nin sanatı Batı resminde görülen, geçmişin büyük gerçekçi resminin tam bir eşdeğerini elde etmeye yönelik son çabadır: Hızlı, kaçınılmaz adımlarla, modernizmin kurulmasına, böylece resimsel niteliklere ve sorunlara başlı başına vurgu yapılmasına yol açan bir çaba oldu bu. Bu yüzden Manet 1870'lerde empresyonizmin icat edilmesiyle kolayca bir kenara bırakıldı: çünkü bir önceki on yılda yaptığı resimsel ve biçimsel yenilikler kendi başına duracak şekilde yapılmamıştı, felsefede zaten işlenmiş olan ve kısmen şiirde nesnelleştirilmiş (örn. Blake), ama kendisini görsel sanatlarda daha göstermemiş olan bir fenomenolojinin hizmetindeydi. Ancak yaşamının son yıllarında Manet Empresyonizmden öğrendiklerini kendisinin çok daha derinlikli fenomenolojisini nesnelleştirmek üzere, *Un Bar aux Folies-Bergère*'de (*Folies-Bergère'de Bir Bar*) kullanmayı sonunda başardı. Bunu olabildiğince yakın bir tarihte ayrıca ele almayı tasarlıyorum.

3 Bu da tehlikeli bir şekilde aşırı basitleştirilmiştir. Bu türden bir şeyin aslında gerçekleştiğine ve resmin kendisinin, hem biçimsel hem tarihsel olarak, geçen yüzyıl ya da daha öncesinde, gitgide daha fazla kendi kendinin farkında hale geldiğini söylemenin anlamlı olduğuna inanıyorum. Bu fikre ihtiyaç duyduğu tözü vermek için çok fazla, özenle çalışmak gerekiyor. Dahası, resim sanatına "içkin" sorunlar olduğu şeklindeki fikir, görebildiğim kadarıyla, bu denemede ele alınan en önemli sorun. Bunun bir "medyum" kavramıyla ilişkisi var ve felsefenin ve sanat eleştirisinin, eğer aralarında bir diyalog sağlanabilirse, çok daha verimli şekilde tartışabileceği noktalardan biri. Aynı şekilde, bu denemenin özünde yer alan kavramlar ailesinin –örneğin, sorun, çözüm, ilerleme, mantık, geçerlilik– (Wittgenstein'ın *Felsefi Araştırmalar*'da kullandığı anlamıyla) "gramerinin" incelenmesi de çok işe yarardı.

10 Michael Fried (1939-) "Biçim Olarak Şekil: Frank Stella'nın Yeni Resimleri"

Bu deneme Stella'nın 1966 yılında yaptığı eksantrik şekilli bir dizi resme verilmiş kendine özgü bir yanıt olarak yazılmıştı. Fakat yazarın hedefi genel olarak yakın dönem soyut sanatının kuramsallaştırılmasını ilerletmek gibi görünüyordu. Dört kısımdan oluşan denemenin bu ilk kısmında, Fried daha önceki yirmi yılın resmindeki teknik acıdan önemli gelişmeler saydığı şeyleri değerlendiriyor. Sözkonusu eseri tartışırken literal ve tasvir edilen şekil arasında yararlı bir ayrım getiriyor. İlk kez *Artforum*, V, sy. 3, NewYork, Kasım 1966, s. 18-27'de yayınlanmıştı ve buradaki alıntı bu kaynaktan yapıldı.

• Yalınlık arayışı. İnsanlar "Sadece renklerin önemi var" demeye bayılır. Bunu genellikle böyle olmasını istediğiniz için söylersiniz. Eğer açıklamanız karmaşıksa, kabul edilemez, özellikle de kendiniz de o şey hakkında güçlü duygulara sahip değilseniz.

Wittgenstein

Frank Stella'nın yeni resimleri, olduğu gibi şeklin yaşayabilirliğini sorguluyor. *Olduğu gibi şekil* derken sadece desteğin silüetini (Buna literal şekil diyorum), ya da sadece belli bir resimdeki öğelerin dışhatlarını (Buna da tasvir edilen şekil diyorum) kastetmiyorum, içinde hem literal hem tasvir edilen şekillerle ilgili seçimlerin yapıldığı ve birbirine uyumlu yapıldığı bir medyum olarak şekli kastediyorum. Şeklin yaşayabilirliği derken de, onun zorlayıcı görüşün dışında ve *içinde* –izlerini bırakmak için kullanılan simgecilik, anlatı ve gerçeğe bağlılık olarak– tutma, damgalama gücünü kastediyorum. Stella'nın bu resimlerde kalkıştığı iş sağaltıcı: şekle, geçici de olsa, sağlığını kazandırmak, ama elbette onun ima edilen "hastalığı", basitçe geçtiğimiz birkaç yıl içinde en seçkin modernist resimde (özellikle de Kenneth Noland ve Juleas Olitski'nin eserlerinde) şeklin kazandığı beklenmedik önemin öteki yüzüdür. Olduğu gibi şeklin kendisini saklamaya, ya da dışa açmaya ya da yargıyı güçleştirmeye yetenekli hale gelmesi, ayrıca, deyim yerindeyse, bunları *yapamamaya* da yetenekli hale gelmesi sadece onların eserlerinde oldu. Bunlar da şeklin bugüne dek sahip olmadığı ve ona modernist resmin gelişmesinin sağladığı –sorumluluklar bir yana– güçler ya da potansiyellerdir. Bu açıdan şekil geleneksel resimde olduğu ya da, hatta, yakın zamanlara dek modernist resimde olduğu şeyden çok farklı bir şey haline gelmiştir. Bir yargı nesnesi haline geldiği söylenebilir, oysa daha önceden sadece ... bir tür nesneydi. Stella'nın yeni resimleri, şeklin kendisinin yargıyı zorlayabilecek bir kaynak olmaktan çıktığı, tam da –daha önce hiç olmadığı gibi– sadece yargı vermeye davet eder hale geldiği düşüncesine verilen bir yanıt gibidir.

Bunun olma tarzı, kelimenin tam anlamıyla, diyalektikti ve ben bu kaba notlarda onun engin karmaşıklığını ele almaya kalkışmayacağım. Fakat Stella'nın yeni resimlerinin yolunu açan gelişmelerin geniş bir değerlendirmesinin, şu konuları ele alması gerekir:

1 *Pollock, Newman ve Louis'in eserlerinde yeni, büyük ölçüde görsel bir yanılsamacılık tarzının ortaya çıkması.* Modernist resmin gelişmesinde başından beri en temel olan konulardan biri resim-desteğinin literal karakterinin kabul edilmesi ihtiyacıdır. Bu her şeyden çok onun düzlüğünü ya da iki boyutluluğunu kabul etmek anlamına gelmiştir. Yeni bir yanılsamacılığın bu gelişmede başından beri örtük olarak yer alması olasılığı da var. [...] Ama herhangi bir lekenin derinlik ima etmek gibi evrensel bir güce sahip olması resim sanatından çok gözün kendisine aittir; bunun ortaya konması gereken bir şey değil kaçılması imkansız bir şey –algısal bir sınırlama– olduğu söylenebilir, buna karşın Pollock'ın eserinde geleneksel çizimin çözülmesi, Newman'ın resminde hafifçe dalgalanan renklerin büyük ve genellikle sıcak uzamlarına verilen önem ve Louis'in resminde inceltilmiş (akrilik) boyanın çok oransız bir tuvale yerleştirilmesi, deyim yerindeyse, tekbaşına özel olarak resim sanatına ait olan bir gözün erişebileceği bir derinlik ya da uzamın yaratılmasını sağlamıştır.

2 *Resim-desteğinin düzlüğünün yeni, özellikle optik yanılsamayla nötrleştirilmesi.* Pollock ve Newman'ın yapıtında, ama daha da çok Louis, Noland ve Olitski'nin yapıtında, yeni yanılsamacılık resim-yüzeyi hem içerir hem de dağıtır –Greenberg'in deyişiyle, onu arkadan açar–, bu arada eşzamanlı olarak onun bütünlüğünü korur. Daha da kesin olarak, sözkonusu yanılsamayla dağılan ya da bir şekilde nötrleşen şey yüzeyin kendisi değil, resim-yüzeyinin düzlüğüdür. Resim-yüzeyinin literalliği reddedilmez; ama insanın o literalliğe ait deneyimi farklı boyaların, resmin yüzeyine uygulanan yabancı maddelerin, tuvalin dokusunun, her şeyin ötesinde rengin deneyimidir, ama desteğin düzlüğünün deneyimi değildir, ya da özellikle o değildir. (Burada resim-yüzeyinin literalliğinin desteğin literalliğinin bir özelliği olmadığı da söylenebilir.) Burada literallik hiçbir şekilde bütün resmin yanıltıcı varlığıyla rekabet eden bir şey olarak deneyimlenmez. Ve aslında insanın resmin yüzeyine ve onun yarattığı yanılsamaya bakarken yapabileceği bir ayrım yoktur: Birinin yakalaması demek öteki tarafından yakalanıp sürüklenmek demektir.

3 *1960'tan kısa bir süre önce, desteğin düzlüğüne değil şekline dayanan yeni bir resimsel yapı tarzının keşfedilmesi.* Desteğin düzlüğünün yeni optik yanılsamacılık tarafından çözülmesi ya da nötrleştirilmesiyle birlikte, desteğin şekli, onun oranları ve kesin boyutlarıyla birlikte – her zamankinden daha etkin, daha açık seçik bir önem kazanmaya başladı. Bu gelişmenin önemli kişileri Frank Stella ve Kenneth Noland'dır. Sözgelimi, Stella'nın 1960 yılına ait alimünyum şerit resimlerinde, 6 santim genişliğindeki şeritler çerçeve-kenarından başlar ve o kenarın şeklini bütün resim doluncaya dek tekrarlar; dahası, her resmi gerçekten şekillendirerek –tuvaller iki kenarında ya da yanlarında ya da her iki yerde birden sığ (bir şerit derinliğinde) çentikleri olan dikdörtgenlerdir– Stella literal şeklin bütün resmin yapısını tümüyle apaçık bir şekilde belirlediği gerçeğini ortaya koyabildi. Yani, her resimde şeritler çerçeve-kenarı tarafından yaratılmış gibi görünür ve oradan başlayıp tuvalin geri kalanını ele geçirmiş gibi durur, sanki bütün resim apaçık bir şekilde, sadece desteğin şekliyle değil, onun gerçek fiziksel sınırlarıyla gelmiştir.

Noland da resimlerini şekillendirmiştir. [...] Fakat Noland'ın bütün meslek hayatı boyunca, başlıca kaygısının yapı değil renk –ya da renk aracılığıyla hissetmek- olduğunu ısrarla söylemek gerekir: Bu da onun gelişiminde yapısal kararların ve değiştirmelerin oynadığı rolü çok daha önemli kılar. Buradan Noland'ın renkçiliğinin onun yapısal kaygılara mecburen dalmasında kendini göstermiş olduğu sonucu çıkmaz. Tersine, onun renk yapmak için gösterdiği derin ve soğukkanlı bağlılık, onu desteğin şeklinin yargıyı zorlamaya yetecek kadar berrak ve açık seçik bir şekilde tanındığı yapıları keşfetmeye zorlayan şeydir.

4 *Literalin tasvir edilen şekle önceliği.* Hem Noland hem Stella'nın (şerit) resimlerinde desteğin şeklini kabul etme yükü tasvir edilen şekilden, ya da belki daha kesin söylenirse, onunla literal şekil arasındaki ilişkiden –ikincisinin önceliğini ilan eden bir ilişkiden– kaynaklanır. Ve genel olarak modernist resmin son altı yıl içindeki gelişmesi literal şeklin her zamankinden daha büyük –yani daha etkin, daha belirgin– bir önem kazanması, ve bunun sonucunda tasvir edilen şeklin boyun eğmesi ola-

rak betimlenebilir. Sanki tasvir edilen şekil kendi başına bir şeyler yapmakta, kendi hedeflerinin peşinden gitmede daha da isteksiz hale gelmiştir; sanki, belli bir resimde, tasvir edilen şekil desteğin şeklinin otoritesine –onu sağlamlaştırmaya yardımcı olarak– katılırsa, yargı iptal olur ve resim başarısız olur. Bu anlamda tasvir edilen şeklin literal şekle bağımlı hale geldiği – ve hatta bu bağımlılığı kabul etmediği sürece kendisini şekil olarak hissettiremediği söylenebilir.

11 Jules Olitski (1922-2007) "Renkli Resim"

Olitski 1960'larda tuvalleri akrilik boyalarla lekeleyip spreyleyerek yaptığı atmosfer sahibi soyut resimlerle ünlendi. Onun kuşağından çok az kimse böylesine değişik eleştirel değerlendirmelere konu olmuştur. Yapıtı hem Greenberg'in "Post-Ressamca Soyutlama" fikrinin hem de Fried'ın Pollock'tan sonra Modernist resimde yaşanan yeni, özellikle optik bir hokkabazlık biçimi değerlendirmesinin merkezinde yer alıyordu. Olitski'nin yapıtları, bu tür eleştirilere düşman olan yorumcular tarafından, zevk yargılarını indirgeyen ölcütlerin boşluğunu başka bütün yapıtlardan çok daha sağlam şekilde gösteren yapıtlar sayılmıştı. Bu metin sanatcının Haziran 1966, XXXIII Venedik Bienali için yazdığı bir katalog açıklamasının gözden geçirilip genişletilmiş versiyonudur. Bu haliyle ilk kez *Artforum*, New York, Ocak 1967, s. 20'de yayınlandı.

Resim içten dışa yapılır. Resmi bir yapının eline geçmiş sayıyorum –örneğin şekil ve büyüklüğün, destek ve kenarın– ama renk duygusunun akışından doğmuş bir yapının. Renk *içindeki* renk resimsel düzenlemenin her yerinde hissedilir; onun dolayımsızlığında – onun tekilliğinde. Renk baştan sona hissedilmelidir.

Resimde önemli olan şey boyadır. Boya renk olabilir. Boya renk yüzeyi ortaya çıkarınca resim olur. Resim yüzeyinin hedefi (görsel sanatlardaki her şeyde olduğu gibi) görünümdür – maddi yüzeye bütünleşik görünen renk. Resimde renk içkin önem taşır. (Fakat bu her boya için ya da boya uygulaması için söylenemez.)

Ben renkle başlarım. Renk yapısının gelişimi son aşamada onun yayılmasını ya da daralmasını – onun dış kenarını belirler. Dış kenardan kaçmak imkansızdır. Onun ilan ettiği hattı, çizgiyi, çizim olarak kabul ediyorum. Bu çizgi resmi çevresindeki uzamdan uzaklaştırır ve ayırır ve duvardaymış gibi gösterir (tam olarak söylenirse, duvarın önünde kalır). Dış kenar biraz içerdeymiş gibi görselleştirilemez – renk yapısının en dıştaki uzantısıdır. Dış kenarın nerede olduğu kararı, ilk değil, son karardır.

Kenar nerede olursa olsun –hem bir resmin içinde hem onun sınırlarında– renk yapısının zorunlu bir sonucu olarak hissedilmelidir. Resim renk ve çizim olabilir, resmin kenarı da renk yapısının son gerçekleşmesi olarak ortaya konur.

Yakın dönemdeki resim yanallık üzerinde duruyor – yüzeyin düz ve cepheden görünümü. Bu da kaçınılmaz olarak kenarların hazırladığı bir yapıyla sınırlanan ve bağlanan düz renk alanlarının kullanımına yol açtı. (Sert kenarlı ya da mükemmel çizgiler başka türler kadar çizim gibi görünüyor.) Boya kenarlar arasındaki uzamları doldurduğundan, renk alanları da kaplama görünümünü alıyor. Resim çizime tabi kalıyor. İç biçimin kavranışı kenarın, rengin yönetimindeyken (ham bir tuvale sürülmüş olsa bile) yüzeyin üstünde ya da üzerinde gibi görünür. Bense, tersine, rengi sadece yüzeyin üzerinde değil, içinde ve bütününde görülen bir şey olarak düşünüyorum.

12 Stanley Cavell (1926-) "*Kastetme* Sanatı"

Cavell, sanat alanındaki Modernizmin sorunları üzerine birçok şey yazmış olan Amerikalı bir filozof ve estetikçidir. Onun Fried'la olan diyaloğunun etkileri ikisinin yazdıklarında da hissedilir. Fried'ın Greenberg'in özcülüğüne yönelttiği eleştiri Cavell'in geç dönem Wittgenstein'ının felsefesini tanımasından kaynaklanır; buradaki metinde Caro'nun heykelinin örnek olarak kullanılması da onun önemine yönelik ortak bir inancı yansıtmaktadır. İlk kez W. H. Capitan ve D. D. Merrill (ed.), *Art, Mind and Religion* (Pittsburgh, 1967) içinde yayınlandı; yeniden basımı Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, New York, 1969, s. 216-22'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

[...] Modernizm sorununu, içinde, başta ve sonda değer konusunun yer aldığı bir sorun olarak tanımlayabilirim: modern bir eseri sanat olarak sınıflandırmak zaten değer belirlemek demektir, onun iyilik ya da kötülüğüne ilişkin (daha sonraki) karardan çok daha katı bir karar. Mozart'a ilgi duymanız çok ilgi çekmeyebilir – bu yüzden de bu tür ilgiler, deyim yerindeyse, akademik olabilir. Ama Webern ya da Stockhausen ya da Cage'e ilgi duymak, ilgi çekici, hatta bazen kuşkulu bir şeydir. (Bir Hıristiyan bu tür ilgi ve seçimlerde kalbin dile geldiğini söyleyebilir. Tolstoy'un gördüğü şey buydu.) Filozoflar bazen "sanat eseri" ifadesini "onurlu bir anlama" sahip bir şey gibi, bu şaşırtıcı bir olguymuş gibi, hatta görmezden gelinecek ya da olağanlaştırılacak bir şeymiş gibi kullanırlar. Ama sanat eserlerinin değerli olması, onlar açısından analitik olarak doğrudur; ve bu değerin insan deneyimiyle ve davranışlarıyla içiçe olması yaşamın ve sanatın, modern sanatın ortaya koyduğu gerçeklerinden biridir.

Elbette sorular sorulması, kuram ve kanıtın kapalı ve kısır bir döngü halini alması gibi sürekli bir tehlike var. Hep böyle olacağını öne sürmüyorum, sadece bu sorunla yüzleşme yapılmadığı sürece doğru bir sorunun ele alınmasının güç olduğunu söylüyorum. Çünkü kendisini sanat olarak sunan her şey sanat sayılırsa, o zaman, sözgelimi, figüratif içeriğin, veya tonalliğin, ya da destansı şiirlerin ressamlar, besteciler ve şairler için hâlâ esin kaynağı olup olmadığı sorusu ortaya atılmadığı gibi, atıldığı zaman da anlam taşımazdı. (Belki de "gelenek" fikrinin analitiği budur.) Krenek'in geç dönem eserlerinin sanat olmadığını söylerim ve bu da onun "örgütlenme" biçiminin bende müziğin nasıl örgütlenmesi gerekir sorusunu uyandırmadığı anlamına gelir. Caro'nun çelik heykellerinin sanat olduğunu söylerim ve bu da benim için heykelin ne olduğu sorununu ortaya çıkarır: Bir heykelin işlenen (oyulan, kesilen, cilanan vb.) bir şey olduğunu –herkesin benim gibi yaptığını– düşünüyordum (sanıyordum? hayal ediyordum? - ama hiçbir sözcük tam oturmayacak yerine ve bu da felsefi açıdan ayrıca değerlendirilmeli); ama Caro çelik kalas, kiriş ve levhaları *işlenmemiş* halde (yani bükülüp kıvrılmamış halde) kullanıyor, onları, bir bakıma, *yerleştiriyor*. Bir heykelin doğal bir nesnedeki tutarlılığa sahip olduğunu, uzamsal olarak kapalı ya da uzamsal olarak kesintisiz bir şey olduğunu (ya da bu tür tutarlılığa sahip bir grup nesneden oluştuğunu) söyleyebilmeyi isterdim; ama bir Caro açık ve kesintili olabilir, parçalarından biri bir diğerinin çıkması olmayabilir, hatta yanyana getirilmiş olmaktan öte birbirine eklenmiş ya da bağlanmış da olmayabilir, onun bir eğimi de olabilir. Bir heykelin bir kaide üzerinde durup (ya da bir alınlığa yerleşip) yüksel-

diğini sanıyordum; ama bir Caro çıplak zeminde duruyor ve yükselmeyip yayılıyor, uzanıyor ya da açılıyor. Heykelin boyandığını duymuştum, bunu da artık kullanılmayan bir moda ya da zevk saymıştım (geçmişteki başarıların yeniden yapılmış hallerine rağmen, boyalı taş figürler düşüncesi bana gülünç geliyordu); Caro eserlerini boyuyor, ama bu onlarla ilgili dışsal ya da ek bir olgu olmuyor sadece, boyanmadıklarını hatta *renklendirilmediklerini* söyleyebileceğim nesneler yaratıyor; duvar ya da kulübeler gibi renk yok üzerlerinde, çimen ve topraktaki gibi var – hatırladığım deneyim belki de Caro'nun renkli kirişler, kalaslar ve levhalar kullanmadığını, renk kirişleri, kalasları ve levhaları kullandığını söyleyerek yakalanabilir. Sanki renk onu destekleyen nesnenin maddesellikten çıkmasına yardımcı oluyor. İnsan onların ağırlıksız olduğunu söylemek istiyor, ama bu da bu masif ağır malzemelerin hafif göründüğü anlamına gelmez, daha da şaşırtıcı bir şekilde, ne hafif ne ağır oldukları, ağırlık kavramına tümden direndikleri anlamına gelir – büyüklük kavramına direnmeleri gibi; ne büyük ne küçük görünürler. Aynı şekilde başka heykellerin önemli bir parametresi olan *dokudan* da kurtulmuşlardır. Artık *şeyler* değildir bunlar. (Buna benzer bir şey yakın dönem resminde rengin kullanımı için de geçerlidir: Renk artık bir şeyin rengi olarak iş görmez, cisimsizleşmiş de değildir; ama altında durduğunu bildiğimiz tuval artık onun *desteği* değildir – renk öylece oradadır, tuval gibi. Oraya nasıl ulaştığı sadece teknik açıdan (artık insanca olmadığı söylenebilir) ilginçtir; artık *ele alınmaz*.)

Bunun benim için yarattığı sorun tam olarak bunun sanat (yani, heykel) olup olmadığına karar vermek, ya da Caro eserlerini heykelin ya da geniş anlamıyla heykellerin sınır örnekleri kılan bir "heykel" tanımı bulmak değildir. Sorun benim, deyim yerindeyse, herhangi bir nesne gibi bunun da heykel olarak var olduğunun bilgisiyle başbaşa kalmamdır. Sorun benim artık heykelin ne olduğunu, neden herhangi bir nesneyi, çok temel ve geleneksel bir nesneyi, bir heykel eseri olarak adlandırdığımı bilemeyişimdir. Bu şekilde yapılan nesneler benim çok farklı şekilde yapılmış nesnelere mahsus saydığım deneyimi nasıl aydınlatabilir? Bunun bir deneyim konusu olması da sürekli dikkat gerektiren bir şeydir; daha fazla ya da az bir şey değil, tam o. İnsanın deneyiminin hatalı, ya da yanlış bilgilendirilmiş ya da dikkatsiz ya da tutarsız olabileceğini de hep kabul etmek zorunda olması gibi.

Bu kabul sanat hakkındaki ilk olgunun, yani onun sadece bilinmesinin değil, hissedilmesinin de gerektiğinin, ya da şöyle diyeyim, kendi adına bilinmesi gerektiğinin yeniden onaylanmasından daha fazla bir şeydir. Bu yaşamla ilgili gerçeğin açıklanmasıdır –metafizik gerçeğin de denebilir-, yani insanın yaşam deneyimi dışında yaşam hakkında bilinecek bir şey yoktur, bildiğiniz şeyin önemli olduğunu bilmenin bir yolu yoktur. Benim için kendi deneyimimden başka ne var güvenilecek? Ancak eğer Caro'yu (Caro deneyimimi) kabul edersem heykel sanatının figürasyona, işlenmeye, uzamsal sürekliliğe vb. dayanmadığı (ya da artık dayanmadığı) sonucuna varırım. Peki o neye dayanmaktadır? Bu da, yine, beni modern sanatın genel olarak sanat durumunu çıplak bıraktığını söylemeye sevk eden konulardan biri. Ya da şöyle diyeyim: Bir nesnenin "bir heykel örneği" olması (artık) gramer açısından onun "heykel haline getirilmesine" bağlı değildir, yani onun bir malzemenin birtakım aletlerle oyulması ya da kırılması sonucunda ortaya çıkmasına. Öyleyse artık bir heykel örneğinin (gramer açısından) ne olduğunu bilmiyoruz. Onun doğal bir nesne olmadığını

biliyorduk. Ama o aynı zamanda bir yapıntı da değildir – ya da eğer öyleyse, bilinen hiçbir zanaatte yer almaz. Onun bir sanat eseri olduğunu söyleyebiliriz. Ama o zaman ne söylemiş oluyoruz?

İki ciddi belirsizlik ... burada özellikle önemli hale gelir:

a) ... "Bu müzik mi?" sorusunu mu yoksa "Bu (müzik) sanatı mı?" sorusunu mu ele alıyorum? Bu önemli farktan emin değilim; ama neden emin olmadığımı ve neden bunu önemli saydığımı belirlemeye çalışacağım.

Sorular arasında şöyle bir asimetri vardır: Eğer "Bu müzik (resim, heykel ...) mi?" sorusunun açık bir yanıtı varsa, o zaman onun sanat olup olmadığı sorusu önemsiz, yüzeysel hale gelir. Eğer müzikse o zaman (analitik olarak) sanattır. Bu önyargıdan uzak bir şey gibidir. Ama olumsuzlama değildir: eğer müzik değilse o zaman sanat değildir. Ama neden bu önyargılı görünür? Neden Pop Sanat, ya da Cage'in akşamlarına ya da Oluşumlara sanat hakkında sıkıntıya girmeden bir tür eğlence gözüyle bakamıyoruz? Ama sıkıntıya giriyoruz. Çünkü bizim için, kabul ettiğimiz başlıca sanatların geçen yüzyılda yaşadıkları kendi kendini tanıma ve özgürleştirme süreçlerinin ardından, Pop Sanat kendisini resim olarak ya da onunla rekabet eden bir şey olarak sunmaktadır; Cage eserini, müzik olarak sunar ya da onun olasılığıyla rekabet eder ... Pop Sanat nesnelerinin resim ya da heykel olmadığını, Cage ve Krenek'in eserlerinin müzik olmadığını söylemek yeterli olurdu – eğer bir resmin ne olduğu, bir müzik parçasının ne olduğu konusunda eminsek. Ama buradaki sorun gerçek bir şeyin –Schönberg ve Weber'in müziğinin, Caro'nun heykelinin, Morris Louis'nin resminin, Brecht ve Beckett'in tiyatrosunun– aslında mirasçısı ve sesi olduğu sanatla rekabet etmemesidir. Her biri, tek kelimeyle, sadece modern değil, modernisttir. Her birinin, kendi yordamlarının sınırlarını ya da özünü bulmaya çalıştığı söylenebilir. Ve bu da *a priori* olarak neyin resim, heykel ya da müzik bestesi sayılacağının açık olmadığı anlamına gelir ... Yani belli bir nesnenin resim, heykel olup olmadığı hakkında açık bir ölçütümüz yok. ... Ama bütün tartışma bizi zaten buna hazırlamaktadır. Modernist sanatçının da, çağdaş eleştirmenin de hedefi, sanatının son aşamada neye bağlı olduğunu bulmaktır; bir resmi tanımlamak için *a priori* ölçütler bulamamış olmamızın önemi yoktur, önemi olan şey ölçütlerin keşfetmemiz gereken şeyler olduğu, resmin kendi sürekliliği içinde keşfetmemiz gereken şeyler olduğudur. Ama benim burada demek istediğim şey bunu keşfetmek için hangi nesneleri resim olarak kabul ettiğimizi ve neden onları öyle kabul ettiğimizi keşfetmemiz gerektiğidir. Ve "bir şeyi resim olarak kabul etmek" "bir şeyi sanat eseri olarak kabul etmek"tir yani sanatın niyetlerine ve sonuçlarına sahip bir şey olarak: Kabul etmenin doğası da önemlidir. Bu yüzden "Bu müzik mi?" ve "Bu sanat mı?" gibi ilk sorular bağımsız değildir. Bu son soruların ilk soruların ne açıdan sorulduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz.

b) Modernin "açığa çıktığını" söylemek geleneksel sanatta, bir nedenle, fark edilmemiş olan saklı bir şey bulunduğunu, ya da modernin aşıp geçtiği şeyin –tonallik, perspektif, anlatı, namevcut dördüncü duvar vb.– eskiden müzik, resim, şiir ve tiyatro için önemsiz bir şey olduğunu düşündürebilir. Bunlar yanlış düşünceler olur. Çünkü artık sanatın gerçek koşulunu bilmiyoruz; sadece, o koşulu sorgulamayan birinin bizim çağımızın sanatına söyleyecek bir şeyi ya da önemli bir şeyi yoktur. Sözgelimi, artık müziğin tonalliği zorunlu kılmadığını ya da resmin figürasyonu ya

da tiyatronun seyircileri vb. zorunlu kılmadığını söylemeden, yapmak istediğim şey tam olarak, bütün bu fikirleri sorunlu hale getirmek, kendimizi, sözgelimi, aslında tonalliğe, perspektife vb. ihtiyaç duyan ya da onlardan yararlanan sanatın ne olduğunu sormaya zorlamaktır. Bunu neden yapmıştı? Bu tür şeyleri sanat medyası kılan neydi? "Modernizm sanatını açığa çıkarıyor" fikrinin, tarihin (bir sanatın tarihinin) yorumlanması olarak düşünülmediğini, bir tarihin en son döneminin bir betimlenmesi, sanatların kendi sınırlarının içine çekilmiş, buna zorlanmış, kendilerini bırakılmış ve bu yüzden de keyfî ya da ikincil görünen öğelerden temizlemiş (Şiir lirizmin soyutlamasını ve dolayımsızlığını istiyor; tiyatro eğlendirme ve oyunculuktan kurtulmak istiyor; müzik tek bir bütünün ritim ya da mantığından ve onun duygu çerçevesinden kaçmak istiyor) gibi göründüğü, hatta buna mecbur kaldığı bir döneminin betimlemesi olduğunu söylememizi sağlayabilir bu. ... Bunun *neden* olduğunu bilmek isterdik, ama şu an için önemli olan şey bunun tarihin belli bir anında olmuş olması. Çünkü her sanat medyumunu saf tutmaya, kendi sınırlarını ve onun içinde diğer sanatlardan bağımsızlığını dayatmaya çalışmaz her zaman. Bütünlük saflık olmadan da sağlanabilir. Yani "Müzik kavramına özünde bağlı olan ve olmayan şeyi bilmiyoruz" derken bir şeyin müzik olmasına hangi bir ya da daha çok fenomenin temel olduğunu bilmediğimizi söylemiyorum, belli herhangi bir anda bizim bir şeyi müzik olarak kabul etmemiz için önemli olan şeyi daha keşfetmediğimizi söylüyorum. Dediğim gibi, bu keşif bir gelenek olduğu sürece gereksizdir – asıl önemli olan kabul için önerilen şeylerdir. Ama sahtekârlık moderne özgü olduğuna göre, o zaman bizim kabulümüzün temellendirilmesine yönelik ihtiyaç estetiğin bir konusu haline gelir. Bunu soruya yanıt verme ihtiyacı olarak görüyorum. Bir sanat medyumu nedir?

Filozoflar bazen müzik için medyumun ses olduğunu, resim için boya, heykel için tahta ve taş, edebiyat için sözcükler olduğunu söylerler. Bu tür belirlemelere ulaşmak için hangi sorunların ele alındığını bulmak gerekir. Asıl kabul edilmesi gereken şey, *heykel sanatı olmasa* tahta ya da taşın heykelin medyumu olmayacağıdır. Bir medyum düşüncesinin yeri görsel sanatlardadır ve belli bir medyumun yağlıboya mı, guaş mı, suluboya mı, iğne kazı mı, mermer mi olduğunu bilmek bilgilendirici olurdu ... çünkü bu medyanın her birinin kendine özgü olasılıkları vardır, belli bir kullanım alanı ve sonucu vardır. Bir medyum düşüncesi sadece fiziksel malzemeyi içermez, belli-kendine-özgü-uygulamaları-olan-malzemeyi içerir. "Müzik medyumu" denebilecek bir şey ve böyle demenin bir yararı olsun ya da olmasın, müzik medyası olarak adlandırılabilecek değişik şeyler vardır, yani çeşitli ses kaynaklarının (sesten ya da ses için gelen, birkaç aletten gelen, farklı durumlarda bedenden gelen) kendine özgü şekillerde uygulandığı çeşitli yollar vardır: Sözgelimi, bu medya içinde sıradan şarkı, çalışma şarkısı, marş, füg, arya, dans biçimleri, sonata biçimi yer alır. Müzikal ifadeyi olası kılan şey geleneğin bu tür damarlarının var olması ya da keşfedilmesi olmuştur. Müzikte, "biçim" (edebiyattaki tür gibi) medyumdur. Besteciler bunların içinde konuşabilmiş ya da konuşmaya niyetlenmiştir, icracılar bunların içinde uygulamaya ve inanmaya geçebilmiş, dinleyenler dinleyip bilmeyi başarabilmiştir. Bu medyanın artık portreler, nüler, odlar vb. olarak iş görmediğini, konuşmak, inanmak ve bilmek için iş görmediğini düşünün. Peki şimdi nedir müzik medyumu? Eğer yanıt vermek istenirse, "Ses. Sesin kendisi", bu da eskisi gibi nötr bir yanıt olmayacaktır, müziği diyelim şiir ya da resimden ayırmayacaktır (insanın birbiriyle karıştırılmayacağına

emin olduğu şeyleri birbirinden "ayırmak" ne demekse); bu da şimdinin müziğini gelenekteki müzikten (az çok taraflı bir şekilde) ayırmanın bir yolu olacaktır ve kişi konuşup anlaşılmayı istiyorsa, bir şeyi takip etmesi gerekmemektedir. Medyum kendi içinde keşfedilmeli ya da icat edilmelidir.

Eğer eskizler ya da taslaklar bir işe yarıyorsa, Pop Sanat konusunu saptamaya ya da yalıtmaya yardım etmelidir. ... Kendi başına kalsa bir zararı olmamış olabilir, gülünçlükleri tertemiz kalabilir. Ama kendi başına bırakılmak için yapılmış değil, tıpkı langırt oyunu, fıkralar ya da fanatikler gibi; ve kitle dergilerinin onun hakkında ciddi sanat hakkında yaptıkları gibi haber yaptıkları ve elit dergilerdeki eleştirmenlerin de bu tür tavırlarla –sanat için yakaladığı bütün yeni ve güvenli tuhaflık ve çekicilik içinde yeni bir gelecek ve estetik zemini bulmak çabası içinde– yazdığı bir sanatsal-felsefi-kültürel ortamda, şunu söylemek gerekiyor: Bu resim değil; bu resim değil ama bunun nedeni de resim denen şeyin böyle görünmeyecek olması değildir, ciddi resmin böyle görünmemesidir; ve görünmemesinin nedeni, ciddi resmin kendi temellerini, kendi görünümünü bile değiştirmeye, araştırma mecbur kalmaması değildir; değişme *tarzı* –önemli bir değişim sayılacak şey– resme bir sanat olarak bağlanmayla, onu bir sanat kılan tarihle mücadele içinde, o tarihi oluşturan gelenekler, niyetler ve yanıtları sürdürüp dengeleyerek belirlendiği için böyle görünmemektedir. Belli bir sanatın tarihi sona varmış olabilir, birkaç yüzyıl sonra bir başlangıca gelecektir ve o süreklilik içinde ve o tutkularla başka herhangi bir şey söylenip kastedilemeyebilir. Sanki çeşitli sanat-karşıtı hareketler bunun olduğunu bildiklerini ve bize bir avuntu sunduklarını iddia ediyorlar, ya da geçip gitmiş olanların yerine yeni hoşnutluklar koyacaklar; ama aynı zamanda sadece ciddiyetlerini paylaşamadıkları kişilere layık olan saygıyı talep ediyor gibiler; ve bunu da alıyorlar, bizim ürkek bir karışıklık içinde olmamız yüzünden. Ama bu tür bir konumdan yapılan bu tür iddialar, beceriksiz tilkinin üzümler için koruk demesinden daha ciddi bir iddia değil. [...]

13 William Tucker (1935-) ve Tim Scott (1937-) "Heykel Üzerine Düşünceler"

İki heykeltıraş da 1950'lerin sonunda Londra'daki St Martin Sanat Okulu'nda Anthony Caro'nun yanında çalıştılar ve ikisi de 1965 yılında Whitechapel Sanat Galerisi'ndeki "Yeni Kuşak" sergisinde yer aldı. Bu sergi, o dönemde, Caro'nun örnek oluşturduğu ve büyük ölçüde Amerikan soyut resmiyle ilgilenen Amerikalı elestirmenlerin geliştirdiği bir Modernizm kuramsallastırmasının yol actığı, ayrı bir soyut heykel ekolünün ortaya cıkmasının habercisi olarak görülmüştü. Bu "Düşünceler" ilk kez yayınlandığında "William Tucker'ın aldığı notlar Tim Scott'ın yorumlarıyla" altbaşlığıyla, Whitechapel Sanat Galerisi, Londra, Haziran-Temmuz 1967'de yapılan *Tim Scott: Sculpture 1961-67* sergisinin kataloğunda yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı (sayfa numarası yok).

NESNE

İnsanın dünyayı anlama ve denetime alma çabaları sırasında yarattığı bütünlükler ya da birimler.

(WT)

Dünyamızın içindeki tekilin yalıtılması. Çevremizdeki dünyanın fiziksel özellikleriyle kişisel özdeşleşme yaşamak. Bir sandalye, ahşap ve yuvarlak olduğu için değil, oturmak, rahat, simge yüzünden. (TS)

KÜTLE

a) Genel olarak madde.

b) İnsanın ayaklarının altındaki katı toprak.

Ağırlık; bir töz duygusu; maddenin bilgisine yaklaşmak. Zaman; bir kalıcılık hissi.

UZAM

Hiçlik, boşluk. Şeyler arasında, şeylerin üstünde, çevresinde ve altında, soluduğumuz hava.

Gerilim; varlığımızla, eylemlerimizle harekete geçirebildiğimiz dünya.

SAYI VE DÜZEN

Bir-lik, iki-lik, üç-lük vb. Roma rakamlarındaki gibi, I, II, III. sayıların biçimsel ve simgesel özellikleri.

Bir, nokta, merkez.

İki, çift, ayna-görüntüsü, basit simetri.

Üç, üçgenin tepeleri, ilkel diziler, dengesiz, açık, hava.

Dört, kare, denge, yer, çevrim sona erer.

İfade ne kadar plastik olursa, simge o kadar temel olur; sonunda hem görmek hem bilmek, duyumla bellek özdeşleşir.

Hacim olarak hacim – (kütle)

Düzlem olarak hacim – (düzenleme)

Çizgi olarak hacim – (yön)

Düzen; kalıpla anlam çıkarmak. İlişkinin niteliği. Ölçü; fiziksel dünyada sebep ve sonuç teşhisi ve boyut düzeni. Yoğunluk; çevremize saçabileceğimiz kalıp ve denetim derecesi.

Fiziksel özelliği anlaşılır bir zihinsel yapıya (düşünce) indirgememizi sağlayan tek yol.

MERKEZ

Bir nokta: nesne bu nokta sayesinde var olur, onun aracılığıyla ve onun çevresinde. Merkez, dışındaki figür için var olabileceği gibi, yerçekimi merkezidir – yani kendi merkezîliğimizin farkında olduğumuz şekilde nesnenin farkında oluruz, çıkarım yoluyla, edilgen biçimde: benliklerimizi "kendi" duyumlarımızın merkezinde tanıdıkça. Nesne sabit, dingindir, çünkü merkezdir. İzleyici hareket etmekte serbesttir, çünkü nesneye yönelerek kendi merkezîliğinden kurtulmuştur ve nesnede onu araması gerekir.

Geleneksel "kalp" kavramı. Merkezîliği kabul etmeden yapıcı düşünemeyiz. Bu egonun kurulmasını, temas sağlanabilecek bir anlam noktasının kurulmasını sağlar. Bütün yapısal yasaların temelindedir.

DÜZEY

Heykelde düzey geleneksel perspektif resminde uzaklığa karşılık gelir. Yer ufuktur: Yükselen katmanlar izleyiciyle ufuk arasında dolayımı sağlar. Noktalar arasındaki uzaklık (izleyiciye göre hem içsel hem dışsal olarak) fiziksel olarak var olur ve perspektif aracılığıyla belirlenip düzene sokulur.

Düzey dolayımsız görsel algının derecesidir. Kişiler arasındaki dolayımsız temas göz düzeyinde gerçekleşir – yüz. Nesnenin görsel keşfedilmesi uzaklık içinde bu ilk temasın gerçekleştiği düzeye karşılık gelir. Bu insanbiçimci bir orandır.

Heykel fiziksel dünyayla, sonlu bir düzenle (tamlık) ve bizim dünyadaki varlığımız hakkındaki içerimle ilgili bir önermedir; etkinliğin yönü genele yönelir, kişiselden uzaklaşır.

Heykel yer değiştirmeyle hareket eder; olma halidir, duyma halidir, deneyim halidir, fiziksel farkındalık ve duyum halidir, fiziksel fenomenlerle karşılaşma halidir; bu şeylerin kendileri ya da onların bir yorumu değil.

Bir nesne kısmen (1) fiziksel olarak var olduğu, dünya içinde bağımsız bir varoluşunun olduğu kanıtlanabileceği için var olur; kısmen (2) zihinde var olur, bu yüzden kimliği, bir türe, bir sınıfa aitliği olur, ve kısmen de (3) onun için kişisel ve özel olan bireysel deneyimde var olur.

Bu yüzden, sözgelimi bir ağaç vardır ve büyür, herkesin onu tanımasını sağlayan bir sözcüğe sahiptir ve her bireyin belleğinde belli bir anlamı vardır. Heykel de dünyanın genelliğine sahip olmalıdır; nesnenin özdeşliğine, bir insanın karakterine.

Her sanat o sanata özgü duygu ve aklı yaratır. Heykel duygusallık ve retoriğe fazlasıyla açık görünür, o yüzden ancak bir avuç heykeltıraş saf heykel duygusunun, saf heykel zekasının, diğer sanatlarda ya da yaşamda işbaşında olan duygu ve akıl türlerinden özgür olarak serbest kaldığı bir noktaya varabilir. Bu da el ve gözden önce, zihnin yaratılmasıdır. Nesne bir önermedir: "Böyle bir şeyin var olduğunu varsayın." Artık heykelin geleneksel sınırları içinde herhangi bir direniş yoktur, Taklit ve Malzeme. Heykeltıraş artık yaptığı her şeyin sorumluluğunu üstlenmelidir. Maddenin fiziksel özellikleri bile artık içkin değildir: Heykeltıraş tarafından belirlenirler.

Bir heykel nesnesini başka nesnelerden (özdeşlik) ayıran şey nedir? İnsanın deneyim sahası içinde bir heykelin (gerçekliğin) olması gerektiğini talep eden hangi özel alandır?

Özdeşlik; dünyada maddenin özünü ayırt eden şey. Deneyimin biriktirilmesi aracılığıyla elde edilen karakteristik ve bunun içinde bilinçli seçim yapma becerisi. Dünya yapısı içinde bulunan belli "olguları" bilinçli bir şekilde, bireysel bir uyum ve düzen, kişinin yeniden yapılanmasını yaratmak üzere seçmek ve katıştırmak becerisi.

Gerçeklik; gerçeğin sıkıştırılmasının etkisi ve buna yol açan, gerçeğin duygusal algısı için bir eşdeğer arama zorunluluğu, sanatın temelinde yatar. Bir sanatın özel biçimi, kişisel etkinliğin, "gerçek olmanın" o eşsizliğini kendi terimleri içinde açacak yollara bilinçli bir şekilde indirgenmesidir.

Heykel yerleşilmemiş dünyaya nüfuz eder. Eğer edilgenliği (basitçe "orada olması") içinde sadece etkin ("dinamik") ya da saldırgan olmayacaksa, "yansıtıcı" de-

nebilecek karmaşık bir çifte karaktere sahip olmalıdır; yani var olur ve yapısı varoluşunun bilincini yansıtır. Gerçekten bir iç dünyaya sürüklenmeden, bir içselliğe sahip olacaktır.

Heykel artık kendi koşullarını en geniş temelde kavramak için en büyük özgürlüğe sahiptir. Artık içerik ve konuya yönelik tutumların sınırlamalarıyla daralmış değildir. İçinde dilin kendisinin yaratıldığı şiire ulaşabilir, saf analiz ve kavrayışın bir ürünüdür.

14 Richard Wollheim (1923-2003) "Nesne Olarak Sanat Eseri"

Wollheim estetiğe, psikolojiye ve modern sanata ilgi duyan bir filozof olarak yazmaktadır. Modern sanatın "kavramsal hiyerarşisini" değerlendirmesi genel olarak Modernist eleştirinin bulgularıyla ve özel olarak, 1961-2 yıllarında Londra'da onunla birlikte çalışan Fried'in görüşleriyle uyumludur. Bu yazının ilk versiyonu *Studio International*, c. 180, sy. 928, Londra, Aralık 1970'te yayınlandı. Gözden geçirilmiş bir versiyonu Wollheim, *On Art and the Mind*, Cambridge, 1973 içinde yayınlandı. Bu yazı yazar tarafından C. Harrison ve F. Orton (ed.), *Modernism, Criticism, Realism*, Londra ve New York, 1984, s. 10-17'de yer almak üzere gözden geçirildi ve buraya bu kaynaktan alındı.

Eğer sanat hakkında doğru olduğundan fazlasıyla emin olabileceğimiz bir şey söylemek isteseydik, sanatın niyete dayandığını öne sürmeye kalkışabilirdik. Bununla da sanatın yaptığımız bir şey olduğunu, sanat eserlerinin insanların yaptığı bir şey olduğunu kastederiz. Bu önermenin doğruluğu da hiçbir şekilde, bir kısmı uzun zamandır bilinen, diğerleri yeni günışığına çıkarılmış keşiflerle zorlanmamaktadır, çünkü bir sanat eserini düzene sokmak için üretemeyiz; doğaçlama bir sanat eserinin yapımında yer sahibidir, sanatçı eserinin ille de en iyi yorumcusu değildir, seyircinin de algıladığı şeyin örgütlenmesinde haklı bir rolü vardır. [...]

Etkinlik fikri konusunda birçok şey belirsiz olsa da, tek bir şey açık görünüyor. Sanatın bizim yaptığımız bir şey olması olgusundan, sanat yaparken kavramın yapılan şeyin belirlenmesine girdiği ve orada önemli bir rol oynadığı sonucu çıkar. Ya da başka bir şekilde söylenirse, bir sanat eseri yaptığımız zaman, onu belli bir betimlemeyle yaparız – ama elbette, dikkatimiz soruna çekilmediği sürece, betimleme sunacak durumda olmayız. Aslında [...] bana göre doğru şudur: Her koşulda, ya da belli bir eser sözkonusu olduğunda, birden fazla kavram sözkonusu olacaktır ve sözkonusu olan kavramlar bir tür hiyerarşi oluşturacaktır, bazı kavramlar diğerlerinin altında, örgütlü ya da örgütsüz bir halde çökecektir. Sanat eserlerinin üretimini düzene sokan bu tür bir kavramsal hiyerarşi varken, bir sanat kuramından bahsetmekte haklı olduğumuzu öne süreceğim. Bu konuşmada konuyu biraz daha genel bir şekilde ele almak istiyorum ve sizden benimle birlikte bir modern sanat kuramını değerlendirmenizi rica edeceğim. Benim aklımdaki kurama *tek* modern sanat kuramı denemez, çünkü belli ki böyle bir şey yoktur, ama bunun başat kuram olduğunu öne süreceğim. [...]

Benim önerim şu: Modern sanatın ana hattı için, sanatın maddi karakterini vurgulayan bir kuram, bir sanat eserini önemsiz ya da değersiz bir şekilde ve sadece çevresel olarak değil, fiziksel bir nesne sayan bir sanat kuramı koyutlayabiliriz. Böyle bir kuram, diye öneriyorum, çağımızın sanat etkinliğinin büyük kısmının altında yatar ya da onu düzene sokar ve modern sanatın birçok zaferinin ve belki de birkaç felaketinin altında yatan şey odur. Çağımızın en halis, kesinlikle en cesur eserlerine yol açan sanat kavrayışı içinde, fizikselliğin yan anlamı öne çıkar.

Bu tür bir kuramın işbaşında olduğuna dair kanıtlar çok fazladır, kuramın esin kaynağı bu şekilde birleştirdiği çok çeşitli fenomenlerde görülebilir: dokuya ve yüzey niteliklerine yönelik gitgide artan bir vurgu; çizgisel perspektifin terk edilmesi, her koşulda içinde resmin düzene sokulabileceği toptan bir ızgara sağlar; geniş, farklılaştırılmamış ya da çok az dalgalanan renk alanlarının yeğlenmesi, figürasyona karşı aldırışsızlık; kenarın, şekilli ya da kabartma desteğin, astarlanmamış tuvalin kullanılması; ve kolajda ya da düzenlemelerde olduğu gibi, eserin merkez gövdesine bazen yapıştırılan, bazen kendi başına duran, ayrı ya da ödünç alınmış öğelerin fiziksel yanyanalığı. Bu araçlar, kuşkuya hiç yer bırakmadan, Avrupa sanat repertuvarına, diyelim 1905'ten beri, önemli katkılarda bulunmuştur ve benim ürettiğim gibi bir kuramın varlığıyla ilgili herhangi bir tartışma, tahminimce, bu araçların ve sanatta yol açtıkları değişikliklerin ne kadar önemli olduğu konusuyla sınırlı kalacaktır.

Bu yüzden kuramın herhangi bir temel tartışmasından, eğer kuram ya da onun formülasyonu yeterli olacaksa, içine girilmesi gereken niteliklere yönelmek istiyorum. Söylemem gereken şeyi üç genel değerlendirme altında söyleyeceğim. Ama bunu yaparken, kuramın kendisini daha büyük özgüllük elde edecek şekle sokacağım. Bunu özellikle resimle bağlantılı olarak düşüneceğim ve bunu bir resmin yüzeyi konusunda ısrar etmek olarak anlayacağım. Bir resim bağlamında, "fiziksellik" yerine "bir yüzeye sahip olmak" diye okuyun.

İlk değerlendirme şu: Önerdiğim kuram sanat eserinin fizikselliği ya da resmin yüzeyi üzerinde durur ya da ısrar eder – onları vurgular ya da öne çıkarır, ama (Bu asıl noktadır) kuram onları keşfetmiş ya da icat etmiş değildir. Ben elbette daha 1905'ten önce resimlerin yüzeyi olduğu gibi apaçık bir noktayı dile getirmiyorum. 1905'ten önce bir resmin yüzeyinin olması ya da sanat eserlerinin fiziksel olması gibi genel bir olgunun, sanat hakkındaki ilineksel ya da olumsal olgular arasında sayılmadığı gibi pek belirgin olmayan bir noktayı dile getiriyorum.

Çünkü bazı eleştirmenleri, bazı sanat filozoflarını, hatta bazı çağdaş sanatçıları okurken, insan yirminci yüzyılın başından önce sanat kavramının tümüyle herhangi bir maddesellik yan anlamı taşımadığını düşünebilir. Elbette –bu kabul edilmektedir– resimlerini yaparken eski sanatçılar fiziksel nesneler yaptıklarını kabul ediyorlardı. Ama onlara göre resim ve fiziksel nesne eşit değildi ve medyumun yönlendirilmesi, sanat yapma sürecinin kendisi değil o sürecin daha ziyade ön hazırlığıydı. Çünkü resim, onun alt katmanı olan tuvalden, panodan ya da freskli duvardan filizlenen ya da kabaran bir şey olarak olarak görülüyordu. Bu şeyler –tuval, pano, duvar– onun varoluşu için gerekliydi, ama onların da ötesine geçiyordu ve onun kavramının onlara yönelik bir göndermesi yoktu.

Geçmişe yönelik bu görüş, "yanılsamacılık" teriminin, figüratif resmin bütün biçimlerini, aslında temsilî resmin bütün biçimlerini betimlemek üzere, çok özensiz ve tümüyle yanıltıcı bir şekilde kullanımıyla yapay bir şekilde desteklenen bu görüş, ne ampirik ne de kuramsal değerlendirmelerden destek alıyor gibi görünüyor. Dahası, ona karşı çok fazla kanıt bulunmaktadır. İleri Rönesanstan bu yana, Avrupa resim tarihinde, çeşitli dönemlerde, sanatçılar yüzey değerleri açık bir şekilde yeğlediler ve üzerinde ya da birlikte çalıştıkları şeyin fiziksel niteliğini öne çıkarmak için seçilmiş yöntemler kullandılar. Sözgelimi, fırça darbesinin onaltıncı yüzyıl Venedik resminde belirgin bir resim öğesi olarak ortaya çıkmasını ele alalım; onyedi ve onsekizinci yüzyıl resminin arkaplanındaki manzaraların serbest eskizlerini; ya da ondokuzuncu yüzyıl Paris sanatında desteğin kenarına yerleştirilen kesik figürlerin belirgin kullanımını. Elbette, artık şu fark vardır: eski ressamlar için bu araçlar resmin olası bir kullanımından başka bir şey değildi ve onlara göre sanatın sınırları başka bir yerde yatıyordu. Sözgelimi, Velasquez ya da Gainsborough için medyumu yeğlediklerini ifade edip etmemek bir seçimdi. Onların sanat kuramı içinde zorunlu olan şey, eğer yaparlarsa, doğal fenomenlerin tasviri içinde ifade buluyordu. Sözgelimi Matisse ya da Rothko için, öncelikler tersine dönmüştü. Ama bunların hiçbiri eski ressamların yaptıkları şeyin resmin tali bir unsuru olduğuna inandıklarını söylemek anlamına gelmez. Onlarla bizim aramızda olan şey daha önce gerileyen sanatın bazı yan anlamlarının öne çıkmış olmasıdır ve *vice versa*.

Benim önerdiğim modern sanat kuramına ilişkin ikinci değerlendirme biraz daha derinlere uzanıyor. Şöyle: kuram sanatın fizikselliğini vurguluyor; bir resmin bir yüzeyi olması olgusuna vurgu yapıyor. Gerçekten, üzerinde ısrar edilen olgunun kolay bir abartma hilesiyle, bir resmin bir yüzeyi olduğu olgusu –gördüğümüz gibi, eski kuşakların gözardı etmediği bir olgudur bu–, bir resmin, bir yüzey olduğu ya da ondan öte bir şey olmadığı olgusuna çevirebilir kendisini. Bu da bilinmedik olmasa da, kuramın aşırı bir versiyonunu verir bize. Fakat zorunlu bir değişiklik sağlanır – bir yüzeyden bahsederken, kuramın indirgenemez ya da bertaraf edilmez bir şekilde *bir resmin yüzeyine* gönderme yaptığı kabul edilirse. Kuramı dile getirirken "bir resmin" ifadesini kaldırabiliriz, eğer kaldırılan ifade anlaşılmışsa. Eğer ifade sadece kaldırılmakla kalmayıp zihinden de kalkarsa, kuram tutarsız hale gelir. Çünkü bir yüzeyden, onun ne tür bir yüzey olduğunu, yani sonuçta neyin bir yüzeyi olduğunu belirtmeden bahsetmek, herhangi bir ilgi çekmez.

Belki de bu değerlendirmeyi ortaya atmanın bir yolu da kuramın doğasına geri dönmektir. Çünkü kuram, gördüğümüz üzere, eğer uygunsa, bize belli bir sanat biçiminin –günümüzün sanatının– üretilmesini sağlayan kavramları sunar. Fakat kimsenin bir yüzey üretmeye kalkışamayacağı açıktır, yani onun neyin yüzeyi olduğu sorusuna bir yanıt bulmadan önce: Kendisini şu ya da bu tür bir şeyin yüzeyini vurgular ya da işler olarak düşünmediği sürece, yine, bir yüzeyi vurgulamaya ya da işlemeye kalkışamaz. Bunu başka bir şekilde söylersek: Atölyede verilen bir "Bizim yüzeyin farkında ya da bilincinde olmamızı sağla" talimatı, seramik kap yapan birine, astarlı tuvale yağlıboya resim yapan birine, mermeri oyan birine, ya da freskle çalışan birine söylendiğinde, oldukça farklı anlamlar taşıyacaktır. (Sözgelimi, talimata uygun şe-

kilde, yüzeyin düzgün ya da kaba yapılacağını düşünün.) Talimatı alanların her biri, sonuçta, yaptığı şeyi, talimata uymadan önce, bildiği kadarıyla yerine getirecektir. Eğer ne yaptığını bilmiyorsa, sözgelimi, kalkıştığı etkinliğin doğasını daha kavramamış biriyse, talimata hiç uyamazdı. Basitçe, kendisinden yapması istenen şeyi nasıl yapacağını bilemeyecekti: ne istendiğini de bilemeyecekti. Onun için talimat "Orta büyüklükte yap" gibi bir anlama gelecekti.

Verdiğim örnekler bir açıdan yanıltıcı olabilir, çünkü işlenecek yüzeyin büyük ölçüde malzemeye nasıl gönderme yaptığı aydınlanmadan önce daha fazla ayrıntının gerekli olduğu anlamına gelebilir. Sanatçı, başka deyişle, neyin yüzeyi olduğunu tam da onun neyden yapıldığı anlamında bilmelidir. Fakat bu da hatalı olacaktır. Bu hem gerekli olanın sadece bir kısmıdır, hem de bu açıdan bile yanıltıcıdır. Burada bize gereken ayrım bir *malzemeyle* bir *medyum* arasındaki ayrımdır. Bir medyum malzemeyi kucaklayabilir de kucaklamayabilir de, ama eğer kucaklarsa, bir medyum karakteristik bir tarzda işlenmiş olan bir malzemedir ve bu tarzın karakteristikleri sadece medyumun içinde ortaya çıktığı sanat bağlamında anlaşılabilir.[1] "Malzemeye sadakat", bazılarının sandığı gibi, çok da yetersiz bir estetik değildir, daha çok bir estetiğin yetersiz bir dile getirilmesidir: Bernini ve Rodin mermere sadık değildiler, ama mermere heykelin malzemesi olarak sadık kalmış olabilirler. Bu ayrım yapılırsa, yüzeyin en çıplak özelliği yüzeyi oluşturan ya da onun üzerine serilen medyuma gönderme yoluyla yapılabilir.

Burada modern sanat kuramıyla bağlantılı olarak ortaya atmak istediğim üçüncü bir değerlendirme de şudur: Kuram sanat eserinin fizikselliğine vurgu yapar – sözgelimi, resmin yüzeyine. Bunu da, kuramın resmin bir yüzeyi olması olgusu üzerinde durduğunu söyleyerek eşit şekilde ortaya koydum. Yine de bazen hem eleştirmenler hem de sanatçılar tarafından sonradan düşünülür ve buna bağlı çarpıtmalar hem eleştiride yaşanır –sözgelimi, bir resim hakkında kendi yüzeyine vurgu yaptığını söylemek yeterli sayılır– hem de sanatta yaşanır –böylece bu vurgudan değer kazanmaya çalışan nesnelerle karşı karşıya geliriz. [...]

Belki de bu değerlendirmeyi yürütmenin en iyi yolu, kuramın, bu haliyle, sıkıcı sanattan başka bir şeye yol açmadığını göstermek olabilir. Çünkü kuram, bir resmin bir yüzeyi olduğunu öne sürerken, ressamın dikkatini ondan öncekiler tarafından düşünülmemiş bir şekilde ya da derecede çeker. Ama eğer kurama göre resim bir yüzeyi olduğunu öne sürecekse, o zaman hem yüzeyin kullanımı üzerine bir öncelik getirilmeyecek, hem de kuramın etkisi yüzeyin kullanımına karşı işleyebilecek. Çünkü bu tür herhangi bir kullanımın resmin öne sürdüğü şeyin berraklığı ya da kesinliğiyle çakışabileceği sanılabilir. Yüzey *olgusu*, kısmen ya da tümden, yüzeyin kullanımının gölgesinde kalabilir. Ve yüzey olgusunun önemli bir şey sayıldığı bir estetik durumda, yüzey kullanımı en iyi ve büyük olasılıkla tehlikeli şekliyle dikkat dağıtıcı görünmeye başlayabilir.

Yüzey kullanımından bahsetmek ve bunu yüzey olgusuyla karşıtlaştırmak, ve modern sanatın karakteristik uğraşı olarak olguyu değil kullanımı belirlemek, modern sanata reddedemeyeceği bir ilgi karmaşıklığı atfeder. Çünkü ancak bir karmaşıklık benimsersek, yüzeyi, kullanılan bir şey olarak düşünmemizin bir anlamı olur. Ne için kullanılan, diye sormalıyız? Ve bunun yanıtı da ilginin karmaşıklığında yat-

malıdır. - Şunu söylemem gerekir ki, modern sanatın özerkliğini onun dürüstlüğüyle, hatta safdilliğiyle eşitleyen yaygın bir karışıklık olmasa, bunu belirtmek gerekmezdi. Sanatın özerkliğinden bahsetmek onun ilgilerinin türediği yer hakkında bir şey söylemektir, onların sayıları ya da çeşitlilikleri hakkında hiçbir şey söylememektir.

Modern resmin bir özelliğinin de onun iddia edilen varoluşundan ziyade kullanılan yüzey olduğu, soyut bir şekilde söylenecek şey değildir. Bu nokta anlamlı bir konuya biraz dalmadan kavranamaz. Bu yüzden bu konuşmanın geri kalan kısmını üç resme ayırmak ve demek istediğim şeyi onlarla bağlantılı olarak göstermek istiyorum. Bu resimlerin yirminci yüzyıl sanatının şaheserleri arasında yer alması bir rastlantı değil.

İlk resim Matisse'in 1913 yılında Tanca'da yaptığı *Le Fenêtre Ouverte* [*Açık Pencere*] adlı resmi. Bu resimle ilgili söyleyeceğim şeylerin bir kısmı Matisse'in diğer büyük açık pencere resimleri, sözgelimi 1914 tarihli kasvetli *La Porte-fenêtre* ya da *La Fenêtre* ya da *Le Rideau Jaune* adlı resimler için de geçerlidir. Bu resimde, başka şeylerin yanısıra, Matisse'in zeminin doğasına yönelik sıkça görünen ilgisiyle karşılaşırız. Şimdi, eğer elimizdeki ilk en eski resim olmayan, ama genellikle bu şekilde anılan resmi, resmin habercisi olarak düşünürsek –ilk Taş Çağının mağara sanatından bahsediyorum– burada bir zemin yoktur, sadece imge vardır.[2] Zeminin ortaya çıkmasıyla birlikte, şu sorun belirir: Zemini figürler arasındaki boşlukla ya da tasvir yokluğuyla eşitlemeyecek bir şekilde nasıl kavrarız? Avrupa resminin tarihinde bu soruya verilmiş çeşitli yanıtlarla karşılaşırız. Bir yanıt ressamın zemini arkaplanla eşitlemesi, ya da bu terim yeterince geniş bir şekilde anlaşılırsa, manzarayla eşitlemesi ve sonra da ayrıntıları bu eşitliğin ona hiyerarşik bir şekilde, ayrıntının ayrıntıya gömülmesi gibi, bir Çin kutusunda olduğu gibi dayatılmış duracağı şekilde düzenlemektir. Bu yanıtı Avrupa sanatının en seçkin başarılarında görebiliriz – sözgelimi, Van Eyck ve Poussin'in şaheserleri gibi çok farklı eserlerde. Bir başka yanıt da zemine, yine temsil aracılığıyla, merkez figürlere ek bir içerik sağlayan bir şey olarak değil, içinde merkez figürlerin çerçevelendiği bir uzam olarak bakmaktır. Şimdi bir dizi nedenle bu iki klasik yanıt da Matisse için kullanışlı değildir. Çünkü Matisse –ve burada yirminci yüzyıl sanatının başlıca hamlelerinden ikisini sergiler– hem geleneksel anlamdaki ayrıntı fikrini hem de birleşik ve düzenli bir uzamsal iskelete bağlılığı kullanır. Böylece soru yinelenir. Zemin saf negatif terimler dışında nasıl kavranacaktır? Zeminin sınırının –ki bu da ilk sorunun bir uzantısıdır–, onu çevreleyen çizginin sınırının fazlasıyla keyfî durmaması nasıl sağlanacaktır? Ve tam da bu noktada, bu soruya yanıt bulmak üzere, Matisse yüzeye başvurur. İşte burada yüzeyi ***kullanır***. Çünkü yaptığı şey yeri yüzeyle çok yakın bir şekilde ilişkilendirmektir –bunu söylerken de yüzeyi özel bir şekilde doldurduğunu, böylece bizim belli bir zemin yayılımı görmekten onu yüzey olarak görmeye kaymamızı sağlayacak bir dikkat kayması yarattığını kastediyorum–, böylece yüzeyin büyüklüğünü zeminin kapsamını belirleyen bir şey olarak kabul ederiz. Matisse'in yüzey kullanımını anlamak için, bu sayede, bizim Matisse'in inkâr ettiği o klasik zemin hazırlama tarzlarından herhangi birine özlem duymadan, bu zemini kabul etmemizi sağladığını söyleyebiliriz.

La Fenêtre Ouverte'te izi sürülmeye değer bir düşünce hattı daha var belki de. Açık pencereden gördüğümüz şey bir manzara. Şimdi, bir ressam için her koşulda,

belki de, bir manzarayı, eh, yani, hiçliğe açılan bir manzara olarak düşünmek belli bir saçmalık içeriyor, basit zeminin içerdiği şekliyle pencerenin çerçevesi aracılığıyla tasvir edilen şeyi işlemek bu biraz da. Manzara –elbette biraz özel, hatta profesyonel denebilecek bir anlamda– bir nesnedir. Şimdi de Matisse'in yüzeyi ikinci bir şekilde kullandığını görüyoruz. Çünkü zeminle örtüştüğü yerde yüzeyi vurgulayarak, bizi manzaraya bakmanın ya da onu düşünmenin bu ressamca tarzına yöneltiyor. Elbette, Matisse beceriksiz bir ressam değil, açık pencereyi sanki katı bir nesneyle doluymuş gibi gösterecek şekilde bir yüzey kullanımından kaçınıyor. Manzaranın bir nesne olmadığı ama öyleymiş gibi olduğu, bir ve aynı anda açıkça görünüyor.

Ele almak istediğim ikinci resim Morris Louis'nin geç dönem tuvallerinden biri [*Alpha Phi*, 1961]. Louis'in eserine bu aşamada büyük ölçüde tek bir uğraş hakimdi – resmin fiziksel görünümüne ya da yüzeyin nasıl göründüğüne yönelik ilgisi dışında. Ve bu uğraş da iki bakış açısından betimlenebilir. Bir bakış açısından, bu, renge yönelik ilgidir; başka bir bakış açısından, lekelere yönelik ilgidir – lekeler hem üç boyutlu olan hacimlerle hem de iki boyutlu olsalar da, üç boyutlu uzama asılmış ya da görünür bir şekilde orada yer alır gibi görünen şekillerle kontrast oluştururlar. Louis, başka deyişle, resimlerinin içeriğine renk katmak istemiş, ama insanca mümkün olabildiği kadarıyla –ya da daha iyi bir ifadeyle, olabildiğince görünür şekilde– renkli öğeler ya da renk taşıyıcıları arasındaki uzamsal ilişkilerin geri çekilmesini değerlendirmek istemiş. Şimdi, Louis'nin lekelerinin temsilî olmadığını söylemenin pek doğru olduğunu sanmıyorum (Michael Fried bu resimlere ilişkin başka her açıdan derinlikli olan değerlendirmesinde bunu söylüyor).[3] yani Louis'in bizim özellikle tuvalin boyanmış kısmını görmemizi istediğini sanmıyorum. Uzamın temsilinin ya da uzamsal herhangi bir şeyin temsilinin minimum olduğu bir temsil biçimi arıyor. Ve bu etkiyi elde etmek için, yüzeyi, lekelerden birinin merkezine baktığımız sürece onu temsilî olarak göreceğimiz şekilde kullanıyor. Ama gözlerimiz lekenin kenarına doğru ilerlerken, temsilî öğe ortadan kayboluyor ve önce öncelikle, sonra da tümüyle, tuvalin farkına varıyoruz. Başka deyişle, temsil tam da uzamsallık sorunlarının –Bu leke diğerinin yanında nasıl duruyor?– ortaya çıkmaya başladığı noktada olumsuzlanıyor. Toptan etki, Louis'in lekelerine bakarken, sanki onlar yüzeye gömülmüş ya da bastırılmış gibi onların farkına varmamız oluyor – şans eseri, oldukça figüratif bir bağlamda, Goya'nın bazı resimlerinde karşılaştığımız bir etki bu. Yüzey, öyleyse, temsilin işlemini denetlemek ya da sınırlamak için kullanılıyor, böylece "saf" bir kip diyebileceğimiz şeyin içinde renkle karşılaşılabilir: genişletilmiş ama uzamsal olmayan öğelerin doğruladığı gibi.

Ele almak istediğim üçüncü resim Rothko'nun Dört Mevsim dizisinden, şimdi Tate'te asılı duran tuvallerinden biri [*Vişne üzerine Kırmızı/Red on Maroon*, 1969]: bana göre, çağımızın en yüce yaratımlarından biri bu. Louis'e, hatta Matisse'e kıyasla, Rothko yüzeyi oldukça karmaşık bir şekilde kullanıyor. Ve bu konuda ne düşünebileceğimiz konusunda sadece tek bir ipucu vereceğim. Rothko'nun resminin büyüklüğü son aşamada, bundan fazlasıyla eminim, ifadeci niteliğinde yatıyor ve eğer bu niteliği belirlemek isteseydik –bu kaba bir belirleme olacaktır– bir acı çekme ve hüzün biçiminden, zar zor ya da nazik bir şekilde saklanan bir biçimden bahsetmemiz gerekecekti. Belki de Shakespeare'in *Fırtına*'sında ifade edilen duyguya yakın

bir duygudan bahsedecektik – karakterlerden birinin ifade ettiği bir duygudan değil, oyunun genelinden bahsediyorum. Fakat Rothko'nun tuvalinin dolayımsızlığı bu ifadeci niteliğe biçimsel bir kontrpuan sağlanma tarzından kaynaklanıyor; ve bu da resmin üretmesi düşünülen belirsizlikte yatıyor, resmi ister içinde bir imge saklayan bir resim olarak görelim, ister resmin kendisini bir imgenin içinde görelim. Onu ister bir alev ya da gölge çemberi içeriyor olarak görelim –bu betimlemeyi Michel Butor'un "Rothko: New York Camileri"[4] adlı denemesinde yaptığı enfes Dört Mevsim betimlemesindeki uçarı imgeye borçluyum– ister onu vitray camının eşdeğeri olarak görelim.[5]

Şimdi, bu belirsizliği basit bir algı salınımına çekmek de, ondan korumak da, onun o hale düşmesine engel olmak da, eğer yanlış düşünmüyorsam, yüzeyi kullanma tarzına bakılırsa, Rothko'nun ifade amacına fazlasıyla düşmanca bir tavır olacaktır. Çünkü yüzeyin kullanımı, ya da onun kendini bize dışavurma tarzı, eşzamanlı olarak resim içindeki biçimleri önerir ve resim boyunca bir birlik izlenimi uyandırır. Nesnelere ışık düştüğü ve ışığın yarı saydam bir düzlemden ışıldadığı izlenimini uyandırır. Nerede kesin bir okuma biçimlenmeye başlarsa, yüzeyin öne çıkması bunu kuşkulu hale getirir.

Ancak şimdi, modern sanat kuramının başka, ya da daha işler yönlerine belirttiğim şekliyle dikkat ettikten sonra, bana, daha önceden dikkat edilmeye layık olabilecek bir yönünü gözlemeye kalkışmak uygun görünüyor: Modern sanatın, bugün kabul edilebilir saydığımız tek güzellik türünü dışavuran nesneleri ortaya çıkarmasından bahsediyorum.

1 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say*, 1969.

2 Bu konuda bkz. Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, I, sy. 3, 1969, s. 223-42.

3 Michael Fried, *Three American Painters*, Boston, 1965, s. 19-20.

4 Michael Butor, *Inventory*, çev. Richard Howard, Londra, 1970.

5 Peter Larisey, S. J. ile yaptığım sohbetler bana çok yararlı oldu.

VII. Bölüm

Kurumlar ve İtirazlar

VII. GİRİŞ

Modernist nitelik ve önem yargıları, özellikle de Pollock'tan bu yana Amerikan sanatının farklı biçimlerine yönelik yargılar, 1960'ların ortasında köklü bir meydan okumayla karşılaştı: Greenbergci Modernizmin kendisinin özlü bir formülüyle örtüşen bir saldırı yaşandı. Modernizmin iktidarının zirvesindeyken gözden düşmesiyle yaşanan belirgin paradoks, eğer sanata yönelik güçlü ve ayrıcalıklı (herhalde ayrıcalıklılığı nedeniyle güçlü olan) bir eleştirel yaklaşımı yönetimsel bir sanat kültürüne dönüştüren bir anlatı olarak üstünlük elde etmesini yorumlarsak, biraz dağılacaktır. Yani bu değerlendirmeye göre, Modernizmin hegemonyası bir skleroz pahasına olmuştu. Onun ayrıcalığının ona karşı olmaktan çok geçici bir iktidar zerresiyle kesildiği görülür görülmez, onun eleştirel erdem iddialarına ölümcül bir gölge düşmüş oldu.

Greenberg'in, modern sanatı, bir kendi kendini saflaştırma süreci olarak değerlendirmesinde, Fried'ın daha sonra ortadan kaldırmaya çalıştığı bir özcülük örtük olarak hep vardı. Modernizmin bir indirgeme süreci olarak okunması her şeye rağmen, başka her konuda Greenbergci görüşe tepki gösteren bir kuşağın temsilcilerine çekici geliyordu. Donald Judd, Frank Stella, Carl Andre ve biraz daha farklı bir şekilde Robert Morris, modern sanatın eğiliminin daha birleşik, daha az yanılsamacı bir eser biçimi arayışında göreceli kompozisyonu aşama aşama silmek olduğu imasını kabullendiler (VIIA2, 3, 5 ve 6). Bu da resmin uygun bir araç olarak canlılığını sürdürmesine karşı harekete geçiyor ve resmin doğası gereği sunmak zorunda olduğu yanılsamacılığın yerine "gerçek" uzamdaki "gerçek" ilişkilerin geçirilmesini öneriyordu.

"Bütünlüğe" yönelik bu vurgunun arkasında yatan düşünüş hiçbir yerde açık seçik dile getirilmemiştir. Fakat birbiriyle ilişkili iki ima belirtilir. Biri özünde arkaik bir Kübist araç olan kompozisyonun, "dengelemenin" reddedilmesini ve bununla birlikte artık eserin, geleneksel anlamda parçalarının toplamı olmayan bir birliğe doğru daraltılmasını içerir. Bu da "kompozisyon" ve diğer şeylerin Avrupalı, bu yüzden de modası geçmiş, "ikici" bir duyarlılıkla (yani son aşamada, Kartezyen bir akılcılıkla) ilişkilendirilmesine dayanan farklı bir onaylama kalıbına doğru gider. "Özgül nesnenin" provasının arkasında, yeni bir yaşam biçimiyle birlikte tümüyle yeni bir şeyin –resim ve heykelin hiç olamayacağı bir şekilde– gerekli olduğuna yönelik derin bir inanç yatıyordu. Bu tür bir yaşamın da, öncelikle, modern Amerika'da yaşandığı varsayılıyordu.

Michael Fried'a göre, sanatın "yargıyı zorlaması" gerekiyordu. Judd ve başkalarına göre "güvenilir" olmalıydı. Bir bakıma, bu talepler arasında çok fark yoktur. Fakat birinin literal gerçekliğin olumsallıklarından kaçmaya çalışırken, sanatın idealleştirilmesine yöneldiği, bu arada ötekinin de bir tür kitlesel üretim dünyası içindeki kentli deneyime uygunluk içinde güvenilirliği aradığı duygusundan kurtulmak güçtür. En azından o sırada durum kısmen böyle görünüyordu. Bir dünya tehlike içindeydi, ya da biraz daha farklı söylersek, bir tür dünyada tehlike vardı; ve seçenekler şiddetle yarışıyordu. Fried'ın "Sanat ve Nesnelik" denemesi, 1967 yazında, büyük ölçüde hasımlarının hakim olduğu bir tartışmaya yönelik bir müdahale oldu (VIAA7). Onun medyuma-özgülüğünün ve özünde zaman ve yerden bağımsız olarak kavranan estetik deneyimin değerinin bir bütün olduğunu savunması, sadece estetik değil ahlaki uzlaşma olarak da sunduğu şeye kalkışmış, çekişen çıkarlara karşı yöneltilmişti. Dahası, Modernist estetik, Fried'ın kavradığı şekliyle, bir etikle içiçeydi.

Ama konumunu ne kadar tutkulu bir şekilde savunursa savunsun, 1967 yılında Fried'ın savı bir tür geri çekilme mücadelesine benziyordu. Soyutçu modernizmin daha önceden sahip olduğu konum zaten gaspedilmişti. Medyumlar arasındaki geleneksel ayrımların kasıtlı olarak aşıldığı sanat biçimleri kaynıyordu ortalık. Böyle bir eserde, sanat genel olarak ele alınıyor, bağlamın olumsal yönlerine yoğun ilgi gösteriliyordu. Bu da Fried'ın "teatral" olarak kınadığı, bu tür eserdi. Eser yalıtılmış olarak da yapılmıyordu. Kendileri de Modernizmin hem öncülleriyle hem de yargılarıyla mücadele eden sanat-eleştirel revizyon biçimleri buna koşut gidiyordu (VIID7 ve 8).

Modernizm ve düşmanları arasındaki hattın nerede çizileceği açık bir soru olarak duruyor. Daha sonraları (sözgelimi, "soyut", "Minimal" ve "Pop" sanat arasında) gazeteci üslubuyla yapılan belirlemelerden çok farklı bir tavırla, Judd Noland'ın resmini, ayrıca Oldenburg'un heykelini olumlu bir şekilde, özgüllüğe yönelik eğilimin bir parçası olarak değerlendirdi. Sanat nesnesinin alenileştirilmesinin, ayrıca nesneyi "maddesellikten çıkarmaya" yönelik daha sonraki hamlelerin altında yatan indirgemeciliğin, hep birden Modernist özcülüğün ötesindeki bir hareket olarak değil, bir devamı olarak okunması mümkündür. Yani, bir tür son Modernizm olarak, en son ve bu yüzden de en güncel vagonu, tarihten gelen bir trene bağlamaya yönelik bir çaba olarak yapılandırılabilir. Bu perspektiften, Greenberg'in Minimal Sanat denen şeyi benimsemekte başarısız olması kendi konumunun mantığı karşısındaki bir sinir çöküntüsü olarak görülebilir.

Greenberg tarafından formülleştirilip Michael Fried tarafından –kendi terimleriyle– savunulan estetikçi Modernizmin literalist reddedilmesi, bir çekirdek arayışından, sanat çalışmasından özsel olmayan şeyleri sıyrıp atma isteğinden kaynaklanıyordu. Resim ve heykellerden "özgül" nesnelere, algının eşiğinde duran nesnelere, düşünce nesnelerine ve sanatın analitik bir önerme olarak öne sürülmesine yönelik bir yolculukla sonuçlandı (VIIA3-6, 10 ve 11). Judd'un modası geçmiş bir Avrupa akılcılığından türeyen ikiciliğe yönelik eleştirilerine rağmen, bu indirgeme sürecinin büyük kısmına hakim olan geniş bir idealizmi görmemek olanaksızdır. Fakat Morris ve diğerlerinin elinde, nesnelere yönelik hamlenin içindeki (Fried'ın terimiyle) "literalizm" tersyüz oldu ve herhangi bir estetikçi biçimciliğin kucaklayamayacağı bir sanata yol açtı. Dilsiz hammaddenin işlenmesine odaklanan bir maddecilik Minimalist

nesnenin hiper-biçimciliğini "karşı-biçime" çevirdi (VIIB4 ve 11): Bataille'ın "Informe [biçimdışı]" değerlendirmesini fazlasıyla hatırlatan bir maddecilik (VIIB3 ve ayrıca bkz. IVC12). Bu ilgi "yapmaya" yöneldi: Malzemelerin belli bir nesne yapılmalarına değil, malzemelerin yönlendirilme süreçlerine yönelik bir ilgiye. 1960'ların sonunda yeni bir güç kazanmış olsa da, bunun bazı açılardan Rosenberg'in Soyut Ekspresyonizmi "eylem resmi" olarak sunmasını (bkz. VA16), ayrıca bunun daha sonra "Oluşumlara" doğru genişlemesini (bkz. VIA7) hatırlattığı söylenebilir.

Bu maddeciliğin etkisi ilgiyi bağlama odaklamak oldu. Modernizm bağlama aldırmıyordu ve "özgül nesne" geleneksel galeri uzamında genellikle sorunsuzca yer alıyordu, buna karşılık malzemeye –özellikle de görece biçimsiz malzemelere– yönelik ilgi onlara biçim sağlayan "kaplar" üzerinde düşünülmesini sağladı. Bunlar arasında en önemlisi galeri uzamının kendisiydi. Ama bu da dikkat gerektirmeyen nötr bir etken olmaktan çıkıp eserin bir bileşeni olarak öne çıkarılınca, izleyicilik alışkanlıklarını daha da sorunsallaştıran bir sanat yapma imkanı belirdi.

İki temel şekilde oldu bu. Öncelikle, eserin galerinin dışına yerleştirilmesiyle. Arazi Sanatı, Beden Sanatı ve sahaya özgü heykel, sanat eserleriyle karşılaşmaların koşullarına fenomenolojik açıdan *informe* bir odaklanma yarattı: yani, zaman ve uzam içindeki fiziksel nesnelerin ve olayların cisimlenmiş algısına yol açtı – tam da Fried'ın aradığı teatrallikti bu (VIIB3, 4, 13 ve 14).

Bunun dışında, Kavramsal Sanatın analitik bir biçimi sanatın görselliği konusundaki ezelî geleneği sorunsallaştırdı (VIIB1). Sanat nesnesinin konumunun ve onu çevreleyen koşulların sorgulanması için dilin bu şekilde kullanılması, açıkça modern sanat nesnesinin konumuyla ilgilenen ikinci sınıf bir uygulamaya yol açtı. Bu uygulama sanat "nesnelerinin" sahasına başka herhangi bir yayılmanın indirgenmesine dayanıyordu. Eğer nesnenin bir rolü varsa, bu rol kendi artık dışavurmuş olumsallığına yönelik sorgulamanın odağı olarak hizmet etmekti (VIIB5 ve 6). Bu olumsallığın kendisi hemen sadece fiziksel, ya da aslında sadece kavramsal değil, toplumsal bir şey olarak anlaşılmaya başlandı (VIIC9-13). Ortaya çıkan şey sanat eserini bir mal olarak görmenin sonuçlarına katılmaktı. Bu uygulama seçeneklerinin ne ayrıcalıklı ne de özel olduğunu söylemeye gerek yok. Sanki 1960 sonu ve 1970 başı avangardının içinde hareket ettiği imkanlar alanıymış gibi biçimlendiler. Bu yüzden temel eksenleri ontolojik ve ideolojikti.

Sanatın bağlamı duygusu böylece onun üretimini çevreleyen görünmez ama güçlü kuvvetleri kucaklayacak şekilde genişledi. Modernizmin temel özelliklerinden biri de Amerikan olması ve avangardın başkenti olan Paris'in yerine New York'un geçmiş olmasıydı. 1960'ların sonlarında, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan beri ilk kez, Avrupa sanatı bir tür eşitlik konumuna erişti (VIIB2). Avangardın bu uluslararasılaşması, genelkurmay olarak Amerika'yı belirleyen küresel bir statükoyla rekabet etmek üzere, tam da o dönemde beliren daha geniş bir uluslararasılaşmadan ayrı tutulmamalıdır (VIIC1). "Amerikalının" anlamı, uluslararası olarak, bütün Amerikalıların doğrudan özdeşleşmeyi kabullendiği bir şey değildi (VIIC2, 5 ve 6).

Bu mücadele yaklaşık olarak, 1960 ortalarından 1970 ortalarına dek uzun bir zaman sürdü. Fakat en yüksek noktası 1968 olarak kabul edildi. "1968" isim olarak birçok anlama gelir, popüler kültür biçimlerinden askerî eylemlere, bir ütopya-

cılık bolluğundan genel greve dek birçok anlama. Maoculuğun sıradışı kümelenmesi onu insan hakları hareketiyle yakınlaştırdı ve Vietnam Savaşı'na muhalefete sürükledi; hem öğrenciler gibi daha önce gerici olan kesimlerin muhalefetin ön saflarına geçmelerini, hem de, kadınların sanat çalışmalarının yeni biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açan, yaygın bir kadın hareketinin doğuşunu gördü (VIIC3 ve 7). Batılı işçi sınıfının edilgenliğiyle ilgili varsayımlar Paris'te yaşanan, öğrenci ayaklanmasının sanayi militanlığını ateşlediği Mayıs Olaylarıyla sarsıldı. Bob Dylan, Jean Luc-Godard, Che Guevara ve Prag Baharı'nı kucaklayan bir dünyada, bir olasılık duygusu gelişti. Statüko gelişmenin freni olarak görüldüğü gibi, aşılabilecek gibi de görünüyordu. Bu zamanların iklimiyle bu zamanlarda üretilen sanat arasındaki kesin ilişki ve etkileşimler kuşkusuz çok önemliydi. Kesin olan bir şey sanatla politikanın ilişkisi hakkında bir tartışmanın canlanmış olması ve örgütlenme biçimlerinin, 1920 ve 1930'lardan beri görülmemiş bir şekilde genişlemiş olmasıydı.

Müdahaleler sosyolojikten ütopyacıya kadar, mücadelecilikten alaycılığa dek değişiyordu. Nasıl bir ortam olduğu belli ölçüde Fransız yazar Jean Clay'in Haziran 1970'te *Studio International*'in sayfalarında dile getirdiği bir iddiada görülebilir: "Burjuvazinin galeri ve müzelerinde sürdürdüğü kültür sisteminin ölüm çığlıklarına tanık olduğumuz apaçık ortada." Çokuluslu şirketlerin avangard manifestolara sponsorluk yapma konusundaki heveslilikliklerinde haklı bir alaycılık sezilebilir (VIIB9). Fakat bu Kavramsal Sanatın başlattığı, hem estetik hem kültürel yeniden değerlendirmenin ölçeğini tümüyle önemsizleştirmemelidir. Modernlik koşulu bir kez daha sanatçılar tarafından eleştirel bir incelemeden geçiriliyordu. Bu incelemenin uygulamanın belirleyici sahası olan sanat dünyasının kendisine yayılamadığı noktada, başka insanların sorunlarını yoluna koymaya yönelik bağlılığa sıkça eşlik eden boş bir belagatla karşılaşmak mümkündü. Ama uygun bir düşünümsellik ölçüsü sağlandığında, bu tartışmalar daha eski tartışmaların yeniden keşfedilmesiyle hem canlanıyor, hem de karşılıklı olarak alevleniyordu. Benjamin, Brecht, Lukács ve diğerlerinin katkıları Faşizm, savaş ve Soğuk Savaş yıllarının onları ittiği kıyılardan çıkarıldı.

Fakat bu süreç hiç de dümdüz bir şekilde ilerlemedi. 1960 sonlarını ve 1970 başlarının sanatı 1930'ların yakınlıklarıyla doğrudan kıyaslanabilir durumda değildi. Ne de, son aşamada, dünya, uluslararası kapitalizmin başarılı bir mücadeleye direnmesi gibi sınırlı bir çerçeve dışında, aynıydı. İki dönem arasındaki tek önemli fark Sovyet Komünizminin Batılı avangard içindeki öğeler için çekim nesnesi olmaktan çıkmasıydı. Macaristan ve Çekoslovakya'yı işgal etmesinin, Çin'den uzaklaşmasının, sanat alanında da tutarlı bir şekilde gericiliği benimsemesinin ardından, Sovyetler Birliği artık "Yeni Sol"la daha yakın bir ilişki içinde olan Batılı bir avangarda herhangi bir şey sunamıyordu.

Avangard, açık bir şekilde, hiçbir zaman herhangi bir politik perspektife sistemli şekilde yakınlık duymamıştı. Yine de, muhalif bir kılığa büründüğü ölçüde içinde daha geniş bir muhalefetin sürdürüldüğü koşullardan önemli ölçüde etkilenmişti. Sovyetler Birliği'nin entelektüel prestijindeki çöküş, Marksizmdeki daha geniş tarihsel bir krizle özdeşleştirilmese bile, onun bir parçasıydı. Bu da avangardı ister istemez etkiledi. Özellikle de 1968 dalgasının sönmesinden sonra, muhalefetin öncüllerinin toptan bir entelektüel yeniden incelenmesi, özellikle Fransa'nın kendisine yönelik olarak başladı. Fakat "Fransız kuramı" uluslararası bir etki bıraktı.

İki temel vurgu belirlenebilir. Birincisi, Perry Anderson'ın "dilin yoldan çıkması" diye andığı şey. Roland Barthes gibi güçlü bir örnek, toplumsal dünyanın dilsiz nesne ve uygulamalarının, tıpkı bir metin gibi, anlam deşifresi olarak görülmesi eğilimine yol açtı (VIID5). Kısa sürede resimlerden nesnelere, uygulamalara, sahalara, insanların kendilerine dek her şey, göstergebilimin aletleriyle donanmış olanlar için "metinler" olarak okunabilir hale geldi. Küresel modernleşmenin bir etkisi de Batı'nın gelişmiş ekonomilerinin kaba manifaktür biçimlerini ihraç etmesini ve ağırlığı gitgide daha yoğun bir şekilde bilginin işlenmesine vermesini sağlamak oldu. Bilgi güçtür ve enformasyon saplantısı çok daha temel türden üretime yönelik ilgiye gölge düşüren bir anlam üretimine ağırlık verilmesine yol açtı. Dilin bir farklılıklar yapısı olarak, sayesinde bizim, bir bakıma, bir dünyaya gönderme yapabildiğimiz kendi içine kapalı bir sistem olarak kavranması, kökensel bir çelişkiye göre tutarlılık sahibi olan bir dünya yerine görece özerk düzey ve uygulamalar açısından düşünmeye yönelik bir eğilime yol açtı (VIID1).

Çoğul belirleme odakları dönemin kuramında ikinci bir sıkça görülen motif haline geldi, toplumsal oluşumların kendilerinin sözde çoğulculuğuyla bağlantılı olduğu sanılan bir olgu haline geldi. Özellikle cinsiyet konusu bu dönemin kuramının büyük kısmında iz bırakan eleştirel gözden geçirmelerde öne çıktı (VIID10). 1960'ların ve sonrasının radikal kültür uygulamasını 1920 ve 1930'lardaki öncülerinden açıkça ayıran şey, anlamın toplumsal üretiminin ve onun iktidar aracılığıyla kayda alınmasının bu daha çoğulcu algısı tarafından çok açık bir şekilde belirlenmiştir.

Biraz ironik bir şekilde, Marksist filozof Louis Althusser'in yapıtı bu yaklaşıma çok katkıda bulundu (VIID3). Onun ideolojiyi ve ideolojik mücadeleyi, sadece burjuva toplumunun zararlı özellikleri olarak değil, toplumsal örgütlenmenin oluşturucu özellikleri olarak da görmekteki ısrarı, kısa süreli de olsa, "politik olanın" artık kültürün ya da sanatın ya da kurumsal anlam alışverişinin "dışında" bir şey olarak algılanmaktan çıktığı bir perspektif oluşturmakta rol oynayan bir kuramsal uygulama fikrini alevlendirdi. Politik olan bu uygulamaların bir özelliğiydi. Michel Foucault'nun elinde "iktidar-bilgi" ilişkisi eleştirel entelektüelin ya da sanatçının yoğunlaşacağı nokta haline geldi (VIID11). Ve iktidar, ondan sonra, ekonomik momentinden daha fazla bir şeyle yapılanmış sayılmaya başlandı. Kültürel otorite ve kimlik yapılanmaları geniş şekilde sorgulandı (VIID15). Yapısalcılığın ve göstergebilimin, insani özneyi cinsiyet farkı oyununda oluşmuş bir şey olarak gören Lacancı psikanalizle eklemlenmesi avangard için çok daha uzak erimli içerimler barındırıyordu (bkz. VB8). Öznelliğin bu yeniden yazılmasının temel zayiatlarından biri de, "eril" değişken ya da ifadeci biçimiyle modernin merkezinde yer alan sanatçı *auteur* kavramı oldu (VIID2).

Modernizmin bu şekilde sorgulanması, hem sanat hem sanat eleştirisi uygulamaları açısından, çok değişik yönlerden destek buldu. Fransız felsefesinin dışında, çağdaş Marksizm ve bilim felsefesi yöntembilimsel ve kuramsal kaynaklar sundu (VIID4, 13 ve 14). Bu yöntemler Modernizmin paradigmasının bir kenara attığı soruları ele alma fırsatı verdi. Fakat yanıtlar o paradigmayı, en azından çok yakın zamanda hakim olan biçimiyle, tarihe göndermekle tehdit ediyordu.

VIIA. NESNELLİK VE İNDİRGEMECİLİK

1 Yves Klein (1928-1962)
"Sanatın Gayrımaddiye Doğru Evrimi"

Klein'ın "gayrımaddi" arayışında, Fransız Yeni Gerçekçilerinin neo-Dadacılığıyla 1960'larda Amerika'da uygulanan çeşitli indirgemeci Modernizm biçimleri arasında bir bağlantı görülebilir. Klein'ın monokrom tuvallerinin (*Propositions monochromes*) sergisi Paris'te Subat-Mart 1956'da Colette Allendy Galerisi'nde gerçekleşti ve hemen aynı zamanda Klein tekdüze bir koyu maviye boyanmış resimler ve başka nesneler üretmeye başladı. İki yıl sonra beyaza boyalı boş bir galeriyi bir sergi olarak sundu (*Le vide*, Galerie Iris Clert, Nisan-Mayıs 1958). Buradaki metin 3 Haziran 1959 günü Paris, Sorbonne'da yapılmış bir konuşmanın ses kayıt çözümüdür; İngilizce çeviri Klein'ın yapıtının 1973 yılında, Londra, Gimpel Fils Galerisi'ndeki sergisinin kataloğunda yayınlandı.

Bu mavi döneme nasıl girdim? 1955'in sonlarına doğru, Colette Allendy Galeri'sinde bir dizi monokrom yüzey sergiledim, hepsi farklı renklerdeydi, yeşil, kırmızı, sarı, mor, mavi, portakal. Bu türden halka açık gösterilerin başlangıcı ya da ilkiydi bu. Rengi göstermeye çabalıyordum ve serginin açılışı sırasında, görsel alışkanlığın kölesi olmuş izleyicilerin, duvarlardaki bu farklı renkten yüzeylerle karşılaşınca, onları polikrom bir süslemenin bileşenleri olarak yeniden düzenlediğini fark ettim. Seyirciler tek bir anda tek bir resmin rengini tefekküre giremiyorlardı ve bu da benim için hayal kırıklığı oldu, çünkü ben kesin ve kategorik şekilde bir yüzeyde iki rengin iç oyununa bile yer vermeyi reddetmiştim.

Bana göre tek bir tuval üzerinde yanyana gelen iki renk, gözlemciyi iki rengin bu yanyana gelme gösterisini ya da onların mükemmel uyumunu görmeye zorlar, ama onun resmin duyarlılığına, egemenliğine, amacına girmesine engel olur. Bu da bir ruh durumudur, duyuların, duyguların bir tür acımasız egemenlik kuran (*gülüşmeler*) bir durumudur ve artık kimse, bütün dış bulaşmalardan kurtulmuş olan saf rengin duyarlılığına dalamaz.

Bazıları benim gelişmemin fazla hızlı olduğunu, sadece dört yıl sürdüğünü ve bu kadar kısa sürede hiçbir şey olmayacağını söyleyerek karşı çıkacaktır ... Yanıtım şu, resmimi ancak 1954 yılında Paris'te sergilemeye başlamış olsam da, aslında 1946'dan beri o üslupta çalışmalar yapıyordum. Bu uzun bekleyiş tam da neyi beklemeye hazır olduğumu kanıtlar. Ne olduğunu ortaya koyup doğrulayamadan çok önce

içimde bir şeyin dengeye kavuşmasını bekliyordum. O dönemde beni cesaretlendiren birkaç arkadaşım bunun farkında; monokrom resme, her ikisi de ressam olan anne babamın etkisini taşıyan günlük resim etkinliklerine ek olarak başlamıştım, çünkü sanki çalışırken hep renk göz kırpıyordu bana. Ayrıca beni büyülüyordu, çünkü figüratif olsun olmasın herhangi bir resmin önündeyken, çizgilerin ve sonuçlarının, dış hatların, biçimlerin, perspektiflerin, kompozisyonların, bir hapishane penceresindeki demirler gibi olduğunu hissediyordum. Uzaklarda, renkler arasında, yaşam ve özgürlük vardı. Ve resmin önünde kendimi hapsolmuş hissediyordum ve bunun nedeninin van Gogh'un "Nerede olduğunu bilmediğim korkunç bir kafesten kurtulmaya özlem duyuyorum!" diye bağırmasına yol açan hisle aynı olduğuna inanıyorum.

Geleceğin ressamı daha önce hiç görülmemiş türden bir renkçi olacak ve bu da bir sonraki kuşakta gerçekleşecek. Ve kuşkusuz renk sayesinde ben de yavaş yavaş Gayrımaddiyle tanıştım. Beni bu monokrom yoldan günümüzün gayrımaddiliğine dek gitmeye zorlayan dış etkiler çok fazla: Bir renk ustası olan ve yapıtı çağdaş lirik resmin temelinde yatan Delacroix'nın günlüklerini okudum; sonra da akademik sanat ustası Ingres karşısında Delacroix'nın konumunu inceledim, çünkü çizgiyi ve onun bütün sonuçlarını, bana göre bugünün sanatını biçimin krizine, Maleviç ve Mondrian'ın çözümsüz uzamsal örgütlenme sorunu gibi güzel ve görkemli ama dramatik macerasında yaşandığı türden bir krize sürükleyen, çağdaş kent inşaatlarımızın fazlasıyla acısını çektiği polikrom mimariye yol açan sonuçlarıyla birlikte bu konum besledi; son olarak ve her şeyin ötesinde, Asisi'deki Aziz Francis bazilikasında baştan aşağı monokrom, tekdüze ve mavi olan, Giotto'ya atfedildiğini sandığım freskleri keşfettiğim zaman derin bir sarsıntı geçirdim (freskler Giotto'nun öğrencilerinden birine ya da Cimabue'nin müritlerinden birine, hatta Siena ekolünden bir ressama bile ait olabilir, ama benim bahsettiğim mavi aynı bazilikanın bir kat üstünde görülebilecek olan Giotto göklerindeki maviyle aynı niteliğe sahip). Giotto'nun sadece açık, bulutsuz bir gök göstermek gibi figüratif bir niyete sahip olduğu söylense bile, *bu niyet yine de kesin olarak monokromdur*.

Ne yazık ki Gaston Bachelard'ın yazdıklarını keşfetme mutluluğuna çok geç bir dönemde, ancak Nisan 1958'de eriştim. Bana sıkça sorulan o soruya –Neden mavi seçtiniz?– yanıt olarak, yine Gaston Bachelard'ın *Hava ve Düşler* adlı kitabından enfes bir parça alarak yanıt vereceğim. Aslında bu, "unutkan dağ gölleri arasında dünyadan bezmiş bir halde" yaşayan şairin, mavinin ironisine kapıldığı bir Mallarme belgesi. "Kuşların haince açtığı mavi delikleri" yorulmak bilmez bir elle kovan aşırı düşman bir mavilik görür şair. İnsan dünyanın en sınırsız hayallere açık olduğunu en çok mavi hava sahasında hisseder. Öyleyse gerçek derinliğe sahip olan şey bir hayaldir. Mavi gök düşlerin altında esner, düş iki boyutlu imgeden kaçar; çok geçmeden paradoksal bir şekilde havayla gelen de sadece derinlikte var olur, bu arada, pitoresk ve resmedilmiş hayalin bulunduğu diğer iki boyut, bütün hayalperest ilgisini kaybeder. Yani dünya sırsız bir aynanın uzak köşesindedir, imgesel bir uzak vardır, saf ve tözsüz bir öte ve o da Bachelard'ın güzel ifadesinin saklandığı yerdir: "Önce hiçlik vardır, sonra hiçliğin derinliği, sonra da mavinin derinliği." ...

Mavinin boyutu yoktur, boyutların ötesindedir o, buna karşılık diğer renkler böyle değildir. Onlar psikoloji öncesi alanlardır, sözgelimi kırmızı, ısı saçan bir

sahayı varsayar. Bütün renkler kendilerine özgü çağrışımsal düşüncelere yol açar, psikolojik açıdan maddi ya da elle tutulur düşüncelere, buna karşılık mavi en çok göğü ve denizi düşündürür, ama onlar da sonuçta, en soyut olan şeyin hakiki, görünür doğasıdır.

2 Carl Andre (1935-) "Şerit Resmine Önsöz"

1959 yılında Amerikalı heykeltıraş Carl Andre New York'ta Frank Stella'yla bir atölyeyi paylaştı. O sırada Andre şiir yazıyor ve Constantin Brancusi'nin yapıtına çok şey borçlu olan geniş ahşap heykeller üzerinde çalışıyordu. Stella siyah şeritli resimler üzerinde çalışıyordu ve bunların dördü 16 Aralık 1959-17 Şubat 1960 arasında, New York, Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen "On Altı Amerikalı" sergisi için seçilmişti. Aşağıdaki metin o serginin kataloğu için yazılmıştı. İlk kez Dorothy C. Miller (ed.), *Sixteen Americans*, New York: Museum of Modern Art, 1959, s. 76'da yayınlandı ve buraya oradan aktarıldı.

Sanat gereksiz olanın dışlanmasıdır. Frank Stella şerit resmetmeyi gerekli buldu. Resimlerinde başka bir şey yok. Ne kendisinin ne de izleyicisinin duyarlığı ya da kişiliğiyle ilgileniyor. Resmin zorunluluklarıyla ilgileniyor. Simgeler insanlar arasında alınıp verilen fişlerdir. Frank Stella'nın resmi simgesel değil. Onun şeritleri tuvalin fırçasının yollarıdır. Bu yollar sadece resme açılır.

3 Frank Stella (1936-) Pratt Enstitüsü Konuşması

Stella'nın yapıtı ilk kez "On Altı Amerikalı" sergisinde dört şeritli siyah resimlerin yer almasıyla ünlendi (bkz. bir önceki metin). Hem erken dönem eserlerinde hem de buradaki metinde Stella kendi kuşağından Amerikalı sanatçıların öne çıkan kaygılarından birini açık bir şekilde ortaya koydu: Parçaları birbiriyle ilişkiye sokma süreci olan geleneksel kompozisyon kavramı nasıl aşılacak? Yves Klein (VIIA1) ve Piero Manzoni (VIIA8) hemen aynı dönemde benzer kaygıları dile getirseler de, bu sorun 1960'ların Amerikan avangardı tarafından Modernizmin artık modası geçmiş Avrupalı bir aşamasının mirası olarak görülüyordu. Buradaki metin New York, Pratt Enstitüsü'ndeki sanat öğrencilerine, "On Altı Amerikalı" sergisi sırasında yapılan bir konuşmanın metnidir. Stella'nın yapıtının şematik çizimleriyle resimlenmişti. Daktilo kopyası Carl Andre'nin bir defterinde bulundu ve Robert Rosenblum, Frank Stella, Harmondsworth ve Baltimore, MD, 1971, s. 57'de yayınlandı. Buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Resimde iki sorun var. Birincisi resmin ne olduğunu bulmak ve ikincisi de bir resmin nasıl yapılacağını bulmak. İlki bir şey öğrenmek ve ikincisi bir şey yapmak demektir.

İnsan, resmi başka ressamlara bakıp onları taklit ederek öğrenir. Bunun ne kadar önemli olduğunu ne kadar istesem anlatamam, eğer resimle en ufak ilginiz varsa, resme bakmak ve fazlasıyla bakmak çok önemlidir. Resim hakkında bir şeyler öğrenmenin başka yolu yoktur. Bakmaktan sonra taklit etmek gelir. Benim durumumda önce büyük ölçüde teknik bir dalış sözkonusuydu. Kline o rengi nasıl koymuş? Fırça mı mala mı, ikisi birden mi? Guston tuvalin kenarlarını neden çıplak bırakmış?

Neden H. Frankenthaler ölçüsüz tuval kullanmış? Falan filan. Sonra, ve bu en tehlikeli kısmıydı, gördüğüm ressamların entelektüel ve duygusal süreçlerini taklit etmeye başladım. Böylece şehirde geçen yağmurlu kış günleri beni Gandy Brodie resmi yapmaya zorladı, deniz kıyısındaki parlak günler beni De Staels resmetmeye zorladı. Bir Hoffman yapmak için kırmızı kökboyayı keşfedip ona portakal ekliyordum. Neyse ki, insan bu tür bir şeye ancak belli süre katlanabiliyor. Başkalarının resminden sıkıldım ve kendiminkini yapmaya başladım. Fakat kendi resimlerime bakmaktan hem yorulduğumu hem de onları yapmaktan hiç hoşlanmadığını fark ettim. Şuraya buraya ne konacağı ve onu orada olanla uyumlu hale sokmak gibi ressamca sorunlar gitgide daha güç hale geldi ve çözümler de tatmin edici olmaktan uzaklaştı. Sonunda daha iyi bir yolu olması gerektiği anlaşıldı.

Yüzleşmek gereken iki sorun vardı. Birisi uzamsaldı ve diğeri de yöntemsel. İlki için göreceli resim hakkında bir şeyler yapmam gerekiyordu, yani çeşitli kısımların birbirleriyle ve birbirlerine karşı dengelenmesi. Bunun apaçık yanıtı simetriydi – onu baştan sona aynı yapmak. Ama bunu derinlik içinde yapma sorunu devam ediyordu. Açık bir zemine yerleştirilen simetrik imge ya da konfigürasyon yanılsamacı uzamda dengeye girmez. Benim vardığım çözüm –ki büyük olasılıkla çok az çözüm var, en azından ben sadece bir tane daha biliyorum, renk yoğunluğu– yanılsamacı uzamı resimden dışarı, düzenli bir kalıp kullanarak sabit bir hızla iter. Geriye kalan sorun da sadece bunun ardından gelip tasarım çözümünü tamamlayan bir boya uygulama yöntemi bulmaktı. Bu da badanacıların tekniğini ve aletlerini kullanarak halloldu.

4 Ad Reinhardt (1913-1967) "Sanat Olarak Sanat"

Reinhardt'ın karakteristik açıklamaları sanatın yasamdan tam olarak ayrılması konusunda acık bir inancı dile getirir. Yazıldıkları sırada, onun olumsuzlamaları, Soyut Ekspresyonizm literatüründe yaygın hale gelmiş olan soyut sanattaki anlam iddiaları tiplerine karşı stratejik bir direniş öneriyordu. Aynı zamanda, Reinhardt'ın 1950'lerin başından beri üzerinde calıştığı "saf", içeriksiz soyut resimler için belli bir kuramsal uzam acmayı sağladılar. 1960'larda onun varlığı daha genç kuşaktan bazı Amerikalı sanatcılar ve özellikle de Joseph Kosuth için önemliydi (bkz. VIIA11). İlk kez *Art International*, Lugano, VI, sy. 10, Aralık 1962'de yayınlandı.

Sanat hakkında söylemek istediğim tek şey onun tek şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey de başka her şey. Sanat-olarak-sanat sanattan başka bir şey değildir. Sanat sanat olmayan şey değildir.

Soyut sanatın elli yılının tek hedefi sanatı-sanat olarak sunmak ve başka bir şey olarak sunmamaktır, onu olduğu tek şey yapmak, onu gitgide daha çok ayırıp tanımlamak, onu daha saf ve boş kılmak, daha mutlak ve daha istisna kılmaktır – nesnel olmayan, temsilî olmayan, figüratif olmayan, imgeci olmayan, ekspresyonist olmayan, öznel olmayan bir şey. Soyut sanatın ya da sanat-olarak-sanatın ne olduğunu söylemenin tek ve biricik yolu, onun ne olmadığını söylemektir.

Modern sanatın yüz yılının tek konusu sanatın kendisinin farkındalığının, kendi süreci ve yöntemleriyle, kendi özdeşliği ve ayrımıyla uğraşan sanatın, kendi bi-

ricik açıklamasıyla ilgilenen sanatın, kendi evriminin ve tarihinin ve kaderinin bilincinde olan, kendi özgürlüğüne, saygınlığına, özüne, nedenine, ahlakına ve vicdanına ilgili olan sanatın farkındalığıdır. Sanat "gerçekçilik" ya da "doğalcılıkla", "dincilik" ya da "milliyetçilikle", bireycilik" ya da "sosyalizmle" ya da "mistisizmle" ya da başka fikirlerle haklı çıkarılmaya ihtiyaç duymaz.

Avrupa ve Asya sanatının üç yüzyılının tek içeriği ve Doğu ya da Batı sanatının üç binyılının tek konusu, dünyanın bütün zamandışı sanatını kat eden o aynı "tek önemdir". Sanat-olarak-sanat topluluğu ve sanat-için-sanat inancı ve değişmez sanat ruhu ve soyut bakış açısı, bunlar olmasa sanat erişilmez ve tümüyle gizli "tek şey" olurdu.

Onyedinci yüzyılın "güzel", "yüksek", "soylu", "liberal", "ideal" sanat düşüncesi, güzel ve entelektüel sanatı el sanatından ve zanaatından ayırmak içindir. Onsekizinci yüzyılın "estetik" sözcüğünün tek kastı sanat deneyimini başka şeylerden yalıtmaktır. Ondokuzuncu yüzyıl sanatındaki bütün başlıca hareketlerin tek bildirisi sanatın "bağımsızlığıdır". Yirminci yüzyılın sanatındaki tek soru, tek ilke, tek kriz de sanatın tavizsiz "saflığında" ve sanatın sadece sanattan geldiğinin, başka bir şeyden gelmediğinin bilincinde yatar.

Sanat-olarak-sanattaki, geçmiş ya da şimdiki, tek anlam, sanat anlamıdır. Bir sanat nesnesi özgün zaman ve yerinden ayrıldığı ve sanat müzesine taşındığı zaman, bir teki hariç bütün anlamlarından boşalır ve arınır. Bir sanat müzesinde bir sanat eseri haline gelen dinsel bir nesne bütün dinsel anlamını kaybeder. Aklıbaşında kimse sanat müzesine sanattan başka bir şeye tapınmak, ya da başka herhangi bir şey öğrenmek için gitmez.

Sanat-olarak-sanat için tek yer güzel sanatlar müzesidir. Güzel sanatlar müzesinin nedeni, tekrar yapılamayan ve yapılması da gerekmeyen eski ve modern sanatın korunmasıdır. Bir güzel sanatlar müzesi, güzel sanatlar dışında her şeyi içermeli; etnoloji, jeoloji, arkeoloji, tarih, süsleme sanatları, sanayi sanatları, askerî sanatlar ve başka şeylerin müzelerinden uzak durmalıdır. Bir müze bir hazine odası ve türbedir, muhasebe ve eğlence parkı değil. Sanat koleksiyoncusunu öven bir tesis ya da sanat küratörünün kişisel anıtı ya da sanat-tarihi üretim merkezi ya da sanatçıların piyasası haline gelen bir müze utanç vericidir. Gerçek müzenin sessizliğine, zamansızlığına, havasızlığına ve yaşamsızlığına yönelik her rahatsızlık bir saygısızlık sayılır.

Sanat akademisi üniversitesinin tek amacı sanatçı-olarak-sanatçının eğitimi ve "düzeltilmesidir", "halkın aydınlanması" ya da sanatın popülerleşmesi değil. Sanat okulu bir manastır-sarmaşıklı-fildişi-kuleli-sanatçılar-topluluğu, bir sanatçılar birliği ve kongresi ve kulübü olmalıdır, bir meslek okulu ya da hizmet istasyonu ya da huzur evi ya da adı çıkmış sanatçılar evi olmamalıdır. Sanatın ya da sanat müzesinin ya da sanat üniversitesinin "yaşamı zenginleştirdiği" ya da "yaşam sevgisi aşıladığı" ya da "insanlar arasında anlayışı ve sevgiyi güçlendirdiği" fikri sanatta olabilecek en budalaca şeydir. Sanatı yerel, belediye seviyesinde, ulusal ya da uluslararası ilişkiler için kullanmaktan bahseden biri delirmiş demektir.

Sanat ve yaşam hakkında söylenebilecek tek şey, sanatın yaşam ve yaşamın da sanat olmadığıdır. "Yaşamdan bir dilim" sanattan, "sanattan bir dilim" yaşamdan daha farklı değildir. Güzel sanatlar bir "geçinme aracı" ya da "yaşam sürdürme

yolu" değildir ve yaşamını sanatına ya da sanatını yaşamına adayan bir sanatçı sanatını yaşamıyla ve yaşamını da sanatıyla boğar. Ölüm kalım meselesi olan sanat ne güzel ne de bedavadır.

Güzel sanatlara yönelik bir saldırı da onu başka bir amacın ya da değerin hizmetine sokmaktır. Sanattaki tek mücadele sanatla sanat olmayan arasında değil, gerçek ve sahte sanat arasında, saf sanat ve eylem-düzenleme sanatı, soyut ve gerçeküstücü-ekspresyonist karşı sanat, özgür sanat ve uysal sanat arasındadır. Soyut sanat kendi bütünlüğüne sahiptir, başka birinin başka bir şeyle "bütünleşmesine" değil. Soyut sanatı herhangi bir şekilde birleştirmek, karıştırmak, eklemek, arındırmak, yararlanmak, kabalaştırmak ya da popülerleştirmek onu özünü boşaltır ve sanatçının sanatsal bilincini yıpratır. Sanat serbesttir, ama herkese serbest değildir.

Sanatın bir mücadelesi de sanatçıların sanatçılara, sanatçının sanatçıya, sanatçı-olarak-sanatçının hayvan- ya da bitki-olarak, insan-olarak sanatçıya karşı ve içinde verdiği mücadeledir. Yapıtlarının doğadan, yaşamdan, gerçeklikten, yerden ya da gökten, "ruhun aynası" ya da "koşulların yansıması" ya da "evrenin araçları" olarak geldiğini öne süren, "insanın yeni imgeleri" - figürler ve "soyutlama-içindeki-doğa" - resimlerini pişirip pişirip getiren sanatçılar, öznel ve nesnel olarak haydut ya da köylüdür. "Figür" ya da "resim" yapma sanatı güzel sanat değildir. "Koşulların bir ürünü" diye kendini tanıtan ya da "kaderin bir kurbanı" rolünü yapan bir sanatçı iyi bir usta sanatçı değildir. Kimse bir sanatçıyı saf olmaya zorlamaz.

Bizim zamanımızda ve zaman ötesinde, "tek bir büyük köken sorunu" denen tek soruna ve olasılığa sahip olacak kadar soyut ve saf olan tek sanat, saf soyut resimdir. Soyut resim yeni bir ekol ya da hareket ya da üslup değil, gerçekten yapmacıksız, kısıtlanmamış ve birbirine dolanmamış, üslupsuz, evrensel resimdir. Başka hiçbir sanat ya da resim yeterince bağlantısız ya da boş ya da gayrımaddi değildir.

Resmin tek tarihi çeşitli düşüncelerin çeşitli konu ve nesnelerle birlikte resmedilmesinden, çeşitli konu ve nesnelere sahip bir düşünceye, çeşitli nesnelere sahip bir konuya, sonra tek konulu tek nesneye, konusu olmayan tek nesneye, nesnesi olmayan tek konuya, sonra da nesnenin ve konunun ve çeşitliliğin hiç olmaması düşüncesine uzanır. Sanatta "sonsuz çeşitlilikten" daha önemsiz, daha tüketici ve tükenmiş bir şey yoktur.

Sanat biçimlerinin tek evrimi olumsuz eylem ve tepkilerin tek bir düz mantık hattında, önceden belirlenmiş, ebediyen tekrarlayan tek üslup çevriminde, hep aynı baştan sona kalıbında, her zaman ve yerde, farklı yerlerde farklı zamanlara bürünerek, hep "erken" bir arkaik şemalaştırmayla başlayıp, "klasik" bir formülle doruğa ulaşarak ve "geç dönem" yanılsamacılık ve ifadeciliklerin sonsuz çeşitliliğinde yozlaşarak ilerler. İleri aşamalar sınır çekmenin, çerçevelemenin ve dokunun bütün hatlarını, "Her şey sanat olabilir", "Herkes sanatçı olabilir", "Hayal böyle", "Niye karşı çıkalım?", "Her şey gider" ve "Sanatın soyut ya da temsilî olması fark etmez"lerle silinip gittiği zaman, sanatçıların dünyası yapmacık ve primitivist sanat ticareti ve boş bir vodvil, yiyici, lafazan, rezil, ırır zırırcı olur.

Sanatın tek yolu sanat çalışmasından gelir ve sanatçı ne kadar çalışırsa yapılacak o kadar şey olur. Sanatçılar sanatçılardan gelir, sanat biçimleri sanat biçimlerinden gelir, resim resimden gelir. Güzel ya da soyut sanatta bugün tek yön aynı

biçimin tekrar tekrar resmedilmesidir. Tek yoğunluk ve tek kusursuzluk sadece uzun ve yalnız bir rutin hazırlığından ve dikkat ve tekrardan gelir. Tek özgünlük sadece bütün sanatçıların aynı gelenek içinde çalıştığı ve aynı toplantıya hakim olduğu yerden gelir. Tek özgürlük sadece en katı sanat disiplini aracılığıyla ve en yakın atölye ritüelleriyle gerçekleşir. Sadece standartlaşmış, önceden belirlenmiş ve sonrası belirlenmiş bir biçim imgesiz olabilir, sadece basmakalıp bir imge biçimsiz olabilir, sadece formüllendirilmiş bir sanat formülsüz olabilir. Neyi, nasıl ya da nereyi resmedeceğini bilmeyen bir ressam hassas sanatçı değildir.

Hassas sanatçının tek eseri, tek resmi, tek büyüklükteki tuval resmidir – tek bir şema, tek biçimsel araç, tek renk-monokrom, her yönde tek çizgisel bölümleme, tek simetri, tek doku, tek serbest el fırçalama, tek ahenk, tek her şeyi bir dağılma ve tek bölünmezliğe sokma, her resmin tek bir toptan tekdüzelik ve düzenliliğe sokulması. Çizgi ya da imgeleme yok, şekil ya da kompozisyon ya da temsil yok, hayal ya da duyum ya da dürtü yok, simge, işaret, sıvama yok, süsleme, renklendirme, bezeme yok, haz ya da acı yok, kaza ya da hazır yapım yok, şeyler yok, düşünceler yok, ilişkiler yok, sıfatlar yok, nitelikler yok – öze ait olmayan hiçbir şey yok. Her şey indirgenemezliğe, çoğaltılamazlığa, algılanamazlığa giriyor. Hiçbir şey "kullanılabilir", "yönlendirilebilir", "satılabilir", "alıp verilebilir", "toplanabilir", "tutulabilir" değil. Mal ya da karaborsacılık olarak sanat yok. Sanat ticaretin ruhani yönü değil.

Sanattaki tek standart teklik ve hassaslık, haklılık ve saflık, soyutluk ve kayboluştur. Sanat hakkında söylenecek tek şey onun nefessizliği, yaşamsızlığı, ölümsüzlüğü, içeriksizliği, biçimsizliği, uzamsızlığı ve zamansızlığıdır. Bu hep sanatın sonu demektir.

5 Donald Judd (1928-1994) "Özgül Nesneler"

Judd'un ilk tek kişilik gösterisi 1964 yılında, New York'taki Green Galeri'de, resmi bırakıp röliyefler ve serbestce duran nesneler biçimini alan çalışmalar yapmaya başladıktan sonra yapıldı. Bu deneme ilk kez ertesi yıl yayınlandı. Modernin temsilî sanatının artık ne resim ne de heykel olduğu, "üç boyutlu eser" adlı yeni bir sanal medyum olduğu şeklindeki iddiasıyla dikkat çekicidir. Soyut Ekspresyonizmin mirası konusunda, Judd, Greenberg'in (VIB8'de de görülen) konumuna açık bir muhalefet içindeki bir konum belirler. Görüşlerinin doğrudanlığı ve eserinin tutarlı bir şekilde cimri üslubu nedeniyle, Judd daha sonra Minimalizm denen inancını yitirmiş Modernizm biçiminin önde gelen kişilerinden biri oldu. Fakat Judd'un kendisi bu özdeşleştirmeye karşı çıktı. Kendi heykelleri çok sınırlı bir kutu benzeri biçimlere yoğunlaşmış olmasına rağmen, "üç boyutlu eser" kavrayışını bu ilk dile getirmesi sırasında, kapsamlı bir şekilde heterojen bir dizi örneğe göndermeler yaparak örnekler vermesi önemlidir. İlk kez *Arts Yearbook*, 8, New York, 1965, s. 74-82'de yayınlandı; yeniden basımı, Judd, *Complete Writings 1959-1975* (Halifax, Nova Scotia, 1975) içinde yapıldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Son birkaç yılın en iyi yeni çalışmalarının yarısı ya da daha fazlası ne resim ne de heykel oldu. Genellikle de, ikisinden biriyle yakından ya da uzaktan bağlantısı oldu. Eserler çok çeşitli ve resim ya da heykel olmayan büyük kısmı da çok çeşitli. Ama yaygın olarak görülen bazı şeyler de var.

Yeni üç boyutlu eser bir harekete, ekole ya da üsluba ait değildir. Ortak özellikleri onu bir hareket içinde tanımlamayı sağlayamayacak kadar genel ya da nadir. Farklar benzerliklerden daha büyük. Benzerlikler eserden seçiliyor; bir hareketin ilk ilkeleri ya da sınırlayıcı kuralları değiller. Üç boyutluluk resim ya da heykelin olduğu gibi bir kap değil sadece, ama öyle olmaya çabalıyor. Fakat artık resim ve heykel eskisi kadar nötr, kapsayıcı değil, daha tanımlanmış, reddedilmez ve kaçınılmaz değil. Sonuçta çevrelenmiş özel biçimler onlar, oldukça belirli nitelikler üretiyorlar. Yeni eserleri harekete geçiren şeyler daha çok bu biçimlerden kurtulmak oluyor. Üç boyutu kullanmak açık bir seçenek. Herhangi bir şeye yol açabilir. Bunu kullanmanın birçok nedeni olumsuz, resmi ve heykeli işaret ediyor; ikisinin de kaynağı ortak olduğundan, olumsuz nedenler en yakın ortak çağa ait. "Değişmenin nedeni hep belli bir huzursuzluk: Hiçbir şey bizi hal değişimine, yeni bir eyleme sürüklemiyor, belli bir huzursuzluğa sürüklüyor." Olumlu nedenler daha özel. Resim ve heykelin yetersizliklerini önce sıralamanın bir nedeni de ikisinin de herkes için tanıdık olması ve öğeleriyle niteliklerinin kolayca saptanabilmesidir.

Resim ve heykele yönelik itirazlar, olduklarından daha hoşgörüsüz gelecek kulağa. Nitelemeler var. Resim ve heykel karşısındaki kayıtsızlık onu tekrar yapma kayıtsızlığı, onun en gelişmiş versiyonlarını geliştirenlerin yaptığı gibi ona karşı değil. Yeni eser hep eskisine itirazları içerir, ama bu itirazlar aslında sadece yeni için geçerlidir. Onun bir parçasıdırlar. Eğer eski eser birinci sınıf sa tamamlanmıştır. Yeni tutarsızlık ve sınırlamalar geriye dönük değildir; sadece geliştirilmekte olan eseri ilgilendirirler. Belli ki, üç boyutlu eser resim ve heykelin yerini kolay bir şekilde almayacak. Bir hareket gibi değil bu: Her koşulda, hareketler artık işe yaramıyor; ayrıca, çizgisel tarih bir bakıma sökülmüş durumda. Yeni eser yalın gücüyle resmi aşar, ama güç değildir tek değerlendirilen, ama onunla ifade arasındaki fark da çok fazla olamaz. Bir sanat türünün bir başkasından az ya da çok olabilmesi için güç ve biçimden başka yollar da vardır. Sonunda, düz ve dikdörtgen bir yüzey de vazgeçilmesi güç bir şeydir. Bazı şeyler sadece düz bir yüzeyde yapılabilir. Lichtenstein'ın temsilin temsili bunun iyi bir örneği. Ama bu eser de ne resim ne heykeldir ve ikisiyle de rekabet eder. Bunun yeni sanatçılar tarafından dikkate alınması gerekecek. Büyük olasılıkla resmi ve heykeli değiştirecek bu.

Resim konusunda asıl hata dikdörtgen düzlemin duvara dümdüz yaslanmasıdır. Dikdörtgen kendi başına bir şekildir; belli ki bütün şekildir; neyin üzerinde ya da içindeyse onun yerleşimini belirler ve sınırlar. 1946 öncesi eserlerde dikdörtgenin kenarları birer sınırdı, resmin sonuydu. Kompozisyonun kenarlara tepki vermesi ve dikdörtgenin birleşmesi gerekiyor, ama dikdörtgenin şekli vurgulanmıyor; parçalar önemli, onlar arasında ortaya çıkan renk ve biçim ilişkileri de öyle. Pollock, Rothko, Still ve Newman'ın ve son zamanlarda Reinhardt ve Noland'ın eserlerinde, dikdörtgen vurgulanıyor. Dikdörtgenin içindeki öğeler geniş ve basit ve dikdörtgene yakından karşılık geliyorlar. Şekiller ve yüzey bir dikdörtgen düzlemin içinde ve üzerinde uygun şekilde yer alabilecek olanlardır. Parçalar azdır ve birliğe tabidir, sıradan anlamda onun parçaları değildir. Bir resim neredeyse bir varlıktır, bir şeydir ve bir grup varlık ve göndermenin tanımsız toplamı değildir. Eski resim bu tek bir

şey karşısında güçsüz kalır. Aynı zamanda dikdörtgeni kesin bir biçim olarak ortaya koyar: Artık oldukça nötr bir sınır değildir. Bir biçim ancak birçok şekillerde kullanılabilir. Dikdörtgen düzleme bir ömür biçilir. Dikdörtgeni vurgulamak için gerekli yalınlık onun içinde muhtemel olan düzenlemeleri sınırlar. Teklik duygusunun da bir süresi vardır, ama bu sadece bir başlangıçtır ve resmin dışında daha iyi bir geleceği vardır. Onun resimde ortaya çıkması artık bir başlangıç gibi görünüyor, böylece eski şema ve malzemelerden genellikle yeni biçimler yapılıyor.

Düzlem de vurgulanır ve neredeyse tektir. Bir başka düzlemin, duvarın bir iki santim önünde ve ona koşut duran bir düzlemdir. İki düzlem arasındaki ilişki özgüldür; bu bir biçimdir. Resim düzleminin üzerindeki ya da hafifçe içindeki her şeyin yan olarak düzenlenmesi gerekir.

Neredeyse bütün resimler o ya da bu şekilde uzamsaldır. Yves Klein'ın mavi resimleri düzlemsel olmayan yegâne resimlerdir ve uzamsal olmadığı söylenebilecek çok az şey vardır, özellikle de Stella'nın çalışmaları. Hem dikey bir dikdörtgen düzlemle ve uzam yokluğuyla bir şey yapılamayabilir. Bir yüzey üzerinde olan her şeyin arkasında uzam vardır. Aynı yüzey üzerindeki iki renk hemen hep farklı derinliklerde yatar. Bir resmin tamamını ya da büyük kısmını örten düzgün bir renk, özellikle de yağlıboyada, hemen hep hem düzdür hem de sonsuzca uzamsaldır. İçinde dikdörtgen düzlemin vurgulandığı bütün eserlerde uzam sığdır. Rothko'nun uzamı sığdır ve yumuşak dikdörtgenler düzleme paraleldir, ama uzam neredeyse geleneksel bir şekilde yanılsamacıdır. Reinhardt'ın resimlerinde, tuval düzleminin hemen arkasında, yassı bir düzlem vardır ve bu da sonsuzca derin görünür. Pollock'un resmi açıkça tuval üzerindedir ve uzam büyük ölçüde bir yüzey üzerinde bırakılan izlerin uzamıdır, yani çok betimleyici ve yanılsamacı değildir. Noland'ın eşmerkezli şeritleri Pollock'un boyası gibi bir-yüzey-üzerindeki-boya değildir, ama şeritler literal uzamı daha da düzleştirir. Noland'ın resimleri düz ve yanılsamacı olmaktan uzak olduğundan, şeritler öne ve geri uzanır. Tek bir daire bile yüzeyi ona bükecek, arkasında küçük bir uzama sahip olacaktır.

Tam ya da değişmeyen bir renk ya da leke sahası dışında, bir dikdörtgen içinde ve bir düzlem üzerinde yer alan herhangi bir şey, başka bir şeyin içindeki ve üzerindeki bir şeyi düşündürür, onun çevresindeki bir şeyi, onun uzamında olan, bunların benzer bir dünyanın daha berrak örnekleri olduğu bir nesne ya da figürü düşündüren bir şey – resmin başlıca amacı da budur. Yakın dönemli resimler tümüyle tek değil. Birkaç tane hakim alan var, Rothko'nun dikdörtgenleri ya da Noland'ın daireleri, ve bir de onların çevresindeki alan. Temel biçimlerle, en ifadeci kısımlarla, tuvalin geri kalanı, düzlem ve dikdörtgen arasında bir boşluk var. Merkez biçimler hâlâ daha geniş ve belirsiz bir bağlamda yer alıyor, ama resimlerin tekliği eski çalışmaların genel ve solipsist, yani tekbenci niteliğini özetler. Sahalar da genellikle sınırlı değildir ve çok daha büyük bir şeyden kesilmiş kesit görünümü verirler.

Yağlıboya ve tuval, ticari boyaların ve malzemelerin renk ve yüzeyleri kadar, özellikle de eğer malzemeler üç boyutlu kullanılıyorsa, güçlü değildir. Yağlıboya ve tuval tanıdıktır ve dikdörtgen düzlem gibi, belli bir niteliğe ve sınırlara sahiptir. Nitelik özellikle sanatla özdeşleşir.

Yeni eser açık bir şekilde resimden çok heykele benzer, ama resme yakındır. Birçok heykeller Pollock, Rothko, Still ve Newman'dan önceki resimlere benzer. Resim hakkında en yeni şey onun geniş bir ölçeğe sahip olmasıdır. Malzemeleri eskisinden biraz daha vurgulanmıştır. İmgelem başka görünür şeylere birkaç belirgin benzerlik ve bir dizi daha bulanık gönderme içerir, her şey uyum için genelleştirilmiştir. Parçalar ve uzam imalı, betimleyici ve biraz doğalcıdır. [...]

Birçok heykel parça parça, ekleme yoluyla, hazırlanır. Ana parçalar oldukça ayrık durur. Onlar ve küçük parçalar, hafiften büyüğe uzanan çeşitlemeler derlemesidir. Berraklık ve güç ve bir iki ana fikre yakınlık hiyerarşileri vardır. Ahşap ve metal yaygın malzemelerdir, ister tekbaşına ister bir arada, ve bir arada alınırsa çok büyük bir kontrast yapmaz. Nadiren bir renk olur. Orta kontrast ve doğal monokrom geneldir ve parçaları birleştirmeye yarar.

Yeni üç boyutlu eserlerde bunlar çok yoktur. Buraya dek bu değişik çalışmalardaki en belirgin fark bir nesne, tek bir şey olanla açık ve uzatılmış, az çok ortama bağlı olan arasındaki farktır. Fakat doğalarında görünümlerinde olduğu kadar bir fark yoktur. Oldenburg ve başkaları bu ikisini de yaptı. Yeni çalışmaların karakteristiklerinin bir kısmı için öncüller de var. Arp'ın heykellerinde ve genellikle de Brancusi'nin heykellerinde parçalar genellikle birbirine bağlıdır ve ayrı değildir. Duchamp'ın hazıryapımları ve diğer Dada nesneler de parça parça değil, bir anda görünür. Cornell'in kutularının da yapılanmış olduğunu görmeyi güçleştiren birçok parçası vardır. Parça parça yapı fazla yalın ya da fazla karmaşık olamaz. Düzenli görünmesi gerekir. Arp'ın soyutlamasının derecesi, onun insan bedenine yönelik, ne taklitçi ne de dolambaçlı olan göndermesinin ılımlı ölçüsü, yeni üç boyutlu çalışmalardaki imgelerin birçoğuna benzemez. Duchamp'ın şişe kurutma rafı ona yakın bir şeydir. Johns ve Rauschenberg ve düzenleme ve genel olarak basık rölyef, sözgelimi Ortman'ın rölyefleri, ön hazırlıktır. Johns'un birkaç alçı nesnesi ve Rauschenberg'in eserlerinin bir kısmı, sözgelimi tekerlekli keçi, başlangıçtır.

***

Stella'nın şekilli resimleri üç boyutlu çalışmanın bazı önemli karakteristiklerini içerir. Bir eserin periferisi ve içindeki çizgiler örtüşür. Şeritler ayrık parçalar olmaktan uzaktır. Yüzey duvardan daha da uzaklaşmıştır, ama ona koşut durur. Yüzey sıradışı bir şekilde birleşik olduğundan ve uzama çok az yer verdiğinden ya da hiç yer vermediğinden, koşut düzlem alışılmadık bir şekilde belirgindir. Düzen akılcı ve temel değil basitçe düzendir, tıpkı sürekliliğinki gibi, bir şeyin bir başkasının ardından gelmesidir. Bir resim bir imge değildir. Şekiller, birlik, izdüşüm, düzen ve renk özgüldür, saldırgandır ve güçlüdür.

Resim ve heykel yerleşmiş biçimler haline geldiler. Onların anlamlarının büyük kısmı güvenilir değildir. Üç boyutun kullanılması verili bir biçimin kullanılması değildir. Sınırları görmek için yeterince zaman ve eser olmadı daha. Buraya dek, çok yaygın bir şekilde ele alınırsa, üç boyut daha çok içine taşınılacak bir uzam olarak duruyor. Üç boyutun özellikleri sadece çok az eserin sahip olduğu özellikler, resim ve heykele kıyasla çok az. Daha genel özelliklerin bir kısmı, sözgelimi eserin bir nesne gibi olması ya da özgül olması gibi özellikler kalıcı olabilir, ama diğer özelliklerin gelişmesi gerekiyor. Kapsamı bu kadar geniş olduğundan, üç boyutlu eser büyük ola-

sılıkla birkaç biçime bölünecek. Her koşulda, resimden büyük ve heykelden çok daha büyük olacak; heykel de resme kıyasla, oldukça tekildir, genellikle biçim denen şeye çok daha yakındır, belli bir biçime sahiptir. Üç boyutun doğası önceden yerleşmiş olmadığı için, sağlam bir şey, hemen her şey ortaya çıkarılabilir. Elbette resim gibi belli bir biçim içinde bir şey yapılabilir, ama belli bir darlık ve daha az güç ve çeşitlemeyle. Heykel çok genel bir biçim olmadığından, büyük olasılıkla şimdi olduğu şey olabilir sadece – yani çok fazla değişirse başka bir şey olacaktır; yani o tamamlanmıştır.

Üç boyutlar gerçek uzamdır. Bu da yanılsamacılık ve literal uzam, lekelerin ve renklerin içinde ve çevresindeki uzam sorununu ortadan kaldırır – bu da Avrupa sanatının belirgin ve en karşı çıkılabilir kutsal kalıntılarından birinden kurtulmak demektir. Resmin bazı sınırları artık yok. Bir eser, olacağı sanıldığı kadar güçlü olabilir. Hakiki uzam doğal olarak düz bir yüzey üzerindeki boyadan daha güçlü ve özgüldür. Belli ki, üç boyut içindeki her şey, herhangi bir şekilde, düzenli ya da düzensiz bir şekil olabilir ve duvar, tavan, oda, odalar ya da dışarısıyla ilişkili olabilir, hatta hiçbir şeyle ilişkili olmayabilir. Herhangi bir malzeme, olduğu gibi ya da boyanarak kullanılabilir.

Bir eserin sadece ilginç olması yeter. Birçok eserin sonunda tek bir niteliği olur. Eski sanatta karmaşıklık sergileniyor ve niteliği ortaya çıkarıyordu. Yakın dönemin resminde karmaşıklık format içinde ve çeşitli ilgi ve sorunlara göre yapılmış olan birkaç temel şeklin içinde yer alıyor. Newman'ın bir resmi sonuçta Cézanne'ın bir resminden daha basit değil. Üç boyutlu eserde bütün her şey karmaşık amaçlara göre yapılıyor ve bunlar dağınık değil tek bir biçimle ortaya konuyor. Bir eserin içinde bakılacak, karşılaştırılacak, teker teker çözümlenecek, üzerine düşünülecek çok şey olması zorunlu değil. Bütün olarak bir şey, bütün olarak onun niteliği ilgi çekiyor. Asıl şeyler tekbaşına duruyor ve daha yoğun, açık ve güçlü. Miras alınan bir formatla, bir biçimin çeşitlemeleriyle, ılımlı kontrastlarla ve bağlayıcı parça ve alanlarla bulanmıyorlar. Avrupa sanatının yeterli birliğe ve estetik ilgiye sahip olmanın yanısıra bir uzamı ve onun içeriğini de temsil etmesi gerekti. 1946'dan önceki soyut sanat ve ondan sonraki resmin büyük kısmı bütünün parçalarına temsilî bağlılığını korudu. Heykel bunu hâlâ koruyor. Yeni eserde şekil, imge, renk ve yüzey tektir, kısmî ve dağınık değildir. Herhangi bir nötr ya da ılımlı alan ya da parça yoktur, herhangi bir bağlantı ya da geçiş sahası yoktur. Yeni eserle eski resim ve bugünkü heykel arasındaki fark Brunelleschi'nin Badia di Fiesole'deki pencerelerinden biriyle, Palazzo Rucellai'nin –bütün olarak gelişmemiş bir dikdörtgen ve daha çok da aşırı düzenli bir parçalar toplamı olan– cephesi arasındaki fark gibidir. [...]

6 Robert Morris (1931-) "Heykel Üzerine Notlar 1-3"

Judd gibi Morris de, Greenberg ve Fried gibi eleştirmenlerin 1960'larda soyut resmi ve heykeli sahiplenmesine karşı Modernist mirası sahiplenir. "Heykel" terimini normalden-daha-geniş avangard uygulamaları kapsayacak şekilde genişletse de, Judd'un onları "üç boyutlu eser" olarak belirlemesini benimser. Fakat Judd'unkilerin tersine onun savları belirgin bir şekilde *Gestalt* kuramına ve Avrupa'nın sanatta konstrüksiyon geleneğine yönelik bir ilgi sergilemek-

tedir. Başlıca ilgisi heykel nesnesinin karakterine ya da izleyicinin deneyiminin bir belirleyicisi olarak duruma yönelmiştir ve gitgide artan bir şekilde biçimlendirme tekniklerinin örnek karakteriyle ilgilenir. Geleneksel Modernist kuram Modernizmin değerlerini örtük ya da açık bir şekilde bilimsel ve teknik modernleştirmenin alanından ayırmaya çalışır. Diğer yandan, Morris'e göre, imalat insan varoluşunu tanımlayan bir etkinliktir; sanayi malzemelerinin ve süreçlerinin kullanımı modern sanatçıya tümüyle doğal görünmelidir. İlk kez *Artforum*, New York, c. 4, sy. 6, Şubat 1966, s. 542-4; c. 5, sy. 2, Ekim 1966, s. 20-3, c. 5, sy. 10, Yaz 1967'de üç sayı içinde yayınlandı. I. ve II. Bölüm sıradan denemeler şeklinde yayınlanmıştı, buraya o şekilde aktarıldı; III. Bölüm de on dokuz adet birbirinden ayrı ve birbirini izlemeyen, on tanesi burada yeniden basılmış bir paragraf dizisi olarak yayınlandı, buraya on tanesi aktarıldı. ("Heykel Üzerine Notlar, 4. Bölüm" için bkz. VIIB4.)

I. Bölüm

"Görünüm haline gelen şeyin görünmek için ayrışması gerekir."

Goethe

[...] Farklılıklar adına bazen heykelin bazı ayrımlarının kendini dile getirmeyi başardığı anlaşılıyor. Olabildiğince en geniş şekilde başlamak için heykelle ilgili kaygıların bir süredir hem resmin kaygılarından ayrı hem de ona düşman olduğu anlaşılmaktadır. Heykelin değerlerinin doğası ne kadar açık hale gelirse muhalefet o kadar güçlü görünür. Onun doğasının süregiden gerçekleşmesinin kesinlikle resmin kendi başına başlattığı herhangi bir diyalektik evrimle ilişkisi yoktur. Gelişmiş resmin yarım yüzyıldır ilgilendiği başlıca sorunsal, yapısal olmuştur. Zaman içinde yapısal öğenin, desteğin literal niteliklerinin doğası içinde yer aldığı anlaşılmıştır. Bu sınırla yapılan uzun bir diyalog oldu. Diğer yandan, heykel, hiçbir zaman yanılsamacılıkla ilişkiye girmediğinden elli yıllık çabaları bu yanılsamacılığı bırakıp nesneye yaklaşmak gibi biraz çelişkili de olsa, sofuca denebilecek vazgeçme eylemine dayandıramazdı. Yanılsamacılıkla karıştırılmaması gereken kopyalama [replikasyon] dışında, uzam, ışık ve malzeme gibi yapısal olgular hep somut ve literal bir şekilde işlev görmüştür. Anıştırmaları ya da göndermeleri resmin göstermeye yönelik duyarlılıklarıyla ortak ölçülebilir olmamıştır. Eğer resim nesneye yaklaşmaya çalıştıysa, aynı ölçüde sağlam bir şekilde bu arada kendisini de maddesellikten çıkarmaya çalışmıştır. Heykelin özünde dokunsal olan doğasıyla resimde yer alan optik duyarlıklar arasında daha açık ayrımlar yapılmalıdır.

Tatlin, heykeli temsilden kurtaran ve onu hem kullandığı imge ya da imgeolmayanla hem de malzemesini literal kullanmasıyla özerk bir biçim haline sokan belki de ilk kişi olmuştu. O, Rodçenko ve diğer konstrüktivistler Apollinaire'in "Öğeleri artık doğa içindeki meşruiyetlerini yitiren bir yapı, heykel olmaktan çıkar, mimari haline gelir" şeklindeki gözlemini çürüttüler. En azından Tatlin ve diğer Konstrüktivistler ne figüre ne de mimariye gönderme yaptılar. Daha sonraki yıllarda Gabo ve daha düşük ölçekte Pevsner ve Vantongerloo, mimariden bağımsız olan bir imgeci-olmayan heykel gibi Konstrüktivist bir ideali sürdürdüler. Bu özerklik en büyük Amerikan heykeltıraşı olan merhum David Smith'in eserinde sürdürülmedi. Bugün imgeci-olmama yine temel bir koşul olarak kabul edilmektedir. [...]

[...] Mondrian "Duyumlar aktarılabilir değildir, daha doğrusu, onların saf niteliksel özellikleri aktarılabilir değildir. Fakat aynı şey duyumlar arasındaki ilişkiler için geçerli değildir. ... Bu yüzden sadece duyumlar arasındaki ilişkilerin nesnel bir değeri olabilir..." diye iddia edecek kadar ileri gitti. Bu algısal olgular açısından ikircikli olabilir ama sanata bakma açısından sağladığı durumu betimlemektedir. Bunu sağlar çünkü sanat nesnelerinin, ilişkileri kuran açıkça bölünebilir parçaları vardır. Böyle bir koşul şu alternatif sorunu doğurur: Sadece bir özelliği olan bir eser var olabilir mi? Elbette var olamaz, çünkü tek bir özelliği olan hiçbir şey var olamaz. Tek olan, saf duyum aktarılabilir olamaz çünkü insan eşzamanlı olarak birden fazla özelliği herhangi bir verili durumun parçaları olarak algılar: eğer renkse, aynı zamanda boyut; eğer düzlükse, o zaman doku da vb. Fakat eğer renkle dokunun, ölçekle kitlenin vb. çeşitli göreceli duyumlarını olumsuzlamıyorlarsa, bu tür ilişkilerin şekiller açısından kurulması için bu açıkça ayrı parçaları temsil etmeyen bazı biçimler vardır. Güçlü gestalt duyumları uyandıran daha basit biçimler böyledir. Onların parçaları algısal ayrılmaya en büyük direnci sağlayacak şekilde biraraya getirilmiştir. Katılar ya da heykele uygulanabilen biçimler açısından, bu gestaltlar daha basit çokyüzlülerdir. [...] Daha basit sıradan çokyüzlüler, sözgelimi küpler ve piramitlerde, bütün, gestalt duyumunun ortaya çıkması için insanın nesnenin çevresinde dolanması gerekmez. Bu inancın daha özgül doğası ve onun nasıl biçimlendiği, "şeklin tutarlılığı", "basitliğe eğilim", kinestetik ipuçları, bellek izleri ve iki gözlü paralaks görmenin doğası ve retina ve beynin yapısıyla ilgili fizyolojik etkenleri de içerir. Gestalt etkilerinin üç boyutlu cisimlerle ilgili kuramları da deneyimleri de iki boyutlular için olduğu kadar basit ve açık değildir. Ama katıların deneyimi, düz biçimlerde olduğu gibi, bazı konfigürasyonların bütünlüğün denetiminde olduğunu, diğerlerinin parçalara ayrılma eğiliminde olduğunu ortaya koyar. Bu da çokyüzlülerin başka tipleri düşünülürse açık hale gelir. Karmaşık düzenli bir tipte yüzlerin sayısı arttıkça görselleştirme güçsüzleşir. Altmış dört yüzlü bir figürü görselleştirmek güçtür, yine de düzenliliği yüzünden insan, tek bir bakış açısından görse bile bütünü duyar. Basit düzensiz çokyüzlüler, sözgelimi kirişler, eğimli düzlemler, pürtüklü piramitler, görece daha kolay görselleştirilir ve bütün olarak duyulur. Bazılarının düzenli geometrik biçimler kadar tanıdık olmaması bir gestalt oluşmasını etkilemez. Tersine, düzensizlik tekilleştirici bir nitelik olur. Karmaşık düzensiz çokyüzlüler (sözgelimi, kristal oluşumları) eğer yeterince karmaşık ve düzensizlerse, görselleştirmeyi neredeyse tümden hayal kırıklığına uğratabilirler, bu durumda kişinin gestalt deneyimlediğini öne sürmesi güç olur. Karmaşık düzensiz çokyüzlüler güçsüz gestaltlar yarattıkları ölçüde parçaların bölünebilmesini sağlarlar. İnsanı, Mondrian'ın ifadesiyle, parçalarının ayrılmasıyla ilişkileri daha kolayca aktaran eserlerin koşullarına döndürürler sanki. Karmaşık düzenli çokyüzlüler bu açıdan daha ikirciklidir. Daha basit düzenli ve düzensiz olanlar ayrı parçaları olan nesneler olarak görülmeye azami direnç gösterir. Kolay parça-parça ilişkilerinin sağlanması için bölünebilecekleri kırılma hatlarını sunamazlar. Bu basit düzenli ve düzensiz çokyüzlüleri "birleştirici" biçimler olarak adlandırıyorum. Birleştirici biçimlere, bir tür gestaltın sağladığı enerjiyle bir arada duran biçimlere sahip olan heykel, eleştirmenler arasında genellikle bu tür eserlerin çözümlemenin ötesinde kaldığı şikayetine yol açar.

Bir gestalt için karakteristik olan şey, ortaya konduğu zaman onun hakkındaki bütün bilginin, gestalt olarak bilginin, tükenmesidir. (İnsan, sözgelimi, bir gestaltın gestaltını aramaz.) Birleştirici biçimler ilişkileri azaltmaz. Onları düzene sokar. Eğer birleştirici biçimin hakim, birleştirici doğası bir sabit işlevi görürse, ölçü, oran vb. gibi şeylerin tekilleştirici ilişkileri böylece iptal olmaz. Daha sağlam ve bölünmez bir şekilde birleşirler. Bu en önemli heykel değeri –şekil– diğer bütün önemli heykel değerlerinin daha sağlam birleşip bütünleşmesiyle birlikte, bir yandan, geçmişteki heykelin değişmiş formatlarını, çoklu parça haline sokar, bir yandan da, heykel için yeni bir sınır ve özgürlük sağlar.

II. Bölüm

Soru: Neden gözlemciye tepeden bakacak şekilde daha büyük yapmadın?
Yanıt: Bir anıt yapmıyordum.
Soru: O zaman neden gözlemci tepeden baksın diye daha küçük yapmadın?
Yanıt: Bir nesne yapmıyordum.
- Tony Smith'in iki metrelik çelik küpüyle ilgili sorulara verdiği yanıtlar.

Yararsız üç boyutlu şeylerin büyüklük menzili anıt ile süsleme arasındaki bir *continuum*, bir sürekliliktir. Genellikle kutup noktalardaki değil ara yerdeki nesneler heykel sayılmıştır. Bugün yapılan yeni eser bu büyüklük süreklisinin iki aşırı ucunda yer alır. Büyük kısmı ne figüratif ne de arkitektonik göndermesi olan bir imge sunduğundan, eserler "yapı" ya da "nesne" olarak betimlenmiştir. *Yapı* sözcüğü ya herhangi bir şey ya da bir şeyin bir araya getirilme şekli için geçerlidir. Bütün katı nesneler birer nesnedir. Yeni eser için özel bir terim onun değerlerinin ve standartlarının ne olduğunu bilmek kadar önemli değildir.

Görece büyüklüğün algısında insan bedeni büyüklüklerin bütünsel süreklisine girer ve kendisini o ölçekteki bir sabit olarak ortaya koyar. İnsan hemen neyin kendisinden daha küçük ve daha büyük olduğunu öğrenir. Bizden daha küçük şeylerin daha büyük şeylerden farklı şekilde görünmesi açık, ama önemli bir konudur. Bir nesneye atfedilen yakınlık niteliği onun kendisiyle ilişkisi içinde büyüklüğünün azalmasıyla doğru orandadır. Kamusallık niteliği büyüklüğün kendine göre artmasına oranla bağlıdır. Bu, insan büyük bir şeyin parçasına değil, bütününe bakıyorsa geçerlidir. Kamusallık ve mahremiyet şeylere bindirilen niteliklerdir. Bunun nedeni bizim kendi büyüklüğümüzün sabitinden uzaklaşan nesneleri ele alırken bizim deneyimimizin artan ya da azalan boyutta olmasıdır. Geçmişe ait birçok süsleme, Mısır cam işleri, Roma fildişleri vb. yüzey pürüzlerinin aşırı derecede silinmesi yoluyla bilinçli bir şekilde samimi bir tarzı canlandırır. Küçük nesnelerde yüzey pürüzünün var olduğunun farkında olmak hassas ayrıntıların kendini göstermesini sağlar. Bugün sadece parça parça bir halde kalmış olan geçmişin büyük heykelleri, görüşümüzü bu parçalara özgün tam eserin hiç sahip olmadığı ayrıntı niteliğini verecek (bazen fotoğraf sayesinde elde edilen) bir büyütme yapmaya davet eder. Samimi tarz özünde kapalı, uzamsız, sıkıştırılmış ve dışlayıcıdır.

Özgül büyüklük insanın daha aleni ya da samimi şekilde vereceği yanıtı yapılandıran bir koşul olsa da, anıtlar sınıfında yer alan devasa nesneler büyüklük

olarak büyüklüğe çok daha özgül bir yanıt verir. Yani bir yanıtlar kümesinin koşulu olmanın yanısıra, büyük nesneler, büyüklüğü çok daha özgül bir öğe olarak sergiler. "Ölçek" niteliğini ortaya çıkaran şey anıtlardaki çok daha bilinçli olan o büyüklük övgüsüdür. Ölçek bilinci o sabit, insanın beden büyüklüğü ile nesne arasında yapılan karşılaştırmanın bir işlevidir. Özneyle nesne arasındaki uzam böyle bir karşılaştırmada içerilir. Bu açıdan uzam yakın nesneler için var olmaz. Daha geniş bir nesne, çevresindeki uzamı daha küçük bir nesneye göre daha çok kaplar. İnsanın büyük nesnelerden tam anlamıyla uzak durması, herhangi bir görüşün bütününü görüş alanına almak için zorunludur. Nesne ne kadar küçük olursa insan ona o kadar yaklaşır ve bu yüzden de, izleyici için içinde var olacak daha az bir uzamsal alan oluşur. Kişisel olmayan ya da kamusal tarzı yapılandıran şey, görünebilmesi için gerekli olan, bedenlerimizle nesneler arasındaki bu zorunlu büyük uzaklıktır. Fakat daha genişlemiş bir durum yaratan şey nesneyle özne arasındaki bu uzaklıktır, çünkü fiziksel katılım zorunlu hale gelir. Büyük nesnelerle literal uzamın dışlanması söz konusu olmadığı gibi, var olan ışığın dışlanması da sözkonusu değildir.

Öyleyse, anıtsal büyüklükteki şeyler bedenden küçük nesnelerin anlaşılması için gerekli olan koşullardan çok daha fazlasını içerir, yani, içinde var oldukları literal uzamı ve bedene yüklenen kinestetik talepleri içerirler.

Küp gibi basit bir biçim kaçınılmaz olarak, büyüklüğü bizimkine göre arttıkça daha aleni bir şekilde görülecektir. Onun büyüklüğü insanın kendi bedenine göre azaldığı zaman yakınlık değeri hızlanır. Yüzey, malzeme ve renk sabit tutulduğu zaman bile doğrudur bu. Aslında büyüklük azaltılırken ayrıntılı olarak büyüyen şey yüzey, renk, malzemenin bu özellikleridir. Büyük eserlerde ayrıntı olarak görülmeyen özellikler küçük eserlerde ayrıntı haline gelir. Herhangi büyüklükteki bir eserin yapısal bölümleri ayrıntının başka bir biçimidir. [...] Burada farklı şeylerin eşdeğer hale geldiği varsayımı sözkonusu olur. "Ayrıntı" terimi burada özel ve olumsuz anlamda kullanılmıştır ve bir eserde özgül öğelerin bütünden ayrılmasına izin vererek, böylece eser içindeki ilişkileri hazırlayarak onu yakınlığa sürükleyen bütün etkenleri kastedecek şekilde anlaşılmalıdır. Renkten heykelin fizikselliğine yabancı bir medyum olarak bahsedilmesine yönelik itirazlar da dile getirildi daha önce, ama onun işlevinin bir ayrıntı olarak ele alınması gibi bir itiraz da yöneltilebilir. Yani, yoğun renk, özgül bir öğe olduğundan, kendisini eserin bütününden koparır ve daha iç bir ilişki haline gelir. Aynı şey özgül, hassas malzeme ya da etkileyici yüksek tamamlamalar için de söylenebilir. Bu yakınlık sağlayan ilişkilerin bir kısmı yeni heykelde ortadan kaldırılmıştır. Sanatçının elinin izlerinde kendini gösteren süreç gibi şeylerden açıkça kurtulundu. Ama yeni eserlerin bir kısmında görülen bu yakınlık yaratan durumların en kötü ve en sahte hallerinden biri de, genellikle imge üretmeye ya da aktarmaya yönelik matematiksel ya da mühendisliğe has kaygıların uygulamaya sokulmasıyla ortaya çıkan bilim adamına has öğedir. Sayı ve alfabe resimlerinde bu Jasper Johns için parlak bir şekilde işe yaramış olabilir (zaten bu tür düşünme tarzının öncüsü odur), onun resimlerinde mantıksal bir sistemin tükenmesi imgeyi kapsayıp sona erdirir ve resmi üretir. Ama bir eser içinde iki haneli matematiğe, gergişiklik [R. Buckminster Fuller'ın bulduğu bir sözcük, *tensegrity*: *tensional integrity*, gerilimsel bütünleşiklik] tekniklerine, matematik türetimli modüllere, dizilere başvurmak ilgili parçaların ma-

kullüğüne ya da mantığına sahip olan Kübist estetiğin yeni bir uygulamasıdır sadece. Yeni eser, eserden ne kadar çok bağlantı çıkarır ve onları uzam, ışık ve izleyicinin görüş alanının bir işlevi haline sokarsa, o kadar iyi. Nesne yeni estetikteki terimlerden biridir sadece. Bir bakıma daha dönüşlüdür çünkü insanın eserle kendisinin aynı uzamda bulunduğunun farkındalığı, birçok iç ilişkisi sayesinde, eski eserdekinden daha güçlüdür. Nesneyi çeşitli konumlardan ve değişen ışık ve uzamsal bağlam koşullarında değerlendirirken, insan, ilişkileri kendisinin kurduğunun farkına varır. İster yapısal bir bölmeyle, zengin bir yüzeyle, ister herhangi bir şeyle kurulsun, her iç ilişki nesnenin kamusal, dışsal niteliğini azaltır ve seyircinin bu ayrıntılarla onu eserle yakın bir ilişkiye çekip nesnenin içinde bulunduğu uzamdan çıkaracağı noktaya sürüklenmesine yol açar.

***

Eser gestaltın oluşması için kapalı bir birim olması anlamında özerk olmalıysa da, gestaltın, bölünmez ve çözülmez bütünün, başlıca estetik koşulların oluşması bu özerk nesnede bulunmaz ama ona bağlıdır ve özgül tanımlarını izleyicinin uzam ve ışığında ve fiziksel bakış açısında bulan kararsız değişkenler olarak var olur. Eserin tek bir yönü dolayımsızdır: gestaltın kavranması. Eserin deneyimi kaçınılmaz olarak zaman içinde var olur. Buradaki niyet tek bir düzlemdeki eşzamanlı görüşlere ilgi duyması açısından Kübizmle çapraz karşıtlık içindedir. Yeni eserlerin bir kısmı heykelin koşullarını bazı nesnelerin görünme koşullarına odaklanarak genişletti. Nesnenin kendisi terimlerden biri olmak üzere özenle bu yeni koşullara yerleştirilir. Sıkıştırılmış iç ilişkilerle gözalıcı hale gelen, hassas nesnenin reddedilmesi gerekir. Eserin genişlemiş durum içindeki yerini koruması için birçok değerlendirmeyi dikkate almanın gerekli olması nesnenin kendisine yönelik bir ilgi yoksunluğunu belirtmez pek. Ama artık kaygılar bütün durumun daha çok denetlenmesine ve/veya işbirliğine yöneliktir. Denetim eğer nesne, ışık, uzam, cisim değişkenleri işlev görecekse zorunludur. Nesnenin kendisi de daha önemsiz hale gelmemiştir. Sadece *kendi kendisine* daha az önemli hale gelmiştir. [...]

***

III. Kısım Notlar ve Dolaylı Sonuçlar

Yapılar. Bu tür bir eser genellikle başka odaklarla bağlantılıdır ama dahası, ya da daha güçlü bir şekilde, onun parçalara, eğilimlere ya da başka değişkenlere yönelik "nedenlerini" vurgular. İzdüşürülen sistemlerin didaktikliği ya da eserin fiziksel varoluşu ya örtük ya açıktır. Kümeler, diziler, modüller, permütasyonlar ya da başka basit sistemlerden sıkça yararlanılır. Bu tür çalışmalar genellikle didaktikliğini aşıp katı hale gelir. Bazen içinde fiziksele yönelik püriten kuşkuculuk yer alır. Eser ne kadar düşükse o kadar katı ve sade, rasyonel ve güvensiz olur.

Resmin sorunu onun kaçınılmaz *bizatihi* yanılsamacılığı değildir. Ama bu içkin yanılsamacılık beraberinde hakiki olmayan bir yakalanmazlık ya da belirsiz bir dolaylılık getirir. Tarz antika oldu. Özellikle antika olan yanı düz bir yüzeyde belirgin hale gelen deneyimin bölücülüğüdür. Bunun olmasının belirgin kültürel ve tarihsel

nedenleri vardır. Uzun bir süre şey ve anıştırma ikiliği eserin kendi içindeki zengin örgütlenme yeniliklerinin etkisiyle kendisini sürdürdü. Ama yıprandı ve öncülleri ikna edici olmaktan çıktı. Deneyim ikiliği yeterince doğrudan değil. İçinde ikirciklilik olan şey ampirik ve pragmatik bir bakış açısı için kabul edilir bir şey değildir. Aslolanın tarzın kendisi olduğu –yetersiz nitelik olmadığı–, günümüzde en iyi resimlerin bir kısmının sahiciliğini ya da literalliğini desteğin şekliyle vurgulamaya kalkışmaması olgusuyla gösterilmiş sayılır.

Mevcut eser geçmiş eserden yeni, egzotik malzemenin kullanımıyla farklılık göstermez. Hiyerarşik olmayan, kompozisyonel olmayan yapıda bile değildir bu, çünkü bu resimde açıkça işlenmiştir. Fark bu eserin biçimlenmesinin altında yatan düzen türünde yatar. Bu düzen eski sanat düzenlerine dayanmaz, apaçıklığı onu neredeyse görünmez kıldığı için kültür açısından çok temel olan bir düzendir. Yeni üç boyutlu eser, Neolitik zamandan beri kullanılan ve gelişen ve sanayi üretiminin teknolojisinde doruk noktasına ulaşan kültürel altyapıyı yakalamıştır.

Yeni üç boyutlu eserin çeşitli odak noktalarını ve niyetlerini bir araya yığmanın haklı yanları vardır. Morfolojik açıdan ortak öğeler vardır: simetri, sürecin izlerinin olmaması, soyutluk, parçaların hiyerarşik olmayan dağılımı, insanbiçimci olmayan yönelimler, genel bütünlük. Bu sabitler büyük olasılıkla genel bir imgelemin temelini sağlar. Sözkonusu imgelem geniş ve özel bir şekilde göndermeseldir: Geçmiş heykel biçimlerine gönderme yapmaz. Göndermesel bağlantıları yapılmış nesnelere yöneliktir, daha önceki sanata değil. Bu açıdan eserin Pop sanatla yakınlıkları vardır. Ama soyut eser kültürün farklı bir düzeyine bağlanır.

Eserin büyük kısmı atölyenin dışında yapılır. Özel fabrika ve dükkanlar kullanılır – heykelin hep özel ustalıklar ve süreçler kullanmış olması gibi. Genel olarak kullanılan biçimlendirme yöntemleri, gelişmiş sanayi biçimlendirmesine kıyasla basittir. Bu noktada makine tipi üretimle ilişki biçimlendirme yöntemlerinden çok malzemenin kullanımında yatar. Yani sanayi ve yapısal malzemeler genellikle az çok çıplak hallerinde kullanılır, ama kullanılan biçimlendirme yöntemleri daha çok yardım alınan el zanaatkârlığıyla bağlantılıdır. Metal işçiliği genellikle eğilir, kesilir, kaynatılır. Plastik daha yeni yapısal imkanları için incelenmeye başlandı; genellikle geleneksel destek malzemesine kaplama işlevini görür. Güçlendirilmiş plastiğin temas kalıbı malzemenin doğrudan yapısal kullanımları için çok değişik öneriler getiren bir mevcut biçimlendirme yöntemi oluyor. Vakum biçimlendirme kaplamadan karmaşık şekiller yapmanın en kolay yolu. Hâlâ pahalı. Daha iyi plastiği termobiçimlendirme –ve metal, kalıp baskı için buna benzer yöntem– hâlâ birçok sanatçının ulaşamayacağı yerde. Genellikle kullanılan sanayi süreci adlı şeyler çok gelişmiş değildir. Bu da en ulaşılır biçimlendirme tiplerinin düzlemsel ve çizgisel olma eğilimine sahip olmasına yol açar.

Bu zamana dek en belirgin paradigma değilse de, biçimlendirme birimi, küp ya da dikdörtgen bloktur. Bu da, dağıtım ve yerleştirme yöntemi olarak doksan derecelik ızgarayla birlikte, biçimlendirmenin kültürel öncülünün merkezinde yer alan bir tür "morfem" ve "sentaks" önerir. Dikdörtgen nesneleri ve doksan derece

yerleşimi en yararlı biçimlendirme araçlarından biri kılmaya katkıda bulunacak birçok şey biraraya gelmiştir. Üretim mekaniği etkenlerden biridir: Çamur tuğlaların yapılmasından parçalı, yığılmış ve nakledilmiş hale gelen ham malzemenin sürekli akışını içeren madencilik yöntemlerine uzanır. Tabakalar gibi kesintisiz biçimlerin bu "parçalarının" tamamlanmış maddeler aratmak için başka kullanımları, atığı ortadan kaldırmak için dikdörtgenselliğin korunmasını güçlendirir.

Biçimlendirmeyi kesintisiz malzemeden birimlere dek izlemek resmin bir yüzüdür. Başlangıçtaki parçalardan daha büyük bütünler yapmak da bir başka yüzüdür. İçkin olarak kendisini hem dikeye hem düze yönelten ve aynı zamanda onun üyelerinin yanına sıkışan en az kenara sahip birim küp ya da tuğla biçimidir. Herhangi bir sayıdaki dikdörtgen gruplar potansiyel yayılmayı içerirler; eksikliği içerir gibi görünmezler, sayıları çok az olsa da, uzamda ayrı ayrı birimler olarak dağılmış ya da birbirleriyle fiziksel temas içine sokulmuş olsalar da. Bu son durumda ortaya çıkan daha büyük bütün, morfolojik olarak onu inşa eden birimlerle aynı görünmektedir. Birçok kez bütün, ızgara tipi bir düzenleme kullanıldığı sürece korunmaktadır. Bu yönlendirme özelliklerinin yanısıra, bu biçimlendirme ve dağıtma tipinin bağlı olduğu birkaç sabit koşul vardır: sağlam bir zemin kütlesi ve yerçekimi. Bu iki koşul karşılanmazsa, denge ve dikeyle yatayın açık yönelimi çok önemli olmayabilir. Farklı koşullarda başka fiziksel düzen sistemleri ortaya çıkabilir. Uzam içindeki başka çalışmalar, derin okyanus istasyonları da, şeylerin şekillendirilmesine ve yerleşimine yönelik, bu bilinen yaklaşımı da, insanın kendisini uzam ve nesnelere göre yönlendirmesini de değiştirebilir.

Açıklık, genişletilebilirlik, halka açıklık, tekrarlanabilirlik, ölçülülük, doğrudanlık, dolayımsızlık görünümü ve hissi veren, elle yoklama ustalığıyla değil açık kararlılıkla biçimlendirilmiş olan bu tür bir eserin birkaç toplumsal içerimi vardır ve bu içerimlerin hiçbiri de olumsuz değildir. Bu tür bir eser kuşkusuz sıradışı bir özel olma haline, deneyimin üstün algılarını sağlayan bir hale erişmeyi isteyenler için kuşkusuz sıkıcı olacaktır.

Fiziksel bir genişleme yöntemi olan dikdörtgen birim ve ızgara da organik olmaktan çok âtıldır. Mimaride ihtiyaç duyulan ve yüksek hızla yolculuğun talep ettiği yapısal biçimler için artık biçim açıkça belirsizdir. Daha etkili olan sıkıştırma-gerilim ilkeleri genellikle sepetkulpu eğrisinin organik biçimine sahiptir. Bazı durumlarda bu biçim onun yüksek etkinliğini gösterir – yani gerilen biçimlerin tasarımında sözkonusu olan "eser" bir şekilde izdüşürülür. Düzlem yüzeylerinin –hem düz hem yuvarlak olanların– özel gücü tasarım aracılığıyla belirtilmezken, sepetkulpu eğrisi işe yarar. Gerilim altındaki yüzeyler insanbiçimcidir: Cisim ayakta dururken onlar da eserin gerilimi altındadırlar. Gerilimi yansıtmayan nesneler insandan ayrılıklarını çok açıkça dile getirir. Daha açık şekilde nesnelerdir onlar. Bu bağımsız nesne rolünü üstün bir şekilde yerine getiren şey küp değildir – sadece bunu çok iyi şekilde yapan biçimdir o. Değişmez bir şekilde dik açıyı içeren diğer düzgün biçimler belli bir noktada eşit bağımsızlıkla işler. Bu biçimlerin uzam içindeki yönelimleri, elbette, onların bağımsızlıklarının sürdürülmesi açısından da eleştirildir. Yapısal etkinlik ilkelerinin

görünürlüğü nesnenin bağımsızlığını yok eden bir etken olabilir. Bu görünürlük özerk niteliğe saldırır ve hizmet performansını nesnenin varoluşunun ötesine taşır. Yeni sanatın sanayiden almadığı açıkça belli olan şey, aletleri ve yapıları değişmez bir şekilde basit kılan bu teleolojik odaktır. Bir sanayi "görünümünü" taklit etmeyi de istemez. Bu önemsizdir. Yakalanan şey uzun zamandır kullanımda olan belli biçimlerin akla yatkınlığıdır.

Şeylerin içinde var olacağı yeni koşullar çoktandır burada. Biçimlendirme için kullanılacak engin genişlikteki enerji ve bilgi denetimleri ve yeni malzemeler de öyle. Gelecekteki biçimlendirmenin olasılıkları mevcut biçimleri ve nasıl işlev gördüklerini keskin bir rölyefe sokuyor. Yapıntıların doğasını yakalayıp kullanan yeni üç boyutlu sanat Rönesans'tan bu yana sanatın her aşamasını saran o sıkıcı "sanatlılık" çemberini kırdı. Hâlâ sanat. Sanat olarak kullanılan herhangi bir şeyin sanat olarak tanımlanması gerekir. Yeni eser geleneği sürdürür ama şeyler yapmanın yeni bir sanata dayalı mirasını reddeder. Niyetler farklıdır, sonuçlar farklıdır, o yüzden deneyim de farklıdır.

7 Michael Fried (1939-) "Sanat ve Nesnelik"

Bu yazı "literalistler" olarak adlandırdığı Judd ve Morris'in savlarına yönelik sert bir yanıttır. Fried, yozlaşmış bir duyarlılık diye tanımladığı şeye saldırırken, Modernizme ve onun ayırt edici özellik ve değerlerine yönelik "soyutçu" bir değerlendirme dile getirir. Fried'a göre, nesne ve sahibi arasındaki ilişkiyi teatralleştirmesi literalist sanatın dekadansının bir semptomudur, buna karşılık otantik Modernist sanat deneyimi hem nesneliğin hem de süre duygusunun askıya alınmasını içerir. İlk kez *Artforum*, Yaz, 1967'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan alındı. "Amerikan Heykeli"ne ayrılmış özel sayıda da Morris'in "Heykel Üzerine Notlar" yazısının üçüncüsüne (bkz. VIIA6), LeWitt'in "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" (VIIA8) ve Robert Smithson'un "Bir Hava Terminalinin Gelişimi" üzerine yazılarına yer verilmişti. Fried'ın denemesinin yayınlanmasının Modernist gelenek içindeki bir çalkalanmayı dramatikleştirmeye ve bu bölünmenin köklerinin İdealizm ve Maddecilik adlı birbiriyle çelişen felsefi bağlanmaların derininde yattığını göstermeye katkısı oldu.

> Edward'ın günlüklerinde kendisinin basılmasına pek izin vermediği birçok araştırma ve meditasyon yer alıyordu; sanki bütün dünya yok olmuş, diye yazıyordu ... ve yeni bir dünya taptaze yaratılmış, ama her açıdan bu dünyayla aynı şekilde var olsa da, aynı olmayacak. Bu yüzden de, bir süreklilik, yani zaman olduğundan, "Her an dünyanın yeniden var olduğunu anlıyorum; şeylerin varlığının her an kaybolduğunu ve her an yenilendiğini anlıyorum". Yaygın olarak görülen bir inanç da şudur: "Her an bir Tanrı'nın varlığına ilişkin aynı kanıtı, sanki O'nu dünyayı yaratırken görüyormuşuz gibi görüyoruz."
>
> Perry Miller, *Jonathan Edwards*

I

Minimal Sanat, ABC Sanat, Başlangıç Yapıları ve Özgül Nesneler gibi adlarla bilinen girişim büyük ölçüde ideolojiktir. Bir konuma yerleşip bunu ilan etmeye çabalar – sözle dile getirilemeyen ve aslında başlıca uygulamacılarından biri tara-

fından dile getirilmiş olan bir konum. Eğer bu onu bir yandan modernist resim ve heykelden ayırıyorsa, diğer yandan onunla Minimal Sanat –ya da benim ifademle, literalist sanat– ve Pop ya da Op Sanat arasındaki önemli bir farkı da belirtir. Daha en başından beri, literalist sanat zevk tarihindeki bir dönemden daha fazla bir şeydir. Daha çok duyarlılığın tarihine –neredeyse doğal tarihe– karşılık gelir; ve bu açıdan yalıtılmış bir dönem değil genel ve kalıcı bir koşulun ifadesidir. Ciddiyeti, literalist sanatın onun yerleşmeyi istediği konumu hem modernist resim hem de modernist sanatla bağlantılı olarak tanımlamış ya da saptamış olması olgusuyla onaylanır. (Bu da, kanımca, onun ilan ettiği şeyi bir konum olarak adlandırılmayı hak eden bir şey kılar.) Özellikle, literalist sanat kendisini ne biri ne öteki sayar; tersine, özgül çekincelerle, hatta daha da kötüsü, her ikisiyle de harekete geçer; ve belki tam olarak, ya da dolayımsız olarak olmasa da, onların yerini almaya özlem duyar, ama her koşulda kendisini her ikisiyle de aynı seviyede bağımsız bir sanat olarak belirlemek ister.

Resme yöneltilen literalist sav büyük ölçüde iki ayağa dayanır: Neredeyse bütün resmin sahip olduğu bağlantısal karakter; ve resimsel yanılsamanın her yerde hazır ve nazır olması, daha doğrusu görsel kaçınılmazlığı. Donald Judd'un görüşüne göre,

> parçaların bağlantısını kurmaya başladığınız zaman, daha en baştan, belirsiz bir bütüne –tuvalin dikdörtgeni– ve belirli parçalara sahip olduğunuzu, hepsinin de karman çorman olduğunu varsayarsınız, çünkü aslında belirli bir bütüne ve belki de çok az parçaya sahip olmanız, hatta parça olmaması gerekir.[1]

Desteğin şekli, son dönemin modernist resminde olduğu gibi, ne kadar vurgulanırsa, durum o kadar gergin hale gelir. [...] Burada resim tükenmenin kıyısındaki bir sanat olarak görülür, temel bir soruna –bir resmin yüzeyinin nasıl düzene sokulacağı sorununa– yönelik kabul edilebilir çözümler alanı, ağır bir şekilde sınırlanmıştır. Dikdörtgen destekler yerine şekilli desteklerin kullanılması, literalist bakış açısından, sadece sıkıntıyı artırır. Buna verilecek açık yanıt üç boyut için tek bir düzlemde çalışmaktan vazgeçmektir. [...]

Heykel karşısındaki literalist tutum daha da ikircikildir. Sözgelimi, Judd, Özgül Nesneler dediği şeyi heykelden başka bir şey olarak görür gibidir, buna karşılık Robert Morris kendi tartışılmaz bir şekilde literalist eserini Tatlin, Rodçenko, Gabo, Pevsner ve Vantongerloo'nun başlattığı eski Konstrüktivist heykel geleneğinin devamı saymaktadır. Ama bu ve başka anlaşmazlıklar Judd ve Morris'in ortak olarak savunduğu görüşlerin yanında önemsizdir. Her şeyin ötesinde birçok resim gibi, "parça parça, eklemelerle, hazırlanarak" yapılan ve içindeki "özgül öğelerin ... bütünden ayrı olduğu ve böylece eser içindeki ilişkileri düzene soktuğu" heykele karşıdırlar. (David Smith ve Anthony Caro'nun eserlerini bu tanım altında ele alırlar.) Judd'un, birçok heykelde görülen "parça parça" ve "bağlantısal" karakteri, *insanbiçimci* dediği şeyle ilişkilendirdiğini belirtmek gerekir: "Bir kiriş uzanır; bir parça demir bir hareketi izler; birlikte doğalcı ve insanbiçimci bir imge oluştururlar. Uzam karşılık gelir." Bu tür "çok parçalı, eğimli" heykel karşısında Judd ve Morris bütünlük, teklik ve bölünmezlik değerlerini öne sürer – bir eserin, olabildiğince, "bir şey" olmasını, tek bir "Özgül Nesne" olmasını öne sürerler. [...] Judd ve Morris'e göre ... önemli etken

şekildir. Morris'in "birleştirici biçimleri" tek bir şekilden farklı olarak kavranmaya direnen çokyüzlülerdir: Gestalt basitçe "sabit, bilinen şekil" olur. Şeklin kendisi de, onun sisteminde, "en önemli heykel değeridir". Aynı şekilde, kendi eserinden bahsederken, Judd şunu belirtir:

> asıl sorun mutlak şekilde yalın olmayan herhangi bir şeyin bazı açılardan parçalara sahip olmaya başlamasıdır. Asıl iş çalışabilmek ve farklı şeyler yapabilmek ve bir parçanın sahip olduğu bütünlüğü yine de bozmamaktır. Bana göre pirinç ve beş dikeye sahip olan parça her şeyin ötesinde *o şekildir*.

Şekil nesnedir: Her koşulda, nesnenin bütünlüğünü sağlayan şey şeklin tekilliğidir. Bence, birçok eleştirmenin belirttiği gibi, Judd ve Morris'in eserlerinin *oyuk* olduğu izlenimini yaratan şey bu şekil vurgusudur.

II

Şekil son birkaç yılın önemli resimleri için de temel öneme sahip olmuştur. Son zamanlarda yazdığım birkaç denemede, Noland, Olitski ve Stella'nın eserlerinde nesnelerin temel bir özelliği olan şekil ile, resmin bir medyumu olan şekil arasında yaşanan bir çelişkinin ağır ağır ortaya çıktığını göstermeye çalıştım. Kaba bir şekilde söylenirse, belli bir resmin başarısı ya da başarısızlığı, onun şekil olarak kendisini ortaya koyabilmek, biçimlendirebilmek ya da gösterebilmek konusundaki becerisine bağlı olmuştur – ya da bir şekilde bunu yapıp yapmadığı sorununu bir kenara bırakma ya da unutturma becerisine. Olitski'nin erken dönem sprey resimleri şekil olarak yerleşen ya da yerleşemeyen resimlerin en saf örneklerindendir; daha sonraki resimlerinde, Noland ve Stella'nın sonraki çalışmalarında da, belli bir resmin bir şekil sahibi olabilmesi talebi değişik yollarla ya bir kenara itilir ya da unutturulur. Bu çelişkide önemli olan şey sözkonusu resim ya da nesnelerin resim mi yoksa nesne olarak mı deneyimlendiğidir; ve onların *resme* olma özelliklerine karar veren şey onların şekil olarak kabul edilme talebiyle karşılaşmalarıdır. Yoksa nesneden başka bir şey olarak deneyimlenmezler. Bu da modernist resmin kendi nesneliğini yenmeyi ya da askıya almayı zorunlu bulmaya başladığı söylenerek özetlenebilir; ve bu süreçte başlıca etken şekildir, ama *resme* ait olması gereken şekil – resimsel olmalıdır, literal olmamalıdır ya da sadece öyle olmamalıdır. Buna karşılık literalist sanat her şeyi nesnelerin verili özelliği olan, o da değilse, başlıbaşına bir tür nesne olan şekle bağlar. Kendi nesneliğini yenmeye ya da askıya almaya değil, tersine, tam olarak nesneliği keşfedip yansıtmaya heveslenir.

"Heykelin Yeniliği" adlı denemesinde, Clement Greenberg, daha en başından beri literalist eserle ilişkilendirilmiş olan mevcudiyet etkisini tartışıyor.[2] [...]

Mevcudiyet büyüklükle ya da sanat-değil görünüşüyle değerlendirilebilir. Dahası, bugün sanat-değilin anlamı, birkaç yıldır sahip olduğu anlam, oldukça özgüldür. "Soyut Ekspresyonizmin Ardından" yazısında Greenberg "gerilmiş ya da sabitlenmiş bir tuval zaten bir resim olarak varolmaktadır – ama *başarılı* bir resim olmayabilir" der.[3] Bu nedenle, onun da "Heykelin Yakınlığı"nda belirttiği gibi, "sanat-değilin görünüşü artık resimde yer alamaz". Onun yerine, "sanatla sanat-değil arasındaki sınır çizgisinin üç boyutluda, heykelin daha önce olduğu ve sanat olmayan maddi her şeyin de daha önce bulunduğu yerde aranması gerekir". Greenberg şöyle devam eder:

> Mekanizma görünüşünden artık kaçınılmaktadır, çünkü o sanat-değil görünüşüne yaklaşmıyor yeterince, sanat-değilin göze "ilginç" olayın asgarisini sunan "atıl" bir görünüş olduğu sanılıyor – bu da makine görünüşünden farklıdır, o buna kıyasla daha sanatsıdır (ve Tinguely'yi düşündüğüm zaman bunu kabul ediyorum). Yine de, nesne ne kadar basit olursa olsun, yüzey, kontur ve uzamsal aralık ilişkileri ve iç ilişkileri kalıyor geriye. Minimal eserler sanat olarak okunabilir, bugün hemen her şeyin okunabildiği gibi – bunlar bir kapı, bir masa ya da boş bir kağıt parçası olabilir... Fakat bu noktada sanat-değil koşuluna daha yakın türden bir sanat hayal edilemez ya da fikirleştirilemez görünüyor.

Bu bağlamda "sanat-değil koşulunun" anlamı benim nesnelik dediğim şeydir. Sanki günümüz koşullarında, bir tek nesnelik bir şeyin kimliğini, sanat-değil olarak olmasa da, en azından ne resim ne heykel olmadan koruyabilir, ya da bir sanat eseriymiş gibi yapabilir – daha kesin olarak söylenirse, modernist bir resim ya da heykel çalışması temel bir açıdan *bir nesne değildir*.

Her koşulda, nesneliğin literalist benimsenmesi –bu neredeyse başlı başına bir sanattır– ile modernist resmin kendi kendine verdiği emir, yani şekil medyumu yoluyla kendi nesneliğini yenmesi ya da askıya alması için verilmiş emir arasında keskin bir tezat vardır. Aslında, yakın dönemin modernist resmi perspektifinden, literalist konum sadece yabancı olmayıp kendisine karşı da etik karşıtı olan bir duyarlık sahnelemektedir: sanki, o perspektiften, sanatın talepleriyle nesnelik koşulları doğrudan çatışma içindedir.

Burada şu soru ortaya çıkar: Literalistlerin yansıttığı ve gerçeklik olarak kabul edildiği haliyle, sadece yakın dönemin modernist resminin perspektifinden bile olsa, nesneliği sanata zıt kılan şey nedir?

III

Benim öne sürmek istediğim yanıt şudur: Nesneliğin literalist benimsenmesi tiyatroda yeni bir tür iddia edilmesinden başka bir şey değildir; ve tiyatro artık sanatın olumsuzlamasıdır.

Literalist duyarlık teatraldir, çünkü daha en baştan, sahibinin literalist eseri içinde bulduğu hakiki koşullarla ilgilenir. Morris bunu açıkça gösterir. Eski sanatta "eserden alınacak şey kesinlikle onun içindeyken", literalist sanat deneyimi *bir durum içindeki* bir nesne deneyimidir – aslında tanımda, *sahibini içeren* bir deneyimdir.

Morris bu farkındalığın, eserin farklı bir bakış açısından görünümünün sürekli karşılaştırıldığı "o sabit, bilinen şeklin, gestaltın gücüyle" arttığına inanmaktadır. Ayrıca birçok literalist eserin büyük ölçeğiyle de yoğunlaşmaktadır [...] Nesne ne kadar büyük olursa ondan o kadar uzak durmak zorunda kalırız:

> Gayrışahsi ya da kamusal tarzı yapılandıran şey, nesnenin uzam içinde, bedenlerimizden, görünebilmek için sahip olduğu bu zorunlu, daha büyük uzaklıktır [Morris bu uzaklığı savunur]. Fakat daha geniş bir durum yaratan şey de nesneyle özne arasındaki bu uzaklıktır, çünkü fiziksel katılım zorunlu hale gelir.

Morris'in "gayrışahsi ya da kamusal tarz" fikrinin teatralliği açıkça görülür: Eserin büyüklüğü, onun bağlantısız, birleşik karakteriyle kesişerek, seyirciyi

uzaklaştırır – sadece fiziksel değil ruhsal olarak da. Tam da bu uzaklaşmanın seyirciyi bir özne ve sözkonusu eseri de ... bir nesne kıldığı söylenebilir. Ama eser ne kadar büyük olursa onun "kamusal" karakterinin o kadar güvenli bir şekilde ortaya çıktığı doğru değildir; tersine, "belli bir büyüklüğün ötesinde nesne ezici olabilir ve devasa ölçek zorlayıcı koşul olur". Morris sadece büyüklük yoluyla değil, belli bir ölçek büyüklüğü gerektiren nesnelik yoluyla mevcudiyet elde etmek istiyor [...] ... Literalist sanat eserleri olan şeylerin bir şekilde seyircinin karşısına çıkması gerekir – onların sadece onun uzamına değil onun yoluna da yerleştirilmeleri gerektiği söylenebilir. Bunların hiçbiri, der Morris,

> nesnenin kendisine yönelik bir ilgi eksikliğini göstermez. Fakat kaygılar artık bütün durumu daha çok denetlemeye yöneliktir. Eğer nesne, ışık, uzam, beden değişkenleri işleyecekse, denetim zorunludur. Nesne daha az önemli hale gelmemiştir. Sadece kendi kendisi için daha önemli hale gelmiştir.

Bence, "bütün durumun" tam olarak şu anlama geldiğini belirtmekte yarar var: Onun hepsi – anlaşılan, seyircinin bedenini de içeren hepsidir bütün durum. Seyircinin görüş alanında hiçbir şey yoktur – onun herhangi bir şekilde dikkat ettiği bir şey yoktur – bir bakıma, sözkonusu durum ve dolayısıyla deneyim açısından önemini ilan eden bir şey yoktur. Tersine, bir şeyin algılanması bile o durumun bir parçası olarak algılanması demektir. Her şey nesnenin bir parçası olmaz belki, ama nesneliğin içinde sağlandığı ve nesneliğin en azından kısmen bağlı olduğu durumun bir parçası olur.

IV

Dahası, literalist sanatın mevcudiyeti, ki bunu ilk çözümleyen Greenberg olmuştu, temelde teatral bir etki ya da niteliktir – bir tür *sahne* mevcudiyetidir. Sadece literalist eserin sırnaşıklığı, hatta saldırganlığının bir sonucu değil bu, eserin seyirciden zorla aldığı özel suç ortaklığının da sonucudur. Bir şeyin seyirciden onu dikkate almasını, *ciddi olarak* dikkate almasını talep etmesinden sonra, mevcudiyete sahip olduğu söylenir – ve bu talebin karşılanması sadece onun *farkında* olmayı ve, deyim yerindeyse, ona uygun davranmayı içerdiği zaman olur bu. (Bazı ciddiyet kipleri, örn. yakın geçmişin en iyi resim ve heykellerinin ortaya koyduğu kipler, gözlemciye eserin kendisi tarafından kapatılmıştır. Ama elbette, bunlar birçok insanın kendini evinde hissettiği, ya da hoşgörülebilir bulduğu zorlayıcı ciddiyet kipleridir.) Burada yine sözkonusu eserle uzaklaştırılma deneyimi canalıcı önem taşır: seyirci duvardaki durağan nesne ya da zemine göre özne olarak belirsiz, açık uçlu –ve katı– bir ilişkide durduğunu bilir. Aslında, bu tür nesneler tarafından uzaklaştırılmak, bence, bir başka kişinin sessiz mevcudiyetiyle uzaklaştırılmak, ya da itelenmek deneyiminden çok farklı değildir; literalist nesnelerle beklenmedik bir şekilde –sözgelimi biraz karanlık odalarda– karşılaşma deneyimi, sadece bu yolla, geçici de olsa, fazlasıyla rahatsız edici olabilir.

Bunun böyle olmasının üç temel nedeni vardır. Birincisi, literalist eserlerin çoğunun büyüklüğü, Morris'in ifadelerinin belirttiği gibi, insan bedeninkilerle oldukça yakın oranlardadır. [...] İkincisi, bağlantısız, birleştirici ve toptancı olanın

literalist ideallerine çok yaklaşan günlük deneyimde karşılaşılan mevcudiyetler ya da varlıklar, *öteki kişiler*dir. Aynı şekilde, literalist simetri eğilimi ve genel olarak "basitçe düzen olan ... bir şeyin diğerinin ardından gelmesi olan" türden bir düzen eğilimi, Judd'un sanar göründüğü gibi, nereden buluyorsa, yeni felsefi ve bilimsel ilkelerde değil, *doğadadır*. Ve üçüncüsü, birçok literalist eserin görünüşteki oyukluğu –bir *içe* sahip olma niteliği– neredeyse gür sesle insanbiçimcidir. [...]

V

Öyleyse, literalist kuram ve uygulamanın çekirdeğinde, bir tür örtük ya da saklı doğalcılığın, doğrusu insanbiçimciliğin olduğunu öne sürüyorum. Tony Smith'in sözlerinde mevcudiyet kavramı hiçbir yerde olmadığı kadar çıplak bir şekilde görünür: "Onları [yani "hep" yaptığı heykelleri] heykel olarak değil bir tür mevcudiyetler olarak düşündüm." İnsanbiçimciliğin örtüklüğü ya da saklılığı o kadar oldu ki literalistlerin kendileri bile, gördüğümüz gibi, karşı çıktıkları modernist sanatı, örn. David Smith ve Anthony Caro'nun heykelini, insanbiçimci olarak nitelemekte kendilerini özgür hissettiler – bu nitelemenin, öncelikle hayalî temelleri çürütüldü. Fakat aynı çerçevede, literalist eserin sorunu insanbiçimci olması değil onun insanbiçimciliğinin anlamının ve aynı ölçüde saklılığının tedavi edilmez bir şekilde teatral olmasıdır. [...] Buraya dek öne sürdüğüm önemli ayrım temelde teatral olan eserle olmayan eser arasındaki ayrımdır. Aralarındaki farklar ne olursa olsun, Bladen ve Grosvenor gibi, ikisi de "devasa ölçeğin zorlayıcı koşuluna [olmasına]" (Morris) izin veren sanatçıları, öteki, Judd, Morris, Andre, McCracken, LeWitt ve –eserlerinin büyüklüğüne rağmen– Tony Smith gibi daha ketum figürlerle birleştiren şey bu teatralliktir.[4] Ve literalist ideoloji hem modernist resmi hem de en azından en seçkin yeni uygulamacılarının eliyle, modernist heykeli tiyatro adına olmasa da, onun için reddeder.

Bu çerçevede Tony Smith'in geceleyin New Jersey Paralı Otoyolu'ndaki araba yolculuğunu tamamlanmadan önce betimlemesi, çekici bir okuma olur [bkz. VIA22] [...] Smith'in gördüğü şey o gece resmin resimsel doğası olmalıdır – hatta sanatın geleneksel doğası da denebilir. Ve Smith bunu sanatın özünü ortaya çıkarmak olarak değil, onun sonunu ilan etmek olarak anlamış görünüyor. İşaretsiz, aydınlatılmamış, inşaatı tamamlanmamış otoyola kıyasla –daha kesin olarak, arabanın içinde, üzerinde yolculuk ederken deneyimlenen otoyola kıyasla– sanat Smith'e neredeyse saçma bir şekilde küçük görünmüş ("Bugün bütün sanat posta pulu sanatıdır" demişti), sınırlanmış, geleneksel görünmüş... Onun yolda yaşadığı deneyimi "çerçevelemenin" bir yolu olmadığını hissetmiş, yani ona sanat olarak anlam vermenin, onu en azından o zamanki haliyle sanat kılmanın bir yolu olmadığını. Onun yerine, "sadece onu deneyimlemek gerekiyor" – olduğu gibi, var olduğu gibi. (Sadece deneyim önemlidir.) Bunun her açıdan sorunlu olduğu yolunda bir ima yoktur. Deneyim Smith'e her açıdan herkese açık görünüyor, sadece ilkede değil olguda da açık görünüyor ve kişinin ona gerçekten sahip olup olmadığı sorusu ortaya çıkmıyor. [...]

... Smith'in otoyolda yaşadığı deneyim *neydi*? Ya da aynı soruyu başka şekilde sorarsak, eğer otoyol, hava alanı ya da kazı alanı sanat eseri değilse, nedir? – Eğer boş, "terk edilmiş" *durumlar* değilseler, nedirler? Peki Smith'in deneyimi eğer benim

tiyatro dediğim şeyin deneyimi değilse neydi? Sanki otoyol, hava alanı ve kazı alanı literalist sanatın teatral karakterini ortaya çıkarıyor, sadece nesne yok, yani *sanatın kendisi yok* – sanki nesne sadece bir odanın içinde gerekiyor (ya da belki de, bunlar kadar aşırı olmayan koşullarda). Bu örneklerin hepsinde başka bir şey nesnenin, deyim yerindeyse, *yerini alır*: Sözgelimi, otoyolda yolun sürekli saldırısıyla, öne atılan farların aydınlattığı karanlık asfaltın yeni alanlarının peşpeşe gelmesi, otoyolun kendisinin devasa, terk edilmiş, ıssız, sadece Smith ve arabada yanında olanlar için var olan bir şeymiş hissini vermesi alır... Bu son nokta önemlidir. Bir yandan, otoyol, hava alanı ve kazı alanı kimseye ait değildir; diğer yandan, Smith'in mevcudiyetiyle sağlanan durum her koşulda onun tarafından ona ait olarak hissedilir. Dahası, her durumda belirsizce gitmeyi sürdürebilmek önemlidir. Nesnenin yerini alan şey –seyirciyi uzaklaştırma ya da yalıtma işini, onu bir özne kılma işini, nesnenin kapalı odada yaptığı işi yapan şey– her şeyin ötesinde yaklaşma ya da atılma ya da perspektifin sonsuzluğu, nesnesizliğidir. Yani deneyimin kendisini dışarıdan (otoyolda arabanın dışından) ona yöneltilmiş olarak sunarken sahip olduğu, aynı anda onu bir özne kılan –onu özne kılan– ve deneyimin kendisini bir nesnenin, ya da daha doğrusu, nesneliğin deneyimi olarak sunan açık seçiklik, yani katışıksız ısrardır.

VI

Smith'in otoyoldaki deneyimine ilişkin anlattıkları tiyatronun sanata olan derin düşmanlığını gösterir ve tam olarak nesnenin namevcudiyetiyle ve onun yerini alan, nesneliğin teatralliği denebilecek şeyle sona erer. Fakat aynı şekilde, modernist resmin onun nesneliğini *yenme ya da askıya alma* emri de temelde onun tiyatroyu yenmesi ya da askıya alması emridir. Ve bu tiyatroyla modernist resim arasında, teatral ile resimsel arasında bir savaş yaşandığı anlamına gelir – literalistlerin modernist resim ve heykeli açıkça reddetmelerine rağmen, temelde bir program ve ideoloji konusu olmayıp deneyim, inanç, duyarlık konusu olan bir savaş. [...]

Bu çatışmanın sertliği ve görünüşteki uzlaşmazlığı yeni bir şey. Daha önce nesneliğin modernist resim için ancak son birkaç yılda sorun haline geldiğini belirtmiştim. Fakat bu bugünkü durum ortaya çıkmadan *önce*, resimlerin ya da aynı şekilde heykellerin, basitçe *nesne olduğu* anlamına gelmez. Bence, onların *basitçe* olmadığını söylemek daha doğru olacaktır. Sanat eserlerini nesneden *başka bir şey* görmeme riski, hatta olasılığı yoktu. Bu olasılığın 1960'larda ortaya çıkması büyük ölçüde modernist resim içindeki gelişmelerin bir sonucuydu. Kabaca, bazı gelişmiş resimler nesnelere benzetilebilir hale geldikçe, Manet'den bu yana bütün resim tarihi de –bence yanlış bir şekilde– onun özsel nesneliğinin adım adım (ama son aşamada yetersizce) ortaya çıkması olarak anlaşılmaya başlandı[6] ve modernist resmin kendi geleneksel –özel ifadesiyle, *resimsel*– özünü, şekil medyumu aracılığıyla kendi nesneliğini yenerek ya da askıya alarak açık seçik kılma ihtiyacı arttı. Modernist resmin nesneliğe doğru gider görülmesi, Judd'un sözlerinde bellidir. "Yeni [yani literalist] eser açıkça resimden çok heykele benziyor, ama resme daha yakındır"; ve literalist duyarlık da bu görüşte temellenmiştir. Bu yüzden, literalist duyarlık, modernist resmi kendi nesneliğini bozmaya zorlayan *aynı* gelişmelere verilen bir yanıttır – daha da doğrusu, *zaten* teatral, zaten tiyatro tarafından (en kötü ifadesiyle) yozlaştırılmış ya

da çarpıtılmış bir duyarlılık aracılığıyla, *farklı olarak* görünen aynı gelişmelere. Aynı şekilde, modernist resmi kendi nesneliğini yenmeye ya da askıya almaya zorlayan şey sadece kendi içinden gelen gelişmeler değildir, daha en başta literalist duyarlığı yozlaştıran o aynı genel, kapsayıcı, bulaşıcı teatrallik ve sözkonusu gelişmelerin –ve genel olarak modernist resmin– pençesine düştüğü zorlayıcı olmayan ve mevcudiyetsiz bir tür tiyatrodur. Nesneliği modernist resim için bir sorun haline getiren şey bu pençenin parmaklarını kırma ihtiyacıydı.

Nesnelik aynı zamanda modernist heykel için de sorun olmuştur. Heykelin, üç boyutlu olduğu için, bir resmin hiç yapamadığı şekilde hem sıradan nesnelere hem de literalist esere benzeyebilmesine rağmen ortaya çıkmıştır bu sorun. Neredeyse on yıl önce Clement Greenberg, yeni bir heykel "üslubunun", ustası kuşkusuz David Smith olan bir üslubun ortaya çıkışı olarak gördüğü durumu şu sözlerle özetliyordu:

> Maddeyi tümüyle optik kılmak ve biçimi, ister resim, ister heykel, ister mimari biçimi olsun, onu çevreleyen uzamın bütünleşik bir parçası kılmak – bu yanılsamacılık karşıtlığını altüst eder. Şeylerin yanılsaması yerine, artık bize kipsellikler yanılsaması sunulur: Yani, maddenin cisimsiz, ağırlıksız olması ve sadece optik olarak bir serap gibi var olması.[6]

1960'lardan bu yana bu gelişme, eseri nesnelik açısından değerlendirilmeye David Smith'inkine göre daha *özgül* bir şekilde direnen İngiliz heykeltıraş Anthony Caro tarafından, peşpeşe doruklara taşınmıştır. Caro'ya özgü bir heykelin, I-kirişlerin, tabanların, silindirlerin, uzun uzun boruların, metal tabakaların ve oluşturduğu ızgaranın karşılıklı ve çıplak yan yana gelmesinde bulunduğunu, oluşturdukları bileşik nesnede bulunmadığını söylemek istiyorum. Her birinin kimliği değil, bir öğenin bir başkasına karşılıklı esnemesidir önemli olan şey – ama elbette herhangi bir öğenin kimliğini değiştirmek onun yerleşimini değiştirmek kadar tehlikeli olacaktır. [...] Bireysel öğeler birbirlerine tam da yan yana gelmeleri sayesinde önem sağlarlar: Caro'nun sanatında bakmaya değer olan her şeyin kendi sözdiziminde olması bu anlamdadır, içinden çıkılmaz bir şekilde anlam kavramıyla ilgili bir anlamdadır. Caro'nun sözdizimine yoğunlaşması, Greenberg'e göre, "soyutluğa, doğaya radikal bir benzemezliğe yönelik vurguya" karşılık gelir.[7] Ve Greenberg şöyle devam eder: "Başka hiçbir heykeltıraş sıradan düşünülebilir şeylerin yapısal mantığından bu kadar uzaklaşmadı." Fakat bunun da Caro'nun heykellerinin kısalığı, açıklığı, parça parçalığı, kapatıcı profillerden ve ilgi merkezlerinden yoksun olması, berrak olmaması vb. yüzünden değil, işlevinden olduğunu vurgulamak gerekir. Onlar nesneliği, tam olarak jestleri değil, ama jestin *etkililiğini* taklit ederek yener ya da dindirirler; bazı müzik ve şiirler gibi, onlar da insan bedeninin ve onun sayısız biçim ve ruh haliyle anlam yarattığının bilgisine sahiptirler. Sanki Caro'nun heykelleri anlamlılığın tam olarak tözleştirir – sanki sadece söylediğimiz ve yaptığımız şeyin anlam olasılığı, onun heykelini mümkün kılar. Bütün bunlar, besbelli, Caro'nun sanatını antiliteralist ve antiteatral duyarlığın kaynağı haline getirir. [...]

VII

Bu noktada kanıtlamayı ya da temellendirmeyi umut etmediğim ama yine de doğru olduğuna inandığım bir iddiada bulunmak istiyorum: yani, tiyatro ve teatralliğin bugün sadece modernist resimle (ya da modernist resim ve heykelle) değil, tam olarak sanatla – ve farklı sanatların modernist olarak betimlenebildiği ölçüde, tam olarak modernist duyarlıkla savaşta olduğunu iddia edeceğim. Bu iddia üç önerme ya da teze ayrılabilir:

1 *Sanatların başarısı, hatta hayatta kalması, gitgide artan bir şekilde tiyatroyu yenme yeteneklerinin artmasına bağlı hale gelmiştir.* Bu belki de en çok tiyatronun kendi içinde, benim tiyatro dediğim şeyi yenme ihtiyacının öncelikle izleyicisiyle kökten farklı bir ilişki kurma ihtiyacı olarak hissedildiği yerde görünüyor. (Bu konuyla ilgili metinler, elbette Brecht ve Artaud'a ait.) Çünkü tiyatronun bir seyircisi *var* –bir seyirci *için var* tiyatro– hem de başka sanatların sahip olmadığı bir seyirci; aslında, modernist duyarlık tiyatroda her şeyden çok bunu genel olarak hoşgörülmez bulmaktadır. Burada literalist sanatın da bir seyircisi olduğu, ama biraz özel bir seyircisi olduğu belirtilmeli: seyircinin literalist eserle kendisinin olarak deneyimlediği bir durum içinde karşılaşması demek, sözkonusu eserin onun için tek başına taşıdığı daha önemli bir anlam var demektir, o sırada o hakikaten eserle tek başına olmasa bile. [...]

Modernist duyarlığın en ferahlatıcı bulduğu ve zamanımızda yüksek sanatın başlıca özelliği olarak deneyimlediği şey tiyatronun aşılmasıdır. Fakat doğası gereği, tiyatrodan bütünüyle *kaçan* bir sanat vardır – sinema.[8] Bu da neden genel olarak sinemanın, açıkça berbat olanlarının bile, modernist duyarlık için kabul edilebilir olduğunu ama en başarılı resmin, heykelin, müziğin ve şiirin neden öyle olmadığını açıklar. Çünkü sinema tiyatrodan kaçar –bir bakıma otomatik olarak– tiyatro ve teatrallikle verilen savaşta duyarlılıklara sevecen ve kucaklayıcı bir sığınak olur. Aynı zamanda, sığınağın kendiliğinden, güvenceli karakteri –daha kesin ifadesiyle, sağlanan şeyin tiyatro karşısında bir sığınak olması, ona karşı bir zafer olmaması, suçlama değil soğurma olması– sinemanın, en deneysel haliyle bile, *modernist* bir sanat olmadığı anlamına gelir.

2 *Sanat tiyatro durumuna yaklaştıkça yozlaşıyor.* Tiyatro çok fazla ve görünüşte bambaşka olan çeşitli etkinlikleri birbirine bağlayan ve o etkinlikleri modernist sanatların köklü bir şekilde farklı girişimlerinden ayırt eden ortak bölendir. Başka yerde olduğu gibi burada da değer ya da düzey sorunu merkezde yer alır. Sözgelimi, Carter ve Cage'in müzikleri ya da Louis ve Rauschenberg'in resimleri arasındaki –ilk örnekte müzikle tiyatro ve ikinci örnekte resimle tiyatro arasındaki– büyük nitelik farkını kaydetmekteki başarısızlığın yerini, bütün sanatlar arasındaki sınırların çökmekte olduğu (Cage ve Rauschenberg, doğru şekilde benzer sayılır) ve sanatların kendilerinin de bir tür son, içten patlamalı, fazlasıyla istenen bir senteze doğru ilerlediği gibi bir yanılsama alır. Oysa aslında tek tek sanatlar daha önce hiçbir zaman kendilerine uygun gelen özleri oluşturan geleneklerle böylesine ilgilenmemiştir.

3 *Nitelik ve değer kavramları –ve bunların sanatta merkezi olduğu ölçüde, sanat kavramının kendisi– sadece tek tek sanatlar içinde anlamlıdır, ya da bütünüyle*

anlamlı olur. Sanatların arasında *duran şey tiyatrodur.* Bence, literalistlerin, çeşitli açıklamalarında yaptıkları şeyin sanat olup olmadığı konusunda büyük ölçüde belirsizlik sergilerken aynı zamanda değer ya da nitelik konusundan kaçınmış olmaları önemlidir. Girişimlerini yeni bir sanat ortaya koymak çabası olarak betimlemeleri de belirsizliği kaldırmaz; en fazlası onun kaynağını gösterir. Judd'un kendisi de "Bir eserin sadece ilginç olması gerekir" diyerek literalist girişimin sorunlu karakterini kabullenmiştir. Judd'a göre, genel olarak literalist duyarlığa göre, sadece bir eserin (onun) *ilgisini* çekip çekmemeyi sürdürebiliyor olması önemlidir. Buna karşılık modernist sanatlarda *inançtan* –özellikle de, belli bir resim, heykel, şiir ya da müzik parçasının, niteliği hiçbir şekilde kuşkulu olmayan sanat içindeki geçmiş çalışmalarla karşılaştırılamaz olduğu ya da karşılaştırmadan sağlam çıkmıyor olduğu inancından– yoksun bir şey önemli değildir. (Literalist eser –eğer suçlanırsa– genellikle sıkıcı olmakla suçlanır. Daha ağır bir suç onun sadece ilginç olmasıdır.)

Belli bir eserin önemi, Judd'a göre, hem onun bütün olarak karakterinde hem de yapıldığı malzemenin katışıksız *kendine özgülüğündedir* [...] Judd'un Özgül Nesneleri ve Morris'in gestaltları ya da üniter biçimleri gibi, Smith'in küpü de *hep* ilgiyi artırır; insan hiçbir zaman onun sonuna geldiği duygusuna varamaz; tükenmezdir. Fakat herhangi bir tamlık nedeniyle tükenmez değildir –sanatın tükenmezliği *bu* tamlıktır– ama tükenecek bir şey olmadığı için tükenmezdir. Bir yolun olabileceği gibi sonsuzdur; sözgelimi, eğer dairesel olsaydı.

Sonsuzluk, sürekli devam edebilme, hatta devam etmek zorunda olma, hem ilgi kavramının merkezindedir hem de nesnelik kavramının. Aslında, literalist duyarlığı en çok heyecanlandıran şey deneyimdir sanki ve literalist sanatçılar eserlerinde bunu nesnelleştirmeye çalışırlar – sözgelimi, özdeş birimlerin tekrarıyla (Judd'un "bir şeyin ardından başka bir şey"i), bu da sözkonusu birimlerin *sonsuza dek* çoğaltılabileceği imasını taşır. Smith'in tamamlanmamış otoyoldaki deneyimine ilişkin anlattıkları bu hayreti tümüyle açıkça aktarır. [...]

Burada son olarak zaten aydınlanmış olan bir şeyi vurgulamak istiyorum: sözkonusu deneyim *zaman içinde sürer* ve öne sürdüğüm o sonsuzluk temsili literalist sanatın merkezinde yer alır ve kuram da özünde sonsuz, ya da belirsiz bir *sürenin* temsilidir. Bir kez daha Smith'in o gece yolculuğunun hikayesi önem taşır... Morris de açıkça söylemişti, "Eserin deneyimi zorunlu olarak zaman içinde var olur" – ama öyle olmaması fark etmezdi. Literalistlerin zamana –daha kesin ifadeyle, deneyimin süresine– duyduğu ilgi, bence, paradigmatik bir şekilde teatraldir: sanki tiyatro seyirciyle karşı karşıya gelir ve böylece onu yalıtır, sadece nesneliğin değil zamanın da sonsuzluğuyla; ya da sanki en dipte bir yerde, tiyatronun seslendiği duyu, bir zamansallık duyusu, geçen ve gelmekte olan, sonsuz bir perspektifte görülmüş gibi *eşzamanlı olarak yaklaşan ve uzaklaşan* zaman duyusudur... Bu uğraş literalist eserle modernist resim ve heykel arasındaki derin bir farkı gösterir. Sanki insanın ikinciye ait deneyiminin bir süresi yok gibidir – insanın *aslında* Noland ya da Olitski'ye ait bir resmi ya da David Smith ya da Caro'ya ait bir heykeli herhangi bir zamanda deneyimlememesi yüzünden değil, *eserin kendisi her an bütünüyle görünür olduğundan.* [...] İnsanın bir tür anilik, o andalık olarak deneyimlediği şey bir bakıma kesintisiz yaratımın

kendisine karşılık gelen bu sürekli ve tümden mevcutluktur: Sanki insan sonsuzca daha hassas olsaydı, tek bir sonsuzca kısa an her şeyi görmeye, eseri bütün derinliği ve tamlığıyla deneyimlemeye, ondan sonsuza dek emin olmaya yetecekti. (Burada ilgi kavramının nesneye yöneltilmiş süregiden dikkat biçimindeki zamansallığı içerdiğini, inanç kavramının bunu içermediğini not etmekte yarar var.) Modernist resim ve heykelin tiyatroyu yenmesinin mevcutlukları ve anilikleri sayesinde olduğunu iddia etmek istiyorum. Aslında, bilgimin ötesinde de olsa, tiyatroyu yenme ihtiyacıyla karşı karşıya kalınca, bütün diğer çağdaş modernist sanatların, özellikle de şiir ve müziğin özlem duyduğu şeyin, resim ve heykelin bu durumu –yani sürekli ve kesintisiz bir şimdi içinde olma, daha doğrusu salgılama ya da oluşturma durumu– olduğunu öne sürmeyi istiyorum.

VIII

Bu deneme bazı sanatçılara (ve eleştirmenlere) yönelik bir saldırı ve başkalarına yönelik bir savunma gibi okunacaktır. Elbette bana göre zamanımızın otantik sanatı olan şeyle, yaratıcılarının bütün adanmışlığı, tutkusu ve zekasına rağmen, bana literalizm ve tiyatro kavramlarıyla ilişkili görünen bazı özellikleri paylaşıyormuş gibi görünen şeyleri birbirinden ayırt etme arzusunun burada yazdıklarıma yol açmış olduğu doğrudur. Fakat bu son cümlelerde, tiyatro tarafından bozulmuş ya da çarpıtılmış olarak nitelediğim varlık kipinin ya da duyarlığın tam bir yaygınlığına –sanal evrenselliğine– dikkat çekmek istiyorum. Yaşamlarımızın tamamında ya da büyük kısmında hepimiz literalistiz. Mevcut olmak bir onur.

1 Judd bunu Bruce Glaser'le yaptığı bir söyleşide dile getirmişti (ed. Lucy R. Lippard, "Questions to Stella and Judd", *Art News*, LXV, sy. 5, Eylül 1966). Bu denemede Judd ve Morris'e atfedilen sözler bu söyleşiden, Judd'un "Specific Objects", *Arts Yearbook*, 8, 1965 yazısından ya da Robert Morris'in "Notes on Sculpture" ve "Notes on Sculpture, Part 2" (bkz. VIIA6) adlı yazılarından alınmıştır. ... Bana göre Judd ve Morris'in ortak konumu gibi görünen şeyi sergilerken aralarındaki çeşitli farkları göz ardı ettim ve bazı sözleri onların kastetmedikleri bağlamlarda kullandım. [...]

2 Los Angeles County Museum of Art'ın sergi kataloğunda yayınlandı, "American Sculpture of the Sixties".

3 [...] Geniş ana hatlarıyla bu kuşkusuz doğrudur. Fakat getirilebilecek bazı kısıtlamalar var. Öncelikle, bir duvara asılan çıplak bir tuvalin "ille de" başarılı bir resim olmadığını söylemek yeterli değil; bence, onun makul bir resim olmadığını söylemek pek de abartı olmayacaktır. Gelecekteki koşulların onu başarılı bir resim kılacak koşullar olacağı düşünülebilir; ama bunun olması için, resim işinin isimden başka hiçbir şeyin kalmayacağı kadar keskin bir şekilde değişmesi gerekeceğini öne süreceğim. (Resimde Manet'den Noland, Olitski ve Stella'ya dek yaşanan değişimden çok daha fazlası gerekecek!) Dahası, birinin duvara asılmış bir tuvali resim olarak görmesi anlamında resim olarak görmek ve belli bir eserin, niteliği kuşku götürmeyen bir geçmişteki resimle kıyaslanabileceğine inanmak, toptan farklı deneyimlerdir: Demek istediğim, sanki bir şey onun niteliğine olan inancı zorlamadığı sürece önemsiz ya da sözde bir resimdir. Bu da düzlük ve düzlüğün sınırlanmasının, "resimsel sanatın indirgenemez özü" olarak değil daha çok bir şeyin resim olarak görülmesinin minimal koşulu olarak düşünülmesi gerektiğini gösterir; can alıcı soru da bu minimal -ve deyim yerindeyse- zamansız koşulların neler olduğu değil, belli bir momentte, inancı zorlayabilen, resim olarak kalabilen şeyin ne olduğu sorusudur. Bu, resmin öze *sahip olmadığı* anlamına gelmez; o özün –yani inancı zorlayan özün– büyük ölçüde, yakın geçmişin önemli çalışmalarıyla belirlendiğini ve sürekli yanıt olarak değiştiğini söylemektir. Resmin özü indirgenebilir bir şey değildir. Modernist ressamın görevi, bunun yerine, belli bir momentte, *tek başına* eserinin resim kimliğini ortaya

koyabilen o geleneği keşfetmektir.
[...] Modernizmin anlamının iki sorudan –Resim sanatını oluşturan nedir? Ve iyi resmi oluşturan nedir?– artık ayrılamaz olduğunu öne süreceğim; ilki ikincisinin içinde kaybolur, ya da gitgide kaybolmaya eğilim gösterir. [...]

4 Bu sanatçıları Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama... gibi sonsuzca uzatılabilecek bir listedeki figürlere bağlayan şey de teatralliktir.

5 Bu görüşü betimlemenin bir yolu da onun, modernist resmin gelişiminde desteğin literal karakterinin merkezî önem taşıdığının daha açık bir şekilde kabul edilmesi gibi bir olgudan yanlış bir çıkarım yaptığını söylemek olabilir; yani, tam anlamıyla literallik yüksek önem taşıyan bir sanatsal değerdir. [...]

6 "The New Sculpture", *Art and Culture*, Boston, 1961, s. 144.

7 Bu ve sonraki sözler Greenberg'in denemesinden alınmıştır: "Anthony Caro", *Arts Yearbook*, 8. 1965. [...]

8 Sinemanın tiyatrodan tam nasıl kaçtığı iyi bir sorudur ve onunla tiyatro arasındaki benzerliklere ve ayrımlara –örn. sinemada aktörlerin fiziksel olarak mevcut olmamasına, filmin kendisinin bizden öteye yansıtılmasına, ekranın, deyim yerindeyse, bize göre özgül bir fiziksel ilişkide var olan bir tür nesne olarak deneyimlenmemesine vb.– yoğunlaşan bir sinemanın fenomenolojisinin fazlasıyla yararlı olacağı kesindir.

9 Uzamsal gerilemeyle bu türden bazı zamansallık deneyimleri arasındaki bağlantı –sanki ilki ikinci için bir tür doğal metaformuş gibi– Gerçeküstücü resmin büyük kısmında bulunur (örn. De Chirico, Dali, Tanguy, Magritte...) Dahası, zamansallık –sözgelimi, beklenti, korku, kaygı, mevcutluk, anı, nostalji, *staz* olarak dışavuran zamansallık– genellikle onların resimlerinin açık konuları olur. Aslında, literalistlerle Gerçeküstücü duyarlık arasında derin bir yakınlık vardır... İkisi de aynı anda hem holistik hem de bir anlamda, parçalı, eksik olan bir imgelem kullanır; ikisi de nesnelerin ya da nesne kümelenmelerinin benzer insanbiçimcileştirilmelerine başvurur... ikisi de dikkat çekici "mevcudiyet" etkileri elde etmeyi başarır; ve ikisi de nesneleri ve kişileri durumlar içine koyup kullanmaya eğilimlidir – kapalı oda ve terk edilmiş yapay manzara Gerçeküstücülük için de literalizm için de önemlidir... Bu yakınlık, bazı sanatçıların eserlerinde görüldüğü şekliyle Gerçeküstücü duyarlık ve literalist duyarlığın ikisinin de teatral olduğu söylenerek özetlenebilir. [...]

8 Sol LeWitt (1928-2007)
"Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar"

LeWitt'in eserini tanımlayan şey, tekrar ve permütasyonun kullanılması ve temasın herhangi bir bireyselliğinin sistemli olarak dışlanmasıdır. Fakat bu, LeWitt'in yaptıklarının yirminci yüzyıl sanatındaki rasyonalizm geleneğiyle sorunsuz bir şekilde özdeşleştirilebileceği anlamına gelmez. Bu metin yazıldığı sırada, onun tipik eserleri dizi dizi sunulan açık çerçeveli, dikdörtgen yapılardı. 1968 yılında duvar çizimleri için öneriler şekillendirmeye başladı, çizimler onun talimatlarına göre yapılıyordu. "Kavramsal Sanat" fikri 1960'ların başından beri çeşitli şekillerde tuvale aktarılmış olsa da, bu metnin yayınlanması bir hareketin kabul edilmesi için ilk kamusal zemini hazırladı. Bu yazı ilk kez yayınlandığı *Artforum*, New York, c. 5, sy. 10, Yaz 1967, s. 79-83'ten aktarıldı.

[...] İçinde yer aldığım sanat türüne kavramsal sanat diyeceğim. Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür.[1] Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir sanatı yapan bir makine

olur. Bu tür sanat kuramsal ya da kuramların sergilemesi değildir; sezgiseldir, bütün zihinsel süreçlere karışır ve amaçsızdır. Genellikle sanatçının zanaatkâr olarak ustalığına olan bağımlılıktan yoksundur. Eserini zihinsel açıdan seyirciye ilginç hale getirmek kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacıdır ve bu yüzden de genellikle onun duygusal açıdan donuk olmasını ister. Fakat kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkmayı hedeflediğini sanmak gerekmez. Sadece ekspresyonist sanata koşullanmış birinin duygusal bir hamle beklentisi engeller izleyicinin bu sanatı algılamasını.

Kavramsal sanatın mantıksal olması zorunlu değildir. Bir eserin ya da eser dizisinin mantığı sadece bazen yıkılmak üzere kullanılan bir araçtır. Mantık sanatçının gerçek niyetinin üstünü örtmek, izleyiciyi eseri anladığı inancına çekmek ya da paradoksal bir duruma düşürmek (örneğin mantık karşısında mantıksızlık) üzere kullanılabilir.[2] Fikirlerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı olan birçok fikir parlak bir basitliğe sahiptir. Başarılı fikirler genellikle basitlik görünümüne sahiptir çünkü kaçınılmaz görünürler. Fikir açısından sanatçı kendisini bile şaşırtmakta serbesttir. Fikirler sezgiyle keşfedilir.

Sanat eserinin neye benzediği çok önemli değildir. Fiziksel biçimi varsa bir şeye benzemelidir. Sonunda hangi biçimi alırsa alsın bir fikirle başlamalıdır. Sanatçının ilgilendiği şey kavrama ve gerçekleştirme sürecidir. Sanatçı tarafından fiziksel gerçekliğe kavuşturulduktan sonra eser, sanatçı da dahil herkesin algısına açıktır. ("Algı" sözcüğünü duyu verilerinin yakalanması, fikrin nesnel anlaşılması ve eşzamanlı olarak ikisinin de öznel bir yorumlanması anlamında kullanıyorum.) Sanat eseri ancak tamamlandıktan sonra anlaşılabilir.

Gözün duyumu için yapılan sanata daha en baştan kavramsal değil algısal denmelidir. Bu da birçok optik, kinetik, ışık ve renk sanatını kapsar.

Kavrama ve algılama işlevleri zıt olduğundan (biri önce olur, diğeri sonra) sanatçının fikrini ona öznel yargı uygulayarak hafifletmesi gerekir. Sanatçı fikrini kapsamlı bir şekilde araştırmak isterse, o zaman keyfi ya da şans eseri kararlar azami olmalı, kapris, zevk ve diğer geçici istekler sanat yapmaktan dışlanmalıdır. Eserin iyi görünmüyor diye reddedilmesi gerekmez. Bazen başlangıçta tuhaf görünen şey sonunda görsel açıdan memnun edici olacaktır.

Önceden hazırlanmış bir planla çalışmak öznellikten kaçınmanın bir yoludur. Ayrıca sırasıyla her eseri tasarlama zorunluluğunu da kaldırır. Plan eseri tasarlar. Bazı planlar milyonlarca çeşitleme gerektirir ve bazıları da sınırlı sayıda, ama ikisi de sonludur. Bazı planlar sonsuzluğu ima eder. Fakat her durumda, sanatçı sorunun çözümünü sağlayacak temel biçimi ve kuralları seçmelidir. Ondan sonra eseri tamamlama sürecinde ne kadar az karar verilirse, o kadar iyi olur. Bu da keşfi, kaprisli ve öznel olanı olabildiğince kaldırır ortadan. Bu yöntemi kullanmanın nedeni budur.

Bir sanatçı çoklu modüler yönteme başvurduğu zaman genellikle basit ve kolayca bulunan bir biçim kullanır. Biçimin kendisi çok sınırlı öneme sahiptir; bütün eserin grameri olur. Aslında temel birimin kasıtlı olarak ilgi çekici olmaması, böylece kolayca bütün eserin içkin bir parçası olabilmesi iyi olur. Karmaşık temel biçimler kullanmak sadece bütünün birliğini bozar. Basit bir biçimi tekrar tekrar kullanmak eserin alanını daraltır ve biçimin düzenlenmesine yoğunluk katar. Bu düzenleme son olur, biçimse araç.

Kavramsal sanatın matematikle, felsefe ya da diğer zihinsel disiplinlerle ilgilenmesi gerekmez. Sanatçıların çoğu basit aritmetik ya da basit sayı sistemleri kullanır. Eserin felsefesi eserde içkindir ve herhangi bir felsefe sisteminin sergilemesi değildir.

İzleyicinin sanatçının kavramlarını sanatı görerek anlaması gerçekten önemli değildir. Bir kez elinden çıktıktan sonra sanatçının bir izleyicinin eseri algılama tarzı üzerinde denetimi almaz. Farklı insanlar aynı şeyi farklı bir tarzda anlayacaktır.

Son zamanlarda minimal sanat için çok şey yazıldı, ama bu tür bir şey yaptığını kabul eden biriyle daha karşılaşmadım. Ortalıkta birincil yapılar, indirgemeci, reddedici, dingin ve mini-sanat denen başka sanat biçimleri var. Bunları yapan tanıdığım bir sanatçı da yok. Bu yüzden bunun sanat eleştirmenlerinin, sanat dergileri aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurmak için kullandığı gizli bir dil olduğuna inanıyorum. [...]

Eğer sanatçı fikrini sürdürür ve onu görünür bir biçime kavuşturursa, o zaman süreç içindeki bütün basamaklar önem taşır. Fikrin kendisi de, görselleştirilmemiş bile olsa, herhangi bir tamamlanmış ürün kadar bir sanat eseridir. Bütün müdahale adımları –karalamalar, eskizler, çizimler, başarısız çalışma, modeller, incelemeler, düşünceler, sohbetler– önemlidir. Sanatçının düşünme sürecini gösteren şeyler bazen son üründen daha ilginçtir.

Bir eserin büyüklüğünün ne olacağını belirlemek güçtür. Eğer bir fikir üç boyut gerektirirse o zaman her büyüklük olabilir gibi görünür. Sorun hangi büyüklüğün en iyisi olacağıdır. Eğer bu şey devasa yapılırsa o zaman büyüklük etkileyici olur ve fikir tümden kaybolabilir. Yine, eğer çok küçük olursa, dikkat çekici olmayabilir. İzleyicinin boyu da, içinde yer alacağı uzamın büyüklüğü de etkileyebilir. Sanatçı nesneleri izleyicinin göz hizasına ya da daha aşağıya koymak isteyebilir. Bence eser izleyiciye eseri anlaması için gerekli bilgiyi verecek kadar geniş olmalı ve bu anlayışı kolaylaştıracak bir şekilde yerleştirilmelidir. (Eğer fikir engel olmuyorsa ve bir görüş ya da erişim güçlüğü gerektirmiyorsa.)

Uzam üç boyutlu hacmin kapladığı küp alan olarak düşünülebilir. Herhangi bir hacim uzamı kaplayabilir. Havadır ve görünemez. Ölçülebilen şey, şeyler arasındaki aralıktır. Aralıklar ve ölçümler bir sanat eseri için önemli olabilir. Eğer bazı uzaklıklar önemliyse eserde görünür olurlar. Eğer uzam görece önemsizse düzene sokulabilir ve eşit yapılabilir (şeyler eşit uzaklıklarla birbirinden ayrılır), böylece aralıkta ilgi çekecek bir şeyler oluşturulur. Düzenli uzam da bir metrik zaman öğesi olabilir, bir tür düzenli vuruş ya da nabız olabilir. Aralık düzenli tutulursa düzensiz olan şey daha çok önem kazanır.

Mimari ve üç boyutlu sanat tümüyle karşıt doğalara sahiptir. İlki özgül bir işlevi olan bir alan yapmakla ilgilenir. Mimari, bir sanat eseri olsun olmasın, yararcı olmalıdır yoksa tümden başarısız olur. Sanat yararcı değildir. Üç boyutlu sanat yararcı alanlar oluşturmak gibi bazı mimari özelliklerini edinmeye başladığı zaman sanat olarak işlevini zayıflatır. İzleyici bir eserin büyüklüğü karşısında küçücük kaldığı zaman, bu egemenlik eserin fikrini kaybetme pahasına da olsa biçimin fiziksel ve duygusal gücünü öne çıkarır.

Yeni malzemeler çağdaş sanatın büyük dertlerinden biridir. Bazı sanatçılar yeni malzemeleri yeni fikirlerle karıştırır. Çiğ renkli süslemeler içinde kaybolmuş sanat görmekten daha kötü bir şey yoktur. Bu malzemelere kapılan sanatçıların çoğu onların malzemeyi doğru kullanmasını sağlayacak zihin keskinliğinden yoksun olanlardır. Yeni malzemeyi kullanmak ve onu bir sanat eseri haline getirmek için iyi bir sanatçı gerekir. Bence, malzemelerin fizikselliğini bu kadar önemli kılmanın tehlikesi, onun eserin fikri haline gelmesidir (başka tür bir ekspresyonizm).

Herhangi türden bir üç boyutlu sanat fiziksel bir olgudur. Bu fiziksellik onun en belirgin ve dışavurumcu içeriğidir. Kavramsal sanat izleyicinin gözünü ya da duygularını değil zihnini harekete geçirir. O zaman üç boyutlu nesnenin fizikselliği onun duygusal olmayan niyetiyle bir çelişki haline gelir. Renk, yüzey, doku ve şekil sadece eserin fiziksel yönlerini vurgulamaktadır. Bu fiziksellikte izleyicinin ilgisini ve dikkatini çeken her şey bizim fikri anlamamıza engeldir ve dışavurum aracı olarak kullanılmıştır. Kavramsal sanatçı maddeselliğe yönelik bu vurguyu olabildiğince düzeltmek ya da onu paradoksal bir şekilde kullanmak isteyecektir. (Onu bir fikre çevirmek.) Öyleyse bu tür sanat, en yüksek araç ekonomisiyle dile getirilmelidir. İki boyutta daha iyi ifade edilen herhangi bir fikir üç boyutlu olmamalıdır. Fikirler ayrıca sayılarla, fotoğraflarla, sözcüklerle ya da sanatçının seçtiği herhangi bir yolla ifade edilir, biçim önemsiz olur.

Bu paragraflar kesin emirler olarak değil bu dönemdeki düşünceme olabildiğince yakın şekilde dile getirilen fikirlerdir.[3] Bu fikirler bir sanatçı olarak çalışmamın sonucudur ve deneyimim değiştikçe değişime açıktır. Onları olabildiğince berrak olarak ifade etmeye çalıştım. Eğer ifadelerim bulanıksa düşüncem de bulanık demektir. Bu fikirleri yazarken bile belirgin tutarsızlıklar var gibiydi (bunları düzeltmeye çalıştım, ama başkaları da büyük olasılıkla araya karışacak). Bütün sanatçılar için geçerli bir kavramsal sanat biçimi savunmuyorum. Başka yöntemlerin yerine bunların bana çok uygun geldiğini keşfettim. Bu sanat yapmanın bir yolu; başka yollar başka sanatçılara göredir. Bütün kavramsal sanatın izleyicinin ilgisini hak ettiğine de inanmıyorum. Kavramsal sanat sadece fikir iyiyse iyi olur.

1 Başka sanat biçimlerinde kavram uygulama sürecinde değiştirilebilir.
2 Bazı fikirler kavramda mantıksaldır ve algıda mantıksızdır.
3 "Sanat eseri" terimini sevmiyorum çünkü eserden hoşlanmıyorum ve terim yapmacık geliyor. Ama kullanacak başka terim de bulamadım.

9 Sol LeWitt (1928-2007)
"Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler"

Bu metin yayınlandığı sırada, Kavramsal Sanat çok sayıda yandaşı olan ve LeWitt'inkine ek bir dizi kuramsal konumda birlesen uluslararası bir avangard hareket olarak tanınıyordu. "Cümleler" başlangıçta *Art-Language*, Coventry, c. 1, sy. 1, Mayıs 1969'da yayınlandı (Derginin bir tek bu ilk sayısı "Kavramsal Sanat Dergisi" adını taşıyordu).

1 Kavramsal Sanatçılar rasyonalist değil mistiktir. Mantığın erişemeyeceği sonuçlara varırlar.

2 Rasyonel yargılar rasyonel yargıları tekrarlar.
3 Mantıkdışı yargılar yeni deneyime yol açar.
4 Biçimsel Sanat özünde rasyoneldir.
5 İrrasyonel düşünceler mutlak ve mantıksal olarak izlenmelidir.
6 Eğer sanatçı eserinin uygulamasının yarısında fikrini değiştirirse sonucu kabullenir ve geçmiş sonuçları tekrarlar.
7 Sanatçının iradesi fikirden tamamlanmaya doğru götürdüğü sürece ikincildir. Onun istekliliği sadece ego olabilir.
8 Resim ve heykel gibi sözcükler kullanıldığı zaman, bütün bir geleneği taşır ve bu geleneğin buna bağlı olarak kabul edilmesini kastederler, böylece sınırlamaların ötesine geçecek bir sanat yapmakta isteksiz olan sanatçıya sınırlamalar getirirler.
9 Kavram ve fikir farklıdır. İlki genel bir yön içerir ikincisiyse bileşenlerdir. Fikirler kavramı tamamlar.
10 Sadece fikirler sanat eseri olabilir; sonunda bir biçim kazanabilecek olan bir gelişme zincirindedirler. Bütün fikirlerin fiziksel olması gerekmez.
11 Fikirler mantıksal bir düzene uymak zorunda değildir. İnsanı beklenmedik yönlere götürebilirler ama bir fikrin bir sonraki oluşmadan önce zihinde tamamlanmış olması zorunludur.
12 Fiziksel hale gelen her sanat eserine karşılık bunu yapamayan birçok çeşitleme vardır.
13 Bir sanat eseri sanatçının zihninden izleyicinin zihnine aktarıcı olarak anlaşılabilir. Ama hiçbir zaman izleyiciye ulaşmayabilir, ya da hiçbir zaman sanatçının zihnini terk etmeyebilir.
14 Bir sanatçının diğerine yönelik sözleri bir fikir zincirine yol açabilir, eğer aynı tasavvuru paylaşıyorlarsa.
15 Hiçbir biçim içkin olarak birbirine üstün olmadığından, sanatçı sözcüklerin (yazılı ya da sözlü) bir ifadesinden, fiziksel gerçekliğe dek her biçimi, eşit ölçüde kullanabilir.
16 Eğer sözcükler kullanılırsa, ve sanatla ilgili fikirlerden çıkıyorlarsa, o zaman resim sanatıdırlar, edebiyat değil; sayılar matematik değildir.
17 Bütün fikirler eğer sanatla ilgiliyseler ve sanat geleneğinin içinde yer alıyorlarsa sanattırlar.
18 İnsan genellikle geçmişin sanatını şimdinin geleneklerini kullanarak bu yüzden de geçmişin sanatını yanlış anlayarak anlar.
19 Sanatın gelenekleri sanat eserleriyle bozulur.
20 Başarılı sanat algılarımızı değiştirerek gelenekleri anlayışımızı değiştirir.
21 Fikirlerin algısı yeni fikirlere yol açar.
22 Sanatçı sanatını hayal edemez ve tamamlanmadan önce onu algılayamaz.
23 Bir sanatçı bir sanat eserini yanlış algılayabilir (sanatçıdan farklı anlar onu) ama o yanlışlıkla kendi düşünce zincirine kapılır.
24 Algı özneldir.
25 Sanatçının sanatını anlaması zorunlu değildir. Onun algısı başkalarınınkinden daha iyi değildir.
26 Bir sanatçı sanatını kendisinden daha iyi olan başkalarınınkinden daha iyi anlayabilir.

27 Bir sanat eseri kavramı asıl konuyu ya da içinde yapıldığı süreci içerebilir.
28 Sanatçının zihninde eser kavramı eserin maddesini ya da hangi süreçte yapıldığını içerebilir.
29 Bu süreç mekaniktir ve karışmamak gerekir. Kendi yolunda ilerlemelidir.
30 Bir sanat eserinde sözkonusu olan birçok öğe vardır. En önemlileri en belirgin olanlarıdır.
31 Eğer bir sanatçı bir grup eserde aynı biçimi kullanır ve malzemeyi değiştirirse, sanatçının kavramının malzemeyi de içerdiği varsayılmalıdır.
32 Sıradan fikirler güzel uygulamalarla kurtarılamaz.
33 İyi bir fikri acemice yapmak zordur.
34 Bir sanatçı zanaatını çok iyi öğrenirse ustaca sanat yapar.
35 Bu cümleler sanat üzerine yorum yapmaktadır, ama sanat değildir.

10 Robert Barry (1936-) Arthur R. Rose ile Söyleşi

Ocak 1969'da avangard aracı Seth Siegelaub New York'ta, gecici olarak boş duran bir ofis mekanında bir sergi düzenledi. Sergiye stüresinin başlığı verildi: "5-31 Ocak 1969". Sergide yer alan sanatcılar arasında Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth ve Lawrence Weiner vardı; her biri son eserlerinden yapılmış küçük birer derlemeyle sunuluyor, sergi kataloğunda başkalarına da yer veriliyordu. Listede yer alanlar arasında Weiner'in *One standard Air Force dye marker thrown into the sea* [Denize atılmış standart bir Air Force markör]) ve Barry'nin *88 mc Carrier Wave (FM)* [88 megasaykıl Taşıyıcı Dalga (FM)] adlı calışmaları da vardı. Sergiye ziyaretci cekmek üzere, sanatcılar kurgusal röportajcıları icin Duchamp isimlerinden "Arthur R. Rose" ismini secerek dört söylesi yaptılar. Bunlar ilk kez *Arts Magazine*, New York, c. 43, sy. 4, Subat 1969, s. 22-3'te yayınlandı. Berry burada post-Minimal ve Kavramsal Sanatın bazı Amerikan bicimlerine özgü olan o aşırı indirgemecilik bicimini dile getiriyor.

Soru: Şu anda yaptığınız çalışmaya nasıl ulaştınız?

BARRY: Bu benim daha önceki çalışmamın mantıksal bir devamı oldu. Birkaç yıl önce, resim yaparken, bir yerde ışık ve başka nedenlerle bir türlü görünen resimlerin, başka yerde başka türlü göründüğünü fark ettim. Aynı nesne sözkonusu olsa bile, başka bir sanat eseriydi. Sonra üzerinde asılı durdukları duvarı da tasarımlarının bir parçası yapmaya başladım. Sonunda da resmetmeyi bırakıp (burada iki tanesi sergilenen) tel yerleştirmeleri yapmaya başladım. Tel yerleştirmelerin her biri içine yerleştirildikleri yere uyacak şekilde yapıldı. Taşındıkları zaman zarar görürler.

Renk keyfi hale geldi. İnce saydam naylon monofil kullanmaya başladım. Sonunda tel o kadar ince hale geldi ki gözle görünmez oldu. Bu da beni görünmez malzeme kullanmaya yöneltti, ya da en azından bildik bir şekilde algılanamayacak malzeme. Bu sorun oluştursa da, aynı zamanda sonsuz olasılıklar getiriyor. Tam da bu noktada sanatın bakılması zorunlu bir şey olduğu fikrini bir kenara bıraktım.

Soru: Eseriniz algılanamıyorsa, insanlar onu nasıl ele alıyor, hatta var olduğunu nasıl biliyor?

BARRY: Ben bizim algımızın sınırlarını sorgulamıyorum sadece, algının hakiki doğasını sorguluyorum. Bu biçimler kesinlikle var, denetleniyorlar ve kendi

özelliklerine sahipler. Bizim duyularımızın dar keyfî sınırlarının dışında var olan çeşitli enerji türlerinden yapılmışlar. Enerji üretmek, saptamak, ölçmek ve biçimini tanımlamak için çeşitli araçlar kullanıyorum.

Sadece bu şovun içinde olarak, eserimin varlığını bildiriyorum. Bu şeyleri uzamı ve kataloğu kullanarak sanatsal bir durum içinde sunuyorum. Bence insanlar bu sanata alıştıkça bu sorun olmaktan çıkacak. Her sanatta olduğu gibi, ilgilenen biri kendi deneyimine ve imgelemine dayanan kişisel bir tarzda tepki verir. Elbette, ben denetleyemem bunu.

Soru: Tam olarak ne tür bir enerji kullanıyorsunuz?

BARRY: Bir enerji türü elektromanyetik dalgalar. Sergide belli bir süre için bir radyo istasyonunun taşıyıcı dalgasını kullanan bir eser var, bunu bilgi aktarmanın bir aracı olarak değil, bir nesne olarak kullanıyor. Bir eser de bir halk bandı aktarıcısının taşıyıcı dalgasını, sergi sırasında New York ve Lüksemburg'daki iki ayrı yeri birbirine bağlamak için kullanıyor. Bu eser Ocak ayında –yani bu sergi sırasında– güneşin ve uygun atmosfer koşullarının bulunması sayesinde yapılabildi. Bir başka zaman, farklı koşullarda, başka konumların kullanılması gerekecekti. Sergi mekanını dolduracak kadar güçlü iki küçük taşıyıcı dalga eseri de var. Çok farklı özelliklere sahipler, biri AM, diğeri de FM, ama ikisi de aynı anda aynı uzamı kaplıyorlar – malzemenin doğası böyle.

Ayrıca sergide sesötesi sesle dolu bir oda da olacak. Ben ayrıca makrodalgalar ve radyasyondan yararlandım. Araştırmak istediğim başka birçok ihtimal var – ve eminim daha hakkında bir şey bilmediğimiz birçok şey var, çevremizdeki uzamda yer alıyorlar, ama biz onları görmüyor, hissetmiyoruz, bir şekilde orada olduklarını biliyoruz.

11 Joseph Kosuth (1945-) "Felsefeden Sonra Sanat"

Bu denemenin yayınlanmasıyla birlikte Kosuth avangard "fikir olarak sanat" fikrinin sözcüsü konumunu üstlendi. Modernist özerkliğin asın biçimine yönelik tezi sanat tarihinin yeniden değerlendirilmesine ve gözden geçirilmesine yol açtı ve bu da modernin önemli başlangıç noktasının –Manet'nin, Cézanne'ın eserleri ya da Kübizm momenti değil– Duchamp'ın hazıryapımları olmasını sağladı. Fakat ilk yayınlanmasının ardından, deneme daha çok, geniş ölçekli Kavramsal Sanat hareketinin içinde "Analitik" bir eğilimin manifestosu olarak kabul edildi. 1969 yazında Kosuth *Art & Language* dergisinin Amerika Editörü olmaya davet edildi ve 1976 yılına dek *Art & Language* ile ilgilendi (bkz. VIIB1 ve 5). "Art After Philosophy" ilk kez üç bölüm halinde *Studio International*, Londra, c. 178, sy. 915-7, Ekim, Kasım, Aralık 1969, s. 134-7, 160-1, 212-3'te yayınlandı. Birçok kez yeniden basımları yapıldı. Kuramsal savı ilk bölümde yer almaktadır ve buradaki metin o bölümden aktarılmıştır.

> "Son zamanlarda fizikçiler için dine karşı hoşgörülü olmanın moda olması... fizikçilerin kendi hipotezlerinin geçerliliğine yeterince güvenmediklerini, bunun da kendi açılarından ondokuzuncu yüzyıl bilimcilerinin din karşıtı dogmatizmine karşı bir tepki ve fiziğin bir süre önce atlattığı krizin doğal sonucu olduğunu gösteriyor." – A. J. Ayer

> "*Tractatus*'u anladığımız zaman, ne bilim gibi ampirik olan ne de matematik gibi totolojik olan felsefeyle ilgilenmeye hevesimiz olacak; 1918'deki Wittgenstein gibi -geleneksel olarak inanıldığı üzere, kökü karışıklıkta olan- felsefeyi terk edeceğiz." – J. O. Urmson

Geleneksel felsefe, neredeyse tanım gereği, *söylenmeyenle* ilgilenmiştir. Yirminci yüzyılın analitik dil filozoflarının hemen hepsinin *söylenene* odaklanmış olmaları, söylenmeyenin *söylenmemesinin* nedeninin onun *söylenemez* olması türünden ortak bir inançtan kaynaklanır. Hegelci felsefe ondokuzuncu yüzyılda anlamlıydı ve Hume, Aydınlanma ve Kant'ı yeni yeni aşmakta olan bir yüzyılı rahatlatmış olmalı.[1] Hegel'in felsefesi aynı zamanda dinsel inançların savunulması için bir örtü olmayı, Newtoncu mekaniğe bir seçenek sunmayı ve tarihin bir disiplin olarak yerleşmesine uyum sağlamayı, ayrıca Darwinci Biyolojiyi de kabul etmeyi başardı.[2] Hegel teolojiyle bilim arasındaki çatışmaya da makul bir çözüm getirir gibi göründü.

Hegel etkisi yüzünden çağdaş filozofların büyük kısmı daha çok felsefe tarihçilerine, deyim yerindeyse Doğrunun Kütüphanecilerine benziyor. İnsan "söylenecek bir şey kalmadığı" izlenimine kapılıyor. Ve elbette eğer Wittgenstein'ın düşüncesinin içerimlerini ve onun yol açtığı, ondan sonra gelen düşünceyi anlarsak, "Kıta" felsefesinin burada ciddi olarak değerlendirilmesine gerek yok.[3]

***

Yirminci yüzyıl "felsefenin sonu ve sanatın başlangıcı" denebilecek bir dönem başlattı. Bunu, elbette, kesin bir şekilde söylemiyorum, durumun "eğilimi" olarak söylüyorum. Elbette dil felsefesi ampirisizmin mirasçısı sayılabilir, ama tek vitesli felsefedir.[4] Ve elbette Duchamp'tan önceki sanat için bir "sanat koşulu" vardır, ama onun diğer işlevleri ya da olma sebepleri öyle bir şekilde dile getiriliyor ki, onun açıkça sanat olarak işleme becerisi onun sanat koşulunu sınırlıyor ve onu minimal olarak sanat haline getiriyor. Felsefenin "sona ermesi" ve sanatın "başlaması" arasında mekanik bir anlamda bağlantı yok, ama bu durumu tümüyle tesadüfi saymıyorum. Her iki durumdan da aynı sebepler sorumlu olsa bile, bağlantıyı ben kuruyorum. Bunu sanatın işlevini ve buna bağlı olarak canlılığını analiz etmek üzere yapıyorum. Ve bunu başkalarının benim –ve bununla birlikte başka sanatçıların– akıl yürütme tarzını anlayabilmeleri, ayrıca "Kavramsal sanat" teriminin daha berrak bir anlaşılmasını sağlamak için yapıyorum.[5]

Sanatın İşlevi

"Resmin geri konumunun başlıca sınırlamalarından biri de sanattaki gelişmelerin hep kesinlikle biçimsel gelişmeler olmamasıdır." – Donald Judd (1963).

"Son birkaç yılın en iyi eserlerinin yarısı ya da daha fazlası ne resim ne de heykeldi." – Donald Judd (1965).

"Heykelde ne varsa, benim eserimde yok." – Donald Judd (1967).

"Fikir sanatı yapan bir makine olur." – Sol LeWitt (1965).

"Sanat hakkında söylenecek bir şey de onun bir şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey başka her şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka şey değildir. Sanat sanat-değil değildir." – Ad Reinhardt (1963).

"Anlam kullanımdır." – Wittgenstein.

"Kavramların incelenmesine daha işlevsel bir yaklaşım içgözlem yönteminin yerini almaya başladı. Deyim yerindeyse, kavramları çıplak halde yakalamaya ya da betimlemeye çalışmak yerine, psikolog onların inanç ve yargıların bileşenleri olarak nasıl işlev gördüğünü araştırmaktadır." – Irving M. Copi.

"Anlam hep işlevin önceden varsayılmasıdır." – T. Segerstedt.

"... kavramsal araştırmaların konusu belli sözcük ve ifadelerin anlamıdır – bu sözcük ve ifadeleri kullanırken hakkında konuştuğumuz şeyler ve olaylar değil." – G. H. von Wright.

"Düşünme radikal bir şekilde metafora dayanır. Analoji yoluyla bağ kurmak kurucu yasa ya da ilkedir, onun nedensel bağlantı noktasıdır, çünkü anlam sadece bir göstergenin, sözgelimi bir tür vekili olduğu (yerini aldığı) nedensel *bağlamlar* yoluyla ortaya çıkar. Herhangi bir şeyi düşünmek onu bir tür *olarak* (şöyle ve şöyle olarak) kabul etmektir ve oradaki "olarak" (açıkça ya da gizlice) sadece zihnin ele geçirdiği analojiyi, koşutluğu, metaforik kancayı ya da zemini ya da tutamağı ya da yemi ortaya çıkarır. Eğer onun çekeceği hiçbir şey yoksa bir şeyi ele geçiremez, çünkü onun düşüncesi çekmedir, benzerlerin çekimidir." – I. A. Richards.

Bu kısımda estetik ve sanat arasındaki ayrılmayı tartışacağım; kısaca Biçimci sanatı ele alacağım (çünkü o sanat olarak estetik fikrinin önde gelen bir yandaşıdır) ve sanatın analitik bir önermeye benzediğini ve sanatın felsefi varsayımlardan "uzak" durabilmesini sağlayan şeyin sanatın totoloji olarak var olması olduğunu öne süreceğim.

Estetiği sanattan ayırmak gerekli çünkü estetik genel olarak dünyanın algısıyla ilgili görüşleri ele alır. Geçmişte sanatın işlevinin iki çatalından biri onun süsleme olarak değeriydi. O yüzden "güzellikle" ve bu yüzden de zevkle ilgilenen herhangi bir felsefe dalı, kaçınılmaz olarak sanatı da tartışmak zorunda kalıyordu. Sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağlantı olduğu fikri bu "alışkanlıktan" çıktı. Bu fikir son zamanlara dek hiçbir şekilde sanatsal değerlendirmelerle çatışmıyordu, sadece sanatın morfolojik özellikleri bu hatanın sürekliliğini sağladığı için değil, ayrıca, sanatın görünüşteki öteki "işlevleri" (dinsel temaların tasviri, aristokratların portreleri, mimarinin ayrıntıları vb.) sanatın üstünü örtmek amacıyla sanatı kullandığı için de böyleydi bu.

Nesneler sanat bağlamında sunuldukları zaman (ve son zamanlara kadar nesneler hep kullanılıyordu) dünyadaki bütün nesneler gibi estetik değerlendirmeye uygun olurlar ve sanat alanında var olan bir nesnenin estetik değerlendirilmesi, nesnenin bir sanat bağlamı içinde var olması ya da işlev görmesi estetik yargıdan bağımsızdır.

Estetiğin sanatla olan bağlantısı estetiğin mimariyle olan bağlantısından farklı değildir, mimarinin çok özgül bir işlevi vardır ve onun tasarımının ne kadar "iyi" olduğu birincil olarak onun işlevini ne kadar iyi yerine getirdiğine bağlıdır. Bu yüzden, onun neye benzediğine ilişkin yargılar zevke karşılık gelir ve tarih boyunca farklı mimari örneklerinin farklı zamanlarda belli çağların estetiğine bağlı olarak övüldüğünü görebiliriz. Estetik düşünce işi "sanatla" bağlantısı olmayan mimari ör-

nekleri yapmaya, kendi içinde sanat eseri olan mimariler yapmaya kadar varmıştır (örn. Mısır piramitleri).

Estetik değerlendirmeler aslında *hep* bir nesnenin işlevine ya da "olma sebebine" dışsaldır. Elbette, nesnenin "olma sebebi" kesin şekilde estetik olmadığı sürece. Saf estetik bir nesneye örnek, bir süsleme nesnesidir, çünkü süslemenin birincil işlevi "bir şey eklemek, böylece daha çekici kılmak; güzelleştirmek; bezemek"tir[6] ve bu da doğruca zevke bağlıdır. Bu da bizi doğruca "Biçimci" sanat ve eleştiriye götürür.[7] Biçimci sanat (resim ve heykel) süslemenin öncüsüdür ve tam anlamıyla, onun sanat koşulu o kadar minimaldir ki, bütün işlevsel amaçlar çerçevesinde kesinlikle sanat olmadığı, saf estetik alıştırmaları olduğu söylenebilir. Her şeyin ötesinde Clement Greenberg zevkin eleştirmenidir. Her bir kararının arkasında estetik bir yargı yatar, o yargılar onun zevkini yansıtır. Peki onun zevki neyi yansıtır? İçinde bir eleştirmen olarak yetiştiği dönemi, onun için "gerçek" dönemi: ellileri.[8]

Kuramlarına bakıp da –yani eğer bunların herhangi bir mantığı varsa– başka nasıl açıklanabilir Frank Stella, Ad Reinhardt ve onun tarihsel şemasına uygun düşen başkalarına olan ilgisizliği? Bunun nedeni [...] onların eserlerinin zevkine uymaması mıdır?

Ama sanatın felsefi *tabula rasa*sında, Don Judd'un dediği gibi, "Eğer biri ona sanat derse, o sanattır." Bunu düşünerek, biçimci resim ve heykele bir "sanat koşulu" atfedilebilir, ama ancak onun kendi sanat fikrinin terimleriyle sunulması sayesinde (örn. tahta desteklerin üzerine gerilmiş ve şu ve şu renklerle, şu ve şu biçimleri kullanarak, şu ve şu gibi bir görsel deneyim verilerek bezenmiş vb. dikdörtgen şekilli bir tuval) Eğer çağdaş sanata bu ışıkla bakarsak özellikle biçimci sanatçılara, ve (bugün bu sıfatla çalışan) bütün ressam ve heykeltıraşlara düşen minimal yaratıcı çabayı anlarız.

Bu da bizi biçimci sanat ve eleştirinin sadece morfolojik temele dayanan bir sanat tanımını kabul ettiğini anlamaya götürür. Çok büyük miktarda benzer görünümlü nesne ya da imgeler (ya da görsel olarak bağlantılı nesne ya da imgeler), görsel/deneysel "okumalardaki" bir benzerlik yüzünden ilişkili (ya da bağlantılı) görünse de, bu sanatsal ya da kavramsal ilişkiyi sahiplenemeyiz.

Öyleyse biçimci eleştirinin morfolojiye yaslanmasının kaçınılmaz olarak geleneksel sanatın morfolojisine meyletmeye yol açtığı açıktır. Bu anlamda da onların eleştirileri bir "bilimsel yöntemle" ya da herhangi türden bir amprisizmle bağlantılı değildir (ama Michael Fried, resimlerin ve başka "akademik" teçhizatın ayrıntılı betimlemeleriyle bizi buna inandırmaya çalışır). Biçimci eleştiri morfolojik bir bağlamdaki belli nesnelerin fiziksel özelliklerinin bir analizinden başka bir şey değildir. Ama bu bizim sanatın doğasına ya da işlevine yönelik anlayışımıza herhangi bir bilgi (ya da olgu) katmaz. Analiz edilen nesnelerin sanat eseri olup olmadığı konusunda bile yorum yapmaz, biçimci eleştirmenler bu noktada sanat eserlerindeki kavramsal öğeyi hep atlarlar. Sanat eserlerindeki kavramsal öğe konusunda yorum yapmamalarının temel nedeni de biçimci sanatın sadece eski sanat eserlerine olan benzerliği sayesinde sanat olmasıdır. Zihinsiz bir sanattır bu. Ya da, Lucy Lippard'ın Jules Olitski'nin resimleri için veciz bir şekilde söylediği gibi: "Bunlar görsel *Muzak*."[9]

Biçimci eleştirmenler de sanatçılar da sanatın doğasını sorgulamaz, ama başka bir yerde dediğim gibi: "Bugünlerde bir sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. Eğer resmin doğasını sorguluyorsak, sanatın doğasını sorgulamadan edemeyiz. Bir sanatçı resim (ya da heykel) yapmayı kabul ederse, onunla birlikte gelen geleneği de kabul etmektedir. Bunun nedeni sanat sözcüğünün genel olması, resim sözcüğünün özgül olmasıdır. Resim bir tür sanattır. Eğer resim yapıyorsanız, sanatın doğasını zaten (sorgulamıyor) kabul ediyorsunuzdur. O zaman sanatın doğasının Avrupalı bir resim-heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul ediyorsunuzdur."[10]

Geleneksel sanat için ortaya atılan morfolojik bir gerekçeye en güçlü itiraz, morfolojik sanat fikirlerinin sanatın olasılıklarına yönelik örtük bir *a priori* kavram cisimlendirdiği olacaktır. Ve bu tür bir *a priori* sanatın doğası kavramı (daha sonra ele alacağım analitik olarak çerçevelenmiş sanat önermeleri ya da "eser"den ayrı olarak), onu gerçekten de *a priori* kılar: Sanatın doğasını sorgulamak olanaksızdır. Sanatın doğasının bu şekilde sorgulanması da sanatın işlevinin anlaşılmasında çok önemli bir kavramdır.

Sanatın işlevi, bir soru olarak, ilk kez Marcel Duchamp tarafından ele alındı. Aslında sanata kendi kimliğini veren kişinin Marcel Duchamp olduğunu söyleyebiliriz. (Manet ve Cézanne'dan başlayıp Kübizmle devam eden bir sanatın kendi kendiyle özdeşleşmesi eğilimi olduğu açıkça görülebilir,[11] ama onların eserleri Duchamp'ınkine kıyasla ürkek ve belirsizdir.) "Modern" sanat ve eser daha önce morfolojileri sayesinde birbiriyle bağlantılı görülüyordu. Bunu söylemenin bir başka yolu da, sanatın dilinin aynı "kalması" ama yeni şeyler söylemesidir. "Başka bir dil konuşmanın" ve sanatta yine anlam taşımanın mümkün olduğunun kavranmasını anlaşılır kılan olay Marcel Duchamp'ın ilk katkısız *Hazıryapımı*ydı. Katkısız *Hazıryapım*la birlikte, sanatın odak noktası dilin biçimi olmaktan çıkıp söylenen şey oldu. Yani sanatın doğasını bir morfoloji sorunu olmaktan çıkarıp bir işlev sorunu haline getirdi. Bu değişim –"görünümden" kavrayışa" olan değişim– "modern" sanatın başlangıcı ve "kavramsal" sanatın başlangıcıydı. Bütün sanat (Duchamp'tan sonra) kavramsaldır (doğasında) çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur.

Duchamp'tan sonraki sanatçıların "değeri" sanatın doğasını ne kadar sorguladıklarına göre tartılabilir; bu da "Sanat kavramına ne ekledilerl?" ya da "Onlar başlamadan önce ne eksikti?" sorusunu sormanın başka bir biçimidir. Sanatçılar sanatın doğasını sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler getirerek sorgularlar. Ve bunu yapmak için geleneksel sanatın devrettiği "dili" kullanamayız, çünkü bu etkinlik sanat önermelerini çerçevelemenin tek bir yolu olduğu varsayımına dayanır. Ama sanatın malzemesi de aslında büyük ölçüde yeni önermeler "yaratmayla" bağlantılıdır.

Genellikle –özellikle de Duchamp'a göndermeyle– sanat nesnelerinin (elbette hazıryapım gibi şeylerin, ama bütün sanat burada içerilir) daha sonraki yıllarda *objets d'art* olarak nitelendiği ve sanatçıların niyetlerinin önemsiz hale geldiği söylenir. Bu tür bir sav önceden düşünülmüş bir fikrin, zorunlu bağlantısı olmayan olguları bir araya dizmesidir. Asıl konu şudur: Estetik, belirttiğimiz gibi, kavramsal olarak sanatla ilgisizdir. Bu yüzden, fiziksel herhangi bir şey *objet d'art* olabilir, yani zevkli, estetik açıdan hoşnut edici vb. sayılabilir. Ama bunun da nesnenin bir sanat

bağlamına uygulanmasıyla ilgisi yoktur; yani onun bir sanat bağlamında işlev görmesiyle. (Örn. bir koleksiyoncu bir resim alır ve sonra da resme ayak takıp yemek masası olarak kullanırsa, bu sanat ya da sanatçıyla bağlantısız bir eylemdir, çünkü sanat olarak, bu sanatçının niyeti değildir.)

Ve Duchamp'ın eserleri için geçerli olan şey ondan sonraki sanatın büyük kısmı için de geçerlidir. Başka deyişle, kübizmin değeri –sözgelimi– onun sanat alanındaki fikridir, belli bir resimde görünen fiziksel ya da görsel nitelikler, ya da belli renk ve şekillerin belirlenmesi değildir. Çünkü bu renk ve şekiller sanatın "dilidir", kavramsal açıdan sanat olarak onun anlamı değildir. Kübist bir "şahesere" şimdi sanat olarak bakmak, sanat sözkonusu olduğu ölçüde, anlamsızdır. (Kübizmin dilinde eşsiz olan o görsel bilgi şimdi genel olarak benimsenmiştir ve insanın resimle "dilsel" olarak uğraşma şekliyle çok yakın ilişkisi vardır. [Örn. kübist bir resmin deneysel ve kavramsal olarak, sözgelimi, Gertrude Stein için ne anlama geldiği, bizim spekülasyonlarımızın ötesinde kalır çünkü aynı resim o zaman şimdikinden çok farklı bir "anlama geliyordu."]) Özgün bir kübist resmin şimdiki "değeri", birçok açıdan, Lord Byron'ın özgün bir elyazmasından, ya da Smithsonian Enstitüsü'nde sergilenen [1927 tarihli ilk uçaklardan biri olan] *The Spirit of St Louis*'den farklı değildir. (Aslında, müzeler Smithsonian Enstitüsü'yle aynı işlevi yerine getiriyor – yoksa neden Louvre'un Jeu de Paume kanadı Cézanne ve van Gogh'un paletlerini onların resimlerini sergilediği kadar gururla sergilesin?) Hakiki sanat eserleri tarihsel ilginçliklerden başka şey değildir. Sanat sözkonusu olduğunda van Gogh'un resimleri onun paletinden daha fazla etmez. İkisi de "koleksiyoncu" eşyasıdır.[12]

Sanat başka sanatları etkileyerek "yaşar", bir sanatçının fikirlerinin fiziksel kalıntısı olarak var olmaz. Geçmişin farklı sanatçılarının tekrar "canlandırılmasının" nedeni eserlerinin bazı yönlerinin yaşayan sanatçılar tarafından "kullanılabilir" hale gelmesidir. Sanatın ne olduğu konusunda bir "doğru" olmadığı, pek anlaşılmamış gibidir.

Sanatın işlevi nedir, ya da sanatın doğası nedir? Eğer sanatın aldığı biçimlerin sanatın dili olduğu analojimizi sürdürürsek, bir sanat eserinin bir tür sanat bağlamı içinde sanat üzerine bir yorum olarak sunulan bir önerme olduğunu görürüz. Ardından daha ileri gidip bu "önerme" tiplerini çözümleriz.

A.J. Ayer'in Kant'a ait analitik ve sentetik ayrımını değerlendirmesi burada bize yararlı olacaktır. "Bir önerme, geçerliliği sadece içerdiği simgelerin tanımlarına bağlıysa analitiktir, ve geçerliliği deneyim olgularıyla belirleniyorsa sentetiktir."[13] Ben sanat koşuluyla analitik önermenin koşulu arasındaki bir analoji kurmaya çalışacağım. Onların başka şeyler gibi inanılır görünmemeleri, ya da (sanattan başka) her şey olabilmeleri açısından, sonuçta çok açıkça sadece sanata gönderme yapılabilir sanat biçimleri en çok analitik önermelere yakın olmuştur.

Sanat eserleri analitik önermelerdir. Yani, eğer bağlamları içinde –sanat olarak– görülürlerse, herhangi bir olgu hakkında bir bilgi sunmazlar. Bir sanat eseri, sanatçının niyetinin bir sunumu olması açısından bir totolojidir, yani belli bir sanat eserinin sanat olduğunu söylüyordur, bu da tanımın bir parçasıdır. Bu yüzden, onun sanat olduğu *a priori* doğrudur (Judd da "Biri buna sanat derse, o sanattır" derken bunu kasteder).

Aslında, totolojilerle konuşmadan sanatı genel terimlerle tartışmak neredeyse olanaksızdır – çünkü sanatı başka herhangi bir "sapla" "tutmaya" çalışmak sadece sanat eserinin "sanat koşuluyla" ilgisiz olan önermenin bir başka özelliğine ya da niteliğine odaklanmaktır. İnsan sanatın "sanat koşulunun" kavramsal bir hal olduğunu anlamaya başlar. Sanatçının önermelerine çerçeve olarak seçtiği dil biçimlerinin genellikle "özel" şifreler ya da diller olması sanatın morfolojik sınırlamalardan özgürleşmesinin kaçınılmaz bir sonucudur; ve buradan da insanın çağdaş sanatı beğenmek için onu tanıyor olması ve anlaması gerektiği sonucu çıkar. Aynı şekilde insan "sokaktaki adamın" neden sanatsal sanata hoşgörüsüz olduğunu ve hep geleneksel "dildeki" sanatı talep ettiğini anlar. (Biçimci sanatın neden "ekmek gibi" sattığı da anlaşılır.) Sadece resim ve heykelde sanatçılar aynı dili konuştu. Biçimcilerin "Yenilik Sanatı" dediği şey genellikle yeni dil bulma çabasıdır, ama yeni bir dil kaçınılmaz olarak yeni önermeler koyma anlamına gelmez: örn. kinetik ve elektronik sanatın büyük kısmı.

Ayer'in dil bağlamındaki analitik yöntem için öne sürdüğü şeyi sanat hakkında dile getirmenin bir yolu da şu olabilir. Sanatsal önermelerin geçerliliği şeylerin doğasıyla ilgili herhangi bir ampirik, ya da herhangi bir estetik önvarsayıma bağlı değildir. Çünkü sanatçı, bir analist olarak, şeylerin fiziksel özellikleriyle doğrudan ilgilenmez. O (1) sanatın kavramsal büyüme yoluyla ve (2) onun önermelerinin mantıksal olarak bu büyümeyi nasıl izleyeceğiyle ilgilidir.[14] Başka deyişle, sanatın önermeleri olgusal değil, dilsel karaktere sahiptir – yani, fiziksel, hatta zihinsel nesnelerin davranışını betimlemezler; sanat tanımlarını ya da sanat tanımlarının biçimsel sonuçlarını ifade ederler. Buna bağlı olarak, sanatın bir mantıkla işlediğini söyleyebiliriz. Çünkü saf mantıksal sorgulamanın karakteristik işaretinin, onun bizim (sanat) tanımlarımızın biçimsel sonuçlarıyla ilgilenmesi, ampirik olgu sorunlarıyla ilgilenmemesi olduğunu göreceğiz.[15]

Tekrar edersek, sanatın mantık ve matematikle ortak yanı onun bir totoloji olmasıdır; yani, "sanat fikri" (ya da "eser") ve sanat aynı şeydir ve doğrulama için sanat bağlamının dışına çıkmadan sanat olarak beğenilebilir.

Diğer yandan, sanatın neden sentetik önerme olamayacağını (ya da olmaya çalışınca güçlük çektiğini) değerlendirelim. Ya da, yani, onun öne sürülmesinin doğruluğu ya da yanlışlığının ampirik temelde ne zaman doğrulanabilir olduğunu. Ayer şöyle der: "... Bir *a priori* ya da analitik önermenin geçerliliğini belirlememizi sağlayan ölçüt bir ampirik ya da sentetik önermenin geçerliliğini belirlemeye yeterli değildir. Çünkü ampirik önermelerde geçerliliklerinin saf biçimsel olmadığı görülür. Bir geometrik önermenin ya da bir geometrik önermeler sisteminin yanlış olduğunu söylemek, onun kendi kendisiyle çeliştiğini söylemektir. Ama ampirik bir önerme, ya da bir ampirik önermeler sistemi, çelişkiden uzak olabilir, ama yanlış da olabilir. Yanlış olduğu söylenir, ama biçimsel olarak kusurlu olduğundan değil, bazı maddi ölçütleri karşılayamamasından."[16]

"Gerçekçi" sanatın gerçekçi olmaması onun sentetik terimleri olan bir sanat önermesi olarak çerçevelenmesindendir: İnsan hep önermeyi ampirik olarak "doğrulamaya" heveslenir. Gerçekçiliğin sentetik hali insanı sanatın doğasıyla ilgili daha geniş bir sorular çerçevesiyle diyaloga sokmaz (Maleviç, Mondrian, Pollock, Reinhardt, erken dönem Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, Le-

Witt, Morris ve diğerleri), insan sanatın "yörüngesinden" insan koşulunun "sonsuz uzamına" savrulur.

Saf Ekspresyonizm, Ayer'in sözleriyle devam edersek, şöyle değerlendirilebilir: "İspatlayıcı simgeler içeren bir cümle gerçek bir önerme ifade edemez. Gönderme yapması gereken şeyi hiçbir şekilde nitelemeyen basit bir savurma olur." Ekspresyonist eserler genellikle geleneksel sanatın morfolojik diliyle sunulan bu tür "savurma"lardır. Eğer Pollock önemliyse bunun nedeni yere yatay bırakılmış gevşek bir tuvale resim yapmış olması yüzündendir. Önemli olmayan şey onun daha sonra o serpmeleri gergilere geçirip duvara paralel asmış olmasıdır. (Başka deyişle sanatta önemli olan şey insanın ona getirdiği şeydir, insanın daha önce var olan şeye uyum sağlaması değil.) Sanat için daha da önemsiz olan şey Pollock'un "kendi kendini ifade" fikirleridir çünkü o tür öznel anlamlar kişisel olarak ona katılanlar dışında kimseye yararlı değildir. Ve onların "özgül" nitelikleri onları sanatın bağlamı dışına sokar.

[...] Ayer'in dediği gibi: "Mutlak olarak kesin ampirik önermeler yoktur. Sadece totolojiler kesindir. Ampirik sorular, hakiki duyu-deneyim içinde onaylanabilen ya da çürütülen hipotezlerdir. Bu hipotezleri doğrulayan gözlemleri kaydettiğimiz önermelerin kendileri de başka duyu-deneyimin testine konu olan hipotezlerdir. Bu yüzden son bir önerme yoktur."[17]

Ad Reinhardt'ın yazılarında da buna benzer bir "sanat-olarak-sanat" ve "Sanat hep ölüydü, 'yaşayan' sanat bir kandırmacadır" teziyle karşılaşırız.[18] Reinhardt sanatın doğası hakkında çok açık bir fikre sahipti ve önemi yeterince kabul edilmiş değildir.

Sentetik önermeler sayılabilecek olan sanat biçimleri dünya tarafından doğrulanabilir, yani, bu önermeleri anlamak için insanın sanatın totolojik çerçevesinden çıkması ve "dış" bilgiyi değerlendirmesi gerekir. Ama onu sanat olarak değerlendirmek için bu aynı dış bilgiyi göz ardı etmek gerekir, çünkü dış bilgi (kaydedelim, deneysel nitelikler) kendi içkin değerlerine sahiptir. Ve bu değeri kavramak için insanın bir "sanat koşulu" haline ihtiyacı yoktur.

Buradan yola çıkarak sanatın canlılığının görsel (ya da başka) deneyim türlerinin sunulmasıyla bağlantılı olmadığını anlamak kolaydır. Bunun daha önceki yüzyıllarda sanatın dış işlevlerinden biri olması muhtemel değil. Sonuçta, insan ondokuzuncu yüzyılda bile oldukça standartlaşmış görsel ortamda yaşıyordu. Yani günden güne neyle temasa gireceği oldukça öngörülebilir. Onun içinde yaşadığı dünyadaki görsel ortamı oldukça tutarlıydı. Bizim zamanımızda deneysel açıdan fazlasıyla zengin bir ortama sahibiz. İnsan birkaç gün ve saat içinde dünyayı uçarak kat edebilir, aylar sürmez. Sinema var, renkli televizyon var, Las Vegas'ın insan yapısı gösteri ışıkları ya da New York City'nin gökdelenleri var. Bütün dünya orada görünmeyi bekliyor, bütün dünya oturma odasından aydaki insanı seyredebilir. Elbette sanatın ya da resim ve heykel nesnelerinin deneysel olarak bununla rekabet etmesi beklenemez?

"Kullanım" fikri sanatla ve onun "diliyle" ilgilidir. Son zamanlarda kutu ya da küp biçimi sanat bağlamında çokça kullanılmıştır. (Sözgelimi onun Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell ve McCracken tarafından kullanılmasını ele alalım – ardından gelen kutu ve küplerin miktarından bahsetmiyoruz bile.) Kutu ya da küp biçiminin bütün o çeşitli kullanımları arasındaki fark doğrudan sanatçıların niyetle-

rindeki farklara bağladır. Dahası, Judd'un eserinde özellikle görüldüğü üzere, kutu ya da küp biçiminin kullanılması, bir nesnenin ancak sanat bağlamına yerleştirildiği zaman sanat olacağı şeklindeki eski iddiamızı çok iyi örnekler.

Birkaç örnek bunu ortaya koyacaktır. Judd'un kutu biçimlerinin içi çöple dolu olsa, bir sanayi ortamında olsa ya da sadece bir sokak köşesinde dursa, sanatla özdeşleştirilmeyeceği söylenebilir. O zaman onun bir sanat eseri olarak anlaşılıp değerlendirilmesinin, kaçınılmaz olarak, ona onu bir sanat eseri olarak "görmek" üzere bakmaya *a priori* olduğu söylenebilir. Sanat kavramı hakkında ve bir sanatçının kavramları hakkında ön bilgi çağdaş sanatın beğenilmesi ve anlaşılması için zorunludur. Çağdaş eserlerin fiziksel niteliklerinin birçoğu ayrı ve/veya özgül olarak düşünülürse sanat kavramıyla ilgisizdir. Sanat kavramı (Judd'un dediği gibi, ama o bu şekilde söylememiştir) kendi bütünü içinde değerlendirilmeli. Bir kavramın parçalarını değerlendirmek değişmez bir şekilde onun sanat koşuluyla bağlantısız yönleri değerlendirmektir – ya da bir tanımın *parçalarını* okumak gibidir.

En az sabit morfolojiye sahip olan sanatın bizim genel "sanat" teriminin doğasını çözdüğümüz örnek olması çok şaşırtıcı değil. Çünkü morfolojisinden ayrı olarak var olan ve işlevinden oluşan bir bağlamın olduğu yerde, insan çok daha az rahatlatıcı ve öngörülür sonuçlar bulabilir. O "dilin" terk edilmesinin en çok makul hale gelmesi, modern sanatın en kısa tarihi olan bir "dile" sahip olmasındandır. O zaman Batı resminden ve heykelinden çıkan sanatın en enerjik, (kendi doğasını) sorgulayan ve bütün o genel "sanat" kaygılarını en az üstlenen sanat olması anlaşılır bir şeydir. Fakat son çözümlemede, bütün sanatlarda (Wittgenstein'ın ifadesiyle) bir "aile" benzerliği görülür.

Yine de şiir, roman, sinema, tiyatro ve çeşitli müzik biçimlerinin sahip olduğu bir "sanat koşulu"na atfedilebilir olan çeşitli nitelikler, burada öne sürüldüğü şekliyle sanatın işlevine bağlanabilecek olan yönleridir. [...]

"Artık bir geometrinin aksiyomlarının sadece tanımlar olduğunu ve bir geometrinin teoremlerinin sadece bu tanımların mantıksal sonuçları olduğunu görüyoruz. Bir geometri kendi içinde fiziksel uzamla ilgili değildir; kendi içinde onun herhangi bir şey 'hakkında' olduğu söylenemez. Ama bir geometriyi fiziksel uzam hakkında akıl yürütmek üzere kullanabiliriz. Yani, fiziksel bir yorumun aksiyomlarını elde ettiğimiz zaman, aksiyomları karşılayan nesnelere teoremleri uygulayabiliriz. Bir geometrinin edimsel fiziksel dünyaya uygulanıp uygulanamadığı sorusu, geometrinin kendi kapsamının dışında kalan ampirik bir soru değildir. Bu yüzden, bizim bildiğimiz çeşitli geometrilerden hangisinin yanlış, hangisinin doğru olduğunu sormanın anlamı yoktur. Buraya dek hepsi de çelişkiden yoksundur, hepsi de doğrudur. Geometrinin belli bir uygulamasının mümkün olduğunu söyleyen önerme kendi başına o geometrinin bir önermesi değildir. Geometri bize, tanım altına alınabilecek şeyin, teoremleri de karşılayacağını anlatmaktadır. Bu yüzden saf mantıksal bir sistemdir ve önermeleri saf analitik önermelerdir." – A.J. Ayer[19]

Bence sanatın canlılığı burada yatmaktadır. Geleneksel felsefenin, varsayımları yüzünden gerçekdışı kaldığı bir çağda, sanatın var olma becerisi sadece –eğlence, görsel (ya da başka türlü) deneyim ya da süsleme olarak– bir hizmeti yerine getirmesine bağlı olamaz, *kitsch* kültürü ve teknoloji bunun yerini kolayca almakta-

dır, sanat bunun tersine, felsefi bir tutum almayarak canlı kalacaktır; çünkü felsefi yargılardan uzak durmak sanatın eşsiz özelliğidir. Sanat bu bağlamda mantık, matematik ve bilimle benzerlikler taşır. Ama diğer uğraşlar yararlıyken, sanat değildir. Sanat aslında kendisi için var olur.

İnsanın bu döneminde, felsefe ve dinden sonraki döneminde, sanat büyük ihtimalle "insanın ruhsal ihtiyaçları" denebilecek bir başka çağı dolduran tek uğraştır. Ya da bunu söylemenin başka bir yolu, sanatın "fiziğin ötesinde" kalan, felsefenin savlar getirmek zorunda kaldığı durumla ilgilendiğini söylemektir. Ve sanatın gücü bir önceki cümlenin bile bir sav olması ve sanatla doğrulanamamasıdır. Sanatın tek iddiası sanattır. Sanat sanatın tanımıdır.

1 Morton White, *The Age of Analysis*, Mentor Books, New York, s. 14.

2 *A.g.e.*, s. 15.

3 Bununla Varoluşçuluk ve Fenomenolojiyi kastediyorum. Ampirisizm ile Rasyonalizm arasında orta bir konumda olan Merleau-Ponty bile, felsefesini sözcükleri kullanmadan (böylece kavramları kullanmadan) dile getiremez; ve bu çerçevede, bizimle dünya arasında keskin ayrımlar getirmeden deneyimi tartışmak nasıl mümkün olabilir?

4 Böyle bir felsefenin üstlendiği görev onun felsefi savlar getirmeden yerine getirebileceği tek "işlevdir".

5 Fakat başka kimse için konuşmaya niyetli olmadığımı açıkça söylemek istiyorum. Bu çıkarımlara tek başıma vardım, ve aslında (en geç) 1966'dan bu yana sanatım da bu çerçevede evrildi. Ancak yakın zamanlarda Terry Atkinson'la tanıştıktan sonra onun ve Michael Baldwin'in, elbette aynı olmasa da, benimkiyle benzer görüşleri paylaştığını gördüm.

6 *Webster's New World Dictionary of American Language.*

7 Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen vd.'nin eserlerinin kavramsal düzeyi tatsız şekilde düşüktür, varolanlar da onları tanıtan eleştirmenler tarafından sağlanmaktadır. Bu daha sonra ele alınacak.

8 Michael Fried'ın Greenberg'in açıklamasını kullanma sebepleri onun (ve diğer biçimci eleştirmenlerin çoğunun) "akademisyen" arkaplanını gösterir, ama kanımca, daha da önemlisi buna onun akademik çalışmaların modern dünyaya açılmasına yardımcı olma arzusu neden olmuştur. Onun sözgelimi Tiepolo'yu Jules Olitski'yle irtibatlandırma arzusuna kolayca yakınlık duyabiliriz. Fakat bir tarihçinin her şeyden, sanattan bile çok tarihi sevdiğini unutmamak gerekir.

9 Lucy Lippard, "Constellation by Harsh Daylight: *The Whitney Annual*", *Hudson Review*, c. 21, sy. 1 (Bahar, 1968). *Whitney Yıllığı*'nın son resim sergisi için *Hudson Review*'da yazdığı değerlendirme yazısı. [*Muzak*: 1920'lerde radyonun yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan bir ticari müzik türü, standartlaştırılmış müzik.]

10 Arthur R. Rose, "Four Interviews", *Arts Magazine*, Şubat 1969.

11 Terry Atkinson'ın *Art-Language* (c. 1, sy. 1) için yazdığı girişte belirttiği gibi, Kübistler sanatın morfolojik özellikleri *olup olmadığını* hiç sorgulamadılar, *resimde hangilerinin* kabul edilebilir olduğunu sorguladılar.

12 Birisi bir Flavin "satın aldığı" zaman bir ışık gösterisi satın almış olmaz, çünkü bir alet edevat dükkanına gidip o malzemeyi daha ucuza alabilir. Bir şey "satın alınamaktadır". Flavin'in bir sanatçı olarak sergilediği etkinliği desteklemektedir.

13 A. J. Ayer, Language, *Truth and Logic*, Dover, New York, s. 78.

14 *A.g.e.*, s. 57.

15 *A.g.e.*, s. 57.

16 *A.g.e.*, s. 90.

17 *A.g.e.*, s. 94.

18 Ad Reinhardt'ın retrospektif kataloğu (Jewish Museum), yazan Lucy Lippard, s. 12.

19 Ayer, s. 82.

12 Daniel Buren (1938-), Olivier Mosset (1944-), Michel Parmentier (1938-) ve Niele Toroni (1937-) Açıklama

Bu metin dört sanatçının 3 Ocak 1967 günü, Paris'teki Musee d'Art Moderne'de, Salon de la Jeune Peinture adlı salonda yaptıkları ortak gösteri sırasında dağıtılmıştı. Stratejik olarak, azaltılmış "imza" biçimi olarak, her sanatçı tuvallerin üzerinde, aynı büyüklükteki, basit birer üslup motifiyle temsil ediliyordu: Buren dikey kırmızı ve beyaz çizgiler; Mosset beyaz zemin üzerinde kara bir daire; Parmentier gri ve beyaz yatay şeritler; ve Toroni beyaz zemin üzerinde düz fırçayla yapılmış mavi kare izlerle. Eser günün sonunda kaldırıldı. Ertesi yıl Buren, Mosset ve Toroni "aynı" resimleri yapmayı sürdürdüler. Bu kitap hazırlandığı sırada Buren ve Toroni aynı temel motifleri kullanmalarıyla tanınıyorlar. İngilizce çeviri Michel Claura, "Paris Commentary", *Studio International*, Londra, c. 177, sy. 907, Ocak 1969, s. 47'de yayınlandı.

Çünkü resim bir oyundur,

Çünkü resim kompozisyon kurallarının (bilerek ya da bilmeyerek) uygulanmasıdır,

Çünkü resim hareketin dondurulmasıdır,

Çünkü resim nesnelerin temsilidir (ya da yorumu ya da sahiplenilmesi ya da tartışılması ya da temsili),

Çünkü resim imgelem için bir sıçrama tahtasıdır,

Çünkü resim ruhsal illüstrasyondur,

Çünkü resim haklılıktır,

Çünkü resim bir amaca hizmet eder.

Çünkü resim yapmak çiçeklere, kadınlara, erotizme, günlük ortama, sanata, dadaizme, psikoanalize ve Vietnam'daki savaşa estetik değer vermektir,

Biz ressam değiliz.

13 Daniel Buren (1938-) "Dikkat"

Bir Kavramsal Sanat sergisinin kataloğu için yazılmış olan bu denemede, Buren hem kendisini Kavramsal Sanat eğiliminden uzak tutmayı hem de kendi projesinin ayırt edici karakterini ortaya koymayı hedefliyordu. Açıkladığı hedef, resmi temel bir hale indirgemek, böylece sanattaki geleneksel gelişme kavramlarıyla kopuş sağlamak ve resmi yeniden süsleme ya da zanaatten ayrı olarak bir kuram uygulaması haline getirmektir. İlk kez "Mise en garde" adıyla *Konzeption/Conception* (Stadtisches Museum, Leverkusen, Temmuz-Ağustos 1969) içinde yayımlandı; Ocak 1970'te gözden geçirilip genişletildi; bu gözden geçirilmiş metin Charles Harrison tarafından İngilizceye çevrildi ve *Studio International*, Londra, c. 179, sy. 920, Mart 1970, s. 100-4'te yayımlandı; buraya kaynak olan metin de budur. (Köşeli parantezler içindeki italik bölümler Buren'in 1969 tarihli metninde yaptığı 1970 tarihli değişikliklerini belirtir. Fakat bu özgün versiyona yapılan eklemeler buradaki metinden büyük ölçüde kaldırılmıştır.)

II Bu eser nedir?

Dikey şeritli kağıt parçaları, 8.7 cm genişliğinde bantlar, beyaz ve renkli olarak iç ve dış yüzeylere yapıştırılmış: duvarlar, çitler, vitrinler vb.; ve/veya kumaş/

tuval destek, dikey şeritler, her biri 8.7 cm olan beyaz ve renkli şeritler, iki ucu donuk beyaz boyayla kaplanmış.

Son dört yılda hazırladığım eserin, herhangi bir evrim ya da çıkış sergilemeden, bu olduğunu kaydediyorum. Bu geçmiş: on on beş yıl sonra da aynı olacağını ya da yarın değişeceğini ima etmiyor. [...]

[...] İncelenecek noktalar aşağıda betimlendi ve her biri daha sonra ayrı ayrı ve daha kapsamlı incelenecek...

a) *Nesne, Gerçek, Yanılsama.* Her sanat dünyanın şifresini çözmeye, bir duyguyu, doğayı, bilinçaltını vb. görselleştirmeye çalışır... Hep halüsinasyonlarla yanıt vermek yerine bir soru sormaya çalışabilir miyiz? Bu soru şöyle olurdu: insan gerçek olan, yanılsamacı olmayan, bu yüzden de bir sanat-nesnesi olmayan bir şey yaratabilir mi? İnsan bu soruya doğrudan ve temel bir şekilde yanıt verebilir –ve bu bir sanatçının gerçekten arzuladığı bir şeydir– ve... sorunun *çözüldüğüne* inanabilir, çünkü *ortaya konmuştur* ve [*sözgelimi*] bir nesne değil bir kavram sunar. Bu da ihtiyaca çok fazla yanıt vermektedir, arzuyu gerçeklikle karıştırmak, bir sanatçı gibi yapmaktır. Aslında, sormak ya da ortaya atılan sorunu kabullenmek yerine, insan bir çözüm sunar, hem de ne çözüm! Sorundan kaçınır ve başka bir şeye geçer. Böylece sanat biçimden biçime, ortaya atılan sorunlardan çözülen sorunlara geçer, üst üste yığılan gizleme katmanlarını artırır. Bir yanılsama –gerçek sorun– olan nesneden onun bir kavramla [*ya da bir fikirle*] yer değiştirmesi yoluyla –ütopyacı ya da ideal(ist) ya da hayalî çözüm– kurtulmak, yeşil peynirden yapılmış bir aya inanmak, yirminci yüzyıl sanatının çok sevdiği o hilelerden birine başvurmaktır. Dahası makul bir kesinlikle, bir kavram ilan edilir edilmez, ve özellikle de "sanat olarak sergilendiği" zaman, nesneden kurtulmak arzusuyla, aslında sadece onun *yerini değiştirdiğimiz* söylenebilir. Sergilenen kavram *ideal-nesne* olur, bu da bizi bir kez daha olduğu gibi sanata, yani bir şeyin kendisine değil bir şeyin yanılsamasına getirir. Yazının gitgide daha az dilsel kayıt konusu olması gibi, resim de artık bir fenomenin (doğa, bilinçaltı, geometri...), zihinsel bile olsa, belirsiz vizyonu/yanılsaması olmamalı, *resmin kendisinin GÖRSELLİĞİ* olmalıdır. Bu şekilde bu yüzden daha çok bir yönteme yakın duran, belli bir esine yakın olmayan bir fikre ulaşırız; resmin kendisinin artık ilgi çekmeyecek ama "bakılmak için üretilmiş" bir tarz, bir özgül sistem yaratmasını –tam olarak öyle adlandırılan nesnenin sorunlarına doğrudan bir saldırı yapmak üzere– gerektiren bir yönteme yakın durmaktadır.

b) *Biçim.* Önermenin iç yapısına gelince, çelişkilerden kurtarılmıştır; okuma yüzeyinde herhangi bir "trajedi" görünmez, sözgelimi, herhangi bir yatay çizgi dikey bir çizginin içinden geçmez. Sadece eserin sınırlamasının tepedeki ve dipteki imgesel yatay çizgisi "vardır", ama aynı şekilde sadece zihinsel rekonstrüksiyon yoluyla "vardır", aynı zamanda zihinsel olarak, dışsal büyüklüğün keyfi olmasından da anlaşıldığı gibi, yıkılır (Bu noktayı daha sonra açıklayacağız).

Dikey bantların peşpeşe gelişi de yönteme göre düzenlenmiştir, hep aynı şekildedir [*x, y, x, y, x, y, x, y, x, y vb...*], böylece yüzeyin ya da alanın içinde bakılacak herhangi bir kompozisyon yaratmaz, ya da minimum veya sıfır veyahut da nötr kompozisyon yaratır. Bu fikirler genel olarak sanatla bağlantılı olarak anlaşılır, iç değer-

lendirmeler aracılığıyla anlaşılmaz. Fakat bu nötr resim yükümlülüklerden kurtulmamıştır. Tersine, nötr ya da stilden yoksun olması sayesinde, kendisi (başka çalışmalara göre kesin konumu) ve özellikle de başka çalışmalar hakkında bilgi açısından zengindir; herhangi bir biçimsel sorunun olmaması sayesinde etki gücü bütünüyle düşünce alanlarına yayılır. Bu resmin artık herhangi bir plastik karakteri olmadığı, onun *belirtici* ya da *eleştirel* olduğu da söylenebilir. Başka şeylerin yanı sıra, kendi sürecine dair belirtici/eleştireldir. Biçimin bu sıfır/nötr derecesi çatışmanın bütünsel yokluğunun bütün gizlemeyi (bütün mitselleştirmeyi ya da gizliliği) ortadan kaldırıp bu şekilde sessizlik sağlaması anlamında da "bağlayıcıdır". Nötr resmi bağımsız resim saymamak gerekir.

Son olarak, bu biçimsel nötrlük eğer bahsettiğimiz iç yapı (dikey beyaz ve renkli bantlar) dış biçime (bakışa sunulan yüzeyin büyüklüğü) bağlı olmasa biçimsel olmazdı. İç yapı değişmezken, eğer dış biçim de aynı şekilde olursa, insan çok geçmeden, nötr olmak yerine, bütün bir anlam ağırlığını, nötrlüğün ideal imgesi olacak bir ağırlığı yüklenecek olan yarı dinsel bir arketipin yaratılmasına varacaktır. Diğer yandan, dış biçimin sürekli çeşitlenmesi iç yapı üzerinde bir etkisi olmadığını, onun her koşulda aynı kaldığını gösterir. İç yapı kompozisyona sokulmamış ve çatışmasız olarak kalır. Fakat dış biçim ya da şekil çeşitlenmezse, bant genişliklerinin bileşiminde ya da sabit ilişkisinde, onların mesafelerinde (iç yapılarında) ve eserin genel büyüklüğünde bir çatışma ortaya çıkacaktır. Bu tip ilişki bir yanılsamanın yaratılmasından kaçınma hevesiyle tutarsız olacaktır. Fazlasıyla açık tanımlanmış bir sorunla karşı karşıya kalacağız –burada sıfır derecede nötrlük sorunuyla– ve artık kendi terimleriyle bir soru ortaya koyan şeyle karşı karşıya olmayacağız.

Son olarak, kendi varlığını sorgulayan, göze sunulmuş olan bir eser ya da çerçevenin geçerliliğine kesin olarak inanıyoruz. Burada klinik olarak çözümlediğimiz çerçevenin aslında biçim ya da şekil açısından hiçbir önemi yoktur; sıfır düzeyindedir, minimum *ama temel* bir düzeydedir. Daha sonra biçimin kendisini de olabildiğince iptal etmeye çalıştığımızı göreceğiz. Başka deyişle, *biçimsel sorunların artık ilgimizi çekmediğini* öne sürmenin vakti geldi. Bu sav, biçimsel sorunun zorlanıp ilgi noktası olmaktan çıkarıldığı dört yıl içinde üretilen edimsel eserin mantıksal sonucudur.

Sanat, aldığı biçimdir. Biçim yeni sanat dediğimiz şeyin gelişimini sağlamak için durmaksızın kendisini yenilemelidir. Bir biçim değişikliği genellikle bizi, çoğunluğun, sanatçıların ve eleştirmenlerin zihninde iç anlam ve biçimin birbirine bağlı olduğu yeni bir sanattan bahsetmeye sürükler. Şimdi, eğer yeni, yani "başka" sanatın aslında aynı şeyin yeni kılıkta görünmesinden başka bir şey olmadığı varsayımıyla başlarsak, sorunun merkezi ortaya çıkar. Her ne olursa olsun yeni bir biçim arama çabasını bırakmak bildiğimiz haliyle sanat tarihini bırakmak anlamına gelir. *Mitselden Tarihsele, Yanılsamadan Gerçeğe* geçmek anlamına gelir.

c) *Renk*. Aynı şekilde önerdiğimiz eser büyük olasılıkla belli bir şeyin imgesi olamazdı (elbette, kendisi dışında), ve yukarıda tanımlanan nedenlerle büyük olasılıkla sonlanmış bir dış biçime de sahip olamazdı, tek ve kesin bir renk olamaz. Renk, eğer sabitlenirse önermeyi mitleştirecek ve X renginin sıfır derecesi haline gelecektir, tıpkı deniz mavisi, zümrüt yeşili ya da kanarya sarısı gibi.

Sadece sonsuza dek ya da en azından çok büyük sayıda tekrarlanan tek ve tek bir renk, çoğul ve uygun anlamlar kazanır. Bu yüzden bütün renkler eşzamanlı olarak, herhangi bir tercih düzeni olmadan, ama sistematik olarak kullanılmıştır.

Bunu da söyledikten sonra, eğer biçim sorunu (bir ilgi noktası olmaktan) kendiliğinden çıkarsa, renk sorununun, eserin başında ve kullanılma tarzıyla ikincil ya da kendi kendini doğuran bir şey olarak sayılan bu sorunun, büyük önemi olduğunun anlaşılacağını belirtelim. Sorun onu bütün duygusal ya da anekdot niteliğinde önem taşımaktan çıkarmaktır. [...]

d) *Tekrar*. Tutarlılık –yani farklı yerlerde ve farklı zamanlarda görülmeyi, kişisel eserlerle birlikte, dört yıl boyunca bırakmak– bizi ilk bakışta görünen görsel tekrarı kabul etmeye mecbur bırakıyor. "İlk bakışta" diyoruz, (a) ve (b) maddelerinden öğrendiğimiz gibi, bir eserle bir başkası arasında uzaklaşmalar vardır; fakat özsel, yani içsel yapı değişmeden kalır. Bu yüzden, bazı çekincelerle birlikte, tekrardan bahsedilebilir. Bu tekrar iki görünüşte çelişkili değerlendirmeye yol açar: bir yandan, (yukarıda betimlenen) belli bir biçimin gerçekliği, diğer yandan, bu biçimin içinde, eserin sistemlileştirilmesine rağmen bulunabilecek herhangi bir özgürlüğü olumsuzlayan peşpeşe ve özdeş karşılaşmaların *iptal edilmesi*. Yukarıda betimlenen türden tek ve eşsiz bir "resmin", nötr olsa da, eşsizliği sayesinde kendi nötrlük tavrını yıkacak bir simgesel güçle yüklendiğini biliyoruz. Aynı şekilde özdeş bir biçimi, ya da özdeş bir rengi tekrarlayarak, (b) ve (c) içinde dile getirilen tuzaklara düşeriz. Dahası eğer böyle bir önermeyi idealleştirmeye kalkışır ya da eserin aptalca bir bahse karşılık gücünü sınamaya yönelik anekdot niteliğinde bir hava almasına izin verirsek türlü türlü istenmeyen dinsel gerilimlerle karşılaşırdık.

Geriye tek bir ihtimal kalıyor; bu nötr biçimin, yukarıda belirttiğimiz uyuşmazlıklarla birlikte tekrarı. Bu tekrar, böyle anlaşıldığında, olduğu gibi önerilen biçimin etki gücünü minimuma indirgeme, dış biçimin (kaymanın) iç yapı üzerinde bir etkisi olmadığını ortaya çıkarma (bantların sırayla tekrarı) ve rengin kendi içinde ortaya çıkardığı sorunu öne çıkarma etkisine sahiptir. Bu tekrar aynı zamanda görsel olarak herhangi bir *biçimsel evrim* olmadığını –bir değişim yaşansa bile– ortaya çıkarır ve bir "trajedi" ya da kompozisyon ya da gerilimin gözler önüne serilen eserin açıkça tanımlanmış kapsamında görülmemesi gibi, yaratımın kendisiyle bağlantılı olarak herhangi bir trajedi ya da gerilimin algılanmadığını da sergiler. "Resmin" yüzeyinde kaldırılan gerilimler de –o vakte dek– bu üretimin zaman kategorisinde kaldırılmıştır. *Tekrar, önermenin kendisinin kaçınılmaz okunaklılık aracıdır.*

Bu yüzden, tek tek bazı sanat biçimleri nötrlük sorununu ortaya atmış olsa bile, tam olarak kastettikleri şeyi derinlemesine araştırmamıştır. "Eşsiz" kalarak onlarda gördüğümüzü sandığımız nötrlüğü kaybetmişlerdir. (Başkalarının yanı sıra, Cézanne, Mondrian, Pollock, Newman ve Stella'nın bazı tuvallerini düşünüyoruz.)

Tekrar aynı zamanda bize kusursuz olabilmenin bulunmadığını öğretir. Bir eser ya sıfır derecesindedir ya da sıfır derecesinde değildir. Yaklaştırmak bir anlam taşımaz. Bu açıdan, adı geçen sanatçıların yaptığı tuvallerin çok azı soruna ampirik yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. Amprisizmleri nedeniyle sanat "tarihini" yolundan çıkarmayı başaramadılar, bütün olarak sanat tarihinin idealist doğasını güçlendirdiler.

e) *Farklar*. Bir önceki kısma göndermeyle, tekrarın eserimizi kendi girişiminin iç mantığına ilerletmenin doğru yolu (ya da doğru yollarından biri) olduğunu düşünebiliriz. Tekrar, kullanımı bize nasıl görünürse görünsün, aslında, bir amaç olarak değil bir yöntem olarak hayal edilmelidir. Gördüğümüz üzere, mekanik türden herhangi bir tekrarı kesin olarak reddeden bir yöntemdir bu, yani sözgelimi benzer bir şeyin (renk + biçim / şekil) geometrik tekrarı (Renk dahil her yoldan dayatılabilir) bile reddedilir. Bu anlamda tekrar etmek tek bir örneğin zaten bütün nötrlüğü reddeden bir enerjiye sahip olduğunu ve tekrarın hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini kanıtlamak olacaktır.

10.000 kez tekrarlanan bir tavşan herhangi bir nötrlük ya da sıfır derecesi fikrini vermez, sonuçta 10.000 kere aynı tavşanın birbirinin aynı imgesini verir. Bu yüzden bizi ilgilendiren tekrar temelde aynı şeyin sunulması, ama nesnel olarak *farklı* bir yönden sunulmasıdır. Özetlersek, dışarıdan hep aynı şeyin gösterilmesi ve buradan da tekrar olmadığını çıkarsamak bize bir yarar sağlamaz. Bizi ilgilendiren tekrar bir yöntemin tekrarıdır, bir yapmacıklık (ya da hile) değildir; farklarla yapılan tekrardır. Hatta tekrarı yapan şeyin bu farklar olduğunu ve onun ilkiyle özdeş olduğunu söylemek üzere aynı şeyi yapma sorunu olmadığını –ki bu da bir totolojidir (indirgemeciliktir)– daha çok bir *aynı (şey)in bakışıyla farklılıkların tekrarı olduğu*nu söyleyebiliriz.

***

f) *Anonimlik*. ... Önceki kısımlarda bazı değerlendirmelere yol açan bir ilişki ortaya çıkıyor; bu da "yaratıcıyla" tanımlamaya çalıştığımız önerme arasında ortaya çıkabilecek olan ilişkidir. Önce olgunun belirlenmesi gerekiyor: *O artık bu eserin sahibi değildir*. Dahası, bu artık *onun* eseri değil, *bir* eserdir. Amacın nötrlüğü –"resmin konusu olarak resim"– ve onda üslupla ilgili değerlendirmelerin bulunmaması, bizi belli bir anonimlik benimsemeye zorlar. Bu da açıkça bu eseri öneren kişideki anonimlik değildir, bu yine bir sorunu onu yanlış ışık altına çıkartarak çözmeye çalışmak olacaktır – Avignon'daki *Pieta*'nın ressamının adını bulmaya neden çalışalım; bu *sunulduğu haliyle eserin kendisinin anonimliğidir*. Bu eser ortak mülk olarak değerlendirilirken, eser sahipliğini, sahiplik açısından, Courbet'ye ait otantik resimlerin olması ve bir de değersiz sahte resimlerin olması anlamında iddia etmek, tartışma konusu olamaz. Belirttiğimiz gibi, bireysel olanın yansıtılması boşunadır; onun eseri üzerinde nasıl hak iddia edebileceğini göremeyiz. Aynı şekilde, X ya da Y tarafından yapılan aynı önermenin bu metnin yazarı tarafından yapılanla özdeş olacağını da öne sürebiliriz. Geçmiş eserlerin incelenmesi bizi artık, bir sanat eseriyle ilgili bu terimlere uygulanabilen yukarıda tanımlanan biçim açısından –sunulduğu zaman– bir sanat eseriyle ilgili bu iki terime de uygulanabilecek geleneksel anlam açısından bir doğruluk ya da yanlışlık olmadığını kabul etmeye zorlar. [...] Ayrıca bahsettiğimiz eserin, nötr/anonim olduğundan, aslında birinin eseri olduğu, ama bu birinin herhangi bir önemi olmadığı [*çünkü kendisini hiç ortaya çıkarmadığı*] söylenebilir, ya da isterseniz, onun sahip olduğu önemin tümüyle arkaik olduğu da söylenebilir. "Kendi" eserini imzalasa da imzalamasa da, eser anonim kalır.

g) *Bakış açısı – Konum*. Son olarak, bizim önermemizin dış sonuçlarından biri de eserin gösterildiği konumun yarattığı sorundur. Aslında eser, kompozisyonsuz

göründüğünden ve gözü saptıracak bir tesadüfe yer vermediğinden, içinde sunulduğu yere göre kendisi tesadüf olur. *Bu şekilde* düşünülen herhangi bir biçimin suçlanması ve önceki paragraflarda ortaya konan olgulara dayanarak bu tür biçimler hakkında verilen yargılar, bu biçimin içinde görüldüğü sonsuz uzamın sorgulanmasına yol açar. Önermenin, hangi konum içinde sunulursa sunulsun, o konumu "rahatsız etmemesi" sağlanır. Sözkonusu yer olduğu gibi görünür. Hakikiliğiyle görünür. Bu da kısmen önermenin akıl karıştırıcı olmaması olgusundan kaynaklanır. Dahası, sadece kendi konusu olduğundan, kendi konumu da kendisinin önermesidir, bu da paradoksal bir şekilde şunu söylemeyi mümkün kılar: Sözkonusu önermenin "gerçek bir konumu yoktur".

Belli bir anlamda, önermenin karakteristiklerinden biri de içinde saklandığı "kabı" ortaya çıkarmaktır. Aynı zamanda konumun esere olan etkisinin eserin konum üzerindeki etkisi kadar hafif olduğunu görürüz.

Bu değerlendirme, eser yapılırken, bizi, önermeyi çok değişik yerlerde sunmaya yöneltti. Eğer kapla (konumla) içerikler (bütün önerme) arasında sabit bir ilişki hayal etmek mümkünse, bu ilişki her yeni sunumla birlikte hep sıfırlanır ve yeniden canlandırılır. Bu ilişki sonra da görünüşte çelişkili olsa da açıklanamaz bir şekilde birbiriyle bağlantılı soruna yol açar:

i) konumun kendisinin, şifresi çözülecek olan yeni bir uzam olarak ortaya çıkması;

ii) farklı bakış açılarından görünür olan farklı "bağlamlardaki" tekrarı (bkz. [d] ve [e] başlıkları), bizi tekrar temel konuya götürdüğü ölçüde, önermenin kendisinin sorgulanması: Bakışa açılan şey nedir? Onun doğası nedir? Önermenin görünür olduğu konumların çok çeşitli olması, bizim onun tam da üslupsuz görünümü onu desteğiyle kaynaştırdığı anda sergilediği saldırılması imkansız ısrarı öne sürmemize yol açar.

Bir yandan sınırları belirli bir kültür sahasında dururken –başka türlüsü zaten mümkün değildir– diğer yandan başlıca anlamıyla (galeri, müze, katalog...) kültürel konumun dışına, tam anlamıyla tartılan önerme yol açmasa da, çıkmanın mümkün olması önemlidir. Bu da önerilen eserin, bakış açısı sorununu öne çıkardığı ölçüde, aslında yeni olan bir soruyu sorduğu inancımızı güçlendirir, çünkü yaygın olarak, yanıtın süreç içinde geldiği sanılmaktadır.

Bu fikrin içerimlerine takılıp kalamayız: Şu an için sadece (Kavramsal ya da başka türlü) nesneden kurtulduğunu iddia eden bütün eserlerin özünde, görünür oldukları *tek bir bakış açısına* bağlı olduklarını, *a priori* kaçınılmaz sayıldıklarını (ya da hiç sayılmadıklarını) kaydedeceğiz. Çok sayıda sanat eseri (daha çok da idealist olanlar, örn. her türden Hazıryapımlar) sadece içinde göründükleri konum olağan sayıldığı için "var olurlar".

Bu şekilde, konum sabitliği ve kaçınılmazlığıyla büyük önem kazanır; "çerçeve" (*ve önvarsayılan güvenlik*) olur, tam da bizi içeride olan şeyin bütün çerçeveleri (engelleri) saf "özgürlük" elde ederken sarstığına inandıracakken. Açık bir göz sanatta özgürlükle ne kastedildiğini anlayacaktır, ama biraz daha eğitimsiz bir göz şu fikri benimsediği zaman neler olup bittiğini daha iyi görecektir: Bir eserin göründüğü konum (içte ya da dışta) onun çerçevesidir (onun *sınırı*dır).

III Başlangıç

Basitçe normal bir tarzda eseri dışarı çıkarmak, yorumu eleştirmenlere ve diğer profesyonel dedikoducu köşe yazarlarına bırakmak yerine neden bu kadar çok önlem almak gerektiği sorulabilir. Yanıt basittir: Sanattan –hayal edildiği haliyle, bilindiği haliyle, uygulandığı haliyle sanattan– tam bir kopuş, düşüncenin atılması gereken, geri dönüşü olmayan yolda ilerlemenin tek mümkün yolu haline gelmiştir; ve bu da bazı açıklamalar gerektiriyor. Bu kopuş öncelikle bildiğimiz haliyle sanat tarihinin gözden geçirilmesini, ya da isterseniz, radikal bir şekilde çözülmesini gerektiriyor. Ardından eğer yeniden herhangi bir *kalıcı ve vazgeçilmez ölçüt* bulunursa onların da taklit etme ya da yüceltme ihtiyacından bir kurtuluş olarak değil, yeniden dile getirilmesi gereken bir [*gerçeklik*] olarak kullanılması gerekir. Aslında, zaten çoktan "keşfedilmiş" olsa da sorgulanması, bu yüzden de yaratılması gereken bir [*gerçeklik*]. Çünkü şu anda bize gösterilebilmiş ya da tanınmış [*bütün gerçekliklerin*] bilinmediği söylenebilir. Bir sorunun varlığını kabul etmek kesinlikle onu bilmekle aynı anlama gelmez. Aslında, eğer bazı sorunlar ampirik olarak çözülürse (ya da zorla), onları bildiğimizi söyleyemeyiz, çünkü bu tür bir keşfe hakim olan ampirisizm çözümü özenle korunan bilmeceler girdabında bulanıklaştırır.

Ama sanat eserleri ve sanat uygulaması baştan sona, koşut bir yönde, belli sorunların varlığına işaret etme hizmeti görmüştür. Onların varlıklarının bu şekilde tanınmasına uygulama denemez. Bu sorunların sağın bilgisine kuram denecektir (sanat tarihinin bize teslim ettiği bütün o estetik "kuramlarla" karıştırılmasın bu).

Kopuşa yönelik bir perspektif için kaçınılmaz olan, bu *bilgi ya da kuramdır* – daha sonra olgu sahasına geçebilecek olan bir kopuş. Kalıcı sorunların varlığının *basitçe tanınması bizim için yeterli olmaz.* Bugüne dek gelen bütün sanatın bir yandan sadece *ampirik olarak* ve diğer yandan idealist düşüncelerle yaratıldığı doğrulanabilir. Eğer kuramsal/bilimsel olarak bir kez daha düşünmek ya da düşünmek ve yaratmak mümkünse, *kopuş* elde edilecek ve böylece "sanat" sözcüğü şu anda ona yüklenen –sayısız ve çeşitli– anlamlarını kaybetmiş olacak. Olanlara bakarak, kopuşun, olursa, epistemolojik olabileceğini (sadece böyle olabileceğini) söyleyebiliriz. Bu kopuş (hâlâ icra edilmekte olan) sanat tarihi ve uygulaması kuramsal olarak hayal edildiği zaman kuramsal bir çalışmanın ortaya çıkardığı mantıkta olur/olacak: kuram ve sadece kuram, bildiğimiz gibi, devrimci bir uygulamayı mümkün kılabilir. Dahası, kuram sadece kendi uygulamasından ayrışamaz hale gelmez/gelmeyecek, yine başka özgün uygulama türlerine yol açabilir/açacak.

Son olarak, *bizi ilgilendirdiği kadarıyla, üretici/yaratıcı olanın kuram olduğu kabul edildiği zaman, tek kuram ya da kuramsal uygulamanın sunulan sonuç/resim olduğu açıkça anlaşılmalıdır*, ya da Althusser'in tanımına göre: "Kuram: özgül bir uygulama biçimi."

Olguların bu şekilde serimlenmesinin biraz didaktik olduğunun farkındayız; yine de bu dönemde bu şekilde ilerlemeyi kaçınılmaz buluyoruz.

VIIB. BİÇİM KARŞISINDAKİ TUTUMLAR

1 Terry Atkinson (1939-) ve Michael Baldwin (1945-) "Hava Gösterisi"

1968 yılında *Art & Language* oluşumu dört İngiliz sanatçı arasında gelişen çeşitli ortak çalışmaların adı oldu: Atkinson, Baldwin, David Bainbridge ve Harold Hurrell. Grubun tipik işlerinden biri de bazı güncel avangard çalışmaların ya da önerilerin içerimlerini izleyen kuramsal bir model önermek ve sonra da bunu mantıksal ve kurgusal incelemeye sokmaktı. Süreç içinde, normal eleştirel yordamlar karşısında kasten dirençli olan yeni kavramsal nesneler yaratıldı (bkz. VIIB5). Buradaki denemede bir miktar hava varsayımsal bir nesne olarak ele alınıyor. Bir nesneyi tek başına öne çıkarmayı sağlayan kavramsal çerçevenin ne tür bir nesnenin öne çıkarıldığını belirlediği üzerinde duruluyor. Metindeki "iklimlendirme durumu" göndermeleri çağdaş, bununla karşılaştırılabilir bir projeye yapılan göndermelerdir; "tetkik geleneği", ona eslik eden "rapsodi"yle birlikte seyirciliğin alışılmış koşulunu belirtiyor. Buradaki sav Amerikan Modernizmi ve özellikle de Minimalistlerin öne sürdüğü nesne biçimleri düşünülerek geliştirilmiştir. Buradaki metin *Frameworks – Air Conditioning* adlı, 1967'de yazılmış ve Art & Language Press, Coventry tarafından 1968'de sınırlı sayıda yayınlanan kitapçıktan alınmıştır. Metin bazı düzeltmelerle birlikte *Art & Language*, Eindhoven (van Abbe Müzesi), 1980, s. 1-14'te yayınlanmıştı ve buradaki metin oradan aktarıldı.

Sis tabakası makroskopik bir kümelenmedir. Burada bu makroskopik özellik için kuramsal bir öncelik yok. Yani, onun önemi ya da önemsizliği çerçevenin içinde kalan soruları ortaya atıp yanıtlamakla görünür.

Burada bir rapsodi yok.

Makroskopik kümelenme mikro-indirgemeci bir incelemeye tutulabilir. Bir hava "sütununun" yatay boyutları, atmosfer, "boşluk" vb. yatay boyutlar, eksen vb. terimlerle görünür bir sınırlama yoluyla (bütün "dışsal" ve uygulamaya dönük amaçlar için) belirtilebilir ve kurulabilir. Bu da birçok yolla yapılabilir: örn. başka "şeylerle" olan bazı süreklilik noktalarının belirtilmesiyle, ya da belli bir fiziksel büyüklüğün hesaplanmasıyla – örn. sıcaklık ya da basınç farkları vb. (Bunun araçsal bir durumu desteklemesi gerekmez). Bunların hiçbiri, sadece "olgusal" ya da konstrüktüel de olsa, tam bir belirlemenin bekleneceği anlamına gelmez.

Belli ki biri sütundan bahsettiği zaman, görsel bir duruma belli bir gönderme vardır (sözlük bunun için destek bulabilir ya da bulamayabilir). Burada "iklimlendirme durumuyla" sis tabakası arasında, şu ya da bu "sınırın" göstergelerini oluşturan "madde" arasındaki açık fiziksel farkları ortaya çıkarabilecek bir karşılaş-

tırma yapmak gerekir. Bu da başlıbaşına sınırlar arasındaki farkı betimlemek değildir, "sınırları" geometrik boşlukların mevcutlaştırılmaları olarak görme ihtimalini dışlamak da değildir.

"Sınırlama" sorunları zaten, daha ziyade, uygulayımsal doğası olan dış sorunlardır. Yine de, inceleme geleneğinde sağlam bir şekilde kök salmışlardır, kişi onları gözlem düzeyinde tekilleştirici özellikleri bağlamında değerlendirirse.

İklimlendirme durumundaki yordam ve sürecin mikroskopik mekanik özelliklerine çokça vurgu yapılmıştır; aynı türden bir sorunu burada da ortaya atıp yanıtlamak kolay. Bunu yapmayı reddetmek "görselleştirme" (ve bu bağlamda "özdeşleştirme") sorunlarının kuramsal zeminde reddedilmesine dayanır. Mikroskopik resmin bir durumun makroskopik yönünde bir dengeleyici kökeni vardır. Havanın bir "şey" olarak dile getirilip tanımlanması bu geleneğe uysa da, moleküler mekanikteki "parçacık", (enerjiye ait) "akış" kavramıyla "şey", "parçacık" özdeşlik sistemleri birbiriyle uyumsuz görünmektedir. Termodinamik açısından ilginç olan şey onun bir oluş için zorunlu koşulların dile getirilmesiyle sınırlı kalmasıdır...

"Şeyleri" özdeşleştirmenin milyonlarca yıllık alışkanlığına meydan okunuyor. Bir şeyin bir şey olarak tanınması şeylerin özellikleriyle ve başlı başına "özdeşleştirmeyle" sınırlı olan başka bir sorun. Sözgelimi kinetik kuramın yapısı, "sağduyu" nesneleri denen şeylerin (dildışı, mantıkdışı) mekaniğine dayanıyor. Newton mekaniğinin, "gündelik nesneler" için geçerli olduğu deneyimle "kanıtlanan" mekaniğin makroskopik-mikroskopik sahanın içinde de, ötesinde de aynı anlama sahip olmayı sürdürdüğü gibi köklü bir varsayım vardır. Kinetik kuram madde kümelenmelerinin özelliklerinin incelenmesine mikro-indirgeyici bir yaklaşım sunar. Termal fenomenleri madde kümelenmelerinin bileşenlerinin özellikleri ve etkileşimleri açısından yorumlar. Diğer yandan, termodinamik, maddenin nihai yapılanmasına ilişkin herhangi bir kesin varsayıma dayanmamaktadır. Temeller çok az sayıdaki (karmaşık termal sistemlerin davranışına bağlı olan) genel ampirik ilkeye dayanır.

Yunanlardan bu yana, maddenin özdeşliğiyle ilgili spekülasyon doğruca atom kuramına yönelmiştir. Bridgman bunun için mantıksal ya da ampirik bir gerekçe görünmediğini savundu. Ona göre, şeyleri "özdeşleştirme" arayışının atomik parçacık kavramını gerektirmesi psikolojik bir olguydu. Israrla, termal sistemlere eleştirel yaklaşan meteoroloji gibi bir bilimde bile, yöntembilimsel ve tanımlayıcı yaklaşım büyük ölçüde kinetik özdeşlik kuramından bir şeyler alan bir yaklaşım olmuştur. (Burada, çok yıkıcı olan meteorolojik fenomenlerin genellikle görünür yönleri olan (makroskopik) fenomenler olduğunu belirtmekte yarar var. "Görünmez sis" bütün sıradan kullanım bağlamlarında kendisiyle çelişmektedir – (yani "Görünmez", "sis" ya da "bulutun" biçimsel göstergeleriyle çelişir. Her iki gösterge de atfedildikleri meteorolojik nesnelerin özelliklerine ("görünürlük" açısından) gönderme yapar.)

Burada amaç tartışmanın odak noktasını, insanların saplantılı bir şekilde hem "resmetme" işlevine uyan kümelenmeleri hem de uymayan kümelenmeleri resmetmesi haline getirmek değil. Bunun yerine, ısının akışı ve enerjinin akışı gibi özdeşlikler kavramının bir başlangıç olabileceği; ve bunun sadece ısı ve enerji özdeşliğinin daha açık kılınabileceği anlamında olmadığı ima ediliyor. Bu da çeşitli yönleri merak etmekle ilgili bir konu – ısı/enerji özdeşliği sadece içsel olarak bu etkenlerle

ilgili bir durumda muhtemel bir analoji zemininde savunulmaktadır: başlıca etken o anda "bilmecemsi" varlıklar olarak görünen şeyin daha ileri gelişiminde, sözgelimi özdeşlik kavramıyla vb. ilgili açıklama çağrıları ortaya atılabilir. Kestirim [ekstrapolasyon] aramanın başlıca sorunlarından biri de kestirimlerin işlevinin açıklamak olması ve açıklamanın da hep terimleri tanıdık bir şeye indirgemeyi içermesidir. Biz de ahlakçı bir şekilde "resimlemeye" ya da saf ya da alaşımlı görselleştirmeye takılıp kalmak istemiyoruz.

Havanın, durumun içindeki termo-dinamik etkenler dediğimiz şeyle belirlenen bir hacmi olacaktır. Burada deneyimin bize her şeyin bir hacmi ve sıcaklığı bulunmasını ummayı öğretmiş olması olgusundan bahsediyoruz. Hacim ve sıcaklık kavramlarını burada incelemek yersiz olacaktır. Hacim çeşitli boyları ölçmek ve sonra da ortaya çıkan ölçümleri (yükseklik, uzunluk, genişlik) çarpmakla elde edilir. Uzunluğun tam tanımı onun geniş bir kavram olmasıdır; yani daha büyük miktarlar daha küçük miktarları tekrar tekrar iki katına çıkartarak oluşturulabilir. [...]

[...] sıcaklığı hacmi ölçmek için kullandığımız birimle, yani bir uzunluk birimiyle ölçeriz. Sıcaklığı onu belli malzemelerin genişleme özelliklerine bağlayarak tanımlamak birçok açıdan tatmin edici bir tanımdır. Ama tam bir sıcaklık tanımı bütün bir ölçeğin değil de, sadece tek bir birimin keyfi bir belirlenmesini içermeli mi? Sıcaklık ölçeği sorunu kavramsal olarak Termodinamiğin İkinci Yasasıyla çözüldü. Yasa, seçilen bir sıcaklık biriminin belli bir maddenin belli özelliklerine gönderme yapmadan çoğaltılabileceğini, böylece sıcaklığa temel bir tanım verilebileceğini gösterdi.

Burada atomik kuramların herhangi bir fenomenin betimlenip açıklanmasını sağlayan yöntemleri desteklediği inancının (ve bu kuramların açıklama için olduğu görüşünün), sanatçıların paradigmatik bir şekilde "... orada, o mekanda" vb. savlara yol açan varlıklardan "şerh" vb. yapmaya uğraştığını belirten bir inançla ne ölçüde örtüştüğünü; ve fazlasıyla hile yapılmış bir kuramsal durumda ne kadarının gösterilebileceğini düşünmek önemlidir.

Schlesinger *Fizik Bilimlerinde Yöntem* adlı kitabında şöyle yazıyor: "... Bu inanç aralarında Pierre Duhem'in de bulunduğu çok sayıda filozof tarafından paylaşılıyordu. Bilimcileri ısı fenomenini açıklamak için atomik kuramlar aramaya yönelten şeyin *a priori* metafizik öğretiler ve ampirik kanıt olduğunu savunuyorlar. Sözkonusu metafizik öğretiler, Mach ve Duhem'e göre, bütün ondokuzuncu yüzyıl felsefesine hakim olan mekanikçi dünya görüşünden, mekaniği en temel bilim sayan bir görüşten türemişti. Mekaniğin bu üstün konumuna inananlar doğal olarak maddenin atom kuramı varsayımını kabul etmeye hevesliydi. Bu kuram onların kinetik kuram yardımıyla termal fenomenleri moleküllerin mekanik özellikleri çerçevesinde açıklamalarını, böylece ısı bilimini mekanik bilimine indirgemelerini sağlıyordu. Son aşamada bütün bilimlerin mekaniğe indirgeneceğine inanıyorlardı."

Sanat "nesnesine" ("nesnenin" katı "malzeme" anlamıyla) delice aşık olmanın benzer bir psikolojik olguyla bağlantısı olduğu söylenebilir. "Varoluş" kategorisini mekanik bir açıklamayla denk düşürmeye ve bilişsel olmayan bağlamlarda o kategoriyi yüceltmeye yönelik güçlü bir önyargı var. Bu yüceltmede, olasılık kategorisinin alışılmış bir kötülenmesi sözkonusu. Mevcut durumun sabitleri hiçbir şekilde "kalıcı tözler" kavramında saklanmıyor. Değişmez bağlantılar ya da kategoriler kuramsal

durumdaki gelişmeleri (vb.) belirtme ve destekleme (ve paradigma olarak işlev görme) yeteneğine sahip sayılıyor. (Ve bu da zorunlu bazı yorum sorunlarının gözden geçirilmesi için bir rica değil.) ... İlgili yordamlar ve tutumlarla ilgili teşhisler üzerinde durmanın anlamı yok – elbette insanın çeşitli alanlarda ve amaçlarda vb. kolayca diyalektik bir bölünmeye uğrayabileceği ölçüde, sürekli dış sorular sorma tehlikesi de var. [...]

[...] Kurama birçok açıdan tatmin edici bir şekilde pansuman yapılıyor. Biri "anılmadır" – yani bir "şeyin" anılması onun dikkate alınması için bir koşulu yerine getirir (ya da getirebilir). (Ve burada "anmanın" da "kullanmadan" ayrı olduğunu belirtmek gerekiyor.) Şunun ya da bunun "anma" elde etmesi onunla ilgili dışsal bir soruyu önvarsaymıyor. Onun herhangi bir şekilde kusurlu olduğunu (örn. kurgusal olduğunu vb.) belirten bir şey de yok. Hava gösterisi kuramının inşasıyla dikkatli inceleme durumu inşası arasında bir ayrım öne sürmek de yararsız: karşıt belirlenmelerin karşılıklı bağımlılığını merkeze alan ortak bir karışıklıkla tartışmak gerekecek. Senkretizm ikircikli bir şekilde çoğalan (terimlere analojiyle) kavramlarla güçlük yaşamaktadır. Bu da dışarıdaki soru üretiminin büyük kısmına giren kavramların birçoğuna bakmanın bir yoludur. [...]

Not

Bir eserin onu taşıyan tarzın meşruiyetinin vb. göstergesi olarak belirliliği: Bunun gibi özellikleri öne iten tercih açıklamaları başka herhangi bir disipline değil (Pythagorasçı) teolojik estetiğe girer. "Basit biçimler" vb. için söylenen şeyler açısından da aynı şey sözkonusudur.

Belli bir çerçevenin öğelerinin (ve bu, inşa bağlamlarının bileşenlerini de içerir) elemeci bir belirleme sistemine bağlı olmadığı açıktır. Hesaba girmemek için (bağlama bağlı olarak) belli bir ontolojik ya da fiziksel statüyü önvarsaymayan yeni tür bir öğe belirleme durumu vardır. Bu belki de iç sorunların (elbette kuramsal durum içinde) sentagmatik ve sentaktik yönlerine bakmaktır, yani belli terimlerin devreye sokulması ve çerçevenin kendisine göre bilişsel içerikten yoksun olan belli terimlerin reddedilmesi. Ve sinallagmatik olarak, nomolojik içerimin (sözgelimi) çekilip çıkarılması için elemeci olmayan uygun ve tutarlı bir bağlam sağlayan, yeni betimleyici terimlerin vb. içsel devreye girmesine bağlıdır bu da. (Eğer biri yeni "belirlemelerden" bahsederse "ek öğeler" hiç ima edilmeyecektir.) Bir yeniden onaylama yani bir çerçevenin kabul edilmesi, dış soruların davet edilmesi değildir. [...]

Bir nokta da bu yaklaşımın, yöntembilimsel bir çerçeve içine girerken, maddi içerimin çeşitli savlarını, şu ya da bu savın kendi uygulama yerini bulacağına bakmadan ve kendi yapısal ya da kuramsal konumunu vb. düşünmeden elde etmesini sağlar. Elbette, kuramsal olduğunu öne süren birçok eserde, nomolojik (içerimler) koşulların (yani nedensel bağlantı ifade eden o koşulların) anlamlarını analiz etme başarısızlığı görülür. (Ve bütün bunlar da iç sorunların bağlantısındadır.) Çerçeve göründüğünden daha katolik olabilir. [...]

***

Karakteristik "tetkik durumu"; "yakınlık", "uzaklık" ve "görünürlük", "özdeşleşme-bilebilme" vb. gibi analitik açıdan açıklanmış fikirleriyle birlikte (ve "işlem-

sel" tanımıyla) iddialı nesnelerin ve eksantrik ayrıntının sadece çelişen rapsodiler ve ihtiyaçlarla ya da seçeneklerin kısmi "paradigmalarıyla" ("düzgün" yerler vb.) bağırılabileceği bir durumdur. Bu fikir ve kavramların çok daha az katolik bir görüşünü benimseyen bir tarzın da hesaba katılması uygundur.

Kişinin değerlendirdiği mevcudiyetlerin kuramsal olanlar olup olmadığı sorusu da sorulabilir (Bunlar için de sadece iç sorular sorulabilir – kuramsal çerçevede olabildikleri gibi). Elbette, tetkik durumunun dayanakları sözkonusudur. Önemli olan dış soruların çok az bilişsel değere sahip olmasıdır.

Hesaba katılması gereken bütün varlıkların "tetkik durumuna" "çevrilebilir" olmasının gerekmesi yanlış görünüyor (yani doğrudan "gözlem" durumu). Şu ya da bu şeyin "işlemsel açıdan saygıdeğer" olduğuna karar vermek bize düşmez. (Bundan sonra, katı bir fenomenalist bizim araçlara uygun olmayan durumlardaki kuramsal kurgularla uğraştığımızı söylerek itiraz edecektir – göndermesel boşlukları doldurduğumuzu söyleyecektir, deyim yerindeyse) Burada insanın genelleştirilmiş (yani toptan uygulaması olan) kesin kurallarının herhangi birini anlamıyoruz. Şimdi, herhangi bir şeyin "vardır" vb. yükleminin hiçbir şey söylemediği, "... gerçek bir şeydir" demenin "... gerçek altından yapılmıştır" vb. demekle aynı olmadığı şeklindeki itirazı bir kenara bırakalım. (Bunu söylerken bir önceki gibi savların zorunlu olarak yasal olduğunu söylemiş olmuyoruz.) Zaten bunu söylemek çok şey değildir, ama "işlemsel" olarak tanımlanmamış bir kavramın sadece bir kuram içinde sağlam olarak kurulmuş olarak geçerlilik kazanabileceğini reddetmektir – sadece tek bir türden işlemsel olmayan kavram (yani tetkik olmayan kavram) yoktur ve sadece tek bir tür kuramsal mevcudiyet yoktur. Bir elektrik kuvveti hattı kavramı ("Kuvvet" teriminin kendisi de metaforiktir [krş. Turbayne, *The Myth of Metaphor*]) başka herhangi biri (kavram) kadar hesaba katılmayı hak eder ama onun statüsü saf kurgusal olmayan kavramlarınkinden farklı kalır (örn. mantıksal inşalardan, vb.).

Farklı olan, ama bir elektrik kuvveti hattından çok da farklı olmayan bir kavram "60'ların duyarlılığıdır" (Burada bunu onaylamak ya da onaylamamak önemli değildir), buna karşılık tahtalardaki vb. resimler, heykeller, sayı dizileri vb. hakiki, somut deneyimler sunan "gerçek" şeylerdir – somut mevcudiyetlerdir vb., sadece en azından olası araç sınamaları vb. sunarak, ya da "imgelenebilirlik" ölçütü getirerek yanıtlanabilirler. Bir sav ileri sürüldüğü zaman, diyelim bir heykelin "gerçek" altından yapıldığı, ya da onun "gerçek" katılıkta olduğu söylenirken vb., onun bir taklitten yapılmadığı, ya da belli bir şekilde kusurlu olmadığı da ima edilir vb. Böyle bir şey bir çerçeve içindeki şeyler için söylenebilir – ama şeylerin kendileri için söylenemez. Şeyin kavramı için bu söylendi. Burada birinin "gerçek" bir şey söyleyip söyleyemeyeceği sorusu doğal olarak gelen bir soru değildir; sorunun içinde ortaya atılabileceği koşullar insanın kavramların kusurlarını aradığı koşullardır (örn. kurgusal olmak).

Karşı çıkacak kişi bu "şeylerin" bulut, resim, tuğla ve molekül dizilerinde – tetkik durumunda ortaya çıkmadığını savlayacaktır.

Kimse mikroskopik parçacıkların estetik alanda, en az tuğlalar vb. gibi kabul edilebilir olduğunu reddedecek değil, ama araçsal işlemlerin (ya da, ne kadar hile yapılmış da olsa, bir tür "doğrulamacı" kuramın vb.) hattına bile girmeyen şeylerin yine de hesaba alınmaya değdiğini umabilir. İnsanların sözgelimi iki nesnenin yüze-

yindeki 50 °C ile 51 °C arasındaki farkı belli "araçlar" kullanmadan ayırt edememesi olumsal bir olgudan başka bir şey değildir: burada hesaba giren "şeylerin" ("Hava Gösterisi" – "havası düzenlenmiş odalar" değil) anlamlarını kuramda oynadıkları rolden aldığı öne sürülmektedir: ve bu da tetkik –hatta "gözlem"– durumuna girme umudunun boşuna olmasının kuramsal nedenleri olduğunu ima etmek demektir.

***

Sorulacak bir soru da, bu bağlantıda kaç yorum ekseninin devreye gireceğidir? Bir başka soru da, insan "çerçevelerden" ne kadar uzaklaşabildi? Sanki sadece "kabul edilebilirlik" ölçütünü açmamız yetmiyor.

2 Michelangelo Pistoletto (1933-) "Ünlü Son Sözler"

1960'ların sonlarında Pistoletto "Arte Povera" adlı İtalyan avangard gruplaşmasının önde gelen bir figürü oldu, ama "Arte Povera" yaygınlaşmadan önce de bağımsız bir sanatçı olarak başarılı bir meslek hayatı olmuştu ve hiçbir zaman kendisini grubun eleştirel savunmacısı Germano Celant'ın savunduğu gibi temel malzemeyle sınırlamadı. Pistoletto ressam olarak başlamış, otoportrelere yoğunlaşmıştı. Fakat 1962 yılında aynanın kendisini de araştırılacak bir öğe olarak belirledi: üzerine günlük işlerini yapan figürlerin imgelerinin basıldığı ya da yapıştırıldığı ve özdeşlik ve ikizlik üzerine meditasyonları öne çıkaran yansıtıcı yüzeyler. Altmışların ortalarında Pistoletto bir sanatçının yapıtının belli bir üslubun iyileştirilmesini içeren normal geleneğinden kopan türden, farklı bir çalışma yapmaya başladı. "Eksi Nesneler", görünüşte üslup ya da tema tutarlılığından yoksun olan, heterojen bir nesne ve yapı derlemesiydi. Bu dönemde, Turin merkezli Zoo adlı kolektifle performans bağlantılı etkinliklere girişti. Bunların bir kısmında Eksi Nesneler yer aldı, örneğin 1967 yılında yumuşatılıp sıkıştırılmış günlük gazetelerden yapılmış bir küre şehir sokaklarında yuvarlandı. Burada yer alan, aynı yıla ait iki parçalı metinde, Pistoletto "yeni eserinden" yani "Eksi Nesneler" dizisinden bahsetmeye başlamadan önce ayna resimlerinin arkasındaki düşünceleri anlatıyor. Henry Martin'in *Pistoletto* adlı sergi kataloğunda yer alan çevirisi buraya bütünüyle alınmıştır (ed. Germano Celant, New York: Rizzoli, 1989, s. 72-3).

Spekülasyon

İki yaşama sahip olduğunu, aklı için soyut bir yaşama ve yine aklı için somut bir yaşama sahip olduğunu anladığı zaman, insan ya deli olur, korkudan iki yaşamından birini saklar ve diğerini bir rol olarak üstlenir, ya da korkusu olmayan ve ikisini de tehlikeye atmaya gönüllü olan sanatçı olur.

İnsan hep kendisini tanıma çabası içinde kendisini ikiz kılmaya çalışmıştır. İnsanın kendisini aynada tanır gibi bir su gölcüğünde kendi imgesini tanıması belki de yaşadığı ilk gerçek halüsinasyonlardan biriydi. Ve insanın zihninin bir parçası hep kendisinin çoğaltılmasına bağlı kalmıştır. Zaman geçtikçe, bu ikizleşme, bu iki katına çıkma süreci daha da sistemli, daha da emin şekillerde kullanılmaya başlandı. Akıl benliğin yansımasına dayanan bir temsil yarattı. Ve sanat bu temsilin özelliklerinden biri oldu.

İnsan yansımayı evrenin ölçümü için stratejik bir nokta olarak kullanmaya başladı. Artık kendisinin ilk halüsinasyonuyla yetinmediğinden, kendisini evreni iki katına çıkarabileceğine inandırdı. Bu da onun onu anlamaya çalışma tarzıydı.

Matematik, bir artı bir başkasının iki yapabileceğinin ve bir eksi bir başkasının bir olduğunun anlaşılmasıyla ortaya çıktı. Ve başlangıçta, ders biraz acımasız oldu. Olan şey sadece bugün elimizdeki iki elmadan birini arkamızda saklayıp da bir bebeğe sadece bir elma olduğunu söylememiz gibi bir şey değil. Başlangıçta "eksi bir" ikisinden birinin ölü olduğu, benliğe eklendiği zaman iki ettiren o çok sevgili anne, baba ya da kardeşin artık yaşayanlar arasında olmadığı anlamına geliyordu.

Bu yüzden de yaşam ve ölüm deneyimi soyutlaştı ve toplama olumlu bir işaret, çıkarma da olumsuz bir işaret oldu. Sonra da karmaşıklaşan zeka bu işaretleri çarpmalara ve bölmelere geliştirdi, daha da görkemli halüsinasyon dizileri yarattı ve yaşamdaki her şey zihinde iki aşırı ve çelişkili, olumlu ve olumsuz ihtimal açısından düzene girdi.

Uygarlığımızın kendisinin dev bir akıl sarsıcı halüsinasyonun meyvesi olduğunu düşündüğümüz zaman bugün uyuşturucunun yasaklanmış olması paradoksal görünüyor. Ama belki de, uyuşturucuların dekorun bütününü dağıtabilecek bir tür ters yansıma sağlayabileceğinden korkuluyordur.

Her koşulda, insan evreni kendi doğrudan yaşam ve ölüm deneyimi açısından ölçmeye başladı ve sonra da iyiyi ve kötüyü yaratmak gibi o büyük işe koyuldu. Günün ışığında "ak" dedi ve gecenin karanlığında "kara" dedi. Ve hep olayların merkezinde durarak, perspektifi yarattı. Dünya insanın yer seviyesinden yaklaşık bir buçuk metre yüksekteki gözünün konumuna göre ufuklar ve bakış açılarıyla görüldü, ve o noktada yüksek ve alçağı yarattı.

Geçmiş ve gelecek, yakın ve uzak, ayrıntılı ve yüzeysel, doğru ve yanlış, tek ve çok, öznel ve nesnel, durağan ve devingen. Bunlar insanın çevresinde onun zihninin meyvesi olarak gelişmiş olan antinomiler toplamının birkaç örneği. Sabit ve gitgide daha büyük bir yayılmayla, süreç yeryüzünde yürüyen ilk insanla başladı ve bugüne dek devam etti. Bizim hem fiziksel hem zihinsel olarak her gün yaşadığımız dünya her önerme ve her değerlendirmenin iki aşırı yarısı arasındaki çatışmayla yapılmıştır.

Olayları anlama ihtiyacım yaşamın kendisinin değerlendirilmesiyle karşılaştığı zaman, içgüdüsel olarak bu ikizleşme sistemindeki bütün çatışmaları, evrenin bütün olaylarını anladım. Sanat eserlerine bakarken, beni soyut ve zihinsel olan bir deneyim boyutuyla somut ve fiziksel olan bir başka deneyim boyutu arasında salınmak zorunda bırakan kuvveti hissettim. Ve temsil olgusunda eşzamanlı olarak çekim ve itim halinde olan kutupları keşfettim: aynanın verdiği birebir mevcudiyetim ve resmimin önerdiği entelektüel mevcudiyetim. Benim bu iki mevcudiyetim bir ve aynı zamanda yaşanarak beni ikiye bölen ve onları acilen birleştirmeye davet eden iki yaşamdı.

Resim yapmaya ilk kez başladığımda, avangardın sanatı soyuttu. İlgisini sadece ikinci yaşama, yansıtılmış yaşama yöneltmişti. Bu yansıtılmış yaşam bizi artık tek yaşanabilir yaşamın o olduğuna ikna edecek kadar doğru olmuş gibiydi ve Pollock gerçekten onun içinde yaşamaya çalıştı. Onun her hareketi her an, ve bütün yaşama iradesiyle, kendini şiddetli bir şekilde, onu artık fiziksel yaşamla ne yapacağını bilmez hale getirecek bir şekilde tuvale aktarıyordu. Delilik bile kurtaramazdı onu, çünkü bir sanatçı olarak, rol yapmaktan acizdi. Ölümden başka yol yoktu.

Benim iki yaşamımdan her birini tehlikeye atma tarzım, yansıyan imgemin üzerine resmedilen imgemi doğrudan bindirme konusu olmuştur. Tek ve bir şey olarak, iki "karakterim" ötekinin yararına içlerinden birinin ölümü dramını oynamayı bıraktı. Böylece de, olmak ve olmamak, soru ve yanıt, kuşku ve kesinlik ve bütün diğer çatışkılar terimlerini tek bir öğede birleştirdi. Ayna aracılığıyla yansıyan kültür tekrar aynaya yansıdı ve yeni bir halüsinasyonun, ters yansımadaki halüsinasyonun önünde duruyoruz. Bütün bir temsil sistemi içi dışına çıkarılmış bir gömlek gibi tersyüz edildi. Bu resimlere tam anlamıyla uygun düşen yankılar eleği sayesinde (yaşamdan yansıyan soyut, soyuttan yansıyan yaşam), sistem tıpkı kendi kuyruğunu kovalayan bir köpek gibi kendi yansımasına ulaştı. Bu resimlerin sunduğu deneyim insanın kendisini tek bir hamlede bugünden en uzak geçmişe gidip geri gelebilecek sıra dışı bir hıza sahip bir araçta bulması gibi bir deneyimdir.

Varlık

Benim ayna resimlerimin amacı ve sonucu, sanatı yaşamın kıyılarına, ikisinin de içinde işlev gördüğü bütün sistemi doğrulamak üzere taşımaktır. Bundan sonra, tek bir seçenek kalıyor. Bir yandan, canavarca bir karmaşa ve ikizlenme ve çatışma sistemine bir dönüş ihtimali vardır, diğer yanda da, devrim ve sistemi tümden terk etme ihtimali. İnsan ya Pollock gibi sanata yaşamı getirir, ya da sanatı yaşama getirmeyi yeğleyebilir ama metafor olarak değil.

Artık tek tek yeni çalışmalarım üzerine konuşmak istemiyorum. Her biri diğerinden farklı olduğundan, onların yapılışına giren çeşitli olumsal etkenlerin ve güdülerin sayısız betimlemesine yol açar bu. Ben 1964 yılından bu yana ayna resimlerin bir sonucu olarak sahip olduğum bir vizyonu anlatmak istiyorum.

Bir süre önce, şu cümleyi atölyemin duvarına yazdım: "İnsan kendisinin varlığına hazırlanmalı." Her eylemim bu yöndedir. Sanatın o çok sevilen ikircikliliği kadar varlığa ters düşen bir şey yoktur. Sanatın ikircikliliği basitçe iki şeyi bir ilişkiye sokmak, böylece onların çatışmasının temsilini gözleme fırsatı bulmak sorunudur. Romalılar da aslanlarla Hıristiyanları arenaya sokup yaşananları seyrederken bunu yapıyorlardı. Çakmaktaşının ateş yakabileceği keşfi çok ilkel bir halüsinasyondur, yeni bir uygarlık insan zihninin iki yarısını iki çakmaktaşı parçası gibi kullanarak ortaya çıkarılamaz. İki şey arasında bir kıvılcım olmamalı, bizle benliklerimiz arasında kıvılcım olmamalı. Eğer kendimizle temsilimiz arasında asılı kalırsak, biz hem kıvılcım hem çatışma oluruz.

Hata akla iki işlevi birden yüklemekti. Akıl soru ortaya atabilir, ama yanıt veremez. Ama yine de, hep ondan yanıtlar bekledik, sanki günün ortası gece yarısını verebilirmiş gibi, ya da tam tersi. Günle gece birbirini izler, ama ikisi iki farklı doğaya sahip olan iki ayrı şeydir.

Günle gecenin iki ihtimale sahip tek bir şey olduğuna inandık, yaşamla ölümün iki ihtimale sahip tek bir şey olduğuna, aklın iki ihtimale sahip tek bir şey olduğuna inandık. Evet, akıl tek bir şeydir, ama sadece tek bir ihtimali vardır. Eğer akıl ortaya soru atarsa, onu bir yana koymalı, kenara çekilmeli ve yanıt için başka bir

mekanizma aramalıyız. Artık akıl bozguna uğramıştır, çünkü iki hedefi birden yerine getirmekte başarısız olmuştur ve başka mekanizmalar kazanmıştır.

Yeni eserimde, her parça aklın dolayımsız bir itkisinden çıkıyor, ama hiçbir şekilde tanım, gerekçe ya da yanıt işlevi görmüyorlar. Beni temsil etmiyorlar. Peşpeşe her eser ya da eylem sadece tek bir momente ait olan olumsal ve yalıtılmış akıl ya da algı itkisinin bir ürünü. Her eylemin ardından, bir yana çekiliyorum, ve nesnemin dile getirdiği yönden farklı bir yönde ilerliyorum, çünkü onu bir yanıt olarak kabul etmiyorum. Önceden belirlenen yönler insanın özgürlüğüne ters düşer. Bir şeyi önceden belirlemek demek yarın için söz vermek demektir; yarın özgür olmayacağım demektir. Önceden belirlenmiş bir fikre bağlanmak demek insanın kendisini geçmişe yansıtması ve kendisini özgür iradeden yoksun kılması demektir. Dil birliği önceden belirlenmelidir ve ona bağlı kalmamız gerekir. İnsanın kendi diline inanması insanın kendi rolünü oynaması anlamına gelir. Diller, kendilerini oynayan-eyleyen ve hep yönetmenler tarafından yönlendirilmeye hazır olan bir birey topluluğu ortasında bizimle başkaları arasındaki kurgular olarak koyutlanır. Birtakım kişisel komplekslerle hayal kırıklığına uğramış bazı adamlar var ve kendilerini buna dayanarak tiyatro karakterlerine dönüştürüyorlar, bu karaktere de öylesine inanıyorlar ki başkalarına da onu oynatmaya kalkıyorlar. Bunlar toplumun yönetmenleri; aktörleri kendilerinin, yönetmenlerin, kendilerinde gördükleri kötülükle öldürmeye ve öldürülmeye onlar gönderiyor. Ve bütün bunlar da yana biraz çekilmenin, kendi yolundan gitmenin ve kompleksleri araçsallaştırmadan terk etmenin yeterli olduğu bir noktada yapılıyor.

Artık benim ilerlediğim yol biraz yana çekilerek gidilen bir yol. Yaptığım her eser bir özgürleşme, beni temsil etmesi düşünülmüş bir konstrüksiyon değil. Eserlerde ben yansımıyorum, başkaları da onlar aracılığıyla bana yansıyamaz. Yaptığım her eser kendi başına bir yoldan gitmeye, beni de peşinden sürüklemeden gitmeye yazgılı, çünkü ben zaten başka bir yerdeyim, başka bir şey yapıyorum. Artık biçim açısından güncel olma sorununun bir anlamı yok. Sorun biçimleri değiştirip sistemi olduğu gibi bırakmak değil, biçimleri sistemin içinden el değmeden çıkarmak. Bunu yapmak için, kesin olarak özgür olmak gerekir. Ve biçimlerin güncel olup olmadığını merak etmek geçmişin biçimlerini değerlendirmekte özgür olmamak demektir. Geleceğin biçimlerine de daha sahip olmadığımız için, aynı sistem içinde özgürlük tek bir şey yapma özgürlüğü anlamına gelir. Bildiğim kadarıyla, az çok güncel olan biçimler diye bir şey yok. Bütün biçimler, maddeler, fikirler ve yöntemler mevcut ve kullanılabilir. Yana çekilerek yürümek bizi dosdoğru ileri giden sistemin içinden çıkarır. İlk varana defneler saçıp son gelene küller savuracak bir hedef yok önümüzde. Soyut bir noktaya doğru yapılan vahşi yarış kendisini hem bireyler hem de kitleler arasındaki bir mücadeleler sistemi olarak yapılandırıyor. Bir yana çekilerek ileri gidersek, bireyler arasındaki yarış bir koşutluklar dizisi haline gelir, çünkü her birey bireysel olarak, kendisini kendisinin dışına, soyut hedeflere ya da başka bireylere izdüşürmeden ilerler. Bu yolda ilerlediğimiz zaman daha iyi ya da daha kötü şeyler olmaz, çünkü herkes olduğu şey olur, yaptığı şeyi yapar. Kimsenin daha iyi olduğunu kanıtlamaya ihtiyacı yoktur ve iletişim dilin yapıları olmadan çok daha kolaydır, çünkü herkesin kim olduğunu ve neye benzediğini anlamak kolaylaşır. İletişim ve anlayış için, sonunda bütün algı mekanizması imkanlarını geliştirebileceğiz.

3 Robert Smithson (1938-1973) "Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri"

Sanatsal çalışmaları gibi, Smithson'ın 1960 sonlarındaki yazıları da eklektizm, imgesellik ve ironiyi daha standart bir Modernist estetiğin kategori ve protokollerine yönelik eleştirel seslenişlerinde bir araya getirir. Onun erken dönem "toprak projeleri" basitçe sahaya özgü eser biçimleri önerileri değildi; daha önemlisi, Modernizmin estetik özel alanlarıyla modern sanayi dünyasının gözden kaçırılmış kıyıları arasındaki kimsesiz topraklara yönelik stratejik kesif gezileriydi. Buna karşılık, Smithson doğal dünyayı da kavramlarımızın ideolojik karakterinin ortaya çıktığı zemin olarak incelliyordu. Bu deneme ilk kez *Artforum*, New York, Eylül 1968'de yayınlandı; buraya kaynaklık eden yeniden basımı Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, 1979, s. 82-91. (Smithson sırasıyla Tony Smith ve Michael Fried'ın VIA22 ve VIIA7'deki metinlerine gönderme yapmaktadır. Ayrıca bkz. VIID6.)

Toprağın yüzeyi ve aklın parçaları sanatın uzak köşelerine dağılabiliyor. Kurgusal ve gerçek çeşitli etkenler bir şekilde birbirleriyle yer değiştiriyor – insan toprak projelerine ya da benim "soyut jeoloji" diyeceğim şeye vardığı zaman çamurlu düşünmekten kendini alamıyor. İnsanın aklı ve toprak sürekli bir aşınma, erozyon halinde, akıl nehirleri soyut kıyıları aşındırıyor, beyin dalgaları düşünce yarlarını çökertiyor, fikirler bilmezlik taşlarına çözülüyor ve kavramsal kristalleşmeler kumlu aklın tortularına dağılıyor. Bu jeolojik kirlilikte geniş hareketler ortaya çıkar ve çok fiziksel bir şekilde hareket ederler. Bu hareket kıpırtısız görünür, ama buzdağı hayalleri altında mantık manzarasını bozar. Bu ağır akış, insanı, düşünmenin kargaşasının farkına vardırır. Kayma, çökme, çığların hepsi beynin çatırdayan sınırları içinde yer alır. Bütün cisim beyin çöküntüsüne sürüklenir, orada parçacıklar ve fragmanlar katı bilinç olarak bilinir hale gelir. Sanatçıyı ağarmış ve çatlamış bir dünya sarar. Bu yıpranma kargaşasını şablonlar, ızgaralar ve altbölümler halinde düzenlemek pek ele alınmamış olan bir estetik süreçtir. [...]

İlk Zarf

Düşük bilinç düzeylerinde sanatçı, rasyonel tekniğin odaklanmış sınırlarıyla kırılan farklılaşmamış ya da sınırsız yordam yöntemleri tecrübe eder. Burada aletler, üzerinde işlem yaptıkları malzemeden farklılaşmamıştır, ya da ilk durumlarına geri döner gibi olurlar. Robert Morris ... boya fırçasının Pollock'un "sopasına" dönüştüğünü ve sopanın da Morris Louis tarafından kullanılan bir kaptan "dökülen boyada" dağıldığını görür. O zaman kapla ne yapmak gerekir? Bu teknik entropisi insanı boş bir sınırla karşı karşıya bırakır, ya da hiçbir sınır olmaz. Bütün farklılaşmamış teknoloji bu hali bilen sanatçı için anlamsız hale gelir. "Nominalistlerin makinedeki kum dediği şeye," der T. E. Hulme *Cinders*'ta, "ben makinenin temel öğesi diyorum." Rasyonel sanat eleştirisi "okyanus" farksızlaştırmasına böyle terk edilme tehlikesini alamaz, sadece böyle bir kapsanmama dünyasına dalmanın ardından gelen sınırlarla baş edebilir.

Bu noktada önemli bir konu olduğunu sandığım şeye, yani Tony Smith'in "tamamlanmamış paralı otoyoldaki araba yolculuğuna" dönmeliyim. "Bu araba yol-

culuğu aydınlatıcı bir deneyimdi. Yolun ve manzaranın büyük kısmı yapaydı, yine de ona bir sanat eseri denemezdi." ... Bir duygudan bahsediyor, tamamlanmış bir sanat eserinden değil; bu da onun sanat karşıtı olduğu anlamına gelmez. Smith maddeyle temas kuran "ilk sürecinde" olan zihninin halini betimliyor. Bu sürece Anton Ehrenzweig "farklılaştırmadan çıkarma" diyor ve bu süreç "sınırsızlık" (Freud'un "okyanus" fikri) ile ilgili, *Uygarlık ve Ondan Hoşnutsuz Olanlar*'a dek uzanan askıya alınmış bir soru içerir. Michael Fried'ın, Smith'in deneyimleri karşısındaki şaşkınlığı, eleştirmenin sınır duygusunun, "okyanus" fragmanlaşmasıyla güçlü belirleyenler arasında salınan farklılaşmadan çıkarma ritmini göze alamadığını gösterir. Ehrenzweig modern sanatta bu ritmin "biraz tek yönlü" olduğunu söyler – okyanusa doğru. Allan Kaprow'un düşüncesi iyi bir örnektir – "Anlaşılan birçok insan kendi eylem ve düşüncelerinin çevresine çit örmüş"... Fried sanatının çevresinde "en iyi" çitlere kimin sahip olduğunu bildiğine inanıyor. Fried "sonsuzu" reddediyor, ama bunu söyleyen *Artforum*, Şubat 1967'de Morris Louis için şunları yazan Fried'dır: "El sürülmemiş tuvalin gözalıcı boşluğu gözü hem iter hem çeker, sonsuz bir uçurum gibi, düz bir yüzeyde bıraktığımız küçücük bir izin ardında açılan ya da sanatın ve pratik yaşamın sayısız geleneği eylemimizin sonuçlarını dar sınırlara hapsetmemiş olsaydı açılacak olan o uçurum gibi sarar." "Sayısız gelenek" fiziksel bir "uçurum" içinde var olan bazı sanatçılar için yoktur. Birçok eleştirmen Ehrenzweig'ın "benlik ve benlik değil" dediği şey arasındaki sınırların kaldırılmasına katlanamaz. Onlar Maleviç'in *Nesnel Olmayan Dünya*'sını şiirsel çöp sayıp bırakmaya, ya da "dar sınırlar içindeki" rasyonel metafor olan "uçurum"a gönderme yapmaya eğilimlidir. Fiziksel olarak boğulmuş olan sanatçı başlangıçtaki sınırlanmamış halin sınırlı (planlı) bir gözden geçirilmesi yoluyla bu deneyimi kanıtlamaya çalışır. Sınırların Tony Smith'in bahsettiği o ilk sürecin bir parçası olmadığı konusunda Fried'a katılıyorum. Fiziksel uçurumdan önce, planlı gözden geçirmeden öncekine göre farklı bir deneyim var. Yine de, Fried'ın *korkusunun* (dehşet) niteliği yüksek, ama uçurum deneyimi –zayıf bir metaforla– "sonsuz bir uçurum gibi" düşük.

Benim *Saha-Değil*'lerimin kutuları ya da kapları ham maddenin fiziksel uçurumunda deneyimlenen fragmanlarda toplanır. Teknolojinin araç gereçleri özgün hallerine çökerken Dünya'nın jeolojisinin bir parçası oldu. Dinazorlar gibi makinelerin de toza ya da pasa dönüşmesi gerekiyor. Sanatçı sınırlarını atölye ya da oda dışına çıkarmadan önce bir "mimari bozma" yaşanması gerektiği söylenebilir.

***

Çelikten Pasa

"Teknoloji" ve "sanayi" 1950'lerin sonu, 1960'ların başında New York Sanat Dünyası'nda bir ideoloji olmaya başlarken, özel atölyelere özgü "zanaat" fikirleri çöktü. Sanayi ve teknoloji ürünleri bir "çelik kaynakçısı" ya da "laboratuvar teknisyeni" gibi çalışmak isteyen sanatçıyı çekiyordu. Ağır sanayi ürünlerinin malzemesinin bu şekilde, ilk kez David Smith tarafından ve daha sonra Anthony Caro tarafından geliştirilen kullanımı çelik ve alüminyumun (boyalı ya da boyasız) bir medyum olarak fetiş hale gelmesine yol açtı. Kalıplanmış çelik ve dökme alüminyum makinede üretilir ve

sonuç olarak teknolojik ideolojinin damgasını taşırlar. Çelik sert, kaba bir metaldir, teknolojik değerlerin kalıcılığını düşündürür. Değişik küçük yüzdelerde karbonla demir alaşımından oluşmuştu; çelik nikel, kromyum vb. gibi başka metallerle de, katılık ve pasa karşı direnç gibi özgül nitelikler üretmek üzere karıştırılabilir. Yine de, çeliğin kendisini teknolojik iyileştirmelerden ayrı olarak düşündüğümde, pas çeliğin temel özelliği olarak görünüyor. Pasın kendisi "çelik yapı" üzerinde sıkça görünen kırmızımsı kahverengi ya da kırmızımsı sarı bir kaplamadır ve havaya ya da neme maruz kalınca olduğu gibi (ilginç bir teknolojik olmayan koşulla) oksitlenme sonucunda meydana gelmektedir; neredeyse tümüyle demir oksit, Fe2O3 ve demir hidroksit, Fe(OH)3 içerir. Teknolojik zihinde pas bir yanlış kullanma, edilgenlik, entropi ve yıkım korkusu uyandırır. Çeliğe pastan daha çok değer verilmesi teknoloji bir değerdir, sanatsal değil.

Sanat yapma işinden teknolojik süreçleri dışlayarak, daha temel bir duruma ait başka süreçleri keşfetmeye başladık. Maddenin kırılması ya da dağılması, sanayi tarafından metal tabakalarına, preslenmiş kirişlere, alüminyum oluklara, tüplere, tellere, borulara, soğuk rulo çeliğe, demir çubuklara vb. çevrilmeden önceki haliyle Dünya'nın üst katmanlarının farkına varmamızı sağlar. 1966 yılında maddenin fiilen çökertilmesi ya da "Pulverizasyon" dediğim şeyleri içerecek direnci olmayan süreçleri sıkça düşünmüştüm. Oksitlenme, hidrasyon, karbonizasyon ve solüsyon (kaya ve mineral çözülmesinin başlıca süreçleri) sanat yapmaya çevrilebilecek olan dört yöntemdir. Çelik ve başka alaşımların yapımında yer alan dökme süreci ve diğer alaşımlar bir ilk cevherden "pislikleri" ayırır ve daha "ideal" bir ürün yapmak için metal çıkartır. Yakılmış cevher ya da cüruf benzeri pas ondan dökülen malzeme kadar temel ve birincildir. Teknolojik ideolojinin acil "tedarik ve talebinden" başka bir zaman duygusu yoktur ve onun laboratuvarları dünyanın geri kalanını görmez. Atölyenin işlenmiş "resimleri" gibi, laboratuvarın işlenmiş "metalleri" de "ideal" bir sistem içinde var olur. Bu tür kapalı "saf" sistemler farklılaştırılmış teknolojinin süreçlerinden başka süreçleri algılamayı olanaksız hale getirir.

Maddenin bir halden diğerine işlenmesi tortuların "pisliği" denen şeylerin "kötü" olduğu anlamına gelmez – toprak tortulaşma ve çatlamayla oluşur. Teknolojik idealle görmezden gelinen bütün maddeye dayanan bir işlenme gerçekleşiyor sanki burada. Tony Smith'in kontrplak maketlerinin üzerindeki kaba katran şeritleri David Smith'in cilalanmış ya da boyanmış çeliğinden daha az ya da çok işlenmiş değildir. Tony Smith'in yüzeyleri, ideallere ve saf gestaltlara indirgenmemiş olan "tarih öncesi dünya" duygusu sergilerler. Bazı sanatçıların zihin ve şeylerinin "birlikler" olmadığı, durdurulmuş bir çatlama halindeki şeyler olduğu, bir olgu olarak durur. "Katı malzemeler" adına "oyuk" hacimlere karşı çıkabiliriz, ama hiçbir malzeme sağlam değildir, hepsi delik ve çatlak içerir. Katılar akışkanın çevresine inşa edilmiş parçacıklardır, iri kumları destekleyen nesnel yanılsamalardır, çatlamaya hazır yüzeyler toplamıdır. Bütün kaos sanatın içindeki karanlığa konmuştur. "Teknolojik mucizeleri" reddeden sanatçı jeolojik kaos içindeki, estetik bilinç katmanlarının içindeki aşınmış momentleri, karbonlu düşünce hallerini, zihinsel çamurun küçülmesini tanımaya başlar. Zihinle madde arasındaki döküntü bir bilgi madenidir.

Zanaatın Sarsılması – ve Atölyenin Çöküşü

Platon'un *Timaeus*'unda sanatçı ya da yarı tanrı, gözlerini görsel olmayan bir fikirler düzenine dikip, onların en saf temsilini vermeye çalışarak bir model düzen yaratmaktadır. Kusursuz bir zihinsel model kopyalayan sanatçı şeklindeki "klasik" görüşün hata olduğu anlaşılmıştır. "Atölyesindeki", "zanaatının" sınırları içinde soyut bir gramer hazırlayan modern sanatçı, bir başka tuzağa sıkışmıştır. Zihinle madde arasındaki çatlaklar sonsuz yarıklar haline gelirse, atölye Usher Evi gibi sarsılıp çökmeye başlar, zihin ve madde daha da karışır. Atölyenin sınırlarından çıkmak sanatçıyı zanaatın kapanından ve yaratıcılığın tutsaklığından belli bir ölçüde kurtarır. Böyle bir durum "doğaya" herhangi bir yakınlık göstermeden var olur. Sadizm rasyonel yaratımın biyomorfik düzenine dayanan doğanın mamulüdür. Eğer kendisinin yaratıcı olduğuna inanırsa, sanatçı bu düzene mahkum olur ve bu da onun Kültürün hain yasalarıyla tasarlanmış olan köleliğine yol açar. Bizim kültürümüz ölüm duygusunu yitirdi, o yüzden hem zihinsel hem fiziksel olarak, her seferinde mümkün olan en yaratıcı düzeni ortaya çıkardığına inanarak öldürebilir.

Ölen Dil

Minerallerin isimleriyle minerallerin kendileri birbirlerinden farklı değil, çünkü temelde hem malzeme hem baskı çok büyük sayıda çatlağın başlangıcıdır. Sözcükler ve kayalar ayrılma ve yarılmaların sözdizimini izleyen bir dil içerir. Herhangi bir sözcüğe yeterince uzun bakarsanız onun bir dizi hataya, her biri kendi boşluğunu içeren bir parçacık arazisine açıldığını göreceksiniz. [...]

***

Eski Sınırların Enkazı

Dünya'nın toprak katmanları karman çorman bir müzedir. Tortuya gömülmüş olan şey rasyonel düzenden ve sanatı sınırlayan toplumsal yapılardan uzak duran sınırları ve engelleri içeren bir metindir. Kayaları okumak için jeolojik zamanın ve Dünya'nın yerkabuğunun içine gömülmüş olan tarih öncesi madde katmanlarının bilincine varmamız gerekir. Tarih öncesinin yıkık sahalarını taradığımız zaman, mevcut sanat tarihi sınırlarımızı bozan yıkık dökük haritalar yığınıyla karşılaşırız. Tortu katmanlarına bakarken seyirciyi bir mantık molozu karşılar. Ham madde içeren soyut ızgaralar tamamlanmamış, kırık ve dağılmış bir şey olarak görülür.

Zamanın Değeri

Uzun zaman boyunca sanatçı kendi "zamanına" yabancılaştırıldı. "Sanat nesnesine" odaklanan eleştirmenler, sanatçının hem zihin hem madde dünyasındaki varoluşunu ortadan kaldırır. Sanatçının zaman içinde yeri olan zihinsel süreçleri önemsizleştirilir, böylece sanatçıdan bağımsız bir sistem, mal değerini sürdürebilir. Bu anlamda sanat "zamansız" ya da "zamanı olmayan" bir ürün sayılır; bu da sanatçının elinden onun zamansal süreçler üzerindeki haklı iddiasını almak için uygun bir yol olur. Zamanın gerçekdışı olduğu inancına yönelik savlar bir dil kurgusudur, zaman ya da sanatın maddesi değildir. Rasyonel yanılsamalara bağlı olan eleştiri, sa-

natçının zihninden ayrılmış olan mal tipi bir sanata değer veren bir topluma seslenir. Sanatın "ilk süreçlerden" ayrılmasıyla, sanatçı birçok açıdan kandırılır. Başlangıç ve sonları olan ayrı "şeyler", "biçimler", "nesneler", "şekiller" vb. sadece uygun kurgulardır: rasyonel ayrımların sınırlarını aşan belirsiz bir çözülme hali vardır sadece. Aşındırıcı zaman nehrinde beliren kurgular her an sürüklenebilir. Beynin kendisi içinden fikirlerin ve ideallerin sızdığı aşınmış bir kayayı andırır.

[...] Sanatçının zamanını değersizleştiren bir eleştirmen sanatın ve sanatçının düşmanıdır. Sanatçının zaman görüşü ne kadar güçlü ve berrak olursa bu alandaki herhangi bir iftiracıyı o kadar güçlü bir şekilde pişman eder. Bu alanın kutsallığını bozan bazı eleştirmenler eseri ve sanatçının zihnini değersizleştirir. Zayıf bir zaman görüşü olan sanatçılar bu kurban edici eleştiri türüyle aldatılır ve önemsiz bir tarihe sürüklenir. Sanatçı ancak zaman kendisinden başka biri ya da bir şeyle denetleniyorsa zamanın kölesi olur. Bir sanatçı zaman nehrinin ne kadar derinine batarsa, o kadar unutulur; bu yüzden de, zamansal yüzeylere yakın durmalıdır. Birçokları zamanı toptan unutmayı ister, çünkü zaman "ölüm ilkesini" gizler (otantik her sanatçı bunu bilir). Bu zamansal nehirde sanat tarihinin kalıntıları yüzer, ama "şimdi" Avrupa'nın kültürlerini destekleyemez, arkaik ya da ilkel uygarlıkların kültürünü bile destekleyemez; onun yerine tarih öncesi ve sonrası zihni araştırmalıdır; uzak geleceklerin uzak geçmişlerle buluştuğu yerlere gitmelidir.

4 Robert Morris (1931-)
"Heykel Üzerine Notlar 4: Nesnelerin Ötesinde"

Morris'in "Heykel Üzerine Notlar"ının (VIIA6) üçüncüsünden iki yıl sonra yazılan bu metin, Amerikan avangardı içindeki, İngiltere'de ve Avrupa kıtasında karşılığı olan bir biçim karşıtı eğilimi kuramsallaştırması açısından bir değişimi işaret eder. Morris'in tamamlanmış sanatsal ürün kavramına getirdiği elestiri, onun ve Judd'un eski yazılarında izlenen bağlantısal kompozisyonun elestirisini genisletmek olarak görülebilir. Burada sanatsal eserin biçimsel özelliklerindeki gelişmelerin algının doğasındaki daha geniş değişimlerle bağlantılı olduğunu söyleyen seklindeki McLuhancı fikrin (bkz. VIA20) izinden gidiyor. Morris'in sanat uygulamasından kastettiği şey nesnelerin üretimine yol acan bir zanaat biçimi değil, bu değişim sürecine durmaksızın bir aracılıktır. İlk kez *Artforum*, New York, Nisan 1969, s. 50-4'te yayınlandı ve buraya oradan aktarıldı.

II

Sonra, görme alanı tuhaf bir yapı edinir. Merkezde bakışımızla sabitlenen, beğenilen nesne vardır; onun biçimi berrak, bütün ayrıntılarıyla kusursuzca tanımlanmış görünür. Nesnenin çevresinde, görme alanının sınırları izin verdiğince, bakmadığımız, ama yine de, dolaylı, bulanık, dikkatsiz bir görüşle gördüğümüz bir saha vardır... Eğer bu alıştığımız bir şey değilse, ne olduğunu, bu dolaylı görüşte ne gördüğümüzü tam olarak söyleyemeyiz.

Ortega y Gasset

Odaklanma çabamız her şeyi kucaklayan boş bakışa yol açmalı.

Anton Ehrenzweig

İnsan kendi dolayımsız görsel sahasını fark ederse, görülen şey nedir? Ne düzen ne düzensizlik. Saha nerede sona erer? Belirsizliği yüzünden az çok edimsel ya da deneyimlenmemiş olan, gözlerin her hareketinde yer değiştiren belirsiz bir çevre sahasında. İnsanın görsel alanında herhangi bir verili kesitin içeriği nedir? Ne eksik olan ne de özellikle tam olan bir tözler ve şekiller derlemesi (figürlerin ya da hareket eden şeylerin tekil bütünselliği dışında). Bazı yeni sanatlar artık (figürler dışındaki) görsel sahanın kendi koşullarını alıp bunları sanat için yapısal temel olarak kullanıyor gibi. Son zamanlardaki sanat tek tek şeyler içindeki koşulları –bir malzemenin özgül uzantısını ve şeklini ve bütünlüğünü– nesneleri sanat haline sokma projesi saydı. Fark, bir figür-zemin algı kümesinden görsel sahanın algı kümesine geçişi karşılıyor. Fiziksel olarak, bu soyut, homojen nesnelerden bazen çok heterojen olan şey ya da madde yığılmalarına dek değişir. Bu bir yandan görsel alanı görme gibi fenomenal bir olguya yakın olan, diğer yandan da o alanı oluşturan maddelerin heterojen yayılmasına destek olan bir kaymadır. Bir başka çağda, farkın figür ve manzara tarzı arasında olduğu söylenebilir. Merkezde saklı bir odağa sahip olmayan ve çevresel görüşün içine ya da ötesine uzanan madde sahaları, özgül nesnenin sunduğu kendi içine kapalı örgütlenme tipine karşı bir tür "manzara" tarzını sunar.

Tartışılan yeni eserlerin birçoğu hâlâ ortamın geri kalanından açıkça ayrılan bir maddeler ya da şeyler topluluğudur ve eserin nerede durduğu konusunda herhangi bir karışıklık yaşanmaz. Bu açıdan, soyuttur ama nesnemsi değildir. Hâlâ ortamdan ayrıdır ve bu yüzden en geniş anlamıyla bir zemin üzerindeki figürdür. Odanın çerçevesini bile dışarı çıkaran bir dış çalışma dışında, burada "figür" tam anlamıyla "zemindir". Ama çevresel görüşe kadar uzanan eser ayrı bir bütün olarak kabul edilemez ve bu açıdan nesnelerinkinden farklı türden bir soyutluğa sahiptir. Eserin bir kısmının yanal yayılımı; profil ya da plan görünümü okumayı bozar. (Geçmişte nesneleri ya da yapıları 2.5-3 metre karelik bir alana yaydım; eser çok kısa olduğundan, profilden ya da genel görünüm, eserin ortasındayken bile mümkün değildi. Ama bu örneklerde, eseri tek bir parça halinde bir arada tutan şey malzemenin homojenliği ve şeklin düzenliliğiydi.) Yakın döneme ait belirgin bir yanal yayılıma sahip olan, düzenli birimlere ya da simetrik aralıklara sahip olmayan eserler bir ayrıntılar sürekliliğine dağılmaya eğilimlidir. Herhangi bir toptan bütünlük genellikle sadece odanın sınırlarıyla sağlanan ikincil bir özellik olmaktadır. Ancak bu yakın tarihli eserlerle malzemenin heterojenliği tekrar bir ihtimal olduğundan, herhangi bir madde ya da madde karışımı ve bunların alabileceği biçim ya da hal –kiriş, parçacık, toz, pelte, ıslak, kuru vb.– kullanılabilir durumdadır. Daha önce, onlar bir iki malzeme ya da tek ve tekrarlayan bir biçim içinde duruyorlardı. Biraz daha bekleyince eser parça-parça ve parça-bütün ilişkilerine girmeye başladı. Böyleyken bile, iki ya da üç maddesi olan Minimal sanat, saydamlıklar ve katılıklar, boşluklar ve gölgeler arasındaki ilişkilerin oyununa yakalanır ve parçalar ayrılır, eser bir tür ağırbaşlı ve istenmeyen kompozisyona sahip olur.

Yanal yayılma, malzemenin karıştırılması ve maddelerin düzensizliği dışında, parçadan parçaya ya da parçadan bütüne bir eleştirel okumadan başka bir okuma da, fiziksel açıdan ayrı parçalara sahip olan ya da gevşek ya da esnek olan eserin belirsiz yönüyle vurgulanmaktadır. Daha önceden, belirlenemezlik düzenli nesnelerin

varlığında algının bir özelliğiydi – yani her bakış açısı perspektifi nedeniyle farklı bir okumaya yol açıyordu. Sözkonusu eserde parçaların düzenlenişinin belirlenemezliği şeyin fiziksel varlığının literal bir özelliğidir.

Sözkonusu sanat Ehrenzweig'ın tarayıcı, senkretik ya da farklılaşmadan çıkarılmış [*scanning, syncretistic, dedifferentiated*] gibi terimlerle andığı bir görme tarzıyla ilişkilidir – holistik okumalardan gestalt-bağlı biçimler açısından yararlı bir kopuş. Bu algı tarzı, bütünlüğün imge olarak algılanmayıp duyulduğu ve ne rastgeleliğin, içeriğin heterojenliğinin ne de belirlenemezliğin bu tarzın karışıklığının kaynağı olduğu önemli ipuçları arıyor. Sözkonusu eserin, bu tarzı, eserin kendisinin yapısal bir özelliği olarak kabul ederken bir görme yolu olarak kabul etmediği söylenebilir. Bunu yaparak, özgül biçim ya da imge denetimi ve izdüşümünün yerine algısal uyumlanmayı kullanmıştır. Yumuşak ya da belirlenememiş olan ya da daha önce imgesel bir bütün için gestalt-yönelimli bir talebi karşılamayacak olan eserlerdeki ani açığa çıkmanın arkasında bu vardır. Bu da sanat içindeki, peşinden neredeyse hiç çaba gerektirmeden enerji yüklü bir eser selinin gelmesine yol açacak olan algısal ilişkinin yeniden yapılanmasının bir örneğidir.

III

> Ama algının bir tarihi vardır; biz yaşarken değişir, hatta çok kısa sürede değişir; daha da önemlisi, algının farklı zihinsel yaşam düzeylerinde farklı bir yapısı vardır ve belli bir zamanda hangi düzeyde harekete geçirildiğine göre değişir. Sadece bilinçli deneyimimiz gestalt psikolojisinin koyutladığı sağlam ve dengeli yapıya sahiptir.
>
> Anton Ehrenzweig
>
> ... geçmişin elektrik cereyanlarıyla birlikte gelen ve ardından radyoaktiviteyi getiren felaketleri bugün deneycilerin elde ettiği türden ani ve çoklu mutasyonları üretmiş olabilir... İnsanlığın ve hayvan krallıklarının geçmişi artık Beagle gemisinin lombarlarından değil, Hiroşima'nın ışığında incelenmeli.
>
> Immanuel Velikovsky

Biçimdeki değişiklikler dikey bir ölçek olarak düşünülebilir. Sanat değiştiği zaman, belirgin biçim değişimleri olur. Algısal ve yapısal değişimler yatay bir ölçek, hatta bir ufuk olarak düşünülebilir. Bu değişimlerin biçimlerden çok ilişkiyle birlikte ilerlemesi gerekir. Ve yeni bir ilişki duygusu hızla solup giden bir özelliktir. Algısal bir değişim yapılınca, insan ona bakmaz, dünyayı görmek için onu kullanır. O ancak değişimin tanınması noktasında görünür olur. Ondan sonra, onunla değişiriz ama aynı zamanda onu benimseriz. Algısal değişimin iradeye bağlı olmasını istemenin olanaksızlığı, sanat tarihsel açıklamaları ölü biçimlerin kemiklerini toplamaya mecbur bırakır. Bu anlamda, bütün sanat zamanla ölür ve bir nesne olarak var olmayı sürdürse de sürdürmese de kalıcı değildir. 50'lerle 60'ların, sade geometrik biçimlere karşı ölçüsüz organik biçimleri çıkartan sanatlarının karşılaştırılması ancak cansız biçimsel bir karşılaştırma olabilir. Ve minimal sanattan bugün yaşanan uzaklaşmalar öncelikle biçimsel uzaklaşmalar değildir. Değişimler önemli olanın yeniden yapılanmasını içerir.

60'larda önemli olan şey nesneyi sanat olarak yeniden yapılandırmaktı. Nesneler yanılsama, anıştırma ve metafordan öteye atılan ilk adımdı. İnsanbiçimci olandan açıkça koparılmış ve ayrı olan, bağımlı yapay varlıkların en belirgin tipidir bunlar. Daha büyük somutluğa doğru ilerleyen ve yanılsamacı olandan uzaklaşan sanatın özünde idealist bir geometri imgelemine bağlı kalması, özünde şaşırtıcı değildir. Kavranabilen ya da deneyimlenebilen şeyler arasında, simetrik ve geometrik zihne kolayca biçim olarak yerleşir. Akıl yoluyla denetlenebilen, yönlendirilebilen ve her şeyin ötesinde yalıtılabilen imgelere yönelik talep, bir yandan estetik bir önyargı, diğer yandan da yöntembilimsel bir zorunluluktu. Nesneler 60'ların sanatının maddeleşmesini sağlayan imge zeminini sağladı. Ve nesneleri yapılandırmak bütün bir imgeye ait önyargıyı gerektirir. 60'ların sanatı tasvirci imgeler sanatıydı. Ama bir tarz olarak tasvir ilkel görünüyor çünkü örtük bir şekilde biçimlerin maddelerden önce olduğunu öne sürüyor.[1] Eğer bütünsel imgelerin önceliğinde estetik bir yön yoksa o zaman biçimin izdüşümü ya da tasviri zorunlu bir tarz değildir. Ve eğer çalışma yöntemi önceden düşünülmüş imgeler talep etmiyorsa, o zaman geometri ve buna bağlı olarak nesneler, öncelikli bir biçim değildir, konstrüksiyon dışında herhangi bir yöntem için de zorunlu bir biçim değildir.

Bazı sanatlar artık başlangıcı ve yöntemi olarak hammaddeyi, birçok haldeki maddeleri kullanıyor –topaklardan, parçacıklara, balçığa vb.– ve önceden düşünülmüş imgeler ne zorunlu ne de mümkün. Bu yaklaşımın yanı sıra şans, olumsallık, belirlenemezlik – kısacası, bütün bir süreç alanı var. Amaçlar ve araçlar sanatta daha önce hiç olmamış bir şekilde bir araya getiriliyor. Çok nitelikli bir şekilde, Soyut Ekspresyonizm ikisini bir araya getirdi. Ama birkaç sanatçı, özellikle de Pollock ve Louis dışında, Kübizmin biçimsel yapısı, içinde etkinliğin her seferinde hedeflediği bir amaç işlevini gördü ve bu anlamda etkinlikten önceki ayrı bir amaç, imge ya da biçim oldu. Herhangi bir etkinlik, belki de odaklanmamış oyun dışında herhangi bir etkinlik, az çok özgül amaçlar yansıtır ve bu açıdan süreci üründen ayırır. Ama imgelerin sanattaki amaçlarla özdeşleştirilmesi gerekmez. Sözkonusu olan eserde öncelikler olsa da, önceden imgesel öncelikler olarak kavranmazlar. Eserin var olması için önceliklerin algısal koşulları kabul etmesi, hatta tahmin etmesi gerekir. Bu tür koşullar ne biçimlerin, ne amaçların ne de sürecin parçasıdır. Yine de önceliklerdir ve niyet olabilirler. Eser... kendisi bu değerlendirmeleri ele alır – atölyede üretilse de dünyanın mevcut dış sahalarıyla ilgilense de. Nesnelerin üretimindeki amaçlarla araçların bütünsel ayrılması da, idealleştirilmiş zihinsel imgeleri görünür kılma kaygısı da, 60'ların Minimal sanatının Pragmatik tutumu haber verdiği iddiasını büyük ölçüde kuşkulu hale getirir. İmgelerin değil maddenin somut fizikselliğiyle başlamak, üç boyutlu sanatın bütün profilinde bir değişime yol açar: belli biçimlerden, düzenleme yöntemlerine, üretim yöntemlerine ve son olarak algısal ilişkiye dek her yerde.

Bu noktaya dek bütün sanatlar onlara (sözkonusu sanatta olduğu gibi) ulaşsa da, onlarla başlasa da belirgin imgeler yaratmıştır. Mevcut eserin açık, yanal, rasgele yönü aslında genel bir imge sağlar. Dahası, Pollock'ın imgeleminin bir yönünü bu özelliklerle hatırlatır. Başka bir yerde eserde yerçekimine vurgu ve malzemelerin doğrudan kullanımı aracılığıyla yapılan yöntembilimsel bağlardan bahsetmiştim. Ama onun sonucu olan "sahayı" Pollock'ın eseriyle çok yakından özdeşleştirmek çok

dar bir biçimci okumaya başvurmak olur. Benzer iddialar Minimal sanat daha önce Konstrüktivizmde bulunan biçimlerle özdeşleştirildiği zaman da ileri sürülmüştü.

Eserin anılmaya değer bir yönü de sanatın alışılmış, ikonik karaktere sahip var olma biçimine örtük bir saldırıdır. Geniş bir anlamda sanat hep bir nesne, yapısal olarak bir tasvir olsa ya da bir fragman olarak var olmuş olsa bile, durağan ve nihai bir nesne olmuştur. Fakat saldırılan şey ikon olarak sanattan öte bir şeydir. Sanatın tamamlanmış bir ürünle sonuçlanan bir çalışma biçimi olduğu şeklindeki rasyonalist fikre saldırılmaktadır. Elbette, Duchamp emeğin bir değer endeksi olduğu şeklindeki Marksist fikre saldırmıştı, ama Hazıryapımlar geleneksel olarak ikonik sanat nesneleri olmaktadır. Artın sanatın elindeki şey, zamana ya da uzama göre sonlanma noktasına varması gerekmeyen, değişebilir hammaddedir. Eserin durağan bir ikon-nesneyle sonlanan tersinmez bir süreç olduğu fikrinin artık büyük önemi yoktur.

Sanatın enerjisinin sıkıcı bir nesne üretimi zanaatından çıkartılmasının başka içerimleri de vardır. Sürecin bu iyileştirilmesi sanatı algıyı değiştirmeye yönelen bir enerji haline getirir. (Bu bakış açısından sanatla "niteliği" ilişkilendirme kaygısı sadece bir başka tüketici araştırma biçimi olabilir – kapalı kümeler içindeki durağan, benzer nesneler arasında karşılaştırmalar gerektiren tutucu bir kaygı.) Hem maddeye hem de onun değişim sürecinden ayrılmaz olmasına gösterilen özen araçlar fenomenine yapılan vurgu değildir. Ortaya çıkan şey sanatın kendisinin bir değişim etkinliği, yön ve yer değiştirme, şiddetli kesiklilik ve değişebilirlik, yeni algı tarzları keşfetmenin hizmetinde bile karışıklığa istekli olma etkinliği olduğudur.

Günümüzde kültür yeni algısal sanat hamlelerinin dolayımsız kabulü gibi düşmanca ve ölümcül bir eyleme kalkışmış durumda, bütün sanat eylemlerinin kurumsallaşmamış kabulünü yapıyor. Burada ele alınan eser de bunun istisnası değildir.

1 Bu da felsefi ya da sanatsal bir sav kadar belli bir kültürel deneyimi de yansıtır. Gelişmiş bir teknolojik, kentsel ortam bütünüyle yapılmış bir ortamdır. Ortamla etkileşim şu ya da bu biçimde bilginin işlenmesine yönelir ve maddenin dönüşümlerini içeren etkileşimlerden uzaklaşır. Maddi dönüşümlerin araçları ve görünürlüğü uzak ve karanlık olur. Üretim merkezleri daha çok kent ortamlarının dışındaki, örtmeceli bir şekilde "sanayi parkları" denen yerlerde konumlanır. Bu kasvetli, uzak bölgelerde günlük kullanım nesneleri gün geçtikçe bulanıklaşan süreçlerle üretilir ve madde gün geçtikçe sentetik ve tanımlanamaz hale gelir. Bunun sonucunda dolayımsız çevremiz tanımlanamayan, yok edilemeyen plastik ya da alışılmamış metal alaşımlardan şekillendirilmiş "biçimler" olarak okunmaya başlar. Bir kent ortamında inşaat alanlarının küçük tiyatro sahneleri haline gelmesi, hammaddenin ve onun dönüşüm süreçlerinin görünür olduğu, rastgele dağılımların hoş görüldüğü tek yer olması dikkat çekicidir.

5 Art & Language (Terry Atkinson, 1939-) *Art-Language* dergisinin editör yazısı

Art-Language dergisinin ilk sayısı Mayıs 1969'da Coventry'de, Atkinson, Bainbridge, Baldwin ve Hurrell'in editörlüğünde yayınlandı. Editörlerin yazıları dışında Amerikalı sanatçılardan Le-Witt, Weiner ve Dan Graham'ın katkıları da yer alıyordu dergide. İmzasız giriş yazısı Atkinson'a aitti. Kosuth, Duchamp'ın hazıryapımlarının başlattığı yeni bir gelenekten bahsederken (VIIA11), *Art & Language* dergisinin tavrı, Kavramsal Sanat'ta asıl konunun "sanat-nesne"nin

koşulundan çok "sanat eseri"nin doğası olduğu şeklindeydi. (Daha sonraki bir editör yazısı için bkz. VIIC14.)

[...] Şu hipotezin öne sürüldüğünü varsayın: Bu editör yazısı, "kavramsal sanatın" bazı dış hatlarını belirlemeye yönelik kendince bir çaba olan bu yazı, "kavramsal sanat" eseri olarak gösterilsin. İlk bakışta bu görsel sanatın belirli sınırları içinde geçmişteki durumların birçoğuna koşut bir durum olarak görünür, sözgelimi ilk Kübist resmin görsel sanatın ne olduğunun bazı dış hatlarını belirlemeye çalıştığı, ama bu arada elbette, görsel sanat eseri sayıldığı söylenebilir. Ama buradaki fark "eserin biçimi" denecek olan şeydedir. Başlangıçta kavramsal sanatın yapar gibi göründüğü şey görsel sanatın biçimini katı bir şekilde yöneten koşulu sorgulamaktır – yani görsel sanatın görsel kalma koşulunu.

Geçtiğimiz iki yıl içinde, bir dizi sanatçı projeler ve tezler geliştirdi, bunların en eskileri başlangıçta oldukça sağlam bir şekilde kabul edilmiş görsel sanat yapıları içinde yer alıyordu. Bu projelerin vb. birçoğu, görsel sanat gelenekleriyle olan ilişkileri gitgide belirsiz olacak şekilde evrildi. Daha sonraki projeler özellikle nesneler aracılığıyla temsil edildi, bu nesnelerin görsel biçimine de yazılı dilin (bu örnekte İngilizcenin) alışılmış göstergelerinin biçimi hakim oldu. Sanatçının fikrinin içeriği yazılı dilin anlamsal nitelikleri aracılığıyla ifade edildi. Bu açıdan, birçok kişi bu eğilime en uygun adın "sanat kuramı" ya da "sanat eleştirisi" gibi kategorik bir ad olduğunu düşünmektedir; "kavramsal sanat" eserlerinin hem sanat eleştirisinin hem sanat kuramının periferisini içerdiği hiç şüphe götürmez ve bu eğilim güçlendirilebilir. Bu özel noktaya göre, sanat kuramının kronolojisini taşıyan ölçütlerin, özellikle de evrimci analojilerle daha ağır ve kesin bir şekilde değerlendirilmesi gerekebilir. Örneğin soru basitçe şu olamaz: "Sanat kuramı eserleri kavramsal sanatçının alet edevatının bir parçası mıdır ve bu şekildeki bir eser, bir kavramsal sanatçı tarafından geliştirildiği zaman, bir kavramsal sanat eseri sayılabilir mi?" Şu soru da gerekir: "Sanat kuramının geçmişteki eserleri artık kavramsal sanat eserleri sayılabilir mi?" Burada değerlendirilmesi gereken şey kavramsal sanatçının niyetidir. Bir sanat kuramcısının eserlerinden birini (sözgelimi) 1964 yılında bir "kavramsal sanat" eseri olarak sunup sunamayacağı tartışmalıdır, çünkü 1966 yılına dek "kavramsal sanat" fikrine yönelik en azından başlangıç düzeyindeki bir farkındalık görünmüyordu. "Kavramsal sanatçının" niyetinin sanat kuramcısınınkinden ayrılması, sanatla daha önceden farklı ilişkilere ve farklı duruşlara sahip olmaları, yani onun katılımlarının doğası nedeniyle gerekir. Eğer soru ters yönden sorulursa, yani, "Sanat kuramı 'kavramsal sanat'ın olası bir sektörü sayılamaz mı?" şeklinde değil de, "'Kavramsal' sanat sanat kuramının olası bir sektörü sayılamaz mı?" şeklinde sorulursa, o zaman daha sağlam bir kategorinin olası bir üyesi olarak biraz belirsiz şekilde tanımlanmış bir kategori öne sürülmüş olur. Belki de bu tür bir sav için bazı nitelemeler yapılabilir. Hem İngiltere'deki hem Amerika'daki bazı sanatçıların bazı eserlerinin gelişimi, eğer niyetleri dikkate alınacak olursa, işlevin basitçe sanatçıdan sanat kuramcısına aktarılmasını içermez, çeşitli kuramsal yapıların sanat eseri sayılması için sanatçının niyetini de kaçınılmaz olarak içermektedirler. Bu da olumsal olarak, ya (1) Onlar birbirinden ayrı olarak "rahat" bırakılacaklarsa, o zaman hem sanatın hem sanat kuramının ta-

nımlarını, hangi tür mevcudiyetin hangi kategoriye ait olduğunu daha açık bir şekilde belirleyebilmek için, yeniden tanımlamaktır. Eğer bu yol seçilirse bu genellikle sanatın tanımının genişletildiği ve sanat kuramcılarının yeni tanımların sonuçlarını ve olasılıklarını tartışmaya başladığı, geleneksel sanat kuramcısı formatının sanatçının neyi bu "yaratıcı eylemiyle" ima ettiğini, getirdiğini tartıştığı anlamına gelir. Ya da (2) İki kategori arasında belli bir yorum enlemine yer bırakmak ve bu çerçevede "sanat kuramı" kategorisini "sanat" kategorisinin içine alacak şekilde genişleyebileceği bir kategori saymaktır. "Görsel sanat yapan" kategorisi geleneksel olarak görsel-sanat nesne üreticisinin (yani görsel-sanat sanatçısının) tek sahası olarak görülmüştür. "Nesneden gelen doğrudan okuma" dilinin başını çektiği, yaratıcı çekirdek rolü gören bir diller hiyerarşisi vardır ve çeşitli destek dilleri de merkezdeki yaratıcı çekirdeğe açıklayıcı ve aydınlatıcı araçlar olarak hizmet ederler. Başlangıçtaki dil "görsel" denen dildir, destek dilleri "alışılmış yazılı gösterge" diyeceğimiz dil-biçimini üstlenmiştir. Şaşırtıcı olan şey de şu ki; merkezdeki çekirdek gitgide evrilen bir dil olarak görülse de, şu ana dek hiçbir değerlendirme bu merkez çekirdeğin destek dillerin birini ya da tümünü içerip özümsemeyecek şekilde evrilme olasılığını üstlenmiş gibi görünmüyor. İçinde yer alan sanatçıların bu olasılığı dikkate almaya mecbur kalması, "kavramsal sanat" eserlerinin evriminin doğası sayesinde olmuştur. Bu yüzden bu sanatçılar "sanat kuramcısı" sınıflandırmasının uygun olduğunu, sınıflandırılan "sanatçının" uygunluğunu kaçınılmaz olarak ortadan kaldırarak görmezler. "Kavramsal sanat" çerçevesi içinde sanat yapmak ve belli bir tür sanat tarihi yapmak genellikle aynı yordamdır.

Bu tür bir bağlam içinde ilk soru daha özgül bir sorgulamayla ortaya atılabilir. Soru şuydu: "Bu editör yazısı, 'kavramsal sanatın' bazı dış hatlarını belirlemeye yönelik kendince bir çaba olan bu yazı, 'kavramsal sanat' eseri olarak gösterilebilir mi?" Öncelikle, sanatın temsili ve sanat yapma yordamlarının neyi beraberinde getirdiği gözden geçirilmelidir. "Bu editör yazısı görsel sanat geleneğinin gelişmiş bir çerçevesi içinde bir sanat eseri sayılabilir mi?" sorusu ancak burada "geliştirilen" derken ne kastedildiği kapsamlı bir şekilde değerlendirildiği zaman verilebilir. Şu an için, bir norm olarak, görsel sanat eserlerini dergilerde bulmayı ummuyoruz, onlarla ilgili eleştirel, tarihsel vb. yorumlar, fotoğraf reprodüksiyonları vb. umuyoruz. Sanat-nesnelerinin özdeşlik yapıları ardışık olarak her yeni sanat hareketiyle gerilim altına sokulmuştu ve yeni hareketlerin peşpeşe gelmesi bu yüzyılda daha da hızlandı. Bu fenomen göz önünde bulundurularak belki de yukarıdaki soru şöyle değiştirilebilir: "Bu editör yazısı 'görsel sanat eseri' adlı genişletilmiş sınıfın bir üyesi sayılabilir mi?" Burada "genişletilmiş" "gelişmiş"in yerini alır ve belki de, sorunu şu şekilde belirtmek için kullanılabilir:

Bir sanatçının bir sanat sergisinde bir deneme sergilediğini varsayın (bir baskı nasıl sergilenirse öyle). Sayfalar okuma sırasıyla bir cam çerçevenin arkasına sıralanır. İzleyicinin bu denemeyi "düz olarak", okunabilecek bir uyarı gibi okuması düşünülür, ama deneme bir sanat havasına yerleştiğinden nesnenin (üzerinde baskı olan kağıdın) alışılmış görsel sanat içeriğini taşıdığı düşünülür. Herhangi bir doğrudan görsel-sanat-okuma anlamı çıkaramadığı için şaşıran izleyici onu okumaya başlar (okunabilecek bir uyarı gibi). Şöyle olur:

"Bunun neden bir deneme olduğu üzerine"

Bu denemenin nasıl göründüğü görsel-sanat görünüm ölçütlerinin herhangi bir anlamında önem taşımaz. Bu denemenin görümü açısından başlıca ihtiyaç onun olabildiğince okunaklı olmasıdır. Bunun dışındaki bütün kararlar onun nasıl görünmesi gerektiğine yönelik vurgulama yapılmayacağı görüşüyle alınmıştır. Bu ikincil kararlar mevcut sanat-nesneleriyle olan görünüm benzerliklerini olabildiğince ortadan kaldırmayı hedeflemektedir.

Yani eğer deneme yazıda ifade edilen içerik açısından değerlendirilecekse (Kİ BÖYLEDİR), o zaman apaçık kabul edilmiş bir anlamda birçok insan, onun sanatla herhangi bir bağlantısı varsa, daha çok "sanat eleştirisi" ya da "sanat kuramı" kategorisine girdiğini söyleyecektir. Bu tür bir sav en azından bir sanatçı "yazıyı" bu bağlamda kullandığı zaman nesneyi sanat seyircileri onun kullanılmasına alışacak şekilde kullanmamaktadır. Ama bu sav bağnazlaştıkça, yani bu denemenin yazıyla oluşturulduğu için sanat kuramına ya da sanat eleştirisine dair olduğu ve bu anlamda sanattan çok sanat eleştirisi ya da sanat kuramı gibi göründüğü gibi bir görüşü; yani bu nesnenin (yazı parçasının) "sanat-nesne" sınıfının bir üyesi olarak tanımlanmasını sağlayacak yeterli görünüm ölçütlerine sahip olmadığı görüşünü savunmaya başlar. Bu gözlem geleneksel bir sanat-nesnesinin (yani görsel değerlendirme çerçevesi içinde tartılacak bir tanesinin) yapımının sanat yapmanın zorunlu koşulu olduğu gibi güçlü bir varsayımı arkasında barındırır. Günümüzde (diyelim) "sanat eseri" sınıfının bir üyesi sayılmaya başlanan bir nesnenin zorunlu bir tarzı olarak daha önce ihtiyaç duyulan şeyleri artık karşılaması gerekmeyen, belki de karşılayamayan türden bazı sanata ait alanlar olduğunu varsayın. Bu zorunlu "tarz" (diyelim) şu şekilde dile getirilir: Sanatın nesnede tanınması nesnenin doğrudan algılanan görsel niteliklerinin bazı yönleri sayesinde olur.

"Tanıma" sorunu burada can alıcı önemdedir. Sanatın evrimi boyunca sürekli olarak gelişen yöntem dizileri olmuş, sanatçı da nesneyi bir sanat-nesnesi sayma niyetinin tanınmasını sağlayacak çeşitli yöntemler geliştirmeye çalışmıştır. Bu hep nesnenin kendisinin içinde "verili" olmadı. Daha yakın tarihte ortaya konanlar eski yöntemlerin zorunlu ve haklı olarak iptal edilmesini gerektirmedi. Bu dizilerin kısa bir değerlendirmesi konuyu biraz daha aydınlatabilir.

1 Bir nesnenin bir sanat eseri sayılabilmesi için zorunlu sayılan bütün morfolojik özelliklere sahip bir nesne yapmak. Bu elbette bu tür kabul edilmiş kategorilerin (örn. resim, heykel), ilgili kural ve belitlerin baştan geliştirilmesi gerektiği bir dönem içinde zaten evrildiğini varsayacaktır.

2 Bir nesnenin çerçevesi içinde daha eski kabul edilmiş olanlara yeni morfolojik özellikler eklemek (örn. kolaj tekniğinin icat edilmesiyle birlikte); burada nesnenin bazı morfolojik özellikleri, "resim" kategorisindeki nesnelerin ve onlara eklenen diğer (daha yeni) nesnelerin çok kolay bir şekilde yerleştirilemeyeceği tip ölçütü olarak tanınamayacaktır (örn. Schwitters'in yaptığı kolajların ve Kübist kolajların ortaya çıkarılması gibi). [...]

3 Bir nesneyi herhangi bir izleyicinin ilgisinin sanat-nesnelerini tanıma beklentisine doğru koşullanacağı bir bağlama yerleştirmek. Sözgelimi o zamana dek

yabancı görsel özelliklerin nesnesi olan bir şeyi bir sanat ortamının çerçevesi içinde beklenen şeylere yerleştirmek, ya da sanatçı sayesinde sanat-nesnesi olacak nesneyi "sanat-nesnesi" sınıfının üyelerinin düzeyini niteleyecek yeni morfolojiler olarak sunmak. Sözgelimi Duchamp'ın "Hazıryapımları" ve Rauschenberg'in *Iris Clert'in Portresi*. Burada belli ölçüde (2)'de belirtilen nesne tipiyle örtüşme sözkonusu, ama burada asıl soru gitgide bunların sanat-nesneleri olarak geçip geçmedikleri sorusu haline geliyor ve bunların iyi ya da kötü (sanat-nesneleri) olduğu sorusunda çıkıyor. David Bainbridge'in *Turna* adlı, farklı zamanlarda nereye yerleştirildiğine bağlı olarak "kayma ölçeği"ne göre düzeyini değiştiren eseri, sanat-nesnelerinin morfolojisiyle ilgili çok daha ağır sorular ortaya çıkardı. Duchamp'ın, onun (diyelim) satın alma (örn. *Şişe Rafı*) eylemine göre, "sanat-nesnesinin" özdeşliğinin o "şişe rafı"nınkine asimetrik aktarımını ya da bindirilmesini de beraberinde getiren "Hazır-yapımlar"ının tersine, Bainbridge'in *Turna*'sı bazen "sanat-nesnesi ve turna" sınıfının üyesidir, bazen de sadece "turna" sınıfının bir üyesidir. Onun "sanat-nesne" sınıfının bir üyesi olarak nitelenmesi nesnenin morfolojik özelliklerine değil, Bainbridge'in ve Atkinson'ın iki ortam türünü, sanat ve sanat-olmayan ortam türünü kabul eden niyetler listesine göre değişir. Burada özdeşlik (sanat-nesnesi ya da turna) simetriktir. [...]

4 Sanat yapma tekniği olarak "bildiri"yi kullanma kavramı Terry Atkinson ve Michael Baldwin tarafından, 1967 yılında dile getirilen "Hava Koşullama/İklimlendirme Gösterisi" ve "Hava Gösterisi" için kullanılmıştı. Sözgelimi "Hava Gösterisi"nin temel dayanağı, bir kilometre karelik bir zemine ve dikey boyutta belirtilmemiş bir uzaklığa sahip bir hava sütununun kuramsal kullanımını içeren bir dizi sav oldu. Toprak yüzeyinin belli herhangi bir kilometre karesi belirlenmedi. Kavram beraberinde bu tür herhangi bir belirli yeri getirmedi. [...]

(4)'ün (1), (2) ve (3)'ten şu tür bir farkı vardır. İlk üç yöntem somut varoluşsal bir nesne kullanır, sonuncusuysa sadece kuramsal bir tane kullanır. Bu "kullanım" etkeni burada önem taşır. (4)'ün "içeriğinin" üzerinde dile getirildiği varoluşsal nesne (yani üzerinde baskı olan kağıt) sanat-nesnesi değildir, sanat-nesnesi doğrudan algılanabilen bir nesne değildir, "nesne" bileşeni sadece belirtilir. Yazıyı bu tür bir sorgulamadaki noktaları belirleme yöntemi olarak kabul ettikten sonra, sanat sahasına ait sorgulamaların, sırf sanat geçmişte sanat daha "gerçekleşiyor" sayılmadan önce somut bir nesnenin varlığını gerektirdiği için kuramsal nesneler kullanmaya mecbur olduğunu varsaymanın bir nedeni yok gibidir; "dümdüz" yazma gibi çok değişen bir aracın kullanımını elde ettikten sonra, somut ve kuramsal nesneler, sadece geçerli olabilen iki tip mevcudiyet haline gelir, bütün bir başka tip mevcudiyetler sanat kullanımının adayı olur. Bu alana giren bazı İngiliz sanatçılar sanata yabancı sayılabilecek olan varlıkları kullanarak bir dizi hipotez gerçekleştirdi. Bu sorgulamaların büyük kısmı mevcut sanat-nesne ilişkisinin çerçevesini sergilemiyor ve kategorik olarak "sanat-nesne" sınıfının üyeleri olarak öne sürülmüyorlar, bu açıdan onların sanat ("eseri") olduklarına yönelik kategorik bir önerme de yok; ama bu tür bir mutlak önerme yokluğu onların sanat alanı için bazı önemli gensorulara sahip olmalarına engel olmuyor.

Kendisinin bir sanat galerisinde bulunmasıyla bağlantılı olarak kendisini konu eden bir deneme şeklindeki, denemeyi bir sanat galerisinde sunma şeklindeki

bu kavram, onun anlamını sabitlemeye yardımcı olur. Bu editör yazısında olduğu gibi kullanıldığı zaman, sanat galerisi bileşeninin belirtilmesi gerekir. İlk denemedeki sanat galerisi bileşeni somut bir mevcudiyettir, ikinci örnekteki sanat galerisi bileşeni (burada) kuramsal bir bileşendir, somut bileşen "bir sanat galerisinde" sözleridir. Yukarıdaki (1), (2), (3) ve (4) listelerinin ardından (5), galerideki deneme ve (6) kuramsal sanat galerisini belirleyen paragrafa sahip deneme gelebilir; (5) ve (6) arasındaki küçük farklar da (4)'ün genişletilmiş bir halinde yer alabilir.

İngiliz "kavramsal sanatçılar" hâlâ sanat-dilin bu meta-katmanları fikrinin derinlerine girmeye çalışıyor. Duchamp bu yüzyılın başlarında "resmi tekrar aklın hizmetine sokmak istediğini" yazmıştı. Burada özellikle dikkate alınacak iki şey var, "resim" ve "akıl". "Akıl" ile ilgili ontolojik sorunları bir yana bırakırsak, İngiliz sanatçıların, doğrusuyla yanlışıyla çözümleyip yapılandırdığı şeyler şu şekilde söze dökülebilir: "Resmi, heykeli vd. tekrar aklın hizmetine sokmak gibi bir şey sözkonusu değildir, (çünkü resim ve heykel olarak bu sadece resim ve heykelin dilinin sınırları içinde akla hizmet etmiştir, akıl belli bir fiziksel noktanın ötesinde, resim ve heykelin sınırlarına müdahale edemez, çünkü bunlar resim ve heykelin sınırlarıdır). Resim ve heykel fiziksel sınırlara sahiptir ve onlarla söylenebilecek şeylerin sınırları da son aşamada tam da bu fiziksel sınırlarla karara bağlanır." Resim ve heykel vd., hiçbir zaman aklın hizmetinden çıkmadı, ama onlar akla sadece oldukları şeyin sınırında hizmet edebilirler. İngiliz kavramsal sanatçıları belli bir noktada kendi müdahalelerinin somut nesnenin dil sınırlarını aştığını keşfettiler. Çok geçmeden ayrı şeyi kuramsal nesneler için de keşfettiler. Bu ikisi de hangi tür kavramların kullanılabileceğine kesin sınırlar getirdi. Bu hiçbir zaman son projelerin "resim" sınıfının ya da "heykel" sınıfının ya da "resim" ve "heykel" sınıflarını saran "sanat-nesnesi" sınıfının üyeleri olarak sayılmasına engel olmadı. Bu son projelerin "sanat eseri" sınıfının üyeleri olarak sayılmaya çalışılması gibi bir sorun sözkonusudur.

***

Artık "kavramsal sanat" açısından algı psikolojisinin ilişkisine dikkat eden bir şeyler söylenebilir. Günümüzde yaygın olarak algı psikolojisinin görsel sanatın incelenmesinde belli bir öneme sahip olduğu kabul edilir. Bu incelemenin sanat kuramcıları tarafından, örneğin Ehrenzweig, Arnheim vb. tarafından yapılması, en azından görsel "görsel sanat" bağlamındaki, kavramsal sanatçıların bu (şu ve şu) projelerin şu ve şu özelliklere sahip olmadığını söylemesini sağlayan bazı soruları aydınlatmasını sağladı; böylece kavramsal sanatın bazı formül hipotezlerinin neler hakkında olmayacağını etkilediler. Sanatın bizim sıradan görme tarzlarımızı kutsayıp kutsamadığı ve bizim, sanatın huzurunda, sıradan görme alışkanlıklarımızı askıya almayı başarıp başaramadığımız gibi kavramlar, güçlü bir şekilde Gestalt hipotezlerine ve başka algı kuramlarına yönelik araştırmalarla bağlıdır; görsel sanatın sınırları genellikle nasıl gördüğümüze ilişkin sorgulamalarda belirtilir. İngiliz grup özel ve derin bir ilgiyle, (sözgelimi) Robert Morris'in heykel-nesnelerine yazdığı notlarda geliştirdiği çeşitli Gestalt hipotezlerini ele aldı. Bu notlar Morris'in heykeli için bir destek ve anlaşılır kılma yolu olarak geliştirilmiş gibi görünüyor. İngiliz grubun üzerinde belli bir süre

harcadığı çözümleme tipi hem plastik sanatın kendisi hem de onun destek dilleriyle ilgilidir. Bu tezler destek dillerin dil biçimini, yani sözcük-dili kullanmaya eğilim gösterdi ve bunu keyfî bir nedenle yapmadı, bu biçim sanatta bugün yaşanan bazı en önemli sorunlar karşısında delici ve esnek bir alet olabildiği için bu eğilimi gösterdi. Merleau-Ponty, çeşitli şekillerde, görsel sanatın kavramsal düşüncenin soyutluğunun ve genelliğinin bir düzelticisi rolünü oynadığını vurgulayan uzun bir filozoflar silsilesine yakın dönemde katılanlardan biri oldu – ama kavramsal düşünceyi bir şeyin içinden çıkaran – onun içine düzelten görsel sanat nedir? Son çözümlemede bu tür düzeltme eğilimlerinin, sanatın nasıl gelişebileceğini bilemeyen bir "Elimizde ne varsa ona tutunuruz" tutuculuğundan başka bir şey olmadığı anlaşılır. Richard Wollheim şöyle yazdı: "... ama bir sanat biçiminin kendisini bir dil-kullanıcıları toplumunun dışında sürdürebileceği fikrini düşünmek bile çok başka bir konu ve sağduyu sınırlarının bence çok ötesinde." Ben bir sanat biçiminin sanat toplumunun dil-kullanımını bir başlangıç sorgulama noktası olarak kabul ederek evrilebileceğini öne sürmenin, anlam sınırlarının ötesinde olmadığını söyleyeceğim.

6 Ian Burn (1939-1993) ve Mel Ramsden (1944-) "Dilin Rolü"

Roger Cutforth'la birlikte Burn ve Ramsden 1969 yılında, New York'ta, Kuramsal Sanat ve Çözümlemeler Derneği'ni (Society for Theoretical Art and Analyses) kurdu. İki yıl sonra bu derneği Art & Language ile birleştirdiler. Bu metin, o sırada İngiltere'deki Art & Language üyeleriyle paylaşılan görüşü, yani dilin "görme" kosulu olduğunu (modern sanat kuramlarının birçoğunda sanıldığı gibi tam tersi olmadığını) savunuyor. Bu deneme 1969 yılında yazılmıştı. İlk kez (Eylül 1968'de) G. de Vries (ed.), *Über Kunst/On Art*, Köln, 1974, s. 90-4'te yayınlandı ve buraya bu kaynaktan alındı.

Anlaşılan, bir nesneyi gördüğüm zaman, o nesneyi görünüşte tam olan birçok algı "diline" tercüme edebilirim (çevirebilirim). Aynı nesneyi gören bir başkası aynı nesneyi benzer bir sayıda "dile" tercüme edebilir ve bunların hiçbirinin benimkiyle örtüşmesi gerekmez. Eğer, sözgelimi, ikimiz de aynı fiziksel nesneyi "değerlendirme-konusu" olarak ele alırsak, aynı nesneyi ele aldığımızı ne açıdan söyleyebiliriz?... Eğer herkes o nesneyi (örn.) "içerikle" tanımlamaya çalışırsa, o zaman "içerik" dediğimiz şeyin fiziksel olarak nesnede bulunduğunu söyleyecek bir konumda mı oluruz? Olmazsak, o zaman bu tür bir "içerik" o yorumun sadece bir parçasıdır, tercümeye konu olur ve onun herhangi bir şekilde nesnel biçimde betimlenebileceği bir konum yoktur. O zaman hiçbir "içeriğin" *bir olgu olarak* var olmadığını kabul ederek, içeriği kabul ettiğimizi söylerken ne kastediyoruz? Bu sanki (ampirik) verinin sayısız tiplerini, belki de katmanlarını ya da düzeylerini ele aldığımızı düşündürüyor. Eğer yaptığımız ya da yarattığımız her şey sadece *belli* bir dilin içindeki bir ifadeyse, o zaman başka herhangi bir dile bağlanması ya da karşılık gelmesi zorunlu değildir – sadece eğer bu diller arasında bir ilişki dayatma eğilimine sahipsek bağlantı kurabilir. Tam bu noktada bir "içerik" bu ilişkiyi kanıtlamak üzere dayatılır, yani A'nın "içeriğinin" "x" türünden olduğunu ve B'nin "içeriğinin" de "x" türünden olduğunu, bu yüzden A ile B arasındaki bir ilişkiden bahsedebileceğimizi dile getiririz. Böyle bir "içeriğe" müdahale etmeden

bir dili bir başkasına tercüme etmek ya da onları herhangi bir şekilde korelasyona sokmak mümkün değildir. Doğrudan tanımlayıp tanımayız, sadece malzemeye uygun olan dil(ler)i tanırız. Birçok açıdan bir dille yakınlığımız, dili bir "gerçeklik" türüyle ya da kaba olgularla karıştıracağımız kadar (kültürel açıdan) doğuştan gelmektedir. Görürken, onu "görmemizi" kolaylaştırmak üzere asıl nesnenin yerine uygun bir dil geçiririz – dilimiz nesneyi örter, bizim algılayışımızı yapılandıran ızgara olur.

Niyet açısından, eğer kişi bir nesneyi ele alıyorsa, o zaman o kişi bu durumda başka herhangi bir fiziksel nitelikten daha çok insanın görme (dil) tutumuna güçlü bir şekilde bağlanmaktadır. Eğer insan o "dili" "kendi içinde şey" olarak ayırt edebilirse, onun üzerindeki belli haklarını da öne sürebilir, örn. başka herhangi bir fiziksel dışavuruma değil "ona imza atma" hakkını öne sürebilir. O zaman nesne kişinin seçimine bağlı olarak sıradan ya da yaygın ya da erişilebilir olabilir ... çünkü insanın doğrudan bağlandığı şey o değildir – insan belli bir nesneye bağlanmaz sadece bir nesnenin onun hakkında bir tutum sahibi, yani belli bir görme dili sahibi olabilmek üzere orada olması olgusuna bağlanır. İnsanın bağlanması o zaman dilin yönünde yatabilir.

Kullandığımız dille neyi (ve nasıl) gördüğümüz arasındaki bağların önemini anlamak çok önemli olur.

"Görmek" fiiliyle, sözgelimi "ses" isminin "duymak" fiiliyle kurduğu ilişki türünden bir ilişki kuran cins ismi olmadığı belirtilmişti. O zaman görmeye uygun düşen, adımları duyduğum zaman sesin uygun düştüğü şekilde uygun düşen bir şey yok mu... "Adımların sesini duyuyorum," ama "Bir insanın (nesini?) görüyorum"? Bu basit bir sözlük hatası olabilir belki, ama algının dille başka duyulardan daha farklı bir ilişkisi olması muhtemeldir. Ayrıca, gördüğümüz şeyler için (yani nesneler için), dilimizin gördüğümüz şeyi betimlemek için herhangi bir "aracı" terime ihtiyaç bırakmayacak kadar zengin olması da muhtemeldir (Gördüğümüz şeyi duyduğumuz, dokunduğumuz, kokladığımız ya da tattığımız şeyden daha kolayca betimleyebiliriz). Eğer durum böyleyse, o zaman sorunsal olarak işaret edilmesi gereken gördüğümüz şeyi nasıl betimlediğimizde bir sorun vardır – "bir şeyi görme" ve "görülen şey" arasındaki ayrımı kavramak, sözgelimi, "ses" ve "adımlar" arasındaki ayrımı kavramaktan daha güçtür. Dil bizim "görmemize" diğer duyularla olduğundan daha doğrudan bir şekilde girer gibidir. Bu da "algı" ve "dil" arasında daha güçlü (daha gelişmiş) bir karşılıklı bağımlılık içerir sayılabilir ve bu yüzden de nasıl gördüğümüz ve gördüğümüz şeyi nasıl konuştuğumuz arasında var olan türden ilişki hakkında birçok soru doğurur.

"Görme" türlerini betimlemek için kullanılabilecek birçok sözcük vardır – buradan da algılama eylemini üstlenmemizin, yine, algılanan şeyden bağımsız olan birçok mümkün yolu vardır. Sözgelimi "görmek", bakmak", "incelemek", "elemek", "bakış", "ayırt etmek", "taramak", "bakınmak", "seyretmek" vb. ("Duymayı" betimlemek için kullanılan sözcüklerle karşılaştırın.)

"Görev" ve "başarı" fiilleri arasındaki ayrım "bakmak" ve "görmek"le örneklenebilir. Buradan da "başarı" fiillerinin (örn. "görmek") etkinliklere değil etkinliklerin sonucuna karşılık geldiği, tek bir uzun sürecin parçası olan bir sonuca karşılık geldiği söylenebilir. Ama bu ayrım yanıltıcı olabilir çünkü "bakmak" hem "bakınmak" hem de "bir yere bakmak" olarak kullanılabilir. "Bakınmak" kesinlikle bir tür sonuç

olayı içerirken (başarılı olan ya da olmayan bir sonuç), etkinliklerin bu tür sonuçlarını içermeyen ve görünüşte "görmekle" özdeş olan (ya da en azından ona benzeyen) "bakınmanın" buna benzer birçok kullanımı vardır (örn. "Ben bu sayfaya bakıyorum" ve "Ben bu sayfayı görüyorum", buna karşılık "Bu sayfaya bakınıyorum" açıkça başka bir anlama gelir).

"Bakma" türü "bakınma" için bir ayrım sağlandığını ve bu sürecin "(bir şeyi) görmenin" sonucunda geldiğini varsayın –Ben (bir şeye) bakınıyorum ve sonra (o bir şeyi) görüyorum. Ama sık sık bir şeyleri bakınmadan da görüyorum– bir önceki etkinliğin sonucu olmasa bile bu da bir başarı fiili midir? Eğer bir şey benim görüş alanımdaysa, o zaman benim onu görmeden onun için "bakınmam" önemli değildir. Daha en baştan onun için bakınmadan onu inceleyebilir ya da irdeleyebilirim (ama onu şu ya da bu şekilde görmüş olmam lazımdır). Eğer bir manzaranın iki reprodüksiyonu varsa elimde, o zaman birinde bir ayrıntı görüp diğerinde ona bakınabilirim; ama onu ikincisinde görmek daha çok onu ilk durumda "bakınmadan" görme koşullarına bağlı olacaktır. "Tek bir kesintisiz etkinlik" fikri bu durumda çok fazla önem taşımaz gibidir.

Öyleyse, eğer ayrımın bu derecede uygulanabilirliğini sınırlamamız gerekirse, toptan bir ayrım olarak ne kadar yararlı olabileceğinden kuşku duymalıyız. İnsan genel olarak uygulanabilir kılmaya çalıştığı zaman bütün bu tür ayrımlarla sorun yaşar. Ayrımlar belli bağlamlarda uygulanabilir (anlamlı) olur ve bu bağlamda, önem (anlam) taşıyabilirler çünkü belli bir anlamda yararlıdırlar. Ama bir bağlamdaki yararlılık bir başkasındaki yararlılığı içermez; bir ayrımı bir başka bağlama genişletmek hiç de yararlı olmadan yanıltıcı olabilir.

Bu yüzden görme karşısındaki tutumumuz dilde tipik bir şekilde kullandığımız ayrımlara fazlasıyla bağlı olabilir ve aslında genel olarak görsel deneyimlerimizi betimleme tarzımıza da bağlıdır. Yani belki de yeni "görme" tarzları ya da ayırtıları ortaya çıkarmak için, tarz (ya da buna izin verecek koşullar) öncelikle uygun bir dilde ortaya çıkarılmalıdır.

7 Lawrence Weiner (1940-) Açıklamalar

Sonlu sanatsal nesnelerin üretiminden kaçınmak ya da uzak durmak eğilimi Amerikan Minimalizminin çeşitli sonuçlarından biriydi. Weiner bu kendine özgü eğilimde, belki de sadece bu konumu korumakta gösterdiği ısrarla merkezî bir yere sahiptir. Onun eserinin gerçekleştirilmesine ve dağıtımına yönelik tutumu 1960'ların sonlarındaki özgürlükçü kültür etiği için örnek oluşturmaktadır. 12 Ekim 1969 tarihli açıklaması Ursula Meyer'le yapılmış bir söyleşiye dayanır ve ilk kez Meyer (ed.), *Conceptuol Art*, New York, 1972, s. 217-8'de yayınlanmıştır. Açıklamanın sonunda alıntılanan "Sanatcı... alıcıya kalır" belirlemesi, ilk kez "5-31 Ocak 1969", Seth Siegelaub, New York kataloğunda yayınlanmıştı ve o zamandan beri Weiner'in eserlerinin bütün yayınlarına eşlik etti. "Eğer bir kültür bağlamı içinde... değildir" bölümü, bu belirleme "Documenta 5", Kassel, 1972 kataloğunda yeniden yayınlandığı zaman eklendi.

Nesnelere aldırmıyorum, ama onları yapmak rahatsız etmiyor beni.

Nesne –eşsiz bir mal olması sayesinde– insanların ormanı görüp sanatı görmemelerine yol açan bir şeydir.

Benim yaptığımı alan insanlar onu nereye isterse götürebilirler ve eğer isterlerse yeniden yapabilirler. Eğer akıllarında saklarlarsa, o da iyi. Ona sahip olmak için satın almaları gerekmez – sadece bilerek de sahip olabilirler ona. Benim sanatımın bir reprodüksiyonunu yapan kişi tıpkı benim yaptığım kadar geçerli bir sanat yapıyordur.

Sanayi ve sosyoekonomik mekanizma çevreyi kirletiyor ve sanatçı daha fazla pisletmeye mecbur kaldığı zaman sanat yapılmaz olacak. Eğer dünyanın fiziksel yönlerine kalıcı bir damga bırakmadan sanat yapamıyorsanız, o zaman belki de sanat, yapmaya değer bir şey değildir. Bu anlamda, doğada bulunan, insan varoluşunun sürdürülmesi için zorunlu olmayan ekolojik etkenlere verilecek herhangi bir kalıcı zarar, insanlığa karşı işlenmiş bir suçtur. Çünkü sanatçıların başka insanlar için yaptığı sanat hiçbir zaman insanlara karşı kullanılmamalı, sanatçı bir sanatçı olarak konumunu bırakmak ve bir tanrı konumu almak istemiyorsa. Bir sanatçı olmak diğer insanlara en az zararı vermek demektir.

Büyük benmerkezci pahalı eserler çok dayatmacı olur. Yirmi dört tonluk çeliği dolaba kaldıramazsınız.

Eğer sanatın genel bir yönü varsa ve biri 1968 yılında bir eseri alıp yaptırmayı seçerse, sonra ona bakmaktan bıkacak ya da yeni televizyonu için bir yere ihtiyacı olacak olursa, onu silebilir. Eğer –1975 yılında– onu tekrar yaptırmak isterse 1975 yılına ait bir sanat eseri olur. Malzeme değiştikçe, sanat hakkında düşünecek olan kişi, ayrıca onu yapan kişi, malzemeye çağdaş anlamıyla yaklaşır ve 1968 malzemelerinin kıymetini olumsuzlamaya katkıda bulunur... Kendi payıma ben malzemenin kendisinden çok malzeme fikriyle ilgileniyorum.

Alıcıya –insan ya da başka türden– beğenilmesini dayatan sanat benim gözümde estetik faşizm içerir.

Benim sanatım hiçbir zaman yönerge vermez, sadece eseri tamamlanmış bir olgu olarak belirtir.

1 Sanatçı eseri inşa edebilir
2 Eser uydurulabilir
3 Eserin yapılması gerekmez

Her biri sanatçının niyetiyle eşit ve tutarlı olduğu sürece koşula ilişkin karar alıcılık sözkonusu olduğunda alıcıya kalır

Eğer bir kültür bağlamı içinde yer alacaksa

1 Bir sanat bir sanatçı tarafından yapılabilir
2 Bir sanat uydurulabilir
3 Bir sanatın inşa edilmesi gerekmez

Makul bir varsayıma göre
her şey sanatın koşuluyla eşit ve tutarlıdır
ve koşula ilişkin ilgili kararlar
alıcılık sözkonusu olduğunda değildir

8 Victor Burgin (1941-) "Durumsal Estetik"

Burgin Amerika'da öğrenim görürken Judd ve Morris'in fikirlerinden etkilendi. 1969 yılında Londra'ya döndükten sonra, İngiltere'de Kavramsal Sanatın gelişmesinin temel figürlerinden biri oldu. Buradaki deneme sanatsal nesne ve sanatsal biçim kavramlarının üretilmiş şeyler dünyasından ayrılması ve psikolojik deneyim yapıları çerçevesinde yeniden tanımlanması gerektiğini söylüyor. Burgin'in o dönemdeki çalışması bu öneriye uygulayımsal bir hava vermeye yönelikti. O dönemdeki başka birçok kimse gibi, yazar da avangardı muhafazakârlık karşıtı bir kurum eleştirisiyle "yanal olarak kâr eden bir etkinlikler toplamı" olarak görüyor. İlk kez *Studio International*, c. 178, sy. 915, Ekim 1969, s. 118-21'de yayınlandı ve bu kaynaktan aktarıldı. (Burgin'in daha sonraki metinleri için bkz. VIIC13 ve VIIIB5.)

Son zamanlarda bazı sanatlar, hem nesnelerin hangi koşullarda algılandığına hem de bunların bir kısmına estetik konumu atfedilmesini sağlayan süreçlere dikkat yoluyla evrilen sanatlar, özsel biçimini malzemede değil mesajda almaya başladı. Bu eğilimin mantıksal uç noktası sanatın tümüyle, daha önceden sadece sanatı desteklemeye hizmet eden dilsel altyapının içine yerleştirilmesine yol açtı. Sanat, mesaj olarak, "yazılım" olarak sanat gibi daha az hermetik dışavurumlarında, az çok sıkı bir şekilde tanımlanmış, belli kavramların ispatlanmasını sağlayan koşul kümelerini içerir. Yani tek tek nesnelerin kendileri değil, nesne üretebilecek olan estetik sistemler tasarlanır. Bu çalışma sürecinin iki sonucu da şudur: herhangi bir nesnenin özgül doğası büyük ölçüde hangi durum için tasarlanıyorsa o durumun ayrıntıları açısından olumsaldır; zamana gösterilen ilgi aracılığıyla, biçimlendirilen nesneler kasıtlı olarak kısmen gerçek, dış, uzamda, kısmen de psikolojik, iç, uzamda yer alır.

***

Algısal deneyimin yer değiştiren ve uçucu doğasını kabul edersek, ve hem gerçek hem kavramsal nesnelerin benzer bir tarzda değerlendirildiğini de kabul edersek, o zaman kısmen gerçek uzamda, kısmen de psikolojik uzamda yer alan estetik nesneler koyutlamak makul olur. Fakat estetik nesnelerin bu şekilde yerleştirilmesi hem malzemelere karşı gözden geçirilmiş bir tutumu, hem de bu malzemelerle içerikleri arasındaki işlevin tersine çevrilmesini içerir.

Cage "Sahiplikten kurtuluyor onun yerine kullanımı geçiriyoruz" diye öne sürerken umut doludur; sanattaki malzemelere yönelik tutumlar hâlâ büyük ölçüde gösterişçi tüketim yasalarıyla belirlenmektedir ve estetik mal donanımı yığılmayı sürdürürken, yararlı nesneler, güzellikleri bir zamanlar Tanrı'nın varlığının kesin kanıtı sayılan şeyler de, sanayinin siber *cornucopia*larından, bolluk boynuzlarından akla hayale sığmaz bir bereketle dökülüyor. Her gün gelip gidişlerini takip edemediğimiz malzemelerle karşılaşırız. Sanatta yer alan malzemelere yönelik son tutumlar dünyanın ekosistemi içinde bütün maddelerin birbirine bağımlı olduğunun günden güne farkına varmaya dayanmaktadır. Sanatçı kendisini yeni malzemelerin yaratıcısı değil mevcut biçimlerin bir düzenleyicisi saymaya eğilimlidir ve bu yüzden ortamdan malzeme *eksiltmeyi* seçebilir. Sanat git gide davranış açısından ele alındığından, malzemeler de basitçe nitelik değil nicelik açısından görülecek. [...]

Malzemeler büyük ölçüde talihe bağlı ölçütlere göre, konumlarına göre seçildikten sonra, bireysel konumları kaybolur. Sanatın tanımlanması estetik beğeni

denen davranış tipinin benimseneceğini işaret eden ipuçlarının tanınmasına dayanır. Bu ipuçları sanat nesnesini ortaya çıkaran bir bağlam oluşturmaya yardımcı olur. Nesnenin kendisi, sergilenirken, açıkça adlandırılabilir ve görsel sanatlar açısından bu ağırlıkla tözsel olmuştur. Açık ve tözsel olmayan kavramsal biçimlerin bir "nesnesini" yapmaya yönelik herhangi bir çaba, dış uzam-zamanda yer alan tözsel malzemelerin, onları "durumsal ipuçları" olarak tanımlamak üzere onların "nesneliklerini" bozan bir şekilde kullanılmasını talep eder.

Algı alanları kendi içlerinde nesneler olarak deneyimlenmez. Algı bir sürekliliktir, zaman içinde çözülen olay fragmanlarının bir çökelmesi, her şeyin ötesinde bir süreçtir. Fakat bir nesne benzeri algısal süreklilik içindeki konumlama noktaları aracılığıyla koyutlanabilir. Bu yılın başında Greenwich Parkı'na yerleştirilen iki ip üçgen zaman içindeki algı deneyiminin bir kesitini "paranteze alma" çabasını temsil eder. Bu eser için genel talimatlar şöyleydi:

1 İki birim zaman içinde bir arada var olur.
2 Uzamsal ayrım birimlerin eşzamanlı olarak, doğrudan algılanmasına yol açmayabilir.
3 İkinciyle buluşacak ölçüde izomorf olan birimler ilkinin hatırasını canlandırabilir.

Yukarıdaki tanıma göre birimlerin aralarında öznel olarak deneyimlenen algısal veriyi paranteze aldığı söylenebilir. Bu yüzden "nesne" üç öğeden oluşan bir şey olarak tanımlanabilir: Birinci birim. Aradaki uzam-zaman hatırası. İkinci birim. [...]

Süreyle ilgili görsel bilgi de, hareketi gözlediğimiz zaman elde edildiği gibi, algı alanındaki yer değiştirme gözlemlerinden elde edilmektedir. Bir nesnenin kıyısından geçerken, içinden bir dizi ayrı ayrı haller soyutlayabileceğimiz görünür bir konfigürasyon evrimiyle karşılaşırız. Vakti geçmiş konfigürasyonların vaktin konfigürasyonuyla karşılaştırılması bize nesneye göre hareket halinde olduğumuzu söyler. Bir yokluğun ardından döndüğümüz bir yerde gözlediğimiz değişimde de benzer bir doğaya sahip bir çaba sözkonusudur, geçmiş ve şimdiki konfigürasyonları karşılaştırır ve karşı karşıya getiririz, ya da daha doğrusu, ezberlenmiş bir konfigürasyonu retinanın karşısındaki konfigürasyonun üzerine bindiririz. Pragmatik açıdan, bu yer değiştiren görünümler bileşkesinde, seyir ve tahmin için uzam-zaman koordinatları saptamaya yönelik işe yarar sistemlere sahibiz, ama gerçek konumlar ancak sıfır boyut noktaları kadar soyut yerlerde var olur. Ulusal Elektrik Şebekesi tarafından verilen konumlar gibileri tanımlanarak saptanmıştır, ama gösterdikleri hakiki uzamlar sürekli akış halindedir ve o yüzden onları zamandan ayırmak olanaksızdır.

Zaman, dış olayların algısında, kas-seyir anılarıyla bağlantılı ardışıklığın gözlenmesidir – değişimle içorgansal bir özdeşleşme. Aynı şekilde kinestetik beğenme tarzları iç zamandaki ve hatıradaki bu olayların öznel dönüşümüne uygulanır. Bütün davranışların ortak yanı bu uzam-zaman parametreleridir. Bu yüzden, "uzam sanatları" ve "zaman sanatları" arasında ayrım yapmak, tam anlamıyla gerçekdışıdır. Bu yanlış kavrayış maddeciliğe dayanmaktadır, yine, algılayanın davranışına değil *nesneye* odaklanmaktan kaynaklanır. Tiyatro ve sinema "zaman" sanatları değil teatral ve sinematik zamanın, kendi geleneklerinin ve kendi donanımlarının sınırla-

malarının yönetiminde olan sanatlardır. Parthenon "zamansız" değildir, sadece, jeolojik zamana yerleşmiştir. "Zamandan" sanki tekil ve mutlakmış gibi bahsetmek bir hatadır. Terimin tam bir tanımı zamanların çoğulluğunu gerektirir ve galaksilerin ve virüslerin zamanı gibi tezat ölçekleri barındıracaktır. Zaman ve ekolojiye, sürecin bilincine olan günümüzdeki ilgi kaçınılmaz olarak tutuculuk karşıtıdır. Kalıcılık bir ilişki olarak ortaya çıkar, bir sıfat olarak değil. Sanatın hermetik, tarihsel olarak verili kavramlarına ve onun kültürel rolüne dayanan dikey yapılanma, yerini yatay olarak zenginleşen, sadece sanatsal davranış ürünleri şeklindeki ortak tanımlarıyla birleşen bir etkinlikler bileşkesine bırakmıştır. Sanattaki bu durum kurumların güvenilirliğindeki genel bir azalmaya karşılıktır ve birçok kişi yeni sanattaki birçok şeyi örtük bir şekilde politik görür. Fakat güdülenimleri "Batı uygarlığının dekadansına karşı tiksinti" gibi öğretisel bir tutumda görenlerle uzlaşmamak mümkündür.

Propaganda olarak tasarlanan *sanat* neredeyse değişmez bir şekilde, hem estetik açıdan sıkıcı hem politik açıdan iktidarsızdır. Burada betimlenen süreç yönelimli tutumlar tasarı açısından putkırıcı değildir ve Dadayla yapılan kolay karşılaştırmalardan kuşkulanmak gerekir. Bazı kurumların gözardı edilmesi, onlara saldırıldığını göstermez. Yeni eserin ekonominin yıkılmasına yol açması değil, onunla yeni bir ilişki bulması daha muhtemeldir; sanatın bir etkinlik olarak geçerli olduğu, sadece maddi saygınlığın bir kanıtı olarak kullanılmadığı bir ilişki bulacaktır belki de. Brecht'in de belirttiği gibi, bir eseri aygıta uygun olup olmamasına göre yargılamaya alıştık. Belki de aygıtı esere uygunluğu açısından yargılamanın vakti geldi.

9 John A. Murphy (1929-) "Tutumlar Biçim Olduğu Zaman" için Sponsor Açıklaması

22 Mart-27 Nisan 1969 tarihleri arasında, "Tutumlar Biçim Olduğu Zaman; Eserler – Kavramlar – Süreçler – Durumlar – Bilgi" adlı sergi Kuntshalle, Berne'de yapıldı, daha sonra 28 Eylül-27 Ekim 1969 tarihleri arasında, gözden geçirilmiş biçimiyle Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ne taşındı. 1960 sonlarının avangard eğilimlerinin, bütün heterojenliklerine rağmen hem resim ve heykeldeki standart Modernist paradigmalardan uzak durma konusunda, hem de dönemin radikal havasına cesitli ama genellikle tekrar eden yakınlıkları konusunda birleşen eğilimlerin önemli bir uluslararası toplamını sundu. Sergının sponsorluğunu Philip Morris Avrupa yaptı. Sirketin başkanının imzasını taşıyan bu acıklama Londra'daki sergi için basılan katalogda yer aldı.

Bu sergi için toplanan eserler sanat sahnesinin birçok gözlemcisi tarafından "yeni sanat" başlığı altında toplanmaktadır. Philip Morris olarak bizler bu eserleri kamuoyunun ilgisine sunmaya katkıda bulunmamızın doğru olduğuna inanıyoruz, çünkü bu "yeni sanat"ta karşılığını iş dünyasında bulan önemli bir öğe bulunmaktadır. Bu öğe de inovasyon, yani buluşçuluktur – o olmasa toplumun hiçbir kesiminde ilerleme sağlamak mümkün olmaz.

Sanatçının yorumlarını ve kavrayışlarını yenilikçilik aracılığıyla geliştirmeye kalkışması gibi, ticari mevcudiyet de nihai ürününü ya da hizmetini yeni yöntem ve malzemelerle deney yaparak geliştirmeye çabalar. Bizim durmaksızın yapmak

ve üretmek için yeni ve daha iyi yollar aramamız burada eserleri sunulan sanatçıların soruşturmalarına benzemektedir.

Uzun yıllardır, sanat sponsorluğunu çok farklı biçimlerde yapıyoruz – eser satın alıyor, genç sanatçılara sipariş veriyor, önemli sergiler sunuyoruz vb.

Bu etkinlikler bizim ticari işlevimizin dışında kalan şeyler değil, onunla bütünleşik şeylerdir. Zamanımıza uyum sağlamış işadamları olarak biz Philip Morrisliler, deneysel olanı desteklemeye gönülden bağlıyız. Bu sergiye katılanların da onu görmekten, en az hazırlarken bizim aldığımız kadar heyecanlanacağını umuyoruz.

10 Germano Celant (1940-) *Arte Povera*'dan

Arte Povera (Yoksul Sanat) 1960 sonlarında ortaya çıkan biçim karşıtı ve özgürlükçü sayılan eğilimlerin kendine özgü bir İtalyan çeşitlemesiydi. İçinde yer alan sanatçılar arasında Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini ve Gilberto Zorio gibi isimler vardı. Arte Povera'nın ayrı bir hareket olarak tanımlanması, ilk kez 1967 yılında Cenova'daki bir sergide oldu. Celant propagandacı ve küratör olarak sergiyle yakından ilişkiliydi. Buradaki metin *Arte Povera* (Celant (ed.), Milano, 1969)'nın *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?* isimli çevirisinden aktarılmıştır (Londra, 1969, s. 225-30).

Hayvanlar, bitkiler ve mineraller sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkanlarına bağlanır ve yeniden dünyadaki şeylerden bir şeyler yapma ihtiyacını, sadece canlı varlık olarak değil, büyülü ve muhteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar. Sanatçı-simyacı canlı ve nebati maddeyi büyülü şeylere dönüştürür, şeylerin kökünü keşfetmeye çalışır, böylece onları yeniden bulmaya ve övmeye çabalar. Fakat onun eserinin kapsamında, doğanın bir tasviri ya da temsili için, en basit maddi ve doğal öğelerin (bakır, çinko, toprak, su, nehir, kara, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gök, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme vb.) kullanımı yoktur. Bunun yerine onun ilgisini çeken şey keşif, ortaya çıkarma, doğal öğelerin büyülü ve muhteşem değerinin canlandırılmasıdır. Basit yapısı olan bir organizma gibi, sanatçı kendisini ortamla karıştırır, kendisini gizler, şeylere açık kapısını genişletir. Sanatçının temasa girdiği şey yeniden ele alınmamıştır; ona ilişkin bir yargı dile getirmez, ahlaki ya da toplumsal bir yargı aramaz, onu yönlendirmez. Onu üstü örtülü ve çarpıcı bir halde bırakır, doğal olaydan töz çıkartır –bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin hareketi, karın, çimenin ve toprağın hareketi, bir ağırlığın düşüşü– canlı şeylerin muhteşem örgütlenişini yaşamak için onlarla özdeşleşir.

Canlı şeyler arasında kendini, bedenini, belleğini, jestlerini de keşfeder – doğrudan yaşayan her şeyi ve böylece yaşamın ve doğanın duyumunu yürütmeye başlar, Dewey'e göre sayısız özneyi içeren bir duyumu: duyusal, duygusal, duyarlıklı, soğuk ve hassas özneleri. [...]

Bir sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar olma rolünü bırakır ve yeniden algılama, hissetme, nefes alma, yürüme, anlama, kendisini bir insan kılmayı öğrenir.

Doğal olarak, hareket etmeyi öğrenmek ve kendi varoluşunu yeniden bulmak, hayran kalmak ya da ezberden söylemek, yeni hareketler yapmak, ama sürekli şekillenebilir malzeme yapmak – bütün bunları öğrenir.

Bunun ardından da şu gelir: imgelem için tartışmaya inanmaktaki yeni açıklayıcı ve didaktik bilginin iletişimine, ahlakçı, endüstriyel bir özneye yaslanan düzenlilik, davranış, sentez dayatan yapıya inanmaktaki olanaksızlık; bu yüzden de mevcut arketipten yabancılaşma ve sürekli kendini yenileme; sürekliliğe doğru, afaziye doğru, hareketsizliğe doğru, bilinçle praksisin ilerici bir özdeşleşmesine doğru tam bir heves ve tartışmadan hoşnutsuzluk. Bu el koymanın ilk keşifleri yaşamın sonlu ve sonsuz anlarıdır; sanat eseri ve kendisini yaşamla özdeşleştiren eser; yaşamın sonu olmayan bir kalıcılık boyutu; zamana dalabilmek için olumsal koşulları bir kenara bırakma olasılığı; bireysel boyutun bir estetik olarak patlaması ve doğayla ortaklık hissetme; dünyanın bilincinin bir yöntemi olarak bilinçsizlik; çoğunlukla hassas ve kararlı ruhsal-fiziksel rahatsızlıkların arayışı; sürekli başkalarının ve toplumsal sistemin ona dayattığı rahatlatıcı tanımanın terk edilmesi için, kendi kendiyle özdeşliğin kaybı; sürekli değişen fiziksel mevcudiyet olarak, sürekli, kaotik, uzamsal olan ve zamansal olarak farklılaşan bir varoluşun sınavı olarak nesne-özne. "Sanat," der Cage, "insanın içinde canlıyla deneyler yaptığı bir tür deney koşuludur." O zaman, sanat yaratmak üzere, insan yaşamla özdeşleşir ve var olmak her an insanın kendi yaşamının yeni bir fantezisini, davranış kalıbını, estetizmini vb. yeniden keşfetmesi anlamını alır. Önemli olan şey onu meşrulatırmak veya onu eserde ya da üründe yansıtmak değil, onu eser olarak yaşamaktır. [...]

Bu yüzden, sanat, yaratmaya, kendisini malzemedeki (bitki, hayvan, mineral ve zihinsel) bir imkan olarak yerleştirerek başlar; onun kendisini bilgi ve algıyla özdeşleştiren kendi boyutu, "sanattaki canlı" olur, sanat inşasına karşı koyan günlük gerçeklikle sürekli ayrı duran o fantastik varoluş, sanatın yerinden kaynaklanan şey olur – pop sanata yönelik görsel araştırmaya, minimalden funk sanata uzanan şey. Bir sanat eseri –yani pop, op, minimal ve funk sanatçılarınınki– bir müdahale için hazır olmayan, ama gerçekliğin bir yorumu, berraklaşmaya yönelen imgeler üzerine bir tartışma ve iletişim yöntemlerinin (çizgi romanlar, fotoğraflar, kitle medyası, teknoloji ürünü nesneler, mikro-algı yapıları vb.) bir eleştirisi için hazır olan şey. Toplumsal sistemin berraklaşması için işbirliği yapan, ama yaşamın, doğanın, şeyler dünyasının ezici enerjisini engelleyen ve herhangi türden bir eserin duyusal önemini kaldıran popüler ve optik imgelerin bir eleştirmeni olan sanat yaratmak; eleştirel-tarihsel edebiyatın, fotoğraf reklamcılığının, imgesel, nesnel amaçların, yapısal olarak psikolojik, algısal olan şeylerin entelektüel şeması aracılığıyla, gerçek günlük yaşamın canlılığını önceden sabitlenmiş şemalarla evcilleştirmek üzere yürütülen bir müdahale olan bir sanat yaratmak; dil olarak kalmak, sürekli yalıtım yoluyla yaşamaya yönelik bir eylem olarak kalmak üzere dilsel sistemler içinde hareket eden sanat yaratmak; başka dillerin (politika, sosyoloji ve teknoloji) yıkıcı yüklenmeleri varsayımıyla yaşayan kültürel kleptomani olarak sanat yaratmak; son olarak şifreler üzerine ve iletişim araçları üzerine, onu aristokratik ve sınıfsal sorun haline getiren bir istisna ve tanınma boyutunda kurgular yapan ayrı bir dil, üstyapının tamamını dünyanın doğal yapısını köreltmeden çizen bir eylem kılan bir sanat yaratmak.

Diğer yandan, aynı zamanda zaman, deneyim, sevgi, sanat, çalışma, politika, eylem, bilim, günlük yaşam olan sistemdışı yaşam yordamı olumsal ve zorunlu olmasa da – seçimlerde ve varsayımlarda zayıf; yaratıcı varoluşun, çalışmanın, akıl politikasının ifadesi olan bir sanat. Orada kendisini sistemin bağlaşımları tarafından kullanılmaya bırakan eser, sanat, düşünce, sevgi, politika ve karmaşık yaşamayı yaratır; burada eserde, sanatta, düşüncede, politikada, bilimde kendisinin özgür bir tasarımı olarak yaşamak, gerçek yaşamın eylemde, olgular ve düşünce içinde dolayımsız ve olumsal bir yorgunluğa düşmesi için yaşamın ritmine kendini bağlayarak yaşamak.

İlk durumda, olmak, yaşamak, çalışmak sanatı ve politikayı "zengin" kılar, yaşamda dünyanın yönlendirilmesini sağlamak üzere nedenselin zincirini bozar, aynı zamanda "doğa karşısında çok daha iyi donanmış insanı" da koruma çabası olur; ikinci durumda, yaşam, çalışma, sanat, politika, davranış, düşünce "poveri" olur, politik ve zihinsel olayla, olumsallıkla, sonsuzla, tarihdışıyla, bireysel ve toplumsal güdülenmenin zinciriyle, insanla, ortamla, uzamla, zamanla, toplumsal durumla birlikte deneyimin ve bilincin ayrılmazlığı içinde kullanılır... Bütün tartışmalardan, yanlış anlamalardan ve tutarlılıktan kurtulmak gibi niyet edilmiş bir niyet (Tutarlılık aslında sistemin birbirine bağlılığının bir özelliğidir), yaşamın sürekli devam ettiğini hissetme ihtiyacı, yaşamın kendisinin dayattığı bir sıçrayarak ilerleme zorunluluğu, değiştirmeleri yöneten sınırları kesinlikle toplamak zorunda kalmadan ilerleme zorunluluğu. Bu yüzden de, dün, yaşam, sanat, varoluş, insanın kendini dışavurması, yönlendirme, politik varlıklar, bilimsel ve teknolojik imgeleme, iletişimin fazlasıyla uzmanlaşmış üstyapısına, belirli anlara dayandıkları için, sözkonusu olur; bir yaşam, bir sanat, kendi içinde bir dışavurum, bir yönlendirme, kategorik ve sınıf bilinçli, –kendisini gerçekten spekülatif eylemler olarak ayırarak- sanatsal, politik ve davranışsal sanatı onu yaşamla rekabetçi bir konuma yerleştirme hedefiyle yalıtan bir dışavurum: bir yaşam, bir sanat, bir politika, bir kendinin dışavurumu, bir metamorfik yönlendirme, yığılma ve çökme yoluyla gerçekliği fanteziye çeviren bir şey; bir yaşam, bir sanat, bir davranış, hayal kırıklığına uğramış –günlük yaşamın gerçek ve entelektüel iktidarsızlığının tamamının bir alıcısı olan–, içinde yargının çelişkili, taklitçi ve gerçeği, gerçeğin kendisine, içinde gerçekten ihtiyaç duyulan entelektüel yönün aşılmasıyla birlikte geçen bir yaşam, bir sanat, bir ahlakçı politika. Günümüzde, yaşamda ya da sanatta ya da politikada insan anarşide ve göçebe davranışın sürekliliğinde, yaşamsal ve fantastik bir ifade için en yüksek düzeyde özgürlüğü buluyor; sürekli kendi zihinsel ve fiziksel varoluşunu, yaşamın yönlendirilmesini dışlayan bir mevcudiyetin aciliyeti olarak, tekrar her insanın ve her doğal eylemin bireyselliğini getirmek üzere doğrulamaya yönelik bir uyaran olan yaşam ya da sanat ya da politika; bilgiyi, usavurmayı, kültürü önceleyiği, kendisini haklı çıkarmadığı, sürekli bir büyülenme ya da günlük gerçeklik dehşeti içinde yaşadığı için, daha büyük politik kendiliğindenlik, masum bir sanat, ya da yaşamın muhteşemliği – değişen fiziksel mevcudiyet gibi korkunç, sersemletici olan şiirsel varlığa daha çok benzeyen ve hiçbir zaman yabancılaşmaya yanaşmayan bir günlük gerçeklik.

Bu yüzden, "poveri" sanat, yaşam, politika görünür ya da kuramsal değildir, "kendilerini gösteriye çıkarmaya" inanmazlar, kendilerini tanımlarına terk etmezler, "poveri" sanata, yaşama, politikaya inanmazlar; sadece gerçek olan şeyi bil-

mek, hissetmek, uygulamak isterler, önemli olan şeyin yaşam, eylem, eser olmadığını, yaşamın, eserin ve eylemin hangi koşullar altında kendilerini geliştirdiğinin önemli olduğunu anlarlar.

Kültür kaybına, gerilemeye, ilkelliğe ve bunalmaya yönelen, mantık öncesi ve ikonografi öncesi hale yönelen, temel ve kendiliğinden politikaya yönelen, doğadaki (kara, deniz, kar, mineraller, ısı, hayvanlar) ve yaşamdaki (beden, anı, düşünce) ve davranıştaki (aile, kendiliğinden eylem, sınıf mücadelesi, şiddet, ortam) temel öğeye yönelen bir momenttir bu.

İnsanın her gün katıldığı gerçeklik, sıkıcı saçmalığıyla birlikte politik bir iştir. Herhangi bir entelektüel açıdan tanınabilir öğeden daha gerçek değildir. Bu yüzden "poveri" sanat, politika ve yaşam, gerçeklik olarak geri göndermez ya da ertelemezler, kendi temsilcileri olarak kendilerini sunarlar, öz halinde kendilerini sunarlar.

11 Eva Hesse (1936-1970) Cindy Nemser'le Söyleşi

Bir Alman Yahudi ailesinde doğan Hesse, 1939 yılında Amerika'ya götürüldü. Cooper Union ve Yale Üniversitesi Sanat Okulu'nda eğitim aldı, Almanya'da geçirdiği 1965 yılından sonra resimden üç boyutlu çalışmaya yöneldi. New York'taki kısa çalışma hayatı sırasında fazlasıyla bireysel bir heykel biçimi geliştirdi, ip, lateks, fiberglas gibi malzemeleri kullandı, ölçek ve doku kontrastlarını inceledi ve çalışmasının biçimlerini duvarlar, yer ve tavanla bağlantılı olarak dile getirdi. Erken dönem Minimal Sanatın başlangıcında gelişen süreç ve malzemelerin araştırılmasına girişen sanatçılar arasında önemli bir yere sahip oldu ve bu tip sergilerde yer aldı: 1966 yılında, Fischbank Galeri'sinde yapılan "Eksantrik Soyutlamalar" sergisi ve her ikisi de 1968 yılında yapılan, John Gibson Galerisi'ndeki "Anti-Biçim" ve "Castelli Deposu'nda 9" sergileri bunlardandı. İlk tek kişilik sergisi 1968 yılında Fischbank Galerisi'nde yapıldı. Çalışmalarının geriye dönük bir sergisi 1972'de Guggenheim Müzesi'nde yapıldı. Cindy Nemser, "An Interview with Eva Hesse" ilk kez *Artforum*, New York, c. 7, sy. 9, Mayıs 1970, s. 59-63'te yayınlandı. Alıntılar bu kaynaktan yapıldı.

Herhangi bir resim ekolüyle özdeşlik kuruyor musunuz?

Geleneksel herhangi bir resim yaptığımı sanmıyorum – yani Soyut Ekspresyonizm denen şey dışında. de Kooning ve Gorki'yi çok severdim, ama bu kişisel bir şeydi – onlardan alacağım bir şey yoktu. Ama Kline ve Pollock'ın önemini biliyorum ve artık herkesten önce Pollock derim, ama yetişirken böyle hissetmiyordum. Oldenburg gerçekten inandığım bir sanatçıdır. Yazdıklarına, kişiliğine, enerjisine, sanatına, her şeyine saygı duyuyorum. Mizah sahibi ve malzemeleri kendince kullanıyor. Ama o malzemeleri herhangi bir şekilde benimsediğimi ya da kullandığımı sanmıyorum. Kimsenin eserine böyle yaklaştığımı sanmıyorum. Bana göre, Oldenburg baştan sona soyut. Andy Warhol da öyle. O da benim sevdiklerim listesinde üstlerde... O tam bir sanatçı. Sanatı, açıklamaları ve kişiliği çok dengeli. O ve eseri aynı şey. Olmak istediğim şey bu, Eva'nın sanatçı ve kişi olarak olabileceği şey o... Carl Andre'ye de yakın hissediyorum kendimi. Şöyle diyelim, kendimi onun eserine duygusal açıdan yakın hissediyorum. Benim içimi kıpırdatıyor. Onun metal levhaları benim için toplama kampı gibiydi.

Eğer Carl onun eserine verdiğiniz tepkiyi öğrenseydi, tepkisi ne olurdu?

Bilmem! Belki de onun sanatı için böyle şeyler söylememden rahatsız olurdu. Yaşamla sanatı karıştıramazsınız, der. Ama bence sanat bütünsel bir şey. Bütünsel bir kişi bir katkıda bulunuyor. Bu bir öz, bir ruh, hepsi de bu zaten.... Benim ruhumun derinlerinde sanat ve yaşam birbirinden ayrılmaz. Temelde sezgisel olan bir fikri yalıtmak, sona da hesaplanmış bir sistem yaratmak, baştan sona onu izlemek –bunun daha entelektüel yaklaşım olduğu sanılıyor– ruha ya da mevcudiyete ya da adına ne derseniz deyin ona öncelik vermekten daha da saçma bir şey... Ben sanatın bilinmeyen bir etkenini ve yaşamın bilinmeyen bir etkenini çözmeye çalışıyorum. Bana göre benimle ve yaşamla ilgili bütünsel bir imge bu. Bir fikir ya da kompozisyon ya da biçim olarak birbirinden ayrılamaz. Sanatın buna dayanabileceğine inanmıyorum. Aslında artık benim fikrim bu şeyler hakkında bana öğretilen her şeye tepki vermek – benim yaşamım, hislerim, düşüncelerim olan kaçınılmaz bir şey bulmak. Bu yıl, hayatta kalıp kalmayacağımı ya da bir daha sanat yapıp yapmayacağımı bilmiyordum. Ameliyattan uyandığım zaman hayal ettiğim ilk şeylerden biri de varoluşumu meşrulaştırmak için sanatçı olmak zorunda olmadığım, öyle olmadan da yaşama hakkına sahip olduğum düşüncesiydi.

Çalışma sürecinde zanaatkârlık konusunda ne hissediyorsunuz?

Zorunlu olan bir nitelik hali var bence, ama bu doğru olmaya dayanmıyor. Eserin kendisinin niteliğiyle ilgili bir şey bu, temizliğe, titizliğe dayanmıyor. Eserin sanatçı niteliği de değil, eserin bütünlüğü... Malzemeleri güzel bir öz olarak görmüyorum... Bana göre asıl konu bir amaca, bir sona ulaşmak kendi içinde pek o kadar da bir şey değil... Eser üzerinde çalışarak daha önceden düşünülmemişin değil, potansiyelin bir parçasını çıkarmaya çalışıyorum... Çalışırken, eserin kendisi bir sonraki adımı tanımlayabilir, yeniden tanımlayabilir, ya da belli belirsiz bir fikirle bağlantılı bir sonraki adımı gösterebilir... Neler olduğuna, neler olabileceğine kendimi bırakmak ve öylece gidip değiştirmekte özgür olmak istiyorum... Fakat dürüstlük konusunda çok güçlü bir hissim var – ve süreç içinde, kulağa bayat gelse de, kullandığım şeye sadık olmak istiyorum ve onu en gösterişsiz, en doğrudan şekilde kullanıyorum... Eğer malzeme sıvıysa, onu öylece bırakmıyor ya da akıtmıyorum. Onu denetleyebiliyorum, ama onu gerçekten değiştirmek istemiyorum, ona renk eklemek ya da daha kalın, daha ince yapmak istemiyorum. Bir kural yok. Herhangi bir kural tutmak istemiyorum. Bu yüzden sanatım bu kadar iyi olabiliyor, çünkü korkum yok. Risk alabiliyorum... Sanat karşısındaki tutumum çok açık. Tümüyle tutuculuktan uzak – sadece özgürlük ve çalışma hevesi. Gerçekten kıyıda yürüyorum...

Malzemeler çalışmanızın içeriğiyle nasıl ilişki kuruyor?

Bu benim için basit bir soru değil... Öncelikle, çalışırken sadece çalıştığım soyut nitelikler sözkonusu oluyor, yani malzeme, alacağı biçim, büyüklük, ölçek, konumlama, nereden geldiği, tavan, yer... Fakat bu soyut ya da estetik noktalarda imgenin bütünselliğini değerlendirmiyorum. Bana göre, daha önce de dediğim gibi, sanat ve yaşam birbirinden ayrılmaz şeyler. Eğer içeriği belirtebilirsem, o zaman belki de o düzeyde, yaşamın toptan saçmalığıdır o içerik. Eğer belli sanatçılara bağlıysam, bu

onların eserlerini ya da yazdıklarını çok incelediğimden değil, eserlerindeki toptan saçmalığı hissetmiş olmaktan dolayıdır.

Hangi sanatçılar bunlar?

Marcel Duchamp, Yvonne Rainer, Jasper Johns, Carl Andre, Sartre, Samuel Beckett...

Saçmalık mı?

Bu kişisel bir şey... Sanat ve çalışmayla sanat ve yaşam yakından bağlantılı ve benim bütün yaşamım saçma geçti. Yaşamımda aşırıya kaçmamış tek bir şey yok – kişisel sağlık, aile, ekonomik durumlar. Sanatım, okulum, kişisel dostlarım sahip olduğum en önemli şeyler. Şimdi de ağır hastalık çıkıp geldi –her şeyin aşırısı– hepsi saçma. Sanat benim için en önemli şey olduğundan, yani var olup hayatta kalmak dışında en önemli şey olduğundan, bununla daha da kaynaştı, eskisinden de yakınlaştı ve en temel sözcük saçmalık... Çelişkiler ve karşıtlıklarla ilişkili. Eserimde kullandığım biçimlerde çelişkiler kesinlikle orada duruyor. Düzene karşı kaos, ipliksiye karşı kütlesel, büyüğe karşı küçük getireceğimi biliyordum hep, en saçma karşıtları ya da en aşırı karşıtları bulmaya çalışacaktım... Onların saçmalıklarının farkındaydım hep, ayrıca onların biçimsel çelişkilerinin de farkındaydım ve bir şeyi ortalama, normal, doğru büyüklük, doğru oranla yapmaktan hep daha ilginç oldu bu...

Peki ya motifler, sözgelimi daire? Onu ilk çalışmalarınızda çok sık kullanmıştınız.

Bence benim daireyi kullanmamda bir zaman öğesi var. O bir değişim ve olgunlaşma dönemiydi. Bence artık onunla o kadar ilgilenmiyorum... Bir yıl önce yaptığım son eserlerde bile, daire, kare ya da dikdörtgen gibi özgül bir biçimle çok ilgilenmiyordum... Aslında insanbiçimci olmayan, geometrik olmayan, olmayan-olmayan bir şey elde etmeye çabalıyordum... [...]

Neden bir biçimi tekrar tekrar kullanıyorsunuz?

Çünkü aşırıya kaçıyor. Eğer bir şey anlamlıysa, belki de on kez söylenince daha anlamlı olacaktır. Bu sadece estetik bir seçim değil. Eğer bir şey saçmaysa, abartıldığı, tekrarlandığı zaman daha saçma olur... Bunu her zaman yaptığımı sanmıyorum, ama tekrar bir savdaki bir fikri ya da amacı büyütüyor, artırıyor, abartıyor... Bazen "Ne kadar düşünce o kadar sanat" diye düşündüm, ama artık bundan da emin değilim... Bence öylece bırakacağım bir sürü şey var ve belki de böyle daha iyi olacak... Belki de eğer gerçekten kendime inanır, hesaplı bir plana kalkışmadan güvenirsem, kimbilir neler olacak... [...]

En son eserleriniz her zamankinden daha özgür ve cesur görünüyor.

Artık böyle yapmak istiyorum – yani, niye olmasın? Çok fazla plan yapıp her şeyi kendim kotarıyordum. Sonra şansa bırakmaya başladım – hayır, yardıma ihtiyacım vardı. Başta biraz zor oluyordu. İki kişiyle birlikte çalıştım, ama birbirimizi yeterince iyi tanıdık, ben de güven kazandım, hastalanmadan biraz öncesine kadar da

bir sorun belirlemiyor, günü planlamıyordum. Olacaklara bırakıyordum kendimi, onları da kendimi de daha serbest çalıştırıyordum – onların katılımları kendince, daha esnekti. Bir ya da üç günlük çalışmada birlikte genel bir odak saptayıp ama herhangi bir şey belirlemeden çalışıyorduk. Tekrar çalışmaya başladığım zaman, bütün bu sürece yeniden girmeyi çok istiyorum. Tümüyle şansa bırakmak değil, daha çok özgürlük ve açıklık demek bu.

Bu yeni açıklık eserinizi değiştirdi mi?

Değiştirdiği bir şeyi biliyorum. Daha önce, çalışma sürecim uzun zaman alıyordu. Öncelikle çoğunu kendim yapıyordum, sonra daha büyük parçaları planlayıp başkasıyla çalıştığım zaman, her şey daha biçimci oluyordu. İkincisi, biçimcilikten daha uzak ya da şansa daha büyük yer vererek çalışmaya başladığımızda, bütün süreç hızlandı... Bütün tutum değişti, ben de artık bu tutum içinde çalışmak istiyorum, hatta daha artmış, hata abartılmış bir şekilde. [...]

Sanatın biçimsel yönlerini nasıl göz ardı edebiliyorsunuz?

Ben de estetik sorunlara takılıp kalıyorum. Ama geçmişin ötesine uzanmak istiyorum... Sanatıma daha büyük önem vermek istiyorum. Sanatımı belki de daha var olmamış bir şey haline getirmek istiyorum...

Bir uçurumdan düşer gibi mi?

Bu hoş bir ifade oldu. Evet, bunu yapmak isterdim.

12 Joseph Beuys (1921-1986)
"Sadece Birkaç Kişi Değil, Herkes Davetli"

Beuys'un düşüncesi belli bir toplumsal idealizm geleneğine bağlanabilir; bu idealizmde sanatçının yeryüzünde değişim sağlamak için herhangi bir maddi ya da örgütsel anlamda politik çalışma yapması gerekmez, bunu sanatıyla yapacaktır. 1960'ların başında Fluxus hareketinin, sanatla yaşamı katı bir şekilde ayırmaya çalışan modernist çabalara karşı bir araya getirmeye çabalayan o çeşitli eğilimlerden birinin en önemli Avrupalı üyesiydi (bkz. VIA11). 1961'den 1972'ye dek Düsseldorf'taki Kuntsakademie'de Heykeltıraş Profesör oldu, sonra sınırsız giriş diye bir ilke kullanmaya kalkıştığı için işten çıkarıldı. Eserl ve kişiliğiyle 1960 sonları ve 1970 başlarının ogenis avangard eğilimlerine belirgin bir Alman katkısı yaptı. Onun demokrasi ideali yaratıcı potanslyelin evrensel olduğu önvarsayımına dayanıyordu. Georg Jappe'yle yapılan bu görüşme İngilizceye John Wheelwright tarafından çevrildi; ilk kez *Studio International*, Londra, c. 184, sy. 950, Aralık 1972, s. 226-8'de yayınlandı ve bu kitaba oradan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIIC8 ve VIIIC7.)

JB: Her şey sorulara yanıt vererek başlar... Ama büyük dersliklere girdiğimden beri tek tek sohbetler yapmaktan vazgeçtim –böyle umutsuz bir durumda özel sohbetler pek etkili olmuyor– böylece herkes her düzeltmeden bir şey öğrenebiliyor. Bu şekilde her öğrenci kendi sorunlarının yanı sıra başkalarının sorunlarından da bir şeyler öğreniyor.

GJ: Bu bir tür grup terapisi mi?

JB: Evet. Özel sorunlar da –bazı istisnalarıyla birlikte– açıkça tartışılıyor. İnsanların özel takıntılarını, biriktirdikleri soruları, aklına takılanları söze döküyor olması grup terapisinin bir parçası. Bazen bu gerçekten de engellilere yönelik, en ilkel biçimleri geliştiren özel bir okul gibi oluyor; öğrenciler heykelle, resimle, çizimle ilgili çok değişik konular açıyorlar. Sabit bir eğitim planım yok. Herkes kendi hedefine dayanarak bir şeyler yapmalı ve sonra da bunu her şey berraklaşsın diye bir soruyla ifade etmeli. Başlarken önceden hazırlanmış bir temayı reddediyorum; herkes kendi temasını öne sürmek zorunda. Ardından bunun kuramsal ilkelerle nasıl örtüştüğü üzerine sohbete başlıyoruz. [...] Bir sanat okulunun, yeni sanatsal kavramlar getirecek bir okulun, okul içindeki sabit yerlere vurgu yapması gerektiğine inanmıyorum. Bu tür bir düşünme tarzı sanatın zanaat olarak görülmesi fikriyle, tezgah ve çizim masasıyla bağlantılı. Buna olan ihtiyaç artık sadece birkaç kişi tarafından hissediliyor –bir de çalışma yeri isteyip de sahip olabilenler tarafından– çünkü çoğunluk harekete hevesli ve okulu bir buluşma noktası olarak görüyor. Okulda öğrencilerin ortaya attığı sorular üzerine, sözgelimi uzam sorunu, ya da somut plastik sanatla heykel arasındaki fark üzerine önceden haber verilmemiş bile olsa, kendiliğinden tartışmalar başlayabilir.

GJ: Bu ayrım ne anlama geliyor?

JB: Benim derslerimde her şeyin ya kavramsal ya da politik olduğunu öne sürüyorlar. Ama ben dersten tanıma kuramının geniş ilkelerine göre duyusal açıdan erişilebilir bir şey çıkmasına büyük önem veriyorum. [...] Düşünce ve söz tıpkı bir heykelin plastik bir nesneyi gördüğü şekilde plastik sayılmalıdır. Burada asıl amaçladığım şey sözle başlamak ve maddeselleşmenin bir düşünce ve eylem bileşimi olarak ortaya çıkmasını sağlamak. Benim için en önemli şey, insanın, ürünleri sayesinde, bütüne nasıl katkıda bulanabileceğini ve nasıl sadece mal üretmeyip bütün toplumsal organizmanın heykeltıraşı ya da mimarı olabileceğini öğrenmesidir. Gelecekteki toplumsal düzen sanatın kuramsal ilkeleriyle uygunluk göstermesine göre şekillenecek. Tıpkı bir rölyefin –bu tür durumlarda öğrencilerime dediğim gibi, plastiklik hastalandığı için– açığa çıkıp hayata gelmesi gibi, toplumun örgütlenmesi de açığa çıkar. Benim örgütlenme kavramım organizmaların yasasına göre ve organik biçimde meyve vermesi gerektiği ölçüde sanatsal bir kavramdır. Somut plastik sanat da bunu yapar. Heykel daha soyut, geometrik, bir derlenme konusudur; somut plastik sanat kendisini temel organik şekillerle, gelişmekte olan hayvanlar gibi, kanın damarlarda gezinmesi gibi ya da bir nehrin akan suyu gibi tamamlar kendini. [...] Sanat öğrenilebilir, belli bir yetenek gerekse de, sıkı çalışma sürecin bir parçasıdır. Sanat akıldan gelir, insanın söyleyecek bir şeyi olması gerekir, ama o becerinin diğer yanında, insanın onu ifade edebilmesi gerekir. Ayrıca oran, kütle, biçim duygusu, simetri hissi olmalıdır. Elbette bu özneldir, ama öznenin referansı dışında bir yargı da yapılamaz büyük olasılıkla. Bilimsel nesnellik sanatla ilgili nesnel yargılara uzanamaz. Sanatla ilgili nesnel yargılar doğrudan rasyonalleştirilemez, ama ifade edilebilir; sözgelimi, içerikle aşırı yüklenmiş bir eserde toptan bir biçimsel tutarlılık ortaya çıkmayabilir. Düşünülüp değerlendirilmemiş duygu nehirlerinin biçime girmesi, üzerinde düşünülmeden ve biçimin kutuplaştırıcı etkisinin temas etmediği halde patlak veren sanrılı

geğirmeler, bunlar bir hastalık biçimi, bir tür kanserli tümördür. Ardından insan kalkıp terapiye gider: İçinizde kaynayıp biteni çok ciddiye almayın, dışarıdaki gerçek bir şeye tutunun ki her şey bir kaos haline girmesin. [...]

GJ: Neden neredeyse bütün enerjinizi eğitime ve aydınlanmaya yöneltiyorsunuz?

JB: Bu, sanat kavramının genişletilmesinin bir sonucu. "Politik Ofis" odak noktasına kendi kaderini kendi tayin etmeyi, özbelirlemeyi almış. Sanatın da odağı aynı. Her insan bir şeyleri kendisi için belirlemesi gereken bir plastik sanatçıdır. Bireyleşme çağında, kolektif gruplaşmalardan uzakta, özbelirleme temel kavram. Ama insanın hakiki pratiği, insanın kendi eliyle her gün dünyaya geliyor olmasını da gözden kaçırmamalı. Benim pedagojik ve politik kategorilerim "Fluxus" kaynaklı. Çevremizdeki dünyaya biçimler dayatmak politik sahaya dek ilerleyen bir sürecin başlangıcıdır. Tartışma halkın katılımı üzerinde odaklandı ve bir tür ortak oyun olarak eylemciliğin yeterli gelmediği görüldü; katılımcının aynı zamanda kendi düşünce kaynaklarından katabileceği bir şeyler olmalı. Bütünsel bir sanat eseri sadece toplumun bütünü bağlamında olasıdır. Herkes toplumsal bir mimarinin zorunlu ortak yaratıcısı olur ve kimse katılım yapamadığı sürece, demokrasinin ideal biçimine erişilmemiş olur. İnsanlar ister sanatçı, makine montajcısı ya da hemşire olsun, konu bütüne katılmaktan ibaret. Sanat duyarlılığın bir biliş organı haline getirildiği ve böylece biçimsel mantıktan çok farklı alanları araştırdığı bir sahaya bakar. Şu anda sadece çok az bir azınlığın resimleri anlayabilecek durumda olduğunu kabul etmek zorundayım. Yaşadığımız günler insanlara soyut kavramlarla düşünmeyi öğretiyor... Birçok insan sanatı entelektüel açıdan anladığına inanıyor – birçok insanda duyusal ve duygusal deneyim zenginleşmiş durumda. Bu bilinç haliyle bağ kuran kavramlar geliştirilmeli, böylece çok farklı güç ilişkileri ifade edilmeli. Birçok insan mistisizmden bahsetti. Ama, temelde, ben hakim bilimsel kavramlarla sınırlanamayacak bir insan resminden bahsedebildiğimiz bir noktaya ulaşmamıza önem veriyorum. Bunun için, insan Estetik Eğitimden geçmeli. Şu yalıtılmış sanat eğitimi kavramından kurtulmak gerek, ve her konuda, ana dil, coğrafya, matematik ya da jimnastik, hepsinde sanatsal öğe cisimlendirilmeli. Ben yavaş yavaş insanların sanat eğitimi almalarının zorunlu olduğunun anlaşılmasını savunuyorum. Sadece bu sanatsal eğitim verimli bir toplum için sağlam bir temel sağlayabilir. Toplumumuzun başarıları güç ilişkileriyle yönlendirilip belirleniyor. Ama dünyanın nasıl değişeceğini belirlemesi gerekenler birkaç kişi olamaz – herkes olabilir. Gerçek bir demokraside yetenekten başka fark yoktur; demokrasi sadece bütün sınırlama mekanizmaları kalktığı zaman gelişebilir. Günümüzün en büyük sınırlayıcı mekanizmalarından biri de okuldur; çünkü insanları geliştirmez, onları yönlendirir.

13 Lea Vergine, "Dil Olarak Beden"den

Vergine çağdaş sanat sahasında 1970'lerden bu yana etkin olan bir İtalyan yazar ve küratördür. "Dil Olarak Beden" onun en eski ve en etkili yayınlarından biriydi (bkz. VIIIB2). Vergine o sıralarda yeni ortaya çıkan Beden/Performans sanatı sahasında etkin olan altmıştan fazla sanatçının eserlerinin fotoğraf belgelerini ve çözümlemesini derledi. Derlemenin buraya için-

den alıntılar yapılan uzun bir önsözü vardı. Vergine yeni sanatın hem eleştirel potansiyelini hem de patolojik tehlikelerini belirlemek üzere psikanaliz dilinden yararlanıyor. *Il corpo come linguaggio* ilk kez Milano'da, 1974'te yayınlanmıştı. Buradaki alıntılar Lea Vergine'in bir sonsözüyle birlikte *Body Art and Performance. The Body as Language* (Milano: Skira, 2000) adıyla yapılmış ikinci baskıda yer alan Henry Martin'e ait çeviriden yapılmıştır. Alıntılar s. 7-9, 15-6 ve 26'dandır.

Beden gitgide daha çok sayıda çağdaş ressam ve heykeltıraş tarafından bir sanat dili olarak kullanılıyor ve her ne kadar fenomen çok farklı akım ve eğilimleri temsil eden, çok farklı sanat teknikleri kullanan ve çok değişik kültürel ve entelektüel arkaplanlara sahip olan sanatçıları etkilese de, bu tür sanat yapma tarzı her şeye rağmen bütün dışavurumlarıyla birlikte belli özelliklere sahip. Sözgelimi her zaman için bir kişisel kimlik kaybını, gerçeklik duygusunun duygular sahasını ele geçirip denetlemeye başlamasının reddedilmesini ve insanlara ve şeylere olan bağımlılığa karşı romantik bir isyanı içeriyor. Hassaslık her zaman için hedeflenen, kaçırılan ve bu yüzden de hayal kırıklığıyla çevrili amaçtır. Buna da hep beraberinde bir "yetişkinin" yokluğundan ve yardımlaşmacı sevgi biçiminden türeyen bir acı eşlik eder.

Beden Sanatı'nın temelinde... kendisini zaman içinde sınırsızca yayan bir tatmin edilmemiş sevgi ihtiyacı keşfedilebilir – insanın olduğu şey için ve olmak istediği şey için sevilme ihtiyacı – sınırsız haklar getiren türden bir sevgi türüne olan ihtiyaç – ana sevgisi denen şeye olan ihtiyaç. Bu sanata kaçınılmaz hayal kırıklığı ve başarısızlık boyutunu veren şey budur. Kendisini bütün bu eylemler, olaylar, foto-dizilimler ve performanslar için tipik olan saldırganlığa dönüştüren şey, bu elde edilmemiş sevgidir. Bu aynı zamanda benliğin başka hallerine de yöneltilir, benlik böylece iki katına çıkar, örtülür ve idealleştirilir. Benliğin romansının sevgisine dönüşür. Bu acil sevgi ihtiyacı, olmaya devam ettiğimiz dölütte narsizm halini alır, ama bu şekilde sevilmek bir kez daha birçoğumuzun yaşamına anlam verebilecek olan tek güçtür.

Eğer "sanat" sözcüğü hâlâ yerli yerinde kullanılabiliyorsa, bu kitapta sunulan sanatçıların sanatı sürekli olarak burjuvaziye karşı mücadele eden ve olan şeyi olmaktan çıkmış olandan, onu bir kez daha yeniden bir kültür yaratmakta kullanabilmek üzere ayırmaya çabalayan burjuva entelektüellerinin sanatıdır. Sanat üretiminin kapitalistçe belirlenmiş bütün biçimlerindeki o aynı karşıtlıktır bu ve eylemlerin birçoğunun neden Nietzsche, Ekspresyonizm ve Varoluşçuluk dolu olduğunu açıklamayı sağlar.

Birey "ötekinin" bir işlevi olarak eyleme yükümlülüğüyle saplantılıdır, *olabilmek* için kendisini sergileme yükümlülüğüyle saplantılıdır. Aşırı gelen arzu kolektif *ethos* ve *pathos*u yaşamak, *varolanı* bütün kaba fizikselliğiyle yakalamak, daha önce hissedilmiş ama tam da iletişim anında yaşanan bir şeyi iletmek, şimdiyi terk etmeden kökenlere dönmek, bireyi hem kendisi ile hem ötekilerle ilişkiye sürüklemek, bireyi, kısacası, kendine özgü varoluş tarzına yeniden sürüklemektir...

Vurgu doğadadır, davranış ve alışkanlıklarımızın, böylece toplumun yapay alışkanlıklarından uzak durabilmek için dönmesi gereken mevcut ahlak değerlerinin, (ilksel sayılan) organik fenomenlerin, tesadüfün, masumiyetin ve kendiliğindenliğin ötesine geçme arzusundadır. Bütün bunlar kültürü ortadan kaldırma çabasıdır – yani bütün o gelişmiş yaşama biçimlerini, bilinçlilik kavramına karşı ansiklopedizm kav-

ramını, sosyal grupları tanımlayan ve koşullayan kurumların içinde onların kolektif oluşumunu, evrime karşı kristalleşmeyi.

Birey ısrar ve tekrarlarla, bedenin her parçasının her işlevinin her anının bütün ihtimallerinin nefes kesici bir çözümlemesiyle birlikte duygusal bir olay için ısrar etme gibi bir inatçılıkla ileri götürülen sürekli bir sürecin merkezine yerleşmiştir – kesintisiz hareketin, deneyin ve büyük bir enerji harcamasının bütün eylemciliğiyle. Örneklerin yüzde doksan dokuzunda, bahsettiğimiz sanatçılar beğeni dolu insanlardır, ama aynı zamanlarda yeni biliş biçimleriyle ilgilenen ve işlerini dikkat ve özenle yapan kişilerdir... Artaud gibi bedenden ve bedenin araştırılmasından çıkabilecek benlik bilgisinin bütün olasılıklarıyla yakından tanışmak isterler. Beden dünyaya tekrar doğma hakkını elde etmek için aşırı bir çabayla çırılçıplak kalmıştır. Çoğu zaman, ele aldığımız deneyimler otantiktir ve bu çerçevede acımasız ve acılıdır. *Acı içinde olanlar ciddiye alınma hakkına sahip olduklarını size anlatabilir.*

Bu sanatçılar "yaşama uzun uzun bakmazlar" ve ifade biçimleri kibar değildir. Herhangi bir *a priori* dışlama yapmazlar ve birçoğunda acı çekme mistisizme dönüşmemiştir. Bu onlar bizim zayıflıklarımızı ve gerçeğin canavarca örgütlenişini incelemeye başladığı zaman özellikle doğrudur. Bu da yaşam aracılığıyla ölümle yüzleşmek, yaşamın alttaki ve bulanık yönleriyle oyalanmak, gizli ve saklı olanı günışığına çıkarmaktır. Ancak ölümle yavaş yavaş deney yaparak yaşam hakkında biraz daha çok şey anlayabiliriz – ancak her şeyin tehlikesini göstererek normal demeye alışırız... Bize bir öykü ve karakter vermek yerine, bu sanatçılar hem öykü hem karakter olurlar. Toplumun işlevselciliğiyle hadım olmamış bir insan aramaktadırlar – kâr yasalarının dışında yaşayan bir insan. Önemli olan bilmek değil, insanın bildiğini bilmektir. Bu da kültürün herhangi bir makul kullanıma sahip olmadığı bir haldir. Bilinçdışının üretken güçleri serbest kalır kalmaz, peşinden arzuyla savunma, hadım olmayla kendi kendini saklama, yaşam dürtüleriyle ölüm dürtüleri, voyörizm ve teşhircilik, sadizme ve mazoşist hazlara yönelik dürtüler, yıkıcı fantezi ile arındırıcı fantezi arasındaki çatışmaların sürekli ve histerik dramatizasyonu gelir. Eğer buna psikopatolojiden analojiler aramaya kalkışacak olursak, sinirsel beceri denetimsizliklerinde, histerik çığlıklarda (dışsal nedenlerine oranlı olmayan duygusal tepkiler), terk edilme sinircelerinde, yetişkin gelişimi açısından yetersizliklerde, otoerotizmde, saplantılı cinnetlerde, her şeye kadirlik heveslerinde, oral canlılıkta, sadist yakınlıklarda bulabiliriz. Eğer sapkınlıkla olan bağlantılarıyla ilgilenirsek, fetişizm, transvestizm, voyörizm, kleptomani, pedofili, nekrofili, sadomazoşizm, rupofobi, skatofajiden bahsedebiliriz. Psikotik semptomlar aramak dikkatimizi şaşkınlık, melankoli, hezeyan, depresyon ve eziyet çılgınlıklarına çekebilir. Ama bu yordam da bağlılıktan yoksun olacaktır. Psikopatolojiden ödünç alınmış bir terminolojinin kullanılması artık *avangard* sayılan birçok sanatçının uygulamaya kararlı olduğu ve tehlikeyi göze alarak uyguladığı bu *reductio ad absurdum*un [saçma derecesine indirgemenin] cazibesini anlamayı sağlayamaz.

***

Ritüalizm tutumu estetik etkinlikle *geriye dönük haz* arasındaki ilişkinin araştırılması için destek verir. Karşılıksız arzunun rahatsızlığı, istikrarsız varoluşumuzda örtük olan tehlike ve hiçbir zaman gerçekleştirilemeyebilecek olan hipotezlerle

karşılaşınca yaşanan sürekli gerilim, bütün bunlar, kaçınılmaz olarak *yeryüzünde-olmaktan* duyulan bir acı haline yol açan *gündelik* durumlar olarak görülmelidir, ve onunla birlikte gerçek bir ilişki bulma olanaksızlığından kaynaklanan acı da öyle. Öyleyse, *felaket tepkisine* ve *korunma hezeyanına* yol açan şey budur. [...]

Öyleyse, bu sanatın önemli terimleri bizim dışımızda olan şeylerdir, bedenlerimiz, *içimizde* olan şey ve *bize* olan şeydir. Nesneler başkalarının bizimle ya *birlikte* olduğunu ya da olmadığını gösteren kanıtlardır ve bu da bize nesnelerin fizyonomisiyle iletilir. Sanatçıyla öteki arasındaki ilişki nesnelere yakın ya da uzak olma sorunudur. Sevgi nesnesinin yeniden elde edildiğini görürüz (Bu nesne sonuçta hep kaybettiğimiz o ilk anne imgesinin bir geliştirilmesidir) ve aynı zamanda dış dünyadaki bu imgenin bizim içimizde kandırılmış olarak kalan duygusal enerji yüklerinin bir telafisi olarak canlandırıldığını görürüz.

İnsanın kendi yaşamı, insanın kendi varoluşunun kanıtı ve bütün o "özel" şeyler sahası repertuvar malzemesi olarak kullanılabilir. Herhangi bir şey hizmete sokulabilir: Herhangi bir günün herhangi bir anından herhangi bir eylem, insanın kendi fotoğrafları, röntgenleri, tıbbi test çizelgeleri, kendi sesi, kendi cinsel organıyla ya da dışkısıyla kurabileceği olası her tür ilişki, kişinin geçmişinin canlandırılması ya da düşlerinin teatral temsili, aile tarihindeki olayların bir envanteri, jimnastik, mim ve akrobasi, yumruk darbeleri ve yaraları. "Beden her algının bir parçasıdır. Ondan uçup kaçan şimdide ortaya çıktığı ölçüde dolayımsız geçmişte yer alır. Bu da onun bir ve aynı anda bir bakış açısı ve bir uzaklaşma noktası olduğu – benim olduğum ve aynı zamanda olmam gereken şeye doğru ilerlerken uzaklaştığım bir ayrılma noktası olduğu anlamına gelir." (Jean-Paul Sartre). Bazı sanatçılar antropolojik alıntılar ya da düşlerle ilgili buluşlar yoluyla bir yer değiştirme, bir saptırma, bir sansür hareketi geçirirler; diğerleri paradoksal ve ürkütücü anlatıları öne çıkartır; daha başkaları kendilerini kendi kişisel mitlerinin geliştirilmesine verir ve dikkatlerini çocuksu sarsıntılar ve yetişkin aktarımlara yöneltir. Sonunda bir bireyden başka bir şey olmayan bireyle baş başa kalırız. *Homo* ne *faber*, ne *ludens* ne de *sapiens* olur. Sadece mitsiz, ahlaksız, mesel ya da alegorisiz bir insandır; kesintisiz banallık korkusuyla dolu, ezici yakınlaşma ve uzaklaşmalarla dolu bir insandır sadece. Sofuluk ve açık saçıklık eylemleriyle, kızıl ve kirli bağırsaklarıyla, yozlaşma ve kefaret zevkiyle yaşar. Tıpkı bir sürü küçük çocuğun dışkısını çevresindeki yetişkinlerin gözünde kendilerini onaylama aracı olarak kullanması gibi, Beden Sanatıyla ve performanslarla uğraşan sanatçıların birçoğu da kendi dışkısal işlevlerini ve bedenin deliklerinin iyi ve kötü kullanımlarını yüceltir. Saplantılı sinirceler artık reddedilmez ve dışkı merakı da sansürlenmez; anal erotizmden türetilen her şey kabul edilir ve kullanılır. Ve bu "*homo sum, humani nihim a me alienum puto*" [Ben insanım ve insani olan hiçbir şey bana yabancı değil] demekle aynı şey değildir. Bu daha çok öldürücü bir otizmin ya da delice ve sadistçe bir kendi kendini tatminin, sadece performans yapan sanatçı açısından değil, izleyici açısından da sözkonusu olan tatminin telaşlandırıcı bir belgesidir – sadomazoşist sapkınlığın gerçek ve tam tümörleri.

Ölüm korkusu da bizim "filojenetik kalıtımımızın" bir parçasıdır. Kaygı da kayıp tehlikesine yanıt olarak ortaya çıkan özel bir rahatsızlık halidir. Ama aynı zamanda bir şeye yönelik arzu ne zaman bastırılsa, ona bağlı olan libido da kaygıya

dönüşür ve o kaygı beklemekle bağlantılıdır. Kaygı bireyin kendinden eminliğini alıp götürür ve onun *ötekilerle birlikte varlığı* sahte umut boyutunda yer alır. Bastırılmış içgüdüler uygar insanın durumunu tehdit eden tehlikelerdir. Bu yüzden büyük yalanı destekleyen saygınlık geleneklerini yıkmak zorunludur, kamusalı özelden ayıran yapay paravanı yıkmak zorunludur. Her hela bir çalışma odasıdır, her çalışma odası bir heladır. Yüceyle kaba arasındaki ayrım artık anlam taşımaz.

***

Sanatçının *farklı* ya da *alternatif* bir tarzda iş görme çabası, rolüne yakışan alışılmış prestij konumunu ortadan kaldırma arzusunun bir ifadesidir. Bu, aynı zamanda kişiler arası ilişkiler sahasını sanat ve kültürün sürekli ürettiği ve ilişkilerin hayal kırıcı ve özgürleştirici olmaktan uzak olmasına katkıda bulunan yabancılaşma biçimlerinden arındırmaya yönelik bir çabadır. Hedef estetik belirlilik ve kültürel mahrumiyeti ortadan kaldırmaktır. Bunlara eşlik eden rekabetçilik, yıkıcılık ve suçluluk duyguları otomasyon uygarlığıyla şiddetlenmiştir. Bu yüzden doğum öncesi duruma yönelik bir nostalji (sanatçıyla halk arasındaki ilişkiye aktarıldığı görülebilecek olan bir nostalji) denebilecek şeyle birlikte trajik biçimde bütünsel ya da mutlak bir şeyin hazzı, bu tür iletişimin hedeflerinin bulanık ya da gizlenmiş olduğu kuşkusunu ortadan kaldırır ya da uzaklaştırır. Seyirciye olayı tamamlamak üzere ihtiyaç vardır; seyircinin gündelik varoluşunu ve sıradan davranışının kurallarını yeniden düşünmesine yol açan kolektif bir deneyime katılması gerekir. Bu da edilgen tefekkür normları için yeterlidir: Artık seyirci bir ses deliği olacaktır. Sanatçı izleyiciye elini uzatır ve işlemin başarısı izleyicinin bunu almaya ne kadar hevesli olduğuna göre değişir. Öneriyi yapan sanatçının jesti ancak eylemleri izleyici tarafından da bir kabul eylemiyle karşılanırsa anlam kazanır. Sanatçının ötekilerin onu almaya açık olduğunu, onun kışkırtmalarını kabul etmeye hevesli olduğunu ve "izdüşümlerini" ona geri vereceklerini hissetmeye ihtiyacı vardır. Seyircinin onunla işbirliği yapması vazgeçilmezdir, çünkü onun ihtiyacı olan şey kimliği içinde onaylanmaktır. İzleyicinin davranışı sanatçı açısından bir yüceltmedir, tıpkı sanatının davranışının izleyici açısından bir yüceltme olması gibi. Seyirci kendisinin kullanılmasına izin verirse, sanatçı görünür kılmaya çalıştığı ütopya dünyasında ya da fantezide güven vermeye hevesli olan bir "öteki" bulmuş olur ve bu deney ters yönde de işlemektedir. Ama bazen durum bir tür "Her şey gider" sorunu haline gelir ve karşılıklı kandırmacayla karşılaşırız. Bu da izleyicinin mazoşist bir cezalandırılma heveslisi olmasından kaynaklanır. (Cezanın işlevi peşpeşe gelen bir haz anı olasılığını elde etmek üzere suçluluk duygularını ortadan kaldırmak olacaktır.) Böylece elitist sanat ve tüketici sanatı fenomenlerinin şiddetli bir karşıtlığına dayanan bir tür estetik terörizme varırız.

14 Bruce Nauman (1941-) Michele De Angelus'la Söyleşi

ABD'nin Orta Batı kısmında, Indiana'da doğan Nauman California'ya taşınmadan önce Wisconsin Üniversitesi'nde okudu. 1960'ların ortasında mezun olan başka birçok genç sanatçı gibi Nauman da, alışılmış resim ve heykel medyasına yüz çevirdi ve sanat etkinliğinin "genişletilmiş sahası" denen alanda çalışmaya başladı. Nesne yapma, yerleştirme, fotoğraf,

performans ve video çalışmasını karıştırma tarzı, 1960'lardan bu yana sanat kültürü cephesinde yer alan dağınık uygulamalar üzerinde hem etkili oldu, hem de onları gösterdi. Fakat eseri bastan sona doğayla ve sanat etkinliğinin sınırlarıyla, daha geniş olarak kültür içinde sanatın konumuyla ilgili sorulara yoğunlaşmıştır. Bu da neyin sanat olabileceğinin değilse de (artık her şeyin "sanat" olduğunun öne sürülebileceği düşünülürse), herhangi bir kısıtlamanın gevşetilmesi durumunda neyin ilginç ve önemli olarak kalacağı konusundaki sınırların sürekli sınanmasına yol açmıştır. Buradaki söyleşi Amerikan Sanat Arşivi için 27-30 Mayıs 1980 tarihleri arasında kaydedildi. Nauman başlangıçta müziğe olan ilgisini anlatarak başladı, özellikle Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, LaMonte Young ve John Coltrane'u, hiçbir ilerleme kaydetmeden tekrar eder gibi görünen yapılar olarak andı. Bu da onun tekrar içeren süreçlere, tekrarlı süreçlerde belirir gibi olan kazalara ve ortaya çıkabilecek gerilimlere yönelik ilgisinin tartışılmasına yol açtı. Buradaki alıntılar Nauman'ın oda içlerindeki eylemleri içeren ilk fotoğraflarının ve video bantlarının, o sırada ilgi duyduğu sanatın konusulduğu kısımdan başlamaktadır. ***Bruce Nauman*** (Londra: Hayward Gallery, 1998, s. 120-8) adlı sergi kataloğundaki yeniden basımdan aktarılmıştır.

BN: Filmlerin birçoğu dans ya da egzersizler ya da tekrarlı hareketler üzerineydi, performanslar da öyle. Tekrarlı eylemi ele alıyor ve aynı zamanda, uzun bir süre hatalar ya da en azından bir değişiklik, değişiklikler yapıyor, sonra yoruluyorsunuz ve türlü türlü şeyler olmuyor, yani bu tür şeylerin nasıl işlediğini anlamaya başladığınız zaman sömürebileceğiniz belli bir gerilim sözkonusu. Video kasetlerin birçoğu da bununla ilgiliydi. [...]

MDA: Bunların birçoğu odalara göre konumla ilgileniyordu sanki. Onları yaparken ne düşünüyordunuz?

BN: Yani, o sırada öyleydi. Bence, tam olarak bilemiyorum, ama bunun belli bir miktarı benim dergilerde gördüğüm Bob Morris ve Don Judd olaylarıyla ilgiliydi. Ayrıca, benim uzun yıllar unutup da bir süre önce hatırladığım bir şey, bir tür şov programı da önemli olmuştu... San Francisco'da görmüştüm onu. Richard Tuttle'ın iki eseri vardı, ilk eserlerinden. Ayrıca o sırada çok az kimseyi tanıdığımdan, stüdyoda neden ben sanatçıyım, sanatçı ne yapar gibi şeyleri değerlendirmek, yeniden değerlendirmek için çok vaktim oldu, ve sonunda bu çalışma böyle çıktı ortaya... biri neden sanatçı olur, sanatçılar ne yapar, işte o soru. Ortalıkta uzun uzun gezindim, böylece o işlevi eser haline getirmenin bir yolunu bulmaya çalıştım. Böylece okuldan çıktıktan sonra yaptığım o ilk çalışmaların bir kısmı vaktimi nasıl geçirdiğimle ilgiliydi. Bol bol kahve içiyordum, o yüzden fotoğraflara kahve saçıldı... sıcak kahve döküldü. [...]

MDA: O sırada o zamana dek sanatçıların sanat diye yaptığı şeyin bu olmadığı fikrine herhangi bir şekilde kapıldınız mı?

BN: Hayır. Yani, hep böyle bir şey olabilir, çok fazla ilgi görmediğinizi hissettiğinizde, ya da çok az bir izleyici kitleniz varsa, o zaman belli bir test etme olabilir... Bence daha en baştan inandığı şeyleri yapar insan, tıpkı bir sohbet sırasında sırf test etmek için bir şeyler söyler gibi, öylece yaparsınız. Bence bir sürü çalışma bu şekilde yapılıyor, bu da onları sahte falan kılmıyor, onu yapmak için bulabildiğiniz tek yol bu oluyor.

[...] sınama buydu, bir sanatçının işlevi nedir sorusu. Ben neden bir sanatçıyım sorusu da aynı soru. O sırada bol bol okuyordum. Bence sonunda üniversitede

yaptığım heykelin o dayatma çevresinde döndüğünü anladım (Bir sürü insan sanat hakkında sanat yapıyordu). Benim daha geniş bir toplumsal bağlamda çalışmam gerekliydi ve düşündüğüm ve bildiğim şeyleri esere daha çok katabilmeliydim... Sanırım bir sürü söz/resim şakası, Nabokov okurken karşılaşılan şeyler falan okuyordum. Wittgenstein'ın *Felsefi Araştırmalar*'ını okuyordum, bence bu kitap da her şeyi sorgulamanın bir yolu dışında bir şey sunmuyor. Bir savı alıp anlamlı olup olmadığını anlayıncaya dek izleyebilirsiniz, ama benim için onun herhangi bir yere gitmediğini ya da hatalı olduğunu görmek yararlıydı. [...]

Sıkıcı bir durumla ilgilenmiyordum ve bence önemli olan şey... hep bir başlangıç ve bir son vardı, ama bana eğer yeterince uzun süre giderse, eğer biri gelip de onu seyredebilirse, seyredenlere bir saat, yarım saat, iki saat bunu vermek mümkün olur gibi geliyordu, ama hep dikkat etmek istediğim bir şey de yapının ya rastgele hata yapmak ya da yorulup hata yapmak yoluyla gerilim içermesiydi, olaya programlanmış bir yapı hep vardı. Ve gerilimlerle gerçekten ilgileniyorum, orada uzun süre oturup hiçbir şeyin değişmediğini görmenin gerilimiyle değil. Bence eserler başarılı olmuştu, bu nedenlerle başarılı olmuştu ve başarılı olmayanlar da içlerinde yeterince yapı bulunmadığı için başarısız olmuştu. [...]

MDA: Ben sizin eserinizin izleyiciyi nasıl yönlendirdiğini merak ediyorum. Bu konuda herhangi bir sorumluluk hissediyor musunuz? Birçok eserde bu açıkça bir amaç gibi.

BN: Eh, belki en basit düzeyde, ama ben önem verdiğim bir şey yaptığımda, ya da çalışma deneyimi önemliyse, bilmiyorum, bu akıl karıştırıcı – yani, bazı insanların, eğer ben iyi bir iş çıkardıysam ve ilginç bir açıklama getirdiysem, buna da önem vereceklerini sanıyorum. Bu yüzden bu anlamda bir yönlendirme gibi gelmiyor bu bana. Bunu düşünüyorum, ama elbette bu gerçekten karışık bir şey çünkü eserin ve yaptığım eserden geriye kalan şeyin baştan sona keşfedilmesiyle ilgiliyim. Bittikten sonra pek ilgi göstermem ona; yapmaya kalkıştığım şeyi yapmışımdır ya da bir yer edinmişimdir ve bir şeyleri keşfetmişimdir. Sonunda tek yapılabilecek şey benim ihtiyaçlarımın ve durumun başka insanların da onunla ilgilenmesini sağlayacak kadar genel olması. Başkalarının genellikle çok talepkâr olduğunu da biliyorum, ama bence makul bu... Peter Schjeldahl'la konuşuyorduk, o da bir şair ve eleştirmen, eserin nereden çıkıp geldiğini konuştuk ve bizim eserlerimizin bir sürü hayal kırıklığı ve öfkeden geldiğini hissettik. Yani eserlerin birçoğu bu, hayal kırıklığı ve öfke, bu da bizim kendimize özgü kişisel tesadüflerimiz değil, dünyadan, ahlak kurallarından, kültürel tatminsizlikten, kopukluktan ya da başka bir şeyden gelen, toplumsal bir durum, üstelik eserde o şekilde görünmüyor da, bence. Bir şekilde eseri yaratıyor; eserden enerji yaratıyor. [...]

MDA: Ama bu sanat geniş anlamıyla kültürü etkilemiyor. Toplumsal bir eser falan değil. [...]

BN: Ah, hayır. Bence insanlar bu konuda yanılıyor. Sanat hiçbir zaman... kültür üzerinde doğrudan politik ya da toplumsal etki bırakamaz. Ama bence sanat tarihte kullanılan şey; geriye kalan şey. Biz de tarihi böyle görüyoruz, sanat ve yazı aracılığıyla, geniş anlamda sanat aracılığıyla: müzik, edebiyat ve her şey... Sanatın kabul edilen ya da kabul edilebilir olan şeyin köşelerini tırmıklaması anlamında, ya

da insanların neden sanat yaptığını, insanların neden herhangi bir şey yaptığını, ya da kültürün nasıl işlediğini ve işlemesi gerektiğini ele alması anlamında politik olduğunu biliyorsunuz. Bence sanat böyle şeyler, ve sanat bu tür şeyleri düşüncelere dökmenin çok dolaylı bir yolu. Yani darbenin dolaylı olması gerekiyor, ama aynı zamanda bence gerçek de olabilir. Bence onun ne olduğunu öngörmek ya da söylemek neredeyse imkansız, ama kesinlikle bugünün ya da yarının politik durumuna uygun düşmüyor, sadece soyut ve daha genel bir şekilde belki. Bence felsefe üzerine sanat ... eğer sanatı disiplin sayarsanız, ilginç olan insanlar disiplinin yapısını araştıran insanlardır. Bu anlamda disiplini de kırarlar, onu genişleterek kırarlar. Orada olan şeyi kırmaya yönelirler. Elbette tümüyle disiplin içinde çalışan sanatçılar var. Ben bu insanları ilginç bulmuyorum. Onları yetenekli, hünerli falan bulmadığından değil, sadece ilgimi çekmiyor. Bu anlamda çok büyük karışıklık var, çünkü iyi resmedebilmek, renkleri bilmek, çizebilmek gerekmez, disipline ait bu tür özgül şeylerin hiçbiri gerekmez, ilginç olmak için. Diğer yandan, eğer herhangi bir hüneriniz yoksa, o zaman iletişim kuramazsınız, bu da ilginç bir çıkıntıdır – o çıkıntı da bu nedenlerle ilginçtir.

VIIC. POLİTİK YÖNLER

1 Hélio Oiticica (1937-1980) "Üst-Duyusalın Ortaya Çıkışı"

Oiticica, Rio de Janeiro'da doğdu ve okudu. 1950 sonları ve 1960 baslarında geometrik konstrüksiyonlar ve rölyefler yaptı, 1959-61 arasında Brezilyalı Neo-Somut hareketinde yer aldı. Sanatın işlevi üzerine görüsleri, politik reforma ihtiyac duyulduğu ve bunu başarmak için de kültürel değisime gerek olduğu inancından güçlü bir sekilde etkilenmisti. 1967 yılında yazılmıs bir metinde, sunu savunuyordu: "Su anda Brezilya'da politik, toplumsal ve etik sorunlar acısından konum alma ihtiyacı var, günden güne artan ve acil bir ifade gerektiren bir ihtiyac bu, çünkü bu yaratıcı sahanın en önemli konusu." (İlk kez "Nova Objetividade Brasileira" adlı sergi için hazırlanan, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967'de yayınlanan, "Yeni Nesnelligin Genel Şeması"ndan.) 1960'ların sonlarında giyenleri canlı heykellere dönüstürecek olan kostümler ve ortamlar yaptı. Yerli sokak fiestaları ve gecit törenleri geleneğinden esinlenerek, kozmopolit modernist sanatın normlarına kasıtlı bir direnis baslattı. Oiticica'ya göre, onun eserine tam olarak katılan seyirci önemli bir özgürlük deneyine katılmıs oluyordu. 1970 yılında Guggenheim Bursu alarak New York'a gitti, sekiz yıl boyunca orada kaldı. Buradaki metin Kasım/Aralık 1967'de yazıldı ve ilk kez "O aparacimento do suprasensorial na arte Brasileira" adıyla, *Revista GAM*, Rio de Janeiro, sy. 13, 1968'de yayınlandı. Metnin tam İngilizce cevirisi Guy Brett vd., *Hélio Oiticica*, Rotterdam: Witte de With; Minneapolis: Walker Art Center, 1992, s. 127-30'da yer aldı.

Resim gibi heykel de değişti, üzerindeki eski kalıbı döktü, kaideyi parçaladı, harekete geçti ve melez bir ürün, nesne haline geldi. Resim ya da heykelden türetilen her şey nesneye gider, bu yüzden de o bir yol, bu yeni senteze giden bir geçittir. Eser, şiir (Brezilyalı "Neo-somut" deneyiminde görüldüğü gibi), kendisini şiir-nesnenin ortaya çıkmasıyla arındırdı. Peki nesne ne öyleyse? Yeni bir kategori mi, yoksa yeni bir estetik önerme kipi mi? Bu iki anlamı içerse de, nesnenin, nesneyi yapanların en önemli önermesi, bana göre artan seyirci katılımıyla yaratılan yeni bir algısal davranışın, zaman içinde estetik ifadenin amacı olan nesneyi aşacak olan önermesidir. Benim açımdan, benim gelişmemde, nesne her seyircinin bireysel davranışıyla gitgide artan bir şekilde katılımı olan deneyimlere bir geçit demekti: Burada arayışın katılımcının "yeni koşullanması" olmadığını, bireysel serbestlik arayışında her koşullamanın, her kişinin kendi içinde, erişilebilirlik, doğaçlama, iç serbestlik aracılığıyla yaratıcı bir hale giden yolu bulmasını sağlayan, açık önermeler aracılığıyla altüst edilmesi olduğunu ısrarla söylemeliyim – Mario Pedrosa'nın kahin gibi "deneysel özgürlük egzersizi" dediği şeydir bu. Nesne aracılığıyla yeni bir estetizm aramak, ya da kendini "keşiflerle" ve eserler ve önermeler aracılığıyla sözde-gelişmiş yeniliklerle

sınırlamak yararsızdır. "Yeni Nesnellik" fikrini yaratıp tanımladığım zaman, bunu bu evrimin Brezilya avangardına özgü halini belirlemek üzere yapmıştım, kavramları katmanlaştırıp yeni kategoriler yaratmak için değil: "nesne" ve "ortam sanatı". Lygia Clark'ın yapıtı bizim aramızdaki bu fenomeni anlamak için uygundur. Önce onun resmi dönüştürmesi, böylece vefatını haber vermesi, daha sonra heykeli dönüştüren ve bitiren *Bicho*'yu (Hayvan) muhteşem bir şekilde keşfetmesi, en cesur yaratıcı önermeleri yaptı: Brezilya sanatının en önemli ve anlamlı önermelerini. Ortaya çıkan önermeler ya nesneye döner (sözcüğe, kutuya vb. "şeye" ve "hayale" kadar bütün kipleriyle) ya da ortama döner, onun öğelerini kolaylaştırır, ama onun özünde önermeyi hedefler. Bu arada, "ortam"ın farkına vardığımdan beri (yani 1960'lardan beri), nesneyi onun düzenlerinden biri olarak düşündüm (*Çekirdekler, İşlenebilir, Meteorlar, Parangoles* ve *Ortam Manifestoları* buradan geldi – bir bütünlüğe giden düzenler, bugün için zaten bir "yaşam-deneyimi önermesi" arayan düzenler). Burada nesnenin ya da ortamın bir estetiğini yaratma isteği yok; bu, sorunun önemsiz bir yönü, önemi bu evrim içindeki uzam ve zamanla sınırlı olan bir yön. Yine de önemli olan şey, önermenin içsel yapısı, onun "nesnelliğidir". "Yeni nesnellik" kavramı, birçoklarının sandığı gibi, yapıları "arıtmaya" çalışmaz, onlara bütünsel bir anlam vermeye, soyut sanatın önermelerinin yarattığı yapısalcılığı aşmaya, onu dört bir yandan, bitki gibi büyütmeye, bireyin özgürlüğüne odaklanmış bir fikri kucaklayıncaya, bireyi onun imgesel, iç egzersizine açık önermelerle donatıncaya dek büyütmeye çalışır – bu da bu durumda sanatçının sağladığı, bireyi yabancılaşmadan çıkarma, onu sosyo-etik davranışında nesnel kılmaya yönelik bir yol olacaktır. Eserin yapılışı bile, iç "işleme" gibi çiğnenecektir, çünkü gerçek "yapma" bireyin yaşam deneyimi olacaktır.

Böylece, "üstduyusal" kavramını ortaya attım. Burada, onu bütün ihtişamıyla tanımlayıp ifade etmek güç olacak – yakında bu konuda bir metin yayınlamayı istiyorum: "Üstduyusalın Aranması." Bu da gitgide açık önermeler aracılığıyla yaratıcı egzersizler oluşturma, kategori haline gelmesi gerektiği zaman nesneden bile kurtulma çabasıdır. Bunlar resim-heykel-şiir füzyonları, elle tutulur eserler değil, ama bu özelliği sergileyebilirler; duyulara yönelirler, böylece onlar aracılığıyla, "bütünsel algı" aracılığıyla, bireyi bir "üstduyum"a, onun her zamanki duyusal olanaklarının genişlemesine, iç yaratıcı merkezinin keşfedilmesine, gündeliğe bağlı olan, uyku halindeki ekspresyonist kendiliğindenliğinin keşfedilmesine yol açabilirler. Bu da burada tartışması imkansız olan bir dizi sav içerir: toplumsal, etik, politik vb. düzenden sorular. Bu yöndeki ilk etkili grup deneyimi, kolektif olarak hazırlandı: Benim dışımda, "tohum" önermesiyle Lygia Pape var, bu önermede doğaçlamayı ve bedensel ifadeyi, yaratıma bir giriş, jest ve ritime bir davet olarak keşfediyor: Beden-ifadenin yeniden keşfedilmesi – şair Raimundo Amado, sözcük ve sesle bir deneyimde ve bunun sonucundaki eylem; Lygia Clark, onun "altduyusal yaşam-deneyimi" dediği şeyi arayan *Duyusal Miğferler*'iyle. Ben kendi önermelerimde, katılımcıyı kendisine "açmaya" çabalıyorum – bir iç yayılma, bir kendine dalma süreci, bu tür bir yaratıcı süreç keşfi için gerekli olan bir süreç sözkonusu – eylem de bunu tamamlayan şey olur. Bu önermelerde her duruma göre her şey geçerlidir, özellikle de dokunma, koklama, işitme vb. gibi duyulara çağrılar vardır, ama "Op Art"ta olduğu gibi, sadece duyusalla sınırlı kalarak, onları bir uyaran-tepki süreci aracılığıyla "soruşturmak" üzere değildir bu.

Seyircinin içindeki bir iç genişlemeyi önererek ve belirterek, zaten üstduyusalı hedefler. Üstduyusal denge halüsinasyon halleriyle temsil edilebilir (halüsinasyon ilaçlarıyla ya da onlar olmadan olan haller, çünkü çeşitli türden üstduyusal yaşam-deneyimleri de benzer bir hale yol açabilir; uyuşturucular üstduyusalın klasik örnek hallerinden sayılır) ve kutupsallığı tamamlamak üzere, tamamlama hali, başka deyişle, halüsinasyon olmayan hal. Bu da başka bir yerde daha ayrıntılı ele alınacak, çünkü destek veren ve vermeyen tutkuları uyandırabilir. Sanatın içine aktığı bütün bu deneyim, özgürlük konusu, bireyin bilincinin genişlemesi, mite dönüş, ritmin, dansın, bedenin, duyuların yeniden keşfi, doğrudan, algısal, katılımcı bilginin silahları olarak sahip olduğumuz şeyler, doğrudan her tür uyuşumcunun tepkisine yol açar, çünkü o (deneyim) bireyin maruz kaldığı toplumsal koşullama önyargılarından kurtuluşu temsil eder. Öyleyse, duruş davranışın bütünsel anlamıyla devrimcidir – yanılmayın, her fırsatta bize deli diyecekler: Bu da gericilik şemasının bir parçasıdır. Sanat artık entelektüel egemenliğin bir aracı değil, artık "yüce", elde edilemez bir şey olarak, viski içen burjuvanın ya da kurgulayıcı entelektüelin keyfi olarak kullanılamaz: Geçmişten geriye kalacak tek sanat doğrudan duygu olarak ortaya çıkacak olandır, bireyden baskıcı koşullanışını çıkartacak olandır, ona onun davranışının karşılık geldiği yeni bir boyut verecek olandır. Gerisi, egemenlik aracı olduğu için dökülecek. Bir şey belirli ve kesin: üstduyusal arayışı, insanın yaşam deneyimlerinin arayışı, "deneysel özgürlük egzersizi" aracılığıyla, kendisini ona açan bireyin yaşadığı "iradenin keşfidir" (Pedrosa). Burada sadece doğrular önemlidir, kendi içlerinde, metaforik aktarımlar yaşamayan doğrular.

2 Dan Graham (1942-) Sanat İşçileri Koalisyonu'nun Açık Toplantısında Konuşma

Graham'ın 1960'ların ortasındaki ilk çalışmaları metin ve metin-ve-fotoğraf merkezliydi, genellikle de dergilerde yayınlanmak üzere tasarlanmıştı. Bunlar arasında eserin kendisinde kullanılan bütün sözcük tiplerini sıralayan *Şiir-Şema* ve *Harper's Bazaar* adlı marketin parlak kağıda basılmış iki reklam broşürünün arasına bir kasa fişinin yerleştirildiği *İsimsiz (Figüratif)* vardı. En tanınmış olanıysa 1966 yılına ait *Amerika İçin Evler*'dir. Graham farklı tarzlarda şerit evler, dekorasyon türleri, mevcut renkler gibi şeyleri bir araya toplayıp tarafsız bir rapor benzeri bir havayla, bir dizi "belgesel" tarzı fotoğrafla birlikte sundu. Bunun etkisi büyük bir ekonomi yaparak, Modernist sanat ve çağdaş öncü üslup ("Minimalizm") ve onların daha geniş bir toplumsal modernlikle olan bağları gibi karmaşık bir konuyu ele almaktı. 1960 sonları ve 1970'lerde Graham daha çok film, video ve performans yaptı. 1969 yılında yeni ortaya çıkmış olan Sanat İşçileri Koalisyonu'nun bir toplantısına aşağıdaki tebliğle katıldı. Toplantının amacı "Sanat İşçilerinin müze reformu karşısındaki programı ne olmalı" sorusunu karara bağlamak ve "bir Açık Sanat İşçileri Koalisyonu Programı" ortaya çıkarmaktı (ayrıca bkz. VIIC6). Graham'ın sunumu sanatın avangardın bazı kesimlerinde yaygın olarak ticarileştirilmesi karşısında duyulan derin bir hayalkırıklığını yansıtır. Bunu yaparken altmışların genellikle hermetik görülen yeni avangard uygulamalarıyla daha geniş bir toplumsal eleştiri arasındaki ilişkiyi aydınlatır. Sanat İşçileri Koalisyonu'nun "Açık Toplantısı" 10 Nisan 1969 günü gerçekleşti. Graham'ın sunumu Sanat İşleri Koalisyonu tarafından, yine 1969 yılında, toplantı raporuyla birlikte basıldı. Daha sonra yeniden basımı Alexander Albero ve Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA: MIT Pres, 2000, s. 92-4'te yapıldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Özne sanatçı, konu da sanatı *özgür* kılmak.

Sanat dünyası kokuşmuş; topluca pislik kazan insanlardan oluşmuş; artık kolektif pisliği sistemden çıkarıp atmanın vakti geldi gibi görünüyor.

Çevrim nereden başlıyor? Münzevi dünyasında "yüksek" yere yerleşen bireysel ressam ya da heykeltıraşla başlayalım, ortak dünyadan aldığı sanat bilgisini ve ham malzemeyi hazmettikten sonra pislik yığınını yapıyor (belki de kendi zihin gözünden bakılırsa, gerçekten dünyaya pisliyor), işeyerek vakit geçiriyor, sevgisinin çabası başka bir zaman karşılığını bulacak, *gerçekleşecek.*

Malzeme dayatılmış "daha yüksek" değerlere aktarıldığı zaman dönüşür. Öncelikle, bir galeri, sonra, belki bir müze, sonra da bir sanat dergisinde çoğaltıldığı zaman sanat bilgisi verilerine çeviri yoluyla daha da yayılır; bu noktada, aktarımı gören sanatçı, çekip gider. Zaman aktarılırken, bu ticaret dünyasında para da sanatçının özel değerine, koleksiyoncunun ve sanat eleştirmeninin "yüksek" *kalitesine* aktarılır. Sanat dünyası, kişisel eğlence ve kâr ("kârlı bir deneyim") için pisliği kazan ya da sanatçıya onlar adına kazması için, eylemden –insanların çevirdikleri dolaplar– bir "eser" çıkarması için para ödeyen insanlar topluluğudur. Herkesin katacak özel rolü (rolleri) vardır – medya için bu, yaşamın/eğlencenin bir başka dilimidir sadece.

Artık bütün bu pisliği geride bırakmanın vakti gelmiş görünüyor; sanat dünyası zehirlenmiş; ya kenara çekileceksin ya radikal bir duruş alacaksın. (Sözlüğe göre, "kök", radikalin kökü ve kökün kökü aynı – pislik ve kötülüğün kökü var mı gerçekten?)

Sanat bir manivela olmalı mı Kurumlara karşı? Sanatı tehlikeli kılmak? Ama sanat bu toplumda dolaşımda olan tehlikeli metalardan sadece bir tanesi ve ne kadar çekicilikten uzak olursa olsun, en az ölümcül olanlardan biri. *Geri mi durmalı?* – kapalı bir sistem havasızlıktan boğulur.

Geçmişte yazar da benzer bir sorunla karşılaşmıştı. Bütün dergiler okurları reklamlarla özdeşleştirebilmek için bilinen bir bakış açısı sunmaya mecburdur, tıpkı geçmişte bir nesne olarak kitabın yapısının, yazarın özel, iç perspektifini ya da yaşam görüşünü o eşsiz yanılsamayı satın almış olan özel okura –çizgisel, ilerleyen, baştan gözden kaybolan bitiş noktasına dek uzanan– anlatıyı okurken dayatma işlevi görmesi gibi; okurun perspektifinin dünyaya yönelik yeni bir sezgiyle değişmesi beklenir; okur değişir; Marx, Zola ve Brecht'in zamanında okurun bu etkilenimi tekrar dış dünyaya değişim olarak taşımak üzere harekete geçirilmesi bekleniyordu. Dergiler –sanat dergileri– bu özel bakış açıları kurgusunu, toplamını okurların ve reklamcıların kolektif görüşü saydıkları bu saymaca kurgusunu sürdürdüler. Ekonomik varlıkları büyük ölçüde galerilere reklam satmaya dayanmaktadır. Onu satın alacak olan okurlar için, onu satması gereken eleştirmen için değerine gelince, sanatta kalitedir en önemlisi (Vakit nakittir/İnsan her şeyin ölçüsüdür). Yazara göre, ve yakın zamanda, bazı sözde kavramsal sanatçılara göre, basit bir çözüm vardır: Reklamları kendisi satın alır – çevrim böylece kendi kendini besler; kişi kendi kendine yatırım yapar – özgür bir toplumdur bu.

Aslında yapıyı destekleyenler sanatçılar, galeriler, koleksiyoncular, eleştirmenler ya da sanat dergileri değildir – Birleşik Devletler hükümetidir – bizler – ortak ihtiyaçlara yönelmiş olan – vergi yapısıyla "eserleri" satın alıp müzelere bağışlamak gibi kâr getirmeyen bir sanat "ticaretini" yapmayı kârlı hale getiren hükümet (cebini

parayla doldurmak sürecinde sanatçıları ve Madison Bulvarı tiplerini beslemek gibi yegane bir amaca hizmet ederek) vb. vb.

Kavramsal sanatçı maddi zemini olmayan bir saf sanat, sadece yeni fikirler doğurarak kavranan bir sanat düşünür – idealde topsuz, sopasız, yerçekimsiz, zarsız ya da parasız bir oyun anlamına gelip beyzbol ya da Monopoly olmayacak bir sanat. Ama bedavadır ve seks gibidir, en az iki kişiyle yapılır (özne/nesne; iç/dış; yin/yang; alıcı/verici; sırf gerçekten varız diye kanıtlamak için birbirlerinin resimlerini çeken insanlar), herkes oynayabilir, oynadıkça da kurallarını yaratır.

Kendisini (ve dönemini), toplum tarafından onun imgesiyle tanımlanmak yerine, eseri – o eşsiz katkısı – *raison d'être*, yani varlık sebebi açısından tanımlamaya çabalama mitiyle çalıştı sanatçı.

Ama sanat toplumun daha geniş düzeninin kaçınılmaz bir parçasıdır, onun dili ve dünyası ona özgü Zaman, Yaşam, yer ve işlevin dili, "vizyonu" ve maddesiyle ortaktır ve karşılıklı bağımlılık içindedir.

Bütün insan beyinleri herkese açık olan işaretlerle ilişkisi olan, çeşitli birbiriyle bağlantılı dil sistemlerine indirgenen, belli bir momentte o geniş toplumsal düzenle bağlantı kuran simgelerle algılar ve kısmen düşünür.

Sanatçının dostlarıyla seyircisiyle, toplumuyla ortak yanı nedir? Kendisi, kendileri ve bütün benliklerimiz hakkında bilgi – fikirlere ya da malzemeye indirgenmeyen, bir geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı/uzamı olduğundan iki kategoriyi de paylaşan bilgi. Bu ne öznel ne nesnel "doğrudur"; bu sadece vardır – hem bir kalıntı "nesne" hem de kayda geçirilmiş nötr "etersi" medya – kayda geçirilmiş/çeviri – tek ve kolektif insanın iç ve dış konumunun, eserinin, fikirlerinin, etkinliklerinin içeriğini çevirmek.

Sanatçı bir makine değildir; sanatçı insanlığın çeşitli ifade medyumlarını daha iyi "sırları" olmadığı ya da şeylerin içini dışını başkalarından daha iyi gördüğü için paylaşır; genellikle daha hesaplıdır; şeylerin olabildiğince ilginç olmasını ister; haz vermek ve karşılığında haz almak; yaşamı zenginleştiren toplumsal sözleşmeye katkıda bulunmak. Belki de genç sanatçılar, yeni naifliklerini babalarının eski naifliklerinin yerine geçirmiştir.

Bana göre (sonra devam ederiz): özel, estetik "iyi eser" fikrine karşı yine o eski toplumsal açıdan "iyi eserler" fikrine dönmemiz gerekiyor – yani: sanat halka gitmeli.

3 Mierle Laderman Ukeles (1939-)
"Bakım Sanatı Manifestosu"

Ukeles'in manifestosu 1960 sonları ve 1970'lerin sanat calısmalarında hem "kadın sorunlarının" (yani, bu örnekte, toplumdaki emeğin cinsel ayrımıyla ilgili sorunların) hem de sanatçı kadınların gitgide daha çok ortaya çıkmasını temsil ediyor. Yaklaşık olarak 1969 yılında yazılmıştır. Bazı kadınlar, tarihsel olarak, modern sanat kariyeri yapmış olsalar da –bazıları ünlü de oldu– dönemin Modernizminin genel olarak toplumun yaygın cinsiyetçiliğini içerdiğine kusku yoktur. Altmışlarda kadın hareketinin ortaya çıkmasıyla birlikte bu durum değismeye basladı, yasamın başka yerlerinde olduğu gibi sanatta da yasandı bu. 1973 yılında, Lucy Lippard (bkz. VIIC4) "yaklaşık 7500" adlı, büyük ölcüde yeni avangard içinde etkin olan kadınların eserlerini içeren sergiyi düzenledi. Ukeles'in "Bakım Sanatı Manifestosu" açıkça feminist

politikanın haber verdiği öncü sanatın ilk örneklerindendir. "Gelişme" ve "bakım" etkinlikleri arasında bir ayrım getiriyor, ilki geleneksel olarak "yaratıcı" çalışma olarak görülen şeyi içerirken, ikincisi genellikle marjinalleştirilen şeydir; oysa bakım, deyim yerindeyse yüce sayılan etkinliklerin üzerinde yükseldiği buzdağının onda dokuzunu oluşturmaktadır. Ukeles sanat eseri olarak "bakım" tipi etkinlikler yürütmeyi önerdi. Bu yüzden, 1973 yılında Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut'taki performanslarda, müze basamaklarını ovdu, müzenin vitrinlerini temizledi ve müze çalışanlarının ofislerini kilitledi. Manifesto iki kısımlıydı, ilki "Fikirler" başlığını taşıyordu, ikincisi de önerilen sergının bir betimlemesini içeriyordu. İlk kesim buraya Lucy R. Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles ve Londra: University of California Pres (1973), 1997, s. 220-1'de yer alan yeniden basımından aktarıldı.

FİKİRLER

A. *Ölüm İçgüdüsü* ve *Yaşam İçgüdüsü*

Ölüm İçgüdüsü: ayrılma, bireysellik, Avangard *par excellence*; insanın kendi rolünü ölüme dek izlemesi – kendi işini yap, dinamik değişim.

Yaşam İçgüdüsü: birleşme, ebedî dönüş, türlerin sürdürülmesi ve bakımı, hayatta kalma sistemleri ve işlem, denge.

B. İki temel sistem: *Gelişme* ve *Bakım*.

Her devrimin tatsız yanı: Devrimden sonra Pazartesi sabahı çöpü kim toplayacak?

Gelişme: saf bireysel yaratım; yeni; değişim; ilerleme; hamle; heyecan; uçuş ya da uçmak.

Bakım: Saf bireysel yaratımın tozunu al; yerini koru; değişimi sürdür; ilerlemeyi koru; hamleyi savun ve devam ettir; heyecanı yenile; uçuşu tekrar et.

Eserini göster – tekrar göster

Çağdaş sanat müzesini modaya uygun tut

Evin sıcaklığını sabit tut

Gelişme sistemleri, değişime geniş yer ayıran kısmi geribesleme sistemleridir.

Bakım sistemleri, değişikliğe az yer ayıran doğrudan geribesleme sistemleridir.

C. *Bakım* bir beladır; tam anlamıyla, kahrolası bütün zamanı alır; akıl sıkıntıdan sıkılıp patlar; kültür bakım işlerine rezil bir konum ve asgari ücretler ayırır; evkadınları = ücret almaz.

Masanı temizle, bulaşıkları yıka, yerleri sil, elbiselerini yıka, ayaklarını yıka, bebeğin altını değiştir, raporu tamamla, hataları düzelt, çiti onar, müşteriyi memnun et, kokuşmuş çöpleri at, dikkat – hiçbir şeyi burnuna götürme, ne giyeceğim, çorabım yok, faturaları öde, kirletme, ipleri sakla, saçını yıka, çaşafları değiştir, alışverişe git. Parfümüm bitti, ne dedin – anlamıyor bu adam, kapat yine – sızdırıyor, işe git, bu sanat tozlu, masayı temizle, adamı çağır yine, sifonu çek, genç kal.

D. *Sanat*:

Benim Sanat dediğim şey Sanattır. Benim yaptığım şey Sanattır da bir Sanattır. "Bizim Sanatımız yok, her şeyi iyi yapmaya çabalıyoruz." (McLuhan ve Fuller'e göre bir Bali sözü.)

Tam gelişme iddiasıyla çıkan avangard sanat bakım fikirleriyle, bakım etkinlikleriyle ve bakım malzemeleriyle ağırlaşıyor.

Kavramsal ve Süreç Sanat özellikle saf gelişme ve değişim öne sürüyorlar, ama neredeyse saf bakım süreçleri kullanıyorlar.

E. Bakım Sanatı, "CARE" sergisi bakıma yoğunlaşacak, onu sergileyecek ve tam muhalefetle konuları berraklığa kavuşturacak.

4 Lucy Lippard (1937-)
"Ursula Meyer'le Söyleşi" ve *Altı Yıl* için "Sonsöz"

1968 yılında eleştirmen Lucy Lippard ve John Chandler "Sanatın Maddesellikten Çıkması" başlıklı bir makale yayınladılar. Lippard daha sonra bunu *Altı Yıl* adlı, Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilen 1966-72 arası yıllara ait başlıca sanatcı, olay ve eserlerin bir listesine yer veren bir kitap haline getirdi. Kitabın "Önsöz"ü Aralık 1969'da Lippard'la Alman eleştirmen Ursula Meyer arasında yapılmış bir söyleşinin yeniden basımına yer verdi. Bu söyleşi Kavramsal Sanat, sanatın cari uluslararası piyasa yapısının bir eleştirisi ve ardından gelen "karşı-kültür" arasındaki bağlantılar üzerine görüşler içeriyordu. Kitapta ayrıca onun için yazılmış bir "Sonsöz" vardı, Lippard burada bu heveslerin bazılarının başarısızlığı üzerine fikir yürütüyordu. Buradaki alıntılar *Six Years: the dematerialization of the art object*, New York ve Londra, 1973, s. 7-9 ve 263-4'ten alınmıştır.

Ursula Meyer'le Söyleşi

UM: Görsel sanatın zaman içinde tümüyle farklı bir bağlamda işlev görebileceğini düşünüyor musunuz?

LL: Evet, ama insanların bu şeylere, sanatçıların baktığı gibi bakması bir yana, sadece bakması için bile yoğun bir eğitim süreci gerekecek. [...]

UM: Şu anda olan şeyin etkisine inanıyor musunuz – kavramsal sanat ve benim öteki kültür dediğim şey – bu darbe sanat dünyası denen dünyayı, galerileri, müzeleri sarsacak mı? Nasıl değişimler hayal ediyorsunuz?

LL: Ne yazık ki doğrudan büyük değişimler olacağını sanmıyorum. Bence sanat dünyası büyük olasılıkla kavramsal sanatı da bir başka "hareket" olarak içine katmayı başaracak ve pek ilgi göstermeyecek. Sanat kurumu alınıp satılabilen nesnelere o kadar büyük ölçüde bağımlı ki mevcut sistemlere karşı olan bir sanat konusunda çok bir şey yapabileceğine inanmıyorum. Ne zaman ders versem ve gelecekte sanat olmaması ya da sanat-olmayan bir şey olması ihtimalinden bahsetsem, sanatçıların da kimler olduğunu söyleyebilecekmişim gibi hissettiğimi itiraf etmek zorundayım. Belki başka bir kültür, yeni bir şebeke ortaya çıkacak. Zaten sanat dünyası içinde şeyleri görmenin ve düşünmenin şimdi bile çok farklı yolları olduğu apaçık, New York "yukarı kent" ve "aşağı kent" ikiliği kadar berrak değil belki, ama bununla da ilgisi var.

Bu yeni maddesellikten çıkmış sanatın önemli yönlerinden biri de iktidar yapısını New York'tan çıkarıp sanatçı nerede olmaktan hoşlanıyorsa oraya taşımak için bir fırsat sunmasıdır. Artık sanatın büyük kısmı sanatçı tarafından aktarılıyor, ya da sanatçının *içinde* aktarılıyor, sulandırılmış, ertelenmiş sergilerle ya da mektup,

kitap, teleks, video, radyo vb. gibi mevcut bilgi şebekeleriyle aktarılmıyor. Sanatçı çok daha fazla seyahat ediyor, manzara görmek için değil, eserini açığa çıkartmak için. New York da merkez haline geldi çünkü hareket burada, bar ve atölye sohbetleri burada. Sanatın New York dışına açılmasını sağlasak bile, nesneler seyahat etseler bile, ortamla birlikte yarattıkları hareketliliği her yerde yaratamayacaklardır. Ama sanatçı seyahat ettiği zaman, sevilse de sevilmese de, insanlar doğrudan sanatla ve arkasındaki fikirlerle daha gerçekçi, gayrıresmî bir şekilde karşı karşıya kalıyor. Son zamanlarda sıkça öne sürülen ve benim ilgimi çeken bir fikir de sanatçının mevcut toplumsal sistemlerde bir tür müdahale aracı, bir şok olarak çalıştığı fikridir. Sanat hep böyle oldu bir bakıma, ama John Latham ve onun Londra'daki APG (Sanatçı Yerleştirme Grubu) grubu, bunu daha açıkça yapmaya çalışıyorlar.

UM: Avrupa'da tuhaf bir uyanış var bu sıralar.

LL: Birleşik Devletler'den daha açık olabilir yeni fikirlere, orada sanatı dağıtmanın yeni yolları olabilir. Kanada kesinlikle böyle. Charles Harrison Paris ve başka Avrupa şehirlerinin 1939'lar New York'una benzediğini belirtti. Bir galeri ve müze yapılanması var, ama o kadar sıkıcı ve yeni sanatla o kadar alakasız ki o olmasa da olur, yeni şeyler yapılır, boşluk doldurulur gibi bir his var. Buna karşılık New York'ta, mevcut galeri-para-güç yapısı o kadar güçlü ki ona karşı canlı bir seçenek bulmak çok güç olacak. Nesne olmayan sanat yapmaya çalışan sanatçılar sanatçıların, sanatlarıyla birlikte bu kadar kolay alınıp satılmasına karşı ciddi bir çözüm getirmeye çalışıyorlar. Tanrı biliyor, alışılmış nesneler yapan sanatçılar bile bunu herkesten çok istiyor, ama onların çalışmaları ne yazık ki kapitalist pazarlama yöntemlerine daha kolay teslim oluyor. Bir sanat eseri alıp duvara asamayan ya da bahçesine koyamayan insanlar sahip olmaya ilgilerini yitiriyorlar. Koleksiyoncudan çok hami durumundalar. Bu yüzden de bütün bunlar müzelere uygulanamaz görünüyor, çünkü müzeler temelde satın almaya dayanır.

UM: Şu "fikir" sözcüğü herhangi bir merkezî kurumla çelişiyor. Tek bir şovenist sanat girişimi yerine canlı sanatçıların hazırladığı bir sürü fikir merkezi olabilir.

LL: Evet. 1968 sonbaharında Arjantin'e yaptığım bir seyahat sırasında oldukça politikleştim, orada var olan toplumda sanatlarını yapmanın ahlaksızca olduğunu düşünen sanatçılarla konuşurken oldu bu. Bugün her şeyin, sanatın bile, politik bir durumda var olduğu açık görünüyor. Sanatın kendisine politik açıdan bakmanın ya da onun öyle görünmesinin gerektiğini söylemiyorum, ama sanatçıların sanat yapma tarzı, nerede yaptıkları, yapma fırsatı bulmaları, nasıl ortaya çıkardıkları, kime sundukları – bunların hepsi bir yaşam tarzının ve politik bir durumun bir parçası. Sanatçıların gücüyle, sanatçıların yeterli dayanışmayı sağlamasıyla ilgili bir konu bu, böylece onların ne yaptıklarını anlamayan bir toplumun insafına kalmayacaklar. Bence öteki kültür, ya da alternatif bilgi şebekesi burada devreye giriyor – böylece bırakmadan yaşama yolları bulmak gibi bir seçeneğimiz olur.

Sonsöz

"Kavramsal sanatın" yaygın ticarileşmeden, modernizmin yıkıcı "ilerici" yaklaşımından kaçınabileceği yolundaki umutlar büyük ölçüde temelsizdi. 1969 yı-

lında öyle görünüyordu ki... kimse, yeniliğe susamış bir halk bile, geçmiş ya da hiç doğrudan algılanmamış bir olaya gönderme yapan bir fotokopi kağıdına, geçici bir durumu ya da koşulu belgeleyen bir grup fotoğrafa, hiç tamamlanmayacak olan bir eserin projesine, söylenmiş ama kaydedilmemiş sözlere ne para ödeyecek, ne başka bir şey yapacaktı; öyle görünüyordu ki bu sanatçılar bu yüzden mecburen bir mal konumundan ve piyasa yöneliminden kurtulacaklardı. Üç yıl sonra, başlıca kavramsalcılar burada ve Avrupa'da inanılmaz meblağlara eserlerini satıyorlar; eserler dünyanın en prestijli galerileri tarafından temsil ediliyor (ve hatta dahası, sergileniyor). Anlaşılan, iletişimde nesneyi maddesellikten çıkarma yolunda yaşanan küçük devrimler (kolayca postalanan eser, kataloglar ve dergi örnekleri, bir anda sonsuz mekanda ucuza ve engelsizce sergilenebilen sanat), kapitalist bir toplumda sanat ve sanatçı lüks olarak duruyor.

Diğer yandan, bir "fikir sanatının" estetik katkıları önemlidir. Bilgisel, belgesel bir dil biçimsel tartımlar nedeniyle engellenen ve bulanıklaşan sanat fikirleri için bir araç oldu. Süsleme nesnesine koşut duran (onun yerini almayan, ardından gelmeyen) bir sanat ya da belki daha da önemlisi, kendisini izlemek ve yaşama geçirmek için yeni eleştirel ölçütler getiren (Sanat-Dil grubunun ve onun gitgide artan yandaşlarının işlevidir bu) bir sanat için bir yer olduğu anlaşıldı. Böyle bir strateji, eğer gelişmeyi sürdürürse, gelecekte sanatın incelenme ve geliştirilme tarzına yararlı bir etkide bulunabilir.

Fakat kavramsal sanat, sanat bağlamıyla destek aldığı bu –sosyal, bilimsel ve akademik– dış disiplinler arasındaki gerçek engelleri yıkmamıştır. Sanatçılar arasında, kendi imkanlarının ve finansal araçlarının ötesinde kalan konstrüksiyon teknikleriyle mücadele etmektense, kendi imgelemlerindeki teknik kavramlarla ilgilenmek mümkün hale gelse de, matematik ve sanat, felsefe ve sanat, politika ve sanat arasındaki etkileşimler hâlâ çok ilkel bir düzeydedir. Aralarında Haacke, Buren, Piper, Rosario grubu, Huebler'e ait eserlerin de bulunduğu bazı istisnalar var. Ama genel olarak, sanatçılar, seçtikleri sanat ortamlarıyla sınırlı kalmıştır. Yine de "davranışsal sanatçılar" özellikle psikolojist kontrpuanlarıyla pek sonuç getiren diyaloglara girmedi ve bizler, Sanat-Dil grubu hakkında canlandırdıkları dil filozoflarından herhangi bir geri besleme almadık. Zaten kabul edilmiş ve tüketilmiş olan temel bilginin "sanat kullanımı", başka alanlarda yapılan çalışmalardaki aşırı basitleştirme ve gelişmemişlik, bu tür disiplinlerarası iletişim için açık engellerdir.

Görsel sanatların, özellikle de kuramsal zeminlerinin, entelektüel denen dünyada bile içler acısı bir halde olan genel bilgisizliği; sanatçıların "gelişmiş sanatla" o mitsel hale gelmiş "kitlelere" ulaşma konusunda duydukları haklı umutsuzluk, bunun sonucunda ortaya çıkan dar ve ensestçi sanat dünyasının içinde ortaya çıkan getto zihniyeti, sanat dünyasının çok küçük bir satıcılar, küratörler, editörler ve koleksiyoncular topluluğuna, hepsi de bilerek ya da bilmeyerek "gerçek dünyanın" güç yapısına görünmez iplerle bağlı olan bir topluluğa öfkeyle bağlı olması - bütün bu etkenler kavramsal sanatın dünyayı etkilemek konusunda onun geçici kontrpuanlarından farklı bir şekilde ya da en az onlar kadar donanımlı olmasını güçleştiriyor. Elbette, sanatçıların bir kısmı sanatlarının bu yönüyle ilgileniyor, ya da olamıyorlar, çünkü içsel olmayan bir estetik hedefle başlayan sanatın illüstrasyon ya da polemik-

ten başka bir şey üretmesi güçtür. Sanat denen bir şeyin yararsız ve sevilmeyen bir şeye hoşgörüsüz olan bir dünyada hayatta kalması bile eşsiz bir şekilde estetik ölçütlerle belirlenen o dünyanın, yaşadığı bilinç için bir umut olduğunu, "görsel" dışavurumlar sanat bağlamıyla tanışmamış olanlar için başlangıçta ne kadar ürkütücü gelirse gelsin, bir umut olduğunu gösteriyor.

5 *Artforum*: "Sanatçı ve Politika: Bir Sempozyum"

Amerika'da 1960 sonlarında Sivil Haklar konusu ve Vietnam Savaşı Karşıtı hareket politik ilişkiler ve sanatçıların bağlanımları sorununu İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan beri görülmemiş bir biçimde gündeme taşıdı. Mayıs 1970'te Birleşik Devletler'in Kambocya'yı yasadışı bir şekilde işgal etmesini Ohio, Kent Eyalet Üniversitesi'nde protesto edenler arasındaki dört öğrencinin Ulusal Muhafızlar tarafından öldürülmesi nedeniyle iyice ateşlendi. 1970 yazında, dönemin önde gelen Amerikan sanat dergisi *Artforum*, bir dizi sanatçıyı içeren bir soruşturma yaptı. Değişik uzunluklarda on iki yanıt, abece sırasıyla, yani sanat dünyasındaki kıdemlilik ya da önem sırası gözetilmeden yayınlandı. Bu yanıtlar *Artforum*, New York, Eylül 1970, s. 35-9'da yer aldı. Soru ve biraz kısaltılmış olan yedi yanıt bu kaynaktan aktarılmıştır. (Judd'un yanıtı Sanat İşçileri Koalisyonu tarafından yapılan taleplere yöneliktir. Bunlar tam olarak VIIC6'da yayınlanmıştır.)

Gitgide artan sayıda sanatçı Amerika'daki derinleşen politik krize yanıt verme ihtiyacını hissetmeye başladı. Fakat bu sanatçılar arasında doğrudan politik eylemle olan bağları konusunda önemli farklar var. Birçoğu eserlerinin politik içerimlerinin, yapabilecekleri en derin politik eylem olduğuna inanıyor. Diğerleri, bunu reddetmeseler de, dolayımsız, doğrudan politik bağlanmaya ihtiyaç duyulduğuna inanıyor. Daha başkaları da eserlerinin politik anlamdan yoksun olduğuna ve politik yaşamlarının sanatlarıyla bağlantısı olmadığına inanıyor. Sanatçılar tarafından alınması gereken politik eylem türleri açısından sizin tavrınız nedir?

Elde var: Tarımın bir dalı olan sanat.

Bu yüzden:

1 Yaşamı sürdürmek için tarım yapmalıyız.
2 Yaşamı korumak için mücadele etmeliyiz.
3 Tarımcılık sosyal-politik-ekonomik mücadelenin bir yönüdür.
4 Mücadele sosyal-politik-ekonomik mücadelenin bir yönüdür.
5 Mücadeleci tarımcılar ve tarımcı mücadeleciler olmalıyız.
6 Makineli tüfek şeklinde patates yetiştirmenin bir yararı yok.
7 Yenebilen makineli tüfek yapmanın bir yararı yok.
8 Yaşam politikayla sanat arasındaki bağdır.
9 Somut eylemlere yol açan somut durumların somut analizinden başkasını kabul etme.
10 Sükut onaydır.

CARL ANDRE

Bence sanatçıların politik eyleme geçmesinin vakti geldi ve bence eylem hem sanat dünyasında hem genel olarak dünyada başlatılmalı. Politik eylemin sanat yapımını önlemesi gerekmez; iki etkinlik birbirine benzemez, uyumsuz değildir. Aslında sanatın tamamı sonuçta politiktir. [...]

Sanatın politik gücü geçmişte kolayca görülse de, günümüz sanatının politik etkileri biraz daha bulanıktır. Bu da büyük olasılıkla herhangi bir çağdaş zamanın birçok malzeme sunması ve çok az sonuca yol açması yüzündendir. *Poetika*'da, Aristoteles en doğrudan analizi sunuyor, geçmişi taklit eden sanatçıları, şimdiyi taklit eden sanatçıları ve geleceği taklit eden sanatçıları betimliyor (onları yükselen bir değer ölçeğine yerleştiriyor). Geçmişi arayan, geçmişe dönük kip, tutucu kalbi destekler ve o kalp de yetkililerin güçlü, kulların berrak ve özelliklerin de eşitsiz dağıtıldığı ideal çocukluğa özlem duyar. Bu arzular gerici sanat tarafından dayatılmıştır. Nixon'ın taşınır taşınmaz Beyaz Saray'dan soyut sanat eserlerini hemen neden kaldırdığını anlamak zor değil. Soyut Sanat insanda geçmişe yönelik duygular uyandırmaz pek.

Şimdiyi yansıtan sanat farklı bir yolda ilerler, bir sebepten başka bir etkiye doğru. Başlıca etkeni statükodur. İdealleştirilmemiştir, şimdinin hem iyi hem kötü yönlerini gösterir. Pop Sanat bunun en belirgin örneği ama Makine Sanatı, teknolojik ışık oyunları ve plastikle yapılmış resim ve heykeller de tipiktir. Çağdaş sahnenin diğer oyuncuları arasında Dünya Sanatı (çevremizin hallerini yansıtan sanat); Yeni Gerçekçilik (Günümüzün halklarını ve yerlerini kayda geçirir); Protest Sanat (Sadomazoşist acımasızlıkları çoğaltır); Kavram Sanatı ve Renk Resmi diye bilinen o cinsel solipsizm çifti (o eski dostumuz olan zihin-beden sorununun aynı kuvvetlerinde kaynaşırlar). Bu sanat hareketlerinin modern medyada nasıl yakın ilişki içinde olduklarını, ürünlerin dağıtımı için tanıtıma fazlasıyla bağlı olduklarını görmek ilginçtir (ve onların en iyi müşterilerinin burjuvazide olması da tesadüf değildir), çünkü şimdinin bütün bu sanat tarzları ve eserleri eğlencelik metalardır. Radikal değişim koyutlamaz ve muammalarla uğraşırlar, sorunlarla değil. Net politik etkileri mevcut sisteme sessiz destek olur.

Amerika'da bugün radikal bir sanat var, yaratıcı olan ve geleceği hedefleyen bir sanat, ama onun etkilerinin aydınlığa kavuşması o geleceği bekleyecek. [...] En uzak erişimli girişim, konunun yeniden düzene sokulması böylece sanat nesnesinin kendisinin kendi özel parçalarına hakim olması oldu. Figür/zeminler ve hiyerarşik düzenlemeler kendi şekil ve boyalarını resmeden tablolara ve kendi şekil ve maddelerini aktaran heykellere yol açıyor. [...] Bu yeni tarzlar öznenin egemenliğine ve kendi kaderini kendi belirlemenin doğasına ve dallanmasına yönelik politik içerimlere sahiptir.

JO BAER

Sanatçıların nasıl bir politik eyleme yönelmesi gerektiğini sordunuz ve ben ancak herhangi bir sanatçının istediği her tür politik eylemi benimseyebileceğini söyleyebilirim. Politik olaylar sanat yapmayı etkilememeli çünkü politik etkinlikle sanat yapmanın bir araya gelmesi hiçbir zaman sanatın yararına olmamıştır, kanımca çoğu sanatçının politikadan uzak durması da iyidir. Ama bu kişinin kendi kararı. Konu olarak ona verilen değeri gerçekten hak etmiyor.

WALTER DARBY BANNARD

Kendimi bir kap gibi düşünüyorum ve bazen olduğum şeyi püskürüyorum. Siz nereden besleniyorsunuz? Orada da bir şeyler yapmanız gerekir. Ahtapotun bedeni dolu. Kollarını, bekleyen ağızların yarıklarına doğru itmek lazım.

[...] Sanat-değiştiricilerin vergi yükünü üstlenmesini şart koştum – ölü sanatçılar canlı sanatçıları mezat hisselerinden alınan kârların vergilendirilmesi yoluyla toplanan emanet fonlarıyla destekleyecek. Ölü sanatçılar canlı olanları ruhen destekliyor, o yüzden onların madden de desteklemelerini beklemek delice olmaz. Aslında eğer kanımız piyasa sistemi yerine ölü yoldaşlarımızla beslenseydi, sesimiz çok daha güçlü çıkardı. Sistemi bir boru hattı gibi kullanıp nerede ihtiyaç varsa oraya yakıt gönderebilirdik. Sanatçılar hassas insanlardır ve ekmek için sırada beklerken taş atanlardan incinirler. Sanatçılar sürekli son yemeğini yiyen azizleridir dünyanın. Yemek ne kadar iyiyse, sanat o kadar zengin olur.

Bütün olay ekonomidir, politika değil. Sanat yapmakla geçen yüzyıllar boyunca, savaşlar, kovuşturmalar, toplama kampları oldu. Sanatçı kendi sahasında savaşır ve yabancılarla, onu beslemeyen bir hükümet tarafından mücadeleye sokulmaktan tiksinir.

ROSEMARIE CASTORO

Ben hep eserimin politik içerimleri olduğunu, bazı politik davranış türlerini ve bazı kurumları serbest bırakacak, sınırlayacak ya da yasaklayacak tavırları olduğunu düşündüm. Ayrıca, durumun hep oldukça kötü olduğuna ve eserimin yapabileceğim tek şey olduğuna inandım. Muhalefet ve uzak durma tavrım, son beş yılda uzak durma açısından ağır ağır değişmiş olan bu tavrım, ellilerde yaşanan olaylara bir tepkiydi: sürekli savaş hali, Birleşmiş Milletler'in Amerikalılar ve Ruslar tarafından yıkılması, politik partilerin işeyaramazlığı, genel sömürü ve hem Ordu hem McCarthy.

Uzak durmamın bir nedeni de bütün bunlarla hiçbir şekilde baş edememekti ve ayrıca çalışmaktı. Bir nedeni de son zamanlardaki sanatın çoğunlukla toplumun dışında yaşanıyor olmasıydı. Şimdinin tersine, çok az kimse bir şeylere muhalefet ediyordu, benim yaşımda kimse böyle değildi. En önemli neden de ülkeyi genel bir şekilde düşünemiyor olmamdı. Okuduğum genel savların büyük kısmı öğretisel ve basmakalıptı, genel savlar için tipik olduğu üzere. Öğütlerin çoğu ütopyacıydı, uygulanamazdı ya da kendisi faşistçeydi; herhangi bir büyük açıklama gelmiyordu aklıma ve zaman içinde böyle bir şey olmadığı sonucuna vardım. Bütün kurumlar ve eylemleri açıklamalar gibiydi, işe yaramaz ve temelsiz. Bu yüzden eserimin toplumla, kurumlar ve büyük kuramlarla bir alakası olmadı. Tek kişinin çalışması ve meraklarıydı; olumsuz ama basit olan temel politik çıkarımı, onun, kendimin, kimsenin bu tür şeylere hizmet etmemesi gerektiği, onların kuşkuyla ve uygulamaya dönük şekilde ele alınması gerektiğiydi. Kimse bir örgüt tarafından kullanılmamalıydı. Kurumlara yönelik duygu ve inançların çoğu unutulmalıydı; kurum ne kadar büyükse o kadar az almalıydı; birinin nasıl olup da Birleşik Devletler'i sevebildiğini, ya da aynı şekilde ondan nefret edebildiğini anlamıyordum; milliyetçilik duygularını hiç anlamıyordum. Ülkeniz sizin için ne yapabilir bir sorun bakalım.

Benim gerçekten bir şeyler yapmaya yönelik ilgim kısmen çalışmam kolaylaştığı, berraklaştığı, ilginçleştiği için arttı, bu yüzden başka ilgilere kapılacağımı

hissetmedim; kısmen sivil hak hareketi, olayların biraz olsun değişebileceği de etkili oldu; tam bir ya/ya da durumu getiren Vietnam Savaşı da etkili oldu – Beşinci Bulvar yürüyüşünde ben de vardım ve grup etkinliklerinden nefret ederim (Ad Reinhardt orada tanıdığım tek sanatçıydı); politikanın, toplumun örgütlenmesinin başlı başına bir şey olduğunu, kendi doğasına sahip olduğunu ve kendi tarzınca değiştirilebileceğini anlamak da etkili oldu. Sanat olayları biraz değiştirebilir, ama çok değil; Amerikan sanatının popülerliğinin bir nedeninin de müze ve koleksiyoncuların onun toplumdaki birçok şeye karşı olduğunu fark edecek kadar iyi anlamamış olmaları olduğunu sanıyorum. [...]

Açık görünüyor, ama olanlara bakılırsa öyle değil, herkes bir yurttaş, toplumsal örgütlenmenin eşit bir parçası, politik, kamusal bir varlık, bireylerin bir toplamı olan bir grup içindeki bir birey. Yurttaş, birey, kişi kendi ilgilerine ve haklarına sahip. Erkek ya da kadın olarak ekonomik, askerî ya da kurumsal bir varlık değil. Bence hem sağın hem solun asıl karışıklığı politikanın, kamusal eylemin ekonomiyle karıştırılmasında. Her iki tarafta da birey ekonomik bir varlığa çevrilmiş. Bir insanın varolma sebebinin, ister burada ister Rusya'da araba üretmek olması fazlasıyla aptalca. Her iki taraftaki insanlar da yararlı kişiler, üreticiler olmak üzere yetiştirilmeli, yurttaş değil. [...]

Yurttaşların politikasıyla çıkar gruplarının politikası arasında büyük bir fark vardır. Elbette çıkar grupları çok daha az önemli ve zorunludur. Genellikle insanların yurttaş gibi davranmasına engel olurlar. Ama öyle yapmazlarsa haklıdırlar. Bence bir çıkar grubu olarak işlev gören bir sanatçı örgütü olmalı. Örgütün sözgelimi Vietnam'daki savaşa, bunu bir çıkar grubu olarak yaptığını bildiği ve üyeleri öncelikle yurttaş gibi davrandığı sürece karşı çıkmamasının bir nedeni yok. Elbette bir çıkar grubu olarak etkinliği için kendi bütünlük duygusu olmalı. Sanat İşçileri Koalisyonu'na karşı çıkmamın nedenlerinden biri de sanatı bir sürü şey için kullanıyor olmaları. Bir etkinlik yabancı bir amaç için kullanılmamalı, amaç aşırı önemli olduğu ve başka türlüsü yapılamadığı sürece. Sanat İşçileri'nin Modern'in ayrı bir yerinin sürekli olarak siyahi sanatçılara ayrılması, bir başka yerinin de galerisi olmayan sanatçılara ayrılması önerisinin, etkinliğin doğasına, örneğin sanatın iyi, ortalama ve kötü olma doğasına yönelik gereksiz bir yozlaştırma olduğunu düşündüm. Ayrıca onlar gibi bütün sanatçıların eşit olduğuna da inanmıyorum; yurttaşlar eşittir, işçiler, doktorlar, değildir. Ayrıca SoHo'dan da etkilenmedim (umarım bu isim silinir); fazla dar bir çıkar grubu. Sanat İşçileri'nin tersine, bir sanatçı örgütünün ne istediğine karar vermesi ve uygulamada ve politikada onun arkasından gitmesi gerekir. Eğer müze heyetleri üçte bir para ve benzeri, üçte bir ekip, üçte bir de sanatçıysa, ki bence böyle olmalılar, bunu bilip müzelerle konuşmak gerek. Müzelerde farklılıklar olmasına izin veren ve bunu neden göstermeden reddedenler sarsılabilir. Modern neden o kadar ilginç? Daha önce çok daha ciddi bir amaçla kullanılmış olan bir taktiği ispatlamak, kullanmak için bu kadar heves niye? [...]

DON JUDD

Sanatçının "Amerika'daki derinleşen politik krize" yanıt vermeyi istemesi gerekmez. Er ya da geç sanatçı hiç çabalamasa bile politikanın içine çekilecek, yutulacaktır. Ben küresel sefaletin ve boşunalığın farkında olma "konumunu" benimsedim. Politika sıçanı durmadan sanat peynirini didikliyor. Tuzak kuruldu. Eğer *ilk lanet*

diye bir şey varsa, politika öyle bir şey olmalı. Doğrudan politik eylem kaynar bir kazanın içinden zehri çekip almaya benziyor. Bu deneyimin acısı da daha başka eylemlere olan ihtiyacı hızlandırıyor. "Eylemler sözcüklerden daha yüksek çıkar." Bu tür gür eylemler insanın üzerine kum gibi yığılıyor – kendi eylemine başlamaya bile ihtiyaç duymuyor insan. Eylemler girdap gibi öyle hızlı dönüyor ki hareket etmiyormuş gibi görünüyor. "Derinleşen politik krizin" daha derin bir düzeyinden bakıldığından, en iyi ve en kötü eylemler birbirine karışıyor ve insanı bir girdap ataletiyle sarıyor. Dibe hiç erişilmiyor, ama insan barış için çabalayanların üzerine katliamların kanını boşaltan bir tür politik merkezkaç kuvvete sürükleniyor. Dehşet öyle yoğun, öyle boğucu hale geliyor ki, insan bir *tiksinti* duygusuyla boğuluyor. [...]

ROBERT SMITHSON

Doğrudan politik tepki öyle olsun ki ben de bir insan olarak bir Sanatçının yapabileceği eylem konusunda yorum yapabileyim ve hatta Sanatçıların yapması gereken eylemin, bu tatsız durumu daha en baştan getiren şey kadar iğrenç olmasa da itici bir faşizm olduğunu söyleyebileyim.

Başlıca sorun hâlâ aynı: içerik ve niyet adlı o eski estetik dönmedolap beygiri. Sanat yararlı hale geldiği, hatta kültüre katılma noktasına bile geldiği ölçüde, Sanat olmaktan çıkıp tarihe dönüşür bence. Tarih belki de en canlı aletidir Politikanın. Bütün Sanat Sanatçının niyeti ne olursa olsun Politik hale gelir.

Bütün Sanat böylece kendi başına ya da kültürün iradesi doğrultusunda politik olma yeteneğine sahiptir, bu süreç içinde Sanatken Tarih olur.

Başlangıçtaki niyeti ve genellikle de içeriği politik ya da toplumsal olan Sözde Sanat bir Sanatçı olarak beni ilgilendirmiyor. Bana göre bunlar toplumbilimsel propagandanın değişik biçimleri; bazen de aşırı yaratıcı reklamlar oluyorlar.

Kültür Politikası içindeki Sanat konumum için bütün sorumluluğu alıyorum – ama bir insan olarak eylemlerimin sadece bununla sınırlı kaldığını savunuyorum. Bir insanın mesleki destek süslemeleri içermeyen politik ve toplumbilimsel eylemleri.

Sanatçılar toplumbilimsel bir sistemin içindeki bir meslek birimidir ve eğer onların politik ya da toplumsal görüş ya da işlerinin başka meslek birimlerininkinden yukarıda ya da aşağıda olduğuna inanılırsa, bütün etkinliklerimi sona erdiririm.

Dilerim insanların artık politik olarak işlev görmek için insandan başka unvana ihtiyaç duymadığı bir gün gelir. Belki o zaman onların da politik bir işlevi kalmayacaktır.

LAWRENCE WEINER

6 Sanat İşçileri Koalisyonu: Talepler

Sanat İşçileri Koalisyonu sanat dünyasına özgü bir çekişmeden doğmustu. 3 Ocak 1969 günü kinetik sanatçı Takis, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nden bir eserini tek taraflı olarak geri çekti. Bu eylem sanatçıların eserleri üzerindeki denetimlerini sürdürme haklarıyla ilgili bir protestoyu baslattı ve hızla sanatçılar tarafından düzenlenen gösterilere yol açtı. Şubat ayında Müzeye "13 Talep" bildirildi. Sanatçıların hakları ve müze reformuyla ilgili sorunları merkeze alsa da, Koalisyon hızlı şekilde kadın ve zenci sanatçıların temsiliyle ilgili sorunları da ele aldı ve Vietnam'daki savaşın sürdürülmesini protesto etti. Robert Morris, Carl Andre ve

Lucy Lippard bu çalışmada yer alan sanat dünyasının öncü kişileriydi. Özgün "Talepler" listesi 1969 yılı boyunca gözden geçirildi ve kesin biçimiyle Mart 1970'te yayınlandı. Yeniden basımı Lucy Lippard, "The Art Workers' Coalition: not a history", *Studio International*, Londra, Kasım 1970, s. 171-2'de yer aldı ve buraya oradan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIIC2.)

A. SANAT İŞÇİLERİ KOALİSYONU SANAT MÜZELERİNE GENEL OLARAK ŞU TALEPLERİ YÖNELTİYOR:

1 Bütün müzelerin Mütevelli Heyetleri, eğer müzenin politikasını belirleyen birim olarak çalışacaksa, üçte biri müze çalışanlarından, üçte biri patronlardan ve üçte biri sanatçılardan oluşacak şekilde yapılanmalı. Daha açık görüşlü ve demokratik bir müze için bütün yollar denenmeli. Sanat eserleri insanlara ait olan bir kültür mirasıdır. Hiçbir azınlığın onları denetleme hakkı yoktur; bu yüzden, finans temeline dayanarak seçilen bir mütevelli heyetinin lağvedilmesi gerekir.

2 Bütün müzelere girişler sürekli olarak ücretsiz olmalı ve çalışan insanların da gelebilmesi için akşamları da açık olmalıdırlar.

3 Bütün müzeler, etkinliklerine ve hizmetlerine Zenci, Porto Rikolu ve diğer topluluklardan insanların katılabileceği şekilde merkezîlikten çıkarılmalı. Bu toplulukların özdeşleşme ve denetim sağlayabileceği olayları desteklemeliler. Bütün şehre yayılmış olan mevcut yapılarını, toplumun sadece zengin kesimlerine hizmet etme damgasını taşımayacak türden görece ucuz, esnek müze şubelerine ya da kültür merkezlerine çevirmeliler.

4 Bütün müzelerin bir kesimi Zenci ve Porto Rikolu sanatçıların yönetiminde Zenci ve Porto Rikolu sanatçıların, özellikle de bu (ya da başka) azınlıkların yeterince temsil edildiği şehirlerdeki sanatçıların çalışmalarını sergilemeliler.

5 Müzeler kadın sanatçıları, sanatçı kadın imgesine yüzyıllardır verilen zararı düzeltmeye cesaretlendirmek için, sergilerde, müze alımlarında ve seçim komitelerinde cinslerin eşit temsilini sağlamalı.

6 Her şehirde en az bir müze bölgelerindeki bütün sanatçıların güncel kaydını tutmalı ve bunu halka bildirmeli.

7 Müze çalışanları halka açık konumlar almalı ve sanatçıların refahını ilgilendiren konulardaki, sanatçı evlerinin kira denetimi, sanatçı haklarının yasaması ve bölgelerinde sanatçılara özgü yaşanabilecek sorunlarda politik etkisini kullanmalı. Özellikle merkez kurumlar olan müzeler, insan yaşamını tehdit eden krize karşı harekete geçmeli ve hükümete ekolojik sorunların savaş ve uzay yatırımlarıyla eşit düzeyde ele alınması konusunda talepler götürmeli.

8 Sergi programları ticari bir galeri tarafından temsil edilmeyen sanatçıların eserlerine özel ilgi göstermelidir. Müzeler ayrıca kendi çatıları altında gerçekleşmeyen bu tür eserlerin üretimini ve sergisini de üstlenmelidir.

9 Sanatçılar eserlerinin kaderindeki söz hakkını, eserin mülkiyeti onlara ait olsa da olmasa da korumalı, onun değiştirilmeyeceğinden, yok edilmeyeceğinden ya da rızaları dışında sergilenmediğinden emin olmalıdır.

B. BÜTÜN İNSANLAR İÇİN ASGARİ GELİR GÜVENCEYE ALINANA DEK, SANATÇILARIN EKONOMİK KONUMU ŞU ŞEKİLLERDE DÜZELTİLMELİ:

1 Sanatçılara ya da mirasçılarına giriş ücreti alınan yerlerde sergilenen bütün eserler için bir kiralama ücreti, eserin mülkiyeti sanatçıda olsa da olmasa da ödenmelidir.

2 Bir sanatçının eserinin yeniden satışından elde edilecek kârın bir yüzdesi sanatçıya ya da mirasçılarına verilmelidir.

3 Ölü sanatçıların eserlerinin satışına konulan bir vergiyle bir vakıf fonu oluşturulmalıdır. Bu fon sanatçının bakmakla yükümlü olduklarına yardım, sağlık sigortası, maaş ve başka toplumsal yararlar olarak sunulmalıdır.

7 Valie Export (1940-) "Kadın Sanatı"

Avusturyalı sanatçı Valie Export Viyana Eylemcilerinin ikinci kuşağında yer alıyor. 1970'lerde daha çok film, metin ve performansla çalıştı. Aşağıdaki metin feminist sanatın Almanca yayınlanan ilk belgelerinden biridir. Mart 1972'de, "MAGNA" adlı sergının manifestosu olarak yazılmıştı ve ilk kez "Kadın Sanatı" adıyla *Neues Forum*, c. XX, sy. 228, Viyana, Ocak 1973, s. 47'de yayınlanmıştı. Nicholas Walker bu metni İngilizceye bu kaynaktan çevirdi.

KADIN HAREKETİNDE SANATIN YERİ SANAT HAREKETİNDE KADININ YERİDİR KADININ TARİHİ ERKEĞİN TARİHİDİR

çünkü kadın imgesini erkek tanımlamıştır. insanlar toplumsal ve iletişimsel medyayı tıpkı sanat ve bilim, söz ve imge, giysi ve mimari, toplumsal iletişim ve emek ayrımı gibi yaratır ve denetler. erkekler bu medya içindeki kadın imgelerini üretmiştir. kadınları bu medyaların yarattığı kalıplara göre şekillendirmiştir ve kadınlar da böyle yapmıştır. eğer gerçeklik bir toplumsal inşa ise ve erkekler onun mühendisleriyse o zaman eril bir gerçeklikle karşı karşıyayız.

kadınlar henüz kendilerinin yeterince farkına varmadılar çünkü bu medyadan dışlandıkları için bir ses bulamadılar. kadınların bir sese sahip olup kendilerinin farkına varmasını talep ettiğim zaman kastettiğim şey budur. kendimiz için tanımlanmış bir kadın imgesi geliştirmek ve böylece kadının toplumsal rolünün sunulma tarzını dönüştürebilmek üzere, biz kadınların gerçekliğin inşasına medya öğeleri yoluyla katılmamız gerekiyor.

bu hiç direniş olmadan gerçekleşmeyeceği için, mücadele etmemiz gerekiyor! eğer biz kadınlar hedeflerimize ulaşmak istiyorsak: eşit toplumsal haklar, kendi kaderini kendi tayin etmek, kadınlar açısından yeni bir özbilinç istiyorsak, bütün bunları yaşamın her alanında ifade etmemiz gerekecek. bu mücadelenin sadece bizim için değil, ama aynı şekilde erkekler, çocuklar, aileler, kilise için de etkisi olacak. ... kısacası bütün devleti etkileyecek ve bütün olarak yaşamı değiştirecek.

bu yüzden kadınların toplumsal mücadele aracı olarak ve kültürü eril değerlerden kurtarmak üzere toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak bütün medyayı kullanmaları gerekiyor. ayrıca sanatta da bunu yapmaları gerekiyor. eğer erkekler bin yıl boyunca erotiğe, cinsellik ve güzelliğe dair fikirlerini, güç mitolojilerini, heykel, resim, roman, film, tiyatro, çizim vb. alanlardaki yiğitlik ve disiplinlerini ifade etmeyi başardılar ve böylece hepimizin bilincini etkilediyseler, vakit gelmiştir.

VE ŞİMDİ VAKTİDİR

biz kadınların sanatı herkesin bilincini etkilemenin bir ifade aracı olarak kullanmasının, böylece fikirlerini gerçekliğin toplumsal yapısına yerleştirme ve bir insani gerçeklik yaratma fırsatı bulmasının. bugüne dek sanat daha çok erkekler tarafından yaratılıyordu, genellikle yaşam konularını ve duygusal yaşamın sorunlarını ele alanlar erkekler oluyordu, erkekler görüş bildiriyor, yanıtlarını, çözümlerini bildiriyordu, artık bizim de görüşlerimizi dile getirmemiz gerekiyor! bütün bu sevgi, sadakat, aile, annelik, eş fikirlerini, bizim tarafımızdan belirlenmemiş olan fikirleri yıkmalı ve kendi duyarlığımıza ve isteklerimize uyan yenilerini yaratmalıyız.

bize erkek tarafından dayatılan sanatı değiştirmek erkek tarafından yapılan kadın çehrelerini yıkmaktır. uygarlık süreçleri aracılığıyla sanata getirdiğimiz yeni değerler bize kadın olarak yeni değerler verecek. sanat kadın hareketi için sanattan yeni anlamları –kendi anlamlarımızı– çıkarabildiğimiz ölçüde önemli olacak: bu kıvılcım kendi kaderini tayin sürecini ateşleyebilir. kadınların sanata ne verebileceği ve sanatın kadınlara ne verebileceği sorusu, şöyle yanıtlanabilir: kadına özgü durumu sanatsal bağlama çevirmek, öncelikle yeni sanatsal mesajlar ve ifade biçimleri inşa eden işaretler ve sinyaller oluşturmak ve ikincisi, kadınların durumunu geriye dönük olarak değiştirmektir.

sanat kendi kaderimizi tayin medyumumuz olabilir ve bu da sanata yeni değerler getirir. bu değerler gerçekliği kültürel anlam verme süreçleri yoluyla değiştirecek ve bunu da kadınların ihtiyacı yönünde yapacak.

KADININ GELECEĞİ KADININ TARİHİ OLACAK.

8 Joseph Beuys (1921-1986) "Saha Karakterini Arıyorum"

Beuys özünde hiyerarsi-siz bir toplumsal organizma içinde "doğrudan demokrasi" kavramını ele alıyor. Bu amaçla getirdiği "Beşinci Enternasyonal" kavramı, Bilincin Varlıktan önce geldiğini varsayarak (ya da en azından, "enerjinin" "maddeden" önce geldiğini), Komünist (Üçüncü) ve Trotskist (Dördüncü) Enternasyonallerin felsefi maddeciliğine karşı bir yanıt olarak sunuluyor. 1973 tarihini taşıyan bu açıklamanın Caroline Tisdall'a ait İngilizce çevirisi *Art into Society, Society into Art*, Londra: Institute of Contemporary Arts, 1974, s. 48'de yayınlanmıştı ve kaynak olarak bu metin alındı. (Ayrıca bkz. VIIB12 ve VIIIC7.)

Ancak tanımın radikal bir şekilde genişletilmesi şartıyla, sanat ve sanatla bağlantılı etkinlikler, artık sanatın tek evrimci-devrimci güç olduğuna kanıt olabilir. Ancak sanat ölüm hattı boyunca sürüklenen kısır bir toplumsal sistemin baskıcı etkilerini dağıtabilir: BİR SANAT ESERİ OLAN BİR TOPLUMSAL ORGANİZMA inşa etmek üzere dağıtmak.

Bu en modern sanat disiplini –Toplumsal Heykel/Toplumsal Mimari– ancak canlı herkes bir yaratıcı, bir heykeltıraş ya da toplumsal organizmanın mimarı olursa meyve vermeye başlayacak. Ancak o zaman eylem sanatı olan FLUXUS ve Happening'e katılım yönündeki ısrar yerine getirilebilir; ancak o zaman demokrasi tam olarak gerçekleşebilir. Ancak bu derecede devrimcileşmiş bir sanat kavrayışı politik açıdan üretmen bir kuvvete dönüşür, her insanı kat ederek tarihi şekillendirir.

Ama bütün bunların, ve daha keşfedilmemiş olan birçok şeyin öncelikle bizim bilincimizin bir parçası olması gerek: nesnel bağlantılara yönelik anlayış gerek. Özgür bireysel üretken potansiyelliğin (yaratıcılığın) köken momentini yakalamalıyız (bilgi kuramı). O zaman insanın kendisini öncelikle ruhsal bir varlık olarak yaşadığı yere, yüce başarıları (sanat eseri), etkin düşünüşü, etkin duyuşu, etkin iradesi ve onların yüksek biçimlerinin heykel gibi türetici araçlar olarak anlaşıldığı eşiğe varırız, burada heykelin patlamış kavramları öğelerine ayrılmıştır; öğeler – belirsiz – hareket – belirli (heykel kuramına bakın) ve sonra da bu kavramlar dosdoğru geleceğe uzanan dünyanın içeriğini şekillendiren yönde akan şeyler olarak görülür.

Kendi içinde sadece tarihsel burjuva bilgi kavramının (maddecilik, pozitivizm) devrimcileştirilmesini değil, dinsel etkinliği de taşıyan sanat kavramı budur.

HER İNSAN BİR SANATÇIDIR ve bu sanatçı – kendi özgürlük halinden – ilk elden yaşadığı özgürlük konumundan – GELECEĞİN TOPLUMSAL DÜZENİNDEKİ BÜTÜNSEL SANAT ESERİNDE yer alan öteki konumları belirlemeyi öğrenir. Kendi kaderini tayin ve kültür sahasına (özgürlük); yasaların yapılandırılmasına (demokrasi); ekonomi sahasına (sosyalizm) katılım. Kendi kendini idare ve merkezîlikten uzaklaşma (üç katlı yapı) ortaya çıkar: ÖZGÜR DEMOKRATİK SOSYALİZM.

BEŞİNCİ ENTERNASYONAL doğar.

İletişim karşılıklılıkta belirir: Hiçbir zaman öğretenden öğretilene tek yönlü akış olmamalıdır. Öğreten de öğretilenden eşit şeyler alır. Böylece salınır – her zaman ve her yerde, akla gelebilecek her dış ve iç koşulda, bütün beceri derecelerinde, iş yerinde, kurumlarda, sokakta, çalışma çevrelerinde, araştırma gruplarında, okullarda – usta/çırak, verici/alıcı ilişkisi. Bunu başarmanın yolları çok katlıdır, birey ve grupların değişen hünerlerine karşılık gelir. REFERANDUM ARACILIĞIYLA DOĞRUDAN DEMOKRASİNİN ÖRGÜTLENMESİ böyle bir gruptur. Benzer birçok çalışma grubu ya da bilgi merkezi açmaya çalışır ve dünya ölçeğinde bir işbirliğine çabalar.

9 Hans Haacke (1936-) Açıklama

Haacke'nin ilk dönem çalışmaları kendi kendini içeren sistemlerin üretimini, sözgelimi cam bir kutu içinde yoğunlaştırma sürecinin üretimini içeriyordu ve bu 1960'ların ortalarında yasanan o geleneksel Modernizmden uluslararası kopuşlar dizisinin bir parçasıydı. Fakat 1960'lar ilerledikçe, sanatı gitgide politikleşti ve ilgisi doğaldan toplumsal sistemlere yöneldi. Çalışmasını gitgide muhafazakâr politik ve ekonomik çıkarların, kültürel sponsorluğu başka etkinliklerini yasallaştırma örtüsü olarak kullandığı o sistemleri teşhir etmeye ayırdı. Müzenin sanatı onun için tekrartekrar beliren bir odak noktası oldu. İlk kez *Art into Society, Society into Art*, s. 63'te yayınlandı ve buraya o kaynaktan aktarıldı.

"Sanat eseri" sayılan ürünler kültürel olarak belli bir zaman ve toplumsal katmanda olup onlara "sanat eseri" olmayı yükleme iktidarını elinde bulunduranlar tarafından önemli nesneler olarak belirtilirler; kendilerini sırf birtakım içkin nitelikleri sayesinde insan yapımı nesneler arasından çıkartıp yükseltemezler.

Günümüzde müzeler ve bu tür sanat kurumları, sözgelimi Londra'daki ICA, bir toplumun içinde, sözde "yüksek sanat" düzeyi üzerindeki bu kültür iktidarında istisnai olmasa da, makul bir paya sahip olan aracılar grubunda yer alır.

Bir müzenin "avangard" ya da "tutucu", "sağcı" ya da "solcu" tutum almasından bağımsız olarak, bu, başka şeylerin yanı sıra, toplumsal-politik yan anlamlar taşıyan bir durumdur. Varoluşunun yapısı açısından bakılırsa, politik bir kurumdur. Bu Moskova ya da Pekin'deki müzeler için de, Köln ya da Guggenheim Müzesi için de geçerlidir. Kurumun özel ya da kamusal finansa sahip olması da bu beliti etkilemez. Kamusal finansa sahip kurumların politikaları elbette onları gözeten hükümet aracısının onayına bağlıdır. Buna karşılık, özel fon alan kurumlar, doğal olarak destekleyicilerinin beğeni ve çıkarlarını yansıtır. Özel bağış alan her halk müzesi kendisini bir çıkar çatışması içinde bulur. Diğer yandan birçok özel kurumun vergilerden muaf olma ve programlarının kısmen sübvanse edilmesi aracılığıyla aldığı dolaylı destek de aynı ölçüde sorun yaratabilir. Fakat genellikle, tasarlanmış olmasa bile, karşılıklı ideolojik inançların bir hoşgörüsü, hatta anlaşması sözkonusudur.

İlke olarak müze yetkililerinin kararları, ideolojik açıdan fazlasıyla belirlenmiş ya da normdan sapmaları saptayabilen bu kararlar, işverenlerinin koyduğu sınırlara uyar. Bu sınırların işlemesi için açıkça ifade edilmiş olmaları gerekmez. Genellikle müze yetkilileri yöneticilerinin düşünme tarzını, onlar için "doğru" kararları almak doğal hale gelmiş olacak şekilde benimsemiş olur ve işverenle işçi arasında bir anlaşma atmosferi sağlanır. Yine de her seferinde müze yetkililerinin yöneticilerin çıkarlarını sadık bir şekilde müze politikası haline çevirdiğini sanmak kolaycılık olur, özellikle de yeni kültürel dışavurumların sözkonusu tarafların kabulüne ya da muhalefetine ne kadar açık olduğunun her zaman belirlenemediği düşünülürse. Karışıklık olasılığı, bir "sanatçının" inançlarının onun eserinin toplumsal-politik ölçekte aldığı nesnel konumda yankı bulmasının zorunlu olmaması ve bu konumun yıllar içinde değişmesinin olası olması yüzünden de artar.

Fakat bazı ürünleri "sanat eseri" düzeyine çıkartan kuvvetleri anlayabilmek için –başka soruşturmaların yanı sıra– kültür iktidarının denetiminde pay sahibi olan kurumların, bireylerin ve grupların ekonomik ve politik desteklerine bakmakta da yarar vardır.

Bu işi, onun dışavurumları başlı başına "sanat eseri" sayılabilecek şekilde yapmak için stratejiler geliştirilebilir. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde bazı müzeler kendi yapılarının bu tür bir portresini sergilemek için yeterince bağımsız olmadığını düşünür ve bu tür bir doğaya sahip eserleri, görüldüğü üzere, geri çevirmeye hatta sansürlemeye çalışır. Neyse ki sanat kurumları ve diğer kültürel iktidar aracıları yekpare değildir, o yüzden halkın bu tür eserlere erişimi sınırlı olsa da tümüyle önlenemez.

Bertolt Brecht'in 1934 tarihli "Doğruyu Yazmanın Beş Güçlüğü" adlı değerlendirmesi bugün hâlâ geçerlidir. Bu beş güçlük; "doğruyu bastırılmış olsa bile yazma cesareti; üstü örtülmüş olsa bile onu tanıma zekası; bunların kimin elinde etkili hale geldiğini seçebilme sağduyusu; onu onlar arasında yayabilme kurnazlığına olan ihtiyaç"tır.

Fakat içinde yaşadığı ve bütün kültürel aracıların bir parçası olduğu toplumun toplumsal-politik değer sisteminden etkilenmeye karşı bağışık olan bir "sanatçı"

yoktur, bu engellerin farkında olup olmamaları da fark etmez ("Sanatçı" da tıpkı "sanat eseri" gibi tırnak içinde duruyor, çünkü geçerliliklerini belli bir kültürel iktidar grubunun göreceli ideolojik çerçevesinden alan değerlendirme yan anlamlarına sahip yüklemlerdir her ikisi de). Sözde "avangard sanat" en fazlası kültürel-politik ortamının koyduğu sınırlamalara yakın bir şekilde çalışmaktadır, ama hep o serbestlik içinde hareket eder.

"Sanatçılar" ve onları destekleyenler ve düşmanları, ideolojik renklilik ne olursa olsun, sanat-sendromunda birbirinden habersiz ortaklardır ve birbirleriyle diyalektik bir bağları vardır. Toplumlarının ideolojik makyajının sürdürülmesine ve/veya gelişimine birlikte katkıda bulunurlar. O çerçeve içinde çalışırlar, çerçeveyi koyarlar ve çerçevelenirler.

10 Marcel Broodthaers (1924-1976)
"*Bien pensant* olmak... ya da olmamak. Kör olmak"

Broodthaers Brüksel'de doğdu ve eğitim aldı, eğitimine kimyayla başladıktan sonra şiire yöneldi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Belçika Gerçeküstücülüğüne katıldı ve Magritte ile tanışıp 1948 yılında *Le surrealisme revolutionnaire*'de şiir yayınladı. Daha sonra, 1960'ların başında, Broodthaers sanat çalışmasını yeniden tanımladı. İlk sergisi Brüksel'de Nisan 1964'te oldu, *Pense-Bête* adlı son şiir kitabının alıcıya batırılmış kopyalarından oluşuyordu. 1968'lere dek, bilmecemsi nesneler yapmayı, metni midye ve yumurta kabuğu gibi seylerle karıştırmayı sürdürdü. Bu eserler Gerçeküstücü bir gelenekte yer alır, aynı zamanda Fransız *nouveau realisme*'inin etkisini gösterir, ama Broodthaers bu sonuncusunu "modern uygarlığın biçimlerine sessizce teslim olmakla" eleştiriyordu. 1968 yılında bugün tanınmasını sağlayan eseri yaptı. *Musee d'art moderne. Section des aigles*, Broodthaers'in Brüksel'deki kendi dairesindeki bir yerleştirmeden 1972 yılında Kassel'de yapılan "Documenta" sergisine dek birkaç yerde göründü. Çeşitli yüksek sanat ve popüler kültür kaynaklarından alınmış kartal imgelerinden oluşan bu çalışma, sınıflandırma yordamları, sözgelimi müze gibi kurumların kültür ürünlerini tüketim için çerçevelemesi gibi yordamlar üzerine kasten sistemsiz ama çok geniş bir düşünmeyi yansıtıyordu. Hayatının sonlarına doğru, Broodthaers Düsseldorf'a taşındı ve orada çok değişik medyadan çağdaş toplumda sanatın metalaşması sorunuyla ilgili yerleştirme yapmayı sürdürdü. Buradaki metin 1975 yılında hazırlanmıştı. Paul Schmidt'in İngilizce çevirisi, Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs*, özel Ekim sayısı, sy. 42, 1987, s. 35'te yayınlandı. Buchloh'un editör yorumuna göre, "Monsieur de la Palice" apaçık gerçekleri dile getiren bir Fransız halk şarkısının bir karakteridir.

Sanat nedir? Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana sanatçıya, müze müdürüne, sanatsevere bu soru hep sorulmaktadır. Aslında, sorunu belli bir sabit açısından, yani sanatın ticari mala dönüşmesi açısından incelemediğimiz sürece, Sanatın ciddi bir tanımını yapamayacağımızı sanıyorum. Günümüzde bu süreç sanatsal ve ticari değerlerin dayatıldığı bir noktaya geldi. Eğer şeyleşme fenomeniyle ilgileniyorsak, o zaman Sanat bu fenomenin özel bir örneği – bir totoloji biçimidir. O zaman onu bir olumlama sayabilir ve aynı zamanda kuşkulu bir hali olduğunu çıkarabiliriz. O zaman da böyle bir tanımın neye yaradığını düşünmemiz gerekir. Bir şey kesindir: Sanatla ilgili yorumlar ekonomideki kaymanın sonuçlarıdır. Bu tür yorumların politik olarak adlandırılabileceğini düşünmüyoruz.

Sanat kendi fantazmalarının ve büyü işlevinin mahkumudur; bizim burjuva duvarlarımızda bir iktidar işareti olarak asılı durur, tarihimizdeki olayların yanı sıra bir gölge oyunu gibi titreşir – ama sanatsal mıdır? Konuyla ilgili Bizans metinlerini okumak bize meleklerin cinsiyetini, Rabelais'yi, Sorbonne'daki tartışmaları hatırlatıyor. Şu anda, yersiz dilsel araştırmaların hepsi de tek bir cilayla sona eriyor, yazarları buna eleştiri demeyi seviyorlar. Sanat ve edebiyat ... ayın hangi yüzü saklı? Ve kaç bulut, kaç kaçışan hayal var orada.

Burada hiçbir şey keşfedemedim, Amerika'yı bile. Sanatı yararsız bir emek, apolitik ve pek ahlaki önemi olmayan bir şey olarak görmeyi yeğliyorum. Hatalı olduğumun kanıtlanmasından bir tür haz yaşayacağımı da itiraf etmek isterim. Suçlu bir haz, çünkü benim haklı olduğumu sanan kurbanlara mal olacak bu.

Monsieur de la Palice benim müşterilerimden biri. Yenilikleri sever ve başkalarını güldüren biri olduğu için, benim alfabemi kendisi için gülme fırsatı sayıyor. Benim alfabem resmedilmiş.

Bütün bunlar oldukça bulanık. Okur bir kuramın şifresini çözmek ya da kardeşlik duygularını, bütün insanları ve özellikle de körleri bir araya getiren o duyguları tatmak için bu karanlığa girmeye davet edilmiştir.

11 Mel Ramsden (1944-) "Çaba Üzerine"den

Ramsden ve Ian Burn ortak çalışmaya 1970'te Art & Language'le birlikte başladılar. 1975'e gelindiğinde, İngiltere ve New York'ta eşit sayılarda, yaklaşık otuz kişi bu isim çerçevesinde yer alıyordu. New York'taki Art & Language Vakfı tarafından *The Fox* adlı bir dergi üç sayı olarak, içinde Ramşden ve Joseph Kosuth'un yer aldığı bir editör kurulu tarafından yayınlandı. Derginin açıkladığı amacı New York sanat dünyasının olumsal koşullarını eleştirel bir şekilde ele alarak topluluk çalışması için bir temel sağlamaktı. *The Fox*, Kültürel Değişim İçin Sanatçı Toplantısı adlı, Sanat İşçileri Koalisyonu'nun bir tür canlandırılması olan toplantının yapılmasını sağladı. Ramsden'in denemesinin başlığı Mao Tse-Tsung'un "Eğer bilgi istiyorsanız, gerçekliği değiştirme çabasına katılmalısınız" sözünden adını alan bir kitapçığa alaycı bir gönderme yapmaktadır. İlk kez *The Fox*, New York, Nisan 1975, s. 66-83'te yayınlandı ve buradaki giriş ve sonuç alıntıları bu kaynaktan yapıldı. (Ayrıca bkz. VIIB6.)

[...] Şunu bir düşünün: idareciler, satıcılar, eleştirmenler, uzmanlar vb., bir zamanlar sanatın tarafsız hizmetlileri sayılan kişiler artık, özellikle de New York'ta onun efendileri olmaya başladı. Yetmişlerin maceracı New York sanatı (belki de denetimsiz bir şekilde) piyasa sisteminin bir işlevi haline mi geldi? Piyasanın insan ilişkilerini yönetmesi artık insan ilişkilerini yönetmemizdeki büyük bir denetim etkeni değil mi? Bu yukarıdakilerin nasıl yaşandığıyla ilgili basitleştirilmiş ve belki de yanıltıcı bir değerlendirme şöyle ifade edilebilir: New York sanat dünyasında toplum içindeki bireyin gülünç bir modeli hakim (New York sanat dünyası diyorum, ama eminim ne kadar uzak olursa olsun başka yerler için de geçerlidir bu. Bunun da nedeni birçok sanat "merkezinin" ve sanat ekolünün modernist hegemonyaya girmiş olmasıdır – bu da "New York bağlantısı" olarak bilinebilir). Bu model genel olarak ve kısmen özelle politik-toplumsal yaşamın idealist ayrılması olarak nitelenebilir. Bu

tür bir ayırma hoşgörülü bireysel "özgürlüğün" övülmesine yol açtı. Bence bunun da iki tehlikeli sonucu var: Yetmişlerin maceracı sanatı tecrit edilmiş ve sıkıcı bir modalar, sarhoşluklar, sapmalar, hayranlıklar ve hatta tuhaf bir sözde devrim, hepsi de geniş bir "yaratıcılık" ve "sanatsal özgürlük" kanıtı gibi basmakalıp bir kılık altında yer alan şeyler olarak görünüyor. (Bu "özgürlük" bazıları tarafından hep bu toplumda sanatçının herhangi bir örtük yönetim denetimi yaşamadığını, bu yüzden de hâlâ bir "asi" olabileceğini söylemek için kullanılıyor; diğer yandan, başkaları da bu özgürlüğü, "burjuva ideolojisinin" ve onun" özgürlük yanılsamasının" temeli sayıyorlar.) Bütün bunlara yakından bağlı olan, aynı "yaşam biçiminin" temel bir parçası olan şey, sanat dünyasında *değer biçicilerin* sayısının artmış olmasıdır: girişimciler, eleştirmenler, küratörler, galeri çalışanları vb. Başka deyişle, *bürokratlar*. Bu bürokratlar yukarıdaki "özgürlük dışavurumlarını", onları yabancılaştırarak, onlara ortalama hayatın piyasa ilişkilerinin varoluş tarzının bir tür cilası gibi davranarak kullanır. Bu varoluş tarzında bizler medya-piyasada fiyatlar haline geliriz, mal haline geliriz, bu varoluş tarzında *piyasanın sizin yeteneğiniz olarak tanımladığı şeye* olan talep geçerlidir, bütün ilişkilerin bir parasal değeri olur ve *önemli olan* da onların parasal değeridir. Bu varoluş tarzında, hepimiz üretim-tüketim için "kör bir hevese" köle oluruz ve bu yüzden de sırf denetleme kaynaklarına daha yakın oldukları (piyasa hiyerarşisinde daha yukarıda oldukları) için bürokratlar tarafından değerlendirilir ve yönetiliriz. Bunlar biraz kaba kaçabilir ama bu koşullarda bence etkinliklerimiz (piyasayı sürdürmedikleri, dengelemedikleri sürece) büyük ölçüde keyfidir. Bunun nedeni de bürokratların herhangi bir şeyi, nadir görülen tuhaf-putkırıcı bir eseri bile kapsayabilmesidir. Ürünler değişebilir, değiştirmeler hep olabilir (Sonsuz bir gösteridir bu), ama yaşam biçimi aynı kalır: Anlaşılırlık ölçütünü hakim piyasa sunar. Bu anlaşılırlık ölçütü hakkında sorulabilecek bir soru da piyasa ilişkilerinin yaptığımız şeyden gerçekten *ayrı* olup olmadığıdır? Yani, piyasa duruşu ne kadar *içselleştirilebilir*? [...]

***

Nesnesiz hareket etmek ... başlangıçta ve çok açıkça Judd'un ve diğerlerinin altmışların ortalarındaki Minimalizminin doğurduğu sorunlardan çıkmış gibi görünüyordu. Bizim hepimizin onların nesneleri (... dediklerine göre) aşırı güçlü "literal" bir şekilde kullanmalarından sonra da devam etmeye ihtiyaç duymamız, alışılmış anlamıyla nesneye hiç ihtiyaç duymayan bir sanat biçimi üretti – tabii yine alışılmış anlamda. Şimdi varsayalım şöyle bir sav geliştiriyorum: Minimalizmin ürettiği Modern Sanat geleneğini, Kavramsal Sanat biçiminde iyileştirmeye ve genişletmeye çalışmanın bir çelişki olduğu söylenebilir. Bu doğru gibi görünür. Marksist anlamda, bir çelişkinin bir "toplum ya da kültür sisteminin" normal işlemin kendisini çökertmeye yöneldiği bir duruma yol açtığı bir süreç olduğu da belirtilebilir. Değişim gerçekleşir çünkü sistem, kendi iç çelişkileri aracılığıyla, kendi yıkımının koşullarını yaratır. Devrimci değişimin bu tür bir nitelenmesi, ilginç bir şekilde, T. S. Kuhn'un "paradigma değişimleriyle" de büyük ölçüde tutarlıdır: bir paradigma modelindeki "anomaliler" yeni paradigmaların ortaya çıkmasına yol açtığı zaman sistem çöker. Bu yüzden hem diyalektik toplumsal çözümlemede (Marksizm) hem de aşırı moda bir çağdaş Bilim Felsefesinde, "devrim" bir sağlamlaştırılmış normlar kümesinden dışarı diyalektik bir hareket olarak görülmektedir. Yani, Sanat İşçileri Koalisyonu

özünde yetersiz bir reform programından telaşlanmışsa da, Kavramsal Sanat aslında böyle bir "devrim" olabilirdi. Olmadı ve bunun nedenleri vardı. Öncelikle o bir çelişki bile değildi, çünkü temelde yalıtılmış-totolojik bir gösteriyle sınırlıydı. Yeterli değildi; bir sapmaydı, çelişki değildi çünkü kurumlar günümüzde şeyleri bu şekilde yoluna sokuyorlar. Yani, günümüzde kurumlar özerk hale geldi. Hiçbir muhalefeti kabullenmeyen bürokratik bir tiranlık haline geldiler. Başka deyişle (bizim) çalışmamızdan mantıksal olarak ayrılar. Bu da sadece-işimi-yapıyorum sanatçısının rolünün bürokratik olduğu ölçüde toplumsal çalışmayla da bağlarını güçlendirdiğini gösterir: bizim Modern Sanat altında bulduğumuz manevralar, geç dönem kapitalizmine içkin olan kurumsal koşullarla aynı fazda olmayabilir. Bu yüzden, eğer emek ve üretim araçları, deyim yerindeyse "özgürce", ne istersek yapmamız için bizim kendi özgür mülkümüz gibi görünse de, bu sadece naif bir şekilde modası geçmiş bir rekabetçi kapitalizm modeline göre hareket etmemiz yüzündendir. Ve bu da bugün, kolayca ve kibirle (bizim) çalışmamızı zorlayan yetenek yıldızı medya-yaşamı düşünülürse, faz dışıdır. Gerçekten değişim sağlamakta, Kavramsal Sanatın bile yaşadığı beceriksizlik, bizim işlem tarzımızın piyasa-yapılarının işlem tarzı karşısında "meslekileşmiş", uzmanlaşmış, özerk ve temelde tuhaf bir şekilde zararsız (ama esaslı halde) kalmasıdır. Bu tür bir piyasanın denetiminin temeli onun rol yapılandırması ve sanatçının bilerek-bilmeyerek isteyerek-istemeyerek verimli bir ekonomik birim olmasıdır. Elbette hepimiz ahlaki açıdan bu sorunları ilineksel sayarak reddettik, ya da en fazlası, başkasının işi saydık. Bana göre, durum, kendimizi kendi girişimci-uzmanlarımız olmuş, piyasanın ortalama yaşamını da tek gerçekliğimiz olmuş bir halde bulduğumuz zaman daha da çaresiz görünüyor. Gösterinin delice yönlendirmesini artırmak New York Maceracılığının temelidir kesinlikle. Bu maceracılığın dört bir yana ihraç ettiği Kültür emperyalizmi iğrenç ve yabancılaştırıcı – bu ihraç metalarını üretenler için bile. Eğer gerçek denetim kaynağının bizim kendi kendimizi "özel" bireysel benlikler olarak görmemizde yattığını fark ederek harekete geçmezsek en inatçı putkırıcılığı bile içine alacaktır bu bürokrasi. Uzak ve egzotik olan ABD'de özgürlüğün ve gerçek ahlakın kanıtı olarak derin bir yere sahip – bugünün radikal sanatını radikal-temel yerine radikal-kaçık haline getiren şey bu tür bir kavramın incelenmemiş olmasıdır.

12 Ian Burn (1939-1993) "Sanat Piyasası: Bolluk ve Yozlaşma"

Burn Kavramsal Sanatın gelişiminin ilk döneminde yer aldı ve 1969 yılında New York'ta Roger Cutforth ve Mel Ramsden'le birlikte Kuramsal Sanat ve Çözümlemeler Derneği'ni kurdu. New York'ta Ramsden'le birlikte çalıştı (bkz. VIIB6) ve daha sonra, 1976 yılında doğduğu yer olan Avusturalya'ya dönmeden önce Art & Language üyesi oldu. Bu denemesi Art & Language grubunun Amerika kanadında yapılan, New York sanat dünyasının koşullarına yönelik eleştirel yaklaşımlara katkıda bulunmaktadır. Fakat grubun bir dergisinde yayınlanmadı, yaygın bir yayın olan *Artforum*'un Nisan 1975 sayısında, s. 34-7'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan alındı. Deneme *Artforum Anthology*, New York, 1984 içinde yeniden basıldı.

Yaklaşan ekonomik kriz derinlerde saklanan birçok sorunu günışığına çıkardı. Sanat satışları düşüyor ve bir karamsarlık havası hakim. 1960'lardaki refah duygusu kaybolup gitti. Sanatçılar olarak, sanat piyasasını sadece ödül olanaklarıyla

anlamaya çalıştık, ekonomi gibi "kasvetli bir bilimi" göz ardı etmeyi yeğledik. Ama artık böyle olmayacak anlaşılan. Bir zamanlar sanat eserlerini "sadece" ekonomik alışveriş metaları olarak görmek ekonomik belirlenimciliğin abartılması olarak görülse de, artık bütün yaşamımızın bu şekilde yapılandırıldığı ve artık başka türlüsünü düşünemeyeceğimiz açıkça görülmektedir. Sadece sanat eserlerinin mal haline gelmesi sözkonusu değil, aynı zamanda sanat eserlerinin *daha en baştan* mal olduğu duygusu yaygınlaşıyor.

Bu çıkmazla karşı karşıya kalınca, en temel toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yaptığımızı sandığımız şeyle dünyada hakikaten ne yaptığımız arasındaki boşluğu görmek için farklı tarihsel pespektiflere ihtiyacımız var. Bugüne dek gelen modern sanatın tarihsel ilişkileri kapitalist bir toplumun piyasa ilişkileri olmuştur. Bunun herkes için açık olduğuna inanıyorum. Son zamanlarda gördüğümüz şeyse piyasa değerlerinin bütün diğer değerleri çarpıtma gücü oldu, neyin "eser" olarak kabul edilebilir ve edilemez olduğu bile öncelikle ve temelde piyasa tarafından, ve daha sonra "yaratıcı dürtülerle" (vb.) tanımlanıyor. Bu da yoğun bir kapitalist üretim tarzını içselleştirmenin bedeli olmuştur.

Buna bakarak, piyasa ilişkilerimizin tarihsel açıdan eşsiz bazı yönlerini gözden geçirmemiz gerekmez mi? Bunlar üretilen "sanatta" nasıl temel değişikliklere yol açmıştır? Birçoklarımızın bu piyasadan mutlulukla yararlandığını biliyorum. Yine de, hepimiz onun kaprislerinin kurbanı olduk, modern sanatın "ilkeleri" bizi kendi yarattığımız bir panoptik hapishaneye kapattı. Kısacası, eğer sanatlar gerçekten demokratikleşecekse, elit bir sanat üreten bizlerin artık herhangi bir işlevinin kalmayacağını kavramak demektir bu – modern sanatta elitizmi kaldırma isteği modern sanatın kendisini kaldırmak isteğiyle eşdeğerdir.

***

Bunu tanıdık bir New York perspektifine sokalım: Hepimiz sonsuz piyasa genişlemesi umuduna inandık ve bu da, tuhaf bir şekilde, sonsuz bir yenilikçi avangard büyüme fikrini içselleştirdiğimizi gösteriyor. Bu da piyasaya, sanatın "evrimi" üzerinde örtük yönetme ve kategorik bir denetim getirme yoluyla, çok hassas kültürel ve entelektüel denetim ve ikna araçlarını sağlayarak iktidarını güçlendirme olanağı veriyor. Ek olarak, piyasanın bu avangard elite yatırdığı benzersiz sermaye yoğunlaşması da, "gereksiz" rekabeti tümden ortadan kaldırmadıysa bile, başarılı bir şekilde azalttı. Günümüzde sanatta "sürekli devrim" gibi popüler bir fikrin herhangi bir kişisel ve toplumsal ilişkiyi hiçbir zaman tatmin etmeyecek şekilde etkin olarak tasarlandığına kuşku yoktur. Bu bakış açısından, piyasa taleplerinin hiçbirini tehdit etmeyen ve yeni bireyselliğin saf kutlaması olarak, kibirli ve dahası aptalca bir şekilde toplumsallık fikrine karşı getirilen bir boş jestler kümesidir bu. [...]

Bütün bunlarda Birleşik Devletler kapitalizminin rolünü abarttığım düşünülürse, apaçık bir şeyin altını çizerek, modern sanat tarihinin daha en başından beri sadece Amerika'da değil, bir dizi sanayileşmiş toplumda geliştirildiğini söyleyeyim. "Sanat için sanat" ideolojisine sürekli vurgu yapan bu tarihe daha yakından baktığımızda, kısırlaştırılmış biçimciliğin oynadığı gitgide artan rolün farkına varırız – bizim içerik imkanımız pahasına olmuştur bu. Özellikle biçimsel yeniliğe olan vurgu "renk", "kesit", "süreç", "fikir", "imge" vb. içi boş sözlere, artı bunlar aracılığıyla simgelenen

niteliklerle ilgili bir sürü boş jargona yol açtı (krş. özellikle Greenberg'in modernizm değerlendirmesi, ama aynı zamanda *Artforum* ve diğer dergiler). Bu da en uçtaki boş çıkarımlarına kadar götürülmüş biçimciliktir: saf sanat olarak alkışladığımız şeydir bu ... içeriğin imkansızlığı, herhangi bir şey söylemenin imkansızlığı. Biçimcilik geleneği beni büyük ölçüde "sanatım" aracılığıyla en çok kuşku duyduğum şeyleri ifade etmekten ve "sanatımla" herhangi bir şeyi değiştirmekten aciz kıldı. Bu ideolojik engeller kesin olarak sanatla bağlantılı bir toplumsal uygulamaya dönük bütün olasılıkları, hatta düşüncelerini bile sildi – modern sanatın ifadesi toplumun ve toplumsal varlıklarımızın reddedilmesi oldu. Elbette bütün bunlardan Birleşik Devletler sorumlu tutulamaz, ama bunu dikkat çekici ve benzersiz bir dereceye ulaştırmaktaki payı reddedilemez. Artık ayrıcalıklı orta sınıf için sanat üretmez olup göz alıcı bir şekilde elitist bir sanata, kendi üreticilerinin hakiki yaşam ve sorunlarından bile uzak bir sanata gömülmüştür.

"Renk", "kesit", "süreç", sistem, modül vb. savlarınız olursa gerçek dünyada ne yapmayı umut edebilirsiniz? Eğer bunlar "mesleki" savlarınızsa yönetilen bir kukladan başka bir şey olabilir misiniz? Dahası, bu resme modern sanat imparatorluğunun dört bir köşesinden onun tek "gerçek sanat" olduğu inancıyla Amerikan biçimciliğine dalan binlerce sanatçıyı da eklerseniz – işte o zaman bunun ne kadar akıl almaz ve baş aşağı bir hale geldiğini görebilirsiniz!

Belli açılardan yabancılaşmayla ilgili klasik ondokuzuncu yüzyıl tezleriyle özdeşlik kurmanın benim için kolay olduğunu söylemeye gerek yok. O zamanlar yabancılaşmanın, insan değerlerinin bizim dışımıza yansıtılması ve bizden bağımsız, bizim üzerimizde bir varlık edinmesi süreci olduğu ve bunun da kapitalizmin işleyişi için temel bir koşul olduğu söyleniyordu. Sanat eserinin "sanatçının ruhunu cisimlendirdiği" gibi romantik fikirleri biliyoruz. Belki de tarihsel olarak bu mitsel oranlara ulaştı, ama üretilen her şeyin onu yapanla belli bir kişisel ilişkiye sahip olması gerektiği de doğrudur. Fakat benim sanat eserim sanat piyasasına girdiği anda, benden bağımsız bir güce sahip oluyor ve bu beni ürettiğim şeyden bir uzaklaşma biçimi olarak, kendi deneyimlerime yabancılaşma olarak etkiliyor; ve ne kadar üretirsem kendimi o kadar yoksun bırakıyorum "yaşama araçlarımdan". Yine de kendimi ancak bu şekilde devam edersem koruyabileceğimi görüyorum. Yani, emeğimin ve üretim araçlarının ekonomik sahibi ben olurken (böylece belli bir "özgürlük" duygusu yaşarken), yine de psikolojik ve toplumsal olarak ürettiğim şeyden yabancılaşmış oluyorum. Piyasaya girdiği anda, bana yabancı bir nesne haline geliyor – ama piyasa olmadan da onu tanıyamıyorum, çünkü o benim içselleştirdiğim piyasa aracılığıyla tanımlanıyor. Bunu hepimiz az ya da çok ölçülerle yaşamıyor muyuz? Sonuçta, bir-sanatçı-olarak-ben bana yabancı hale geliyorum, üzerinde çok az güce ya da denetime sahip olduğum bir figür oluyor. Bugünün kör yabancılaşma gerçekliği budur. Artık sadece emeğimizin ürününü kaybetmekle kalmıyoruz, onu yaratma yeteneğimiz de derin bir yara alıyor... Bu da benim sizinle ve benim ürettiğim şeyle ilişkide yaşayabileceğimiz şeylerde ifadesini buluyor.

"Sadece bir sanatçı" olmanın yeterli olmadığını ima eden o sıkça duyulan sözler, toplum içindeki "sanatçı" rolünün kısır bir rol olduğu yolundaki itiraflardır. Daha anlamlı bir şekilde, bu hakim "sanatçı" kavramına ışık tutmaktadır: "Sanatçı"

kavramının anlamının politik açıdan tutucu (ya da daha maceracı haliyle, gerici) olan ve onun olası tek politik rolü olarak kalan bütünleşik bir parçası oldu – buyurgan bir kültür için de büyük bir propaganda değeri taşımaktadır. Gitgide daha çok sanatçıyı onların politik iktidarsızlıklarından kaçmaya yönelten umutsuzlukta, onların politikada "radikal" ama sanatta kaçınılmaz olarak "tutucu" olmalarıyla mahvolmuş hayatlarını paradoksal bir şekilde uyuma sokma çabalarında açıkça yansır bu.[1]

Bunun arkaplanı günümüz sanatında herhangi bir "radikal kuramın" olmaması ve mevcut durum sürdüğü müddetçe de olamayacağıdır. Bu aynı zamanda "eleştirel kuramın" aşırı yoksulluğunu da açıklar, çünkü kendisine çeşitli çatışma ve sömürü biçimlerini sergileme görevi biçen bir eleştirel kuramın belli bir radikal kuramdan (umudundan), modern sanatta cisimlenmiş olan ekonomik sınıf değerlerini ve mevcut ideolojiyi reddeden bir şeyden haberdar olması gerekir. Mevcut ve yakın dönem sanat eleştirisi en iyi haliyle politika belirleme ve düzene sokma aracı, en kötü haliyle de mevcut durumun iktidarsızlığının saf bir övgüsü olmuştur.

Bunun ışığında, çağdaş ortamdaki "çoğulculuk" gevezeliği liberal palavradan ibarettir. Mevcut durumu dayatmaktan başka bir etkisi olamayacak bir "özgürlük" türünün ne yararı vardır? [...]

***

Artık ne yapabilirsek yapalım, beni söylemek istediğim şey gerçekliğimizi dönüştürmenin artık sadece sanat yapmaktan daha önemli bir konu olduğudur – sorunun devasa toplumsal yönlendirmesini gerçekleştirmek ve fırsatçı bir şekilde sahip olduğumuz toplumsal aletlerden yararlanmak konusudur. Tek bir şeyden eminim: Sanatta radikal kuram diyebileceğimiz herhangi bir şeyin bütün toplumsal boyutlarıyla sağlam bir yapıya sahip olması gerekecek. Ama o zaman bile ne kadarını yapabildiğimiz olmayacaktır sorun, çünkü modern Amerikan sanatının yan yatmış üstyapısı üzerinde herhangi bir temel etkiye sahip olacak olan şey bu toplumun ekonomik yapısındaki bir çöküş gibi bir felaket olabilir ancak.

1 Bu durum feminist sanatçılar, zenci sanatçılar ve çeşitli ezilen gruplar tarafından üretilen sanata bakarken görünür olan çelişkiler için de söylenebilir: Toplumsal düşünceleri radikal, verimli ve katılımcı olsa da, üretilen sanatta gördüğümüz şey genellikle başka herkesinki kadar utanç verici bir sıkıcılık, tekdüzelik ve bürokratiklik içinde olur.

13 Victor Burgin (1941-) "Sosyalist Biçimcilik"ten

1970'lerin başında Burgin'in eseri gitgide politik hale geldi ve Burgin özellikle reklam tekniklerinin eleştirel kullanımına yöneldi: fotoğrafları ve metinleri alışılmış reklamın cephesinin ardında kalan toplumsal ve cinsel çelişkilerin belirginleseceği noktaya dek dallandırmak. Burgin'e göre, "sanatın özerkliği" başlığı altında yapılan resim ve diğer güzel sanat biçimleri, onun, özellikle fotoğraf sanatının artık maskesini düşürmeye çalıştığı sömürgen toplumsal yapıyı kabullenıyordu. Sanatta Modernizmin "ifadeci" protokollerine karşı eleştirel bir tavır geliştirmeye çabalayarak, Rus Konstrüktivizminin uygulama geleneğini ve dilbilimsel göstergebilimin kuramsal mirasını canlandırdı. Buradaki deneme ilk kez *Studio International*, c. 191, sy. 980, Londra, Mart/Nisan 1976 içinde yayınlandı ve buraya oradan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIIB8 ve VIIIB5.)

Çağdaş Batı sanat çalışması şu anda Modernizm ve "kavramsalcılık" arasında kutuplaşmış olsa da, ikisi de Modernist bir *politique* açısından ele alınmaktadır – Modernist bir estetik ve Modernist bir tarih versiyonu. Birçok eleştirmenin kavramsalcılığı *ad hoc* bir temel dışında ele alamaması bu temel kategori hatasından kaynaklanır, tıpkı birçok kavramsalcının çalışmalarını *laissez-faire* öznelciliğinden başka bir şeye dayandırmaması gibi. Kavramsalcı çalışmaların daha en baştan örtük olan sosyalist hatlarda uzlaştırılması biçimci estetiğin, tarihin ve bugün Batı sanat topluluğunda hakim olanlardan farklı olan güncel önceliklerin bir okumasını talep eder.

Kavramsalcılık estetik bonbonlara ve öylesine biçimsel yeniliğe olan Modernist talebi geri çevirdi. "Sanatın" teknoloji üzerine getirdiği keyfî ve fetişist sınırlamaları –dokuma kumaşın renkli çamurla sıvanması, kayaların parçalanıp boruların birbirine yapıştırılması– hep zamandışı estetik değerler adına reddetti. Fakat "yasal" sanat çalışmasının resmî sınırlarının ötesine geçer geçmez hapishaneden çıkıp çöle geldiklerini anladılar. "Resmî bir muhalefet" olarak değil, Modernizme muhalif olarak tanımlanan kavramsal*cılıkla* yapacak bir şey olmadığını anladılar; ve Modernist tarihten Modernizmin tarihinden başka şey çıkmayacağını anladılar.

Benim buradaki, kapsamlı olmaktan uzak değerlendirmelerimin amacı Batılı burjuva estetiğinin ana yolunu kavramsalcılığın özünde Modernist bir avangarddan sosyalist bir sanat çalışmasına dönüşümünü tamamlamak için daha iyi bir zemine sahip olacağı yerlere götürmektir. Ekim Devrimi'nin ardından gelen ve genellikle modern sanatın cahil komünizm tarafından keyfî şekilde bastırıldığı bir dönem olarak anlatılan on yıldaki Rus sanatı; ve normalde sanat bağlamında hiç ele alınmayan, ("kitle medyası"na yönelik genel bir ilgiyi temsil eden) reklamcılık üzerinde duracağım. Modern Rus sanatçılar arasında Maleviç'in "öneminin" Batı'da kabul edilmiş olması anlaşılabilir: onun eseri, "sanatta ruhani olanla" ilgilenmesi Batılı Romantik biçimcilik geleneğinin içine kolayca yerleşir. Bu yerleşme hareketi devrimci dönemin bütün Rus sanatını gerçek tarihsel bağlamından çıkarıp onu bildik, sahte bir tarihselliğe sahip olan "Kübizmden Modernizme uzanan" ve aslında bir anti-tarih, bir ideoloji olan dizinin içine yerleştirir. Ayrıca Batılı ve Rus biçimcilikler arasındaki farkı görmezden gelir.

Modernizm tipik bir şekilde Gerçekçiliğe karşıt olarak tanımlanır. Klasik Gerçekçilikte gösterilenin gösterge aracılığıyla dolayımsız temsili olduğu varsayılır (yani iletişimin fizikî kanalındaki "gürültü" dışında dolayımsız – Gerçekçilikteki dolayım sorunları bazı hakim gerçeklik modellerine uyum için yaşanan teknik sorunlarla karıştırılmaya eğilimlidir). Gerçekçilik öncelikle içerik "hakkındadır" ve Gerçekçilik içindeki önemli tartışmalar sadece konuyu ilgilendirir (Ondokuzuncu yüzyıl resminde sıkça görünen "içerik krizini" hatırlayın).

Saussure sayesinde bugün klasik Gerçekçiliğin hatalı bir gösterme kavramına dayandığını görebiliyoruz: Göstergenin "saydam" olduğuna, gösterilene sorunsuz bir erişimi sağladığına inanılıyordu. Kübizmin bu kavrama radikal bir eleştiri getirdiğini, göstergenin içinde gösterilenle gösterenin parçalandığının kabul edilmesi denebilecek bir uygulama olduğunu görebiliyoruz. Fakat kübizm sonrası Modernizm göstergenin eleştirisine dayanan bilimsel bir estetik olarak gelişmeyip yöresellik [*territorialite*] fikrine dayananan normcu bir estetik olarak gelişti.

Greenberg ve Fried'ın öne çıkardığı biçimcilik dalı doğrudan Bell ve Fry'ın sanatı "kendisine özgü olmayan" kaygılardan "kurtarma" çabasının hattından gelmektedir. Bu iki biçimci eleştiri döneminin ilkinde, özellikle de Bell'de, soyutlamayı haklı çıkarmak için Kantçı bir ontolojiye başvurulur (basit görünümlerin "arkasındaki" bir *noumenal* dünya). Amerikan Modernizmi görünüşte sanat nesnesini kendi kendini geçerli kılan bir şey olarak görür, ama eski İngiliz versiyonun etkisinde kalır ve idealizmden kurtulurken içeriğe yönelik son ilgi parçasını da kaybeder. (İdealizm hayaleti Modernizme bugüne dek musallat olmayı sürdürmüştür – maddeci soyutlamacılığa en yakın şey minimal heykeldi.)

Rusya'da biçimcilik çözümlemesinin içkin kiplerine yönelik hamle ilk kez Simgeci filologlar Potebniya ve Veselovski tarafından yapılmıştı. Onların şiir ve nesir dili arasındaki ayrım üzerinde durmaları dili edebî incelemelerin başlıca nesnesi haline getirdi.[1] *OPOYAZ* (Şiirsel Dilin İncelenmesi Derneği) ve Moskova Dilbilim Çevresi'nin biçimci eleştirmenleri bu ayrımı korudu, Jakobson, ünlü bir sözle, edebî incelemelerin tam nesnesinin edebiyat değil "edebîlik" (*literaturnost*) olduğunu ilan etti.

Fakat Rus Biçimcileri "daha yüksek gerçeklik" gibi Simgeci bir fikri reddettiler. Ayrıca algılanabilen biçimi içeriğinin tersine, anlaşılır olarak gören, Simgecilere ait biçim fikrini de reddettiler. Biçim fikrini bir eserin bütün yönlerini kapsayacak şekilde genişlettiler. Todorov şöyle yazar. "... Simgeciler edebî ürünü hayati olan biçime (örn. ses) ve sanat için dışsal olan içeriğe (örn. fikirler) bölmeye yöneldiler. Biçimci yaklaşım bu 'saf biçim' değerlendirmesinin tam tersidir. Artık biçimi bir sanat eserinin (normalde onun içeriği olan) başka bir iç öğesine karşı görmüyorlardı ve onu eserin çeşitli bileşenlerinin bütünselliği olarak kavramaya başladılar. Bu yüzden bir sanat eserinin içindeki her öğe, onun uygunluğunun tam ölçümüne bağlı olarak, bütünün biçimsel bir parçasıdır... Bu da bir eserin 'biçiminin' sadece onun biçimsel öğesi olmadığını anlamayı önemli kılar: İçeriği aynı ölçüde biçimsel olabilir."[2] Rus Biçimciliği bu yüzden Batılı çağdaşından, Fry ve Bell'in biçimciliğinden çok daha ilerideydi, onların biçimciliğinde içerikle ilgili değerlendirmeler keyfî bir şekilde ortadan kaldırılmıştı.

***

1917'den 1932'ye kadar olan dönem Batı'da tercih edilen o basit bastırma hikayesini içermez. Parti 1925 yılına dek estetik konulardaki kararlardan tümüyle kaçındı. Tümüyle biçimlenmiş bir devlet estetik politikasının gerekli olduğu fikri otuzlu yıllara dek ortaya çıkmadı. Fakat 1920'lerde, "laboratuvar sanatı" Konstrüktivizm, konstrüktivist sanatçıların kendileri tarafından da burjuva değerlerinin anakronistik bir sızması olarak kınandı. Bu üreticiler, sanayide ve kitle medyasında devrimci sosyalist politikalarla uyumlu çalışmalar geliştirmeye başladılar. Bazı açılardan *Proletkult* aracılığıyla "solu yakalamışlardı", ama her iki kesim de zaman içinde NEP'ten sonraki artan tutuculuk etkisi karşısında bocaladı – o dönem bazı değerlendirmelerde devrimden sonraki kültür koşullarında bir iyileşme olarak anlatıldı, ama sanatçılar ve *Lef* eleştirmenleri o dönemi devrime bir ihanet saydılar.

Rus Biçimciliğinin ve Faktografinin kaygılarını modern bir Batı sanatı sorunsalı içinde birleştirebiliriz: Sosyalist sanat çalışmasının ilk ihtiyaç duyduğu şey, kamu malı olan bu şifre ve içerikleri kullanmaktır. Bunlar kendilerini ve böylece ideolojiyi, doğal ve bütün olarak sunar; sosyalist bir sanat çalışması bu şifrelerin yapısını sökmeyi, temsil ettikleri o görünüşte nüfuz edilmez görünen ideolojik yüzeyi açmayı hedefler.

Propaganda mesajı karşı çıkacağı ideolojiyi çerçeveleyen şifreleri onayladığı ölçüde etkisizdir; onu "basit propaganda" haline getiren şeyler bunlardır. Anthony Wilden şöyle der: "... sistemin kayıtsızlığına verilen yanıt sadece tiz bir dogmacılık olamaz... mevcut yapının retoriğinin şiddetine karşı ilk savunma hattı o retorik hakkında bir şeyler öğrenmektir. Bu da iletişim hakkında bir şeyler öğrenmek demektir. Ama bir savunma hattı yetmez: kurbanların da savunmaya geçmesi gerekir. Gereken şey –minimal sayılan bu düzeyde– gerilla retoriğidir. Ve bir gerilla retoriği için, düşmanınızın ne bildiğini, onu niye ve nasıl bildiğini ve ona her sahada nasıl karşı koyacağınızı bilmelisiniz."[3]

Wilden burada akademik yapının retoriğinden bahsediyor: "Bir sistemin incelenmek için bağlamından zorunlu olarak yalıtılması... genellikle, örtük bir şekilde... araştırmacının kendi bağlamından yalıtılmasını haklı çıkarmak için kullanılır: kendi geçmişinden, kendi toplumsal ve akademik konumundan, kendi gelecek beklentilerinden, hiyerarşik bir ayrıcalık sistemi içindeki kendi ekonomik statüsünden, bir ideolojik ve politik görüşler kümesine olan bilinçli ya da bilinçsiz olumlu ya da olumsuz bağlılığından yalıtılmasını haklı çıkarmak için – bütün bunları onun eserinin çeşitli dönüşümlerinde keşfetmeyi umut edebiliriz."[4] Fakat Wilden'in düşünceleri, resmî kültürümüzün simgesel temsilini kolektif olarak oluşturan bütün söylem biçimlerine dek genişletilebilir; özellikle de, kitle medyasında karşılaşılmayanları kapsayacak şekilde.

Fortini komünist sözcülerden birinden alıntı yapıyor: "Yazar olarak devam edin. Sesiyle bir orduyu harekete geçirebilen birini onbaşı yapmak istemeyiz"; ve sonra da şu yorumu yapıyor: "... 'sesiyle bir orduyu harekete geçirebilen' yazar aslında edebiyat bürokratı, propaganda uzmanıdır, gizemlileştirmeye katılmıştır."[5] Bugün ticari reklamları yapanlar bu tür uzmanlardır.

Kuşkusuz reklamcılık kültür hayatımızın en kitlesel ideolojik müdahalelerinden birini oluşturur. Öyleyse neden buna göre, sözgelimi sinemaya kıyasla böylesine düşük bir "ciddi" ilgiyle karşılaşır? Bu sorunun bir yanıtı kültüreldir: İngiliz entelektüelleri bir "İngiliz Edebiyatı" uzmanlığı yapmaya eğilimlidir ve neşeli (saydıkları) kitapları çözümlemeyi yeğlerler. Bir başka neden de fenomenolojiktir. Sinema kolayca kendisini bir nesne haline getirirken, reklamcılık bir ortam olarak kabul edilir ve bu haliyle dikkat çekmez (ideolojinin kendisi gibi). Yine de kitlesel olarak tüketilen sanat biçimi, anonim bir kolektifin ürünü olmaya, "solcu" film yorumcularının ünlü kişilerin filmleri hakkında yazmaktan vakit bulabildikleri zaman hayal ettikleri o sinemaya en yakın şey reklamcılıktır. Sinema gibi o da özerk bir iletişim kategorisidir ve bu şekilde incelenmelidir.

***

1934 tarihli bir denemede Praglı dilbilimci ve estetikçi Jan Mukarovsky, laf arasında, bizim Batılı sanat topluluğumuzun düşüncesinin çerçevesini bugün bile oluşturan kuram üçlemesine değindi. Şu uyarıyı yaptı: "Göstergebilimsel yönelim olmadığı sürece sanat kuramcısı sanat eserine hep saf biçimsel konstrüksiyon ya da yazarın veya eserle ifade bulan ayrı bir gerçekliğin, yani çağdaş ortamın ideolojik, ekonomik, toplumsal ve kültürel durumunun zihinsel ya da fizyolojik hallerinin dolayımsız bir refleksi olarak bakmaya yönelecektir."[6]

Bugün hâlâ aralarında eskimiş patikaların kat edildiği noktalardır bunlar – biçimcilik, ifade kuramı, Gerçekçilik. "Sadece göstergebilimsel bakış açısı sağlayabilir," diye devam eder Mukarovsky, "kuramcıların sanatsal yapının özerk varlığını ve temel dinamiğini kavramasını ve sanatın gelişimini de aynı zamanda kültürün başka sahalarının gelişimiyle sabit bir diyalektik ilişkiye sahip olan içkin bir hareket olarak kavramasını."

Yirmili yılların Rus sanatı biçim ve ideolojinin karşılıklı bağımlılığını ele almanın örnek bir çabasını temsil eder ve Aleksey Gan, *Konstrüktivizm* (1922) adlı kitabında bu karşılıklı bağımlılık için "tektonik" terimini önermiştir. "Resim, heykel, tiyatro, örgütsüz bir toplumsal düzendeki tüketicinin 'ruhsal' taleplerini tatmin eden burjuva kapitalist estetik kültürün maddi biçimleridir... Bir disiplin olarak tektonik, Konstrüktivisti uygulamada yeni bir içerikle yeni biçimin sentezine götürecektir. Sanatı tatmış ve sanayi malzemesinde gerçekten gelişmiş, Marksist eğitimli biri olması gerekir Konstrüktivistin. Tektonik onun kutup yıldızı, deney ve çalışma etkinliğinin beyni olacaktır ... tektonik ideolojik ve biçimsel olanı birleştirir."[7] [bkz. IIID7]

Sol cephenin sanayi malzemelerine yönelik hamlesi onların kitle iletişimi şifre ve uygulamalarına doğrudan katılmasını sağladı. Bugün bu tür bir "kitle medyası" *en bloc* bir popüler Sanat oluşturur. Reklam örneğini aldık: Reklamcılık estetik boyutlu mesaj yapılarının (ki bunlar başka yapılar açısından da çözümlenebilir olsalar da onlara indirgenemezler) özerk bir türünü oluşturması açısından bir "sanat "biçimidir – bu mesaj yapılarının (olumsal) işlevi bizim tüketici değerlerine yönelik algımızı ve coşkumuzu yenilemektir. Reklamcılık, şifrelerinin herkesçe anlaşılması anlamında "popülerdir": Okuryazarlık varsayan reklamlar birçok toplumsal altgrup içindeki az çok sapma göstermeyen -şifre çözmeleri açığa çıkartır.

Şu anda yayılan reklam mesajlarını etkilemesek de, alınan mesajları bozabiliriz. Sosyalist bir sanatın görevi burjuva kültürünün şifrelerini açığa vurarak, kendi imgesini oluşturmasını sağlayan araçları teşhir ederek onun gizemlileştirmelerinin maskesini düşürmektir. Sosyalist sanatın bir başka işi de bizim sınıflı toplumumuzda var olan çelişkileri teşhir etmek, bizim ikinci doğamızda aynı anda iki zıt şeye inanmanın nasıl var olduğunu göstermektir. Bu ilk iş için göstergebilim bilmek de gerekir; ikinci iş için politika ve ekonomi bilmek gerekir. Toplumu sadece temsilleri aracılığıyla tanıdığımızdan, iki işin de aynı kişi tarafından yapılması gerekecektir. (Sanat eğitimi kurumlarının sakinleri genellikle sadece uzmanlık dersleri alır; oradan çıktıklarında, kendilerini yeniden eğitmeye yönelmeleri güçtür.)

Bugün sanat topluluğumuzun kendi kendini eğiten solunun Gan'ın "tektonik" ilkesini, bizim medya hakimiyetindeki kültürümüz içindeki uygulamasıyla birlikte kavradığını gösteren bir şey yok. İdeolojinin biçimsel yönlerine aldırmaz gö-

rünerek, burjuva ideoloji tarafından çok uzun zaman önce "solcu dogma" olarak benimsenmiş eski bir retorikle konuşuyorlar. Bu yüzden de burjuva kültürünün "resmî muhalefete" atadığı sıraları uysalca dolduruyor, toplumsal ilişkilerin mevcut yapısını onaylıyorlar.

John Berger şu gözlemi yaptı: "Reklamcılık tüketimi demokrasinin yerine geçiriyor. İnsanın ne yediği (ya da giydiği ya da kullandığı) anlamlı politik seçimin yerini alıyor."[8] Sanatta öncülük, tüketiciye bir seçim sunmanın başka bir yolu haline geldi. Beden sanatı ya da sanat-dil, bileşenler paketinin arkasında kayboluyor ve etikete akılsız bir sadakat hızla oluşup aynı hızla kayboluyor. Bu yüzden bu tarihsel dönüm noktasında solcu bir avangarddan daha çelişkili bir şey ve yeni bir tanesini icat etme çabalarından daha can sıkıcı bir şey yok.

1 Rusya'da bu yüzyıl başında görsel sanatları ele alırken edebiyata gönderme yapmamak imkansız. Biçimci edebiyat eleştirisinin erken başlamasının dışında sanatın politik çerçevesi de daha çok edebiyat açısından tartışılıyordu; sanatla ilgili parti kararları öncelikle edebiyat için veriliyor, diğer sanatlar buna uyuyordu. Fakat bu tür edebî göndermeler yapmak, görsel sanatların kuramsal bağlamını yanlış sunmak olmaz, çünkü çeşitli sanatlar arasındaki yakınlıklar Ekim Devrimi'nden önce olduğu gibi yirmili yılların sonlarına dek de yoğun olarak sürdü.

2 Tzvetan Todorov, "Some Approaches to Russian Formalism", *20th Century Studies*, Aralık 1972, s. 10.

3 Anthony Wilden, *System and Structure*, Tavistock, 1972, s. xxvi.

4 *A.g.e.*, s. xxii.

5 Franco Fortini, "The Writers' Mandate and the End of Anti-Fascism", *Screen*, c. 15, sy. 1, 1974, s. 42-3.

6 Jan Mukarovsky, "L'Art comme fait semiologique", *Actes du huitieme congres internationale de philosophie a Prague 2-7 septembre 1934*, Prag, 1936 (yayınlanmamış çeviri, BFI, Londra).

7 Aleksei Gan, *Constructivism*, 1922 (yazılması 1920), akt. Camilla Gray, *The Great Experience: Russian Art* 1863-1922, Thames&Hudson, 1962, s. 285.

8 John Berger, *Ways of Seeing*, BBC ve Penguin, s. 149.

14 Art & Language: *Art-Language* Başyazısı

1970'lerin sanat piyasası içinde Kavramsal Sanat hareketi popüler olamadıysa da, on yılın ortalarında bazı Kavramsal Sanat biçimleri göstergebilimin yöntemlerinin görünüşte *de rigeur* [moda] olduğu entelektüel çevrelerde saygınlık kazanmıştı. Burgin'in de aralarında olduğu bazı Kavramsal sanatçılar güzel sanatların eleştirisinde göstergebilimsel yöntemlere yönelirken, Art & Language de, resim-ve-metinlerin akademik sahiplenilmesine bir direniş biçimi olarak, geleneksel bir derinlik ve donukluğa sahip olan resme yöneliyordu. Bu başyazı kültürel ve sanatsal avangardcılığın akademik uzmanlaşma biçimleri aracılığıyla ayrıcalık kazanmasına karşı çıkıyordu. İlk kez *Art-Language*, Banbury, c. 3, sy. 3, Haziran 1976'nın kapağında ve kapak içi sayfasında yayınlandı. (Mevcut metindeki üç noktalar özgün metne aittir ve editör eksiltmelerini belirtmez.) (Daha eski bir başyazı için bkz. VIIB5.)

... RADİKAL BİR KÜLTÜR HAYATININ ZAMANSIZ LÜMPENLİĞİ; sessiz salonlarda gösterişle sergilenen kangren ur. Yapmacık kibarlığın kuru tatlarının piyasası, pisboğaz görüş, şişko ... seçim, boş zaman sahiplenmesi, "toplum" ve uyum içindeki toplum sınıf mücadelesinin nesnel bir koşuludur. Yüksek kültürün ayrıcalıklı yoksulluğu halkın kitleleştirilmesidir, sorgulamanın düşmanıdır, işçi sınıfı hareketle-

rinin başarısına ve hedeflerine yönelik bir hakaret, bazen de onun acımasız bir ürünü, başarısı ve hedefidir, işçi sınıfı hareketinin gerçek hedeflerinin reddedilmesidir. Fakat bilgisiz bir budalanın hayatı değildir bu. Kendi aracıları vardır.

Yüksek kültürün üretilme koşulları bu acımasızlık entrikalarından ayrı değildir ... ve sanatçılar da gücün, şiddetin çoğalmasına, emperyalizmin barbarlığına göz yumma suçundan müstesna değildir. Onların ekonomik *hors concours* [rekabetten uzak] "konumları" yönetici sınıfların egemenliklerini sürdürme amacına hizmet eder. Kimseye bir "özgürlük" nefesi vermez. Bu sonradan görme bir içtenliğe, başarılı ürünün ihanetine, bir kültür fideizmi, inanççılığı içinde, yönetici sınıfın hizmetindeki bir fideizm içinde tanrılaştırılmaya izin veren bir konumdur.

Sanatçıların bir şekilde belirlenmemiş bir hedefin kurbanları olduğunu sanmayın: onların "dünyanın geri kalanıyla" olan ilişkilerini, toplumsal değişimden bağımsız olarak sonsuza dek sabitleme çabaları, kapitalizmin bütünüyle durağan aygıtının son savunma boşluklarıdır: boş kafalı bir halde, efendileri tarafından daha iyi beslenme çabası içinde toplumsal değişimin ektodermine asalaklık eder.

Ve radikal sanatçılar fotoğraflar, kapitalizm, yozlaşma, savaş, veba, ayak donması ve onların mülkiyet çıkarlarını koruyan ampirizmin satın alınabilir gölgesinde kalan konularla ilgili makale ve sergiler üretirler. Birçokları bu üçkağıtçı estetizme gülüp geçer; artık ayrımsız bir hile ve sofuluk kütlesi. Ciddi, iştahsız kendi azizliklerini ilan ederek gülünç ve eşdeğer bir "uzmanlık" praksisinin içine (ne?) yol kazan (?) ve dolayanlarla tartışmaktan kaçınmak da aynı ölçüde kolaydır. Hava (ve ether) onların kaygılarının kendinden emin yüceltmeleriyle zehirlenmiş durumda. Klüp-ayak-Doktora-ölçütleri-olarak-üslup küresel-satış-ivmelerinde yeni bir şey değil. Amerikan futbolu kaskları ve anlamsız fotoğraflar da ciddi tefekkür nesnesidir (ve...) eğer özel tarihçenizin bağlantı noktası olarak kariyerinizi saplantı haline getirdiyseniz. Tanrı bilir, her şey gidebilmeli; ve buna uygun *Lebensphilosophie*nin dayattığı kutsamaya da ters düşer bu: "Göstergesel" davranışlar ve "toplumsal dava" davranışları bile çok satmaz. Sanatçı, "erdemsiz" burjuva ideologu, "erdemsiz" herkes gibidir: Onun "terörü" sebepsizdir ve son aşamada intihara yol açar.

VIID. ELEŞTİREL TASHİHLER

1 Jacques Derrida (1930-2004) "Aşırı: Yöntem Sorunu" ve "Damga ve Biçimciliğin İkircikleri", *Gramatoloji Üzerine*'den

Çağdaş eleştiri edebiyatında "Derrida'nın "*il n' y a pas de hors-texte*" (yaklaşık olarak: "Metnin dışında bir şey yoktur" ya da "Metnin-dışı yoktur") savından daha çok tartışılmış, herhalde daha çok yanlış anlaşılmış bir sav yoktur. Kendilerini Marksist geleneğin müdahaleci taleplerinden uzak tutmak isteyenler için, bu açıklama, dilin dışındaki "gerçek" bir dünyanın varlığının bile reddedilmesinin bahanesi haline gelmişti. Diğer yandan, tarihsel maddeciler için, bu sav, Batı demokrasilerinde 1970'lerin ortalarından sonra yaşanan tutucu politik sapmayla bağlantılı olarak yeniden yükselen bir idealizmin doruk noktasını temsil ediyordu. Fakat Derrida'nın metnini birçok modern felsefenin içine görece rahat bir şekilde yerleşebilecek bir sav olarak okumak da mümkündür: dilin kendisinin doğruluk iddialarının incelenmesini sağlayacak olan dilin dışındaki bir Arşimet noktası yoktur. Derrida'nın savının bu kadar yankı uyandırmış olmasının bir nedeni de, onun buradan elde ettiği göreceği çıkarımın asırılığıdır bir bakıma. İkinci alıntıda bu savın sanat kavramı için de uygulanabileceğini, bu kez biçimcilik açısından düşünüyor. "*Il n' y pas de hors texte*" savına rağmen, sanatta önemli olan şey "temsil eden değil temsil edilen, ifade değil ifade edilendir"; aynı zamanda bu "temsil edilen" hiçbir zaman dolayımsız bir mevcudiyet elde edemez. Her iki alıntı da Jean-Jacques Rousseau'nun felsefesine üzerine düşüncelerden yola çıkmaktadır (metindeki alıntı onun *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*'sindendir). *De la grammatologie* (Paris, 1967) adıyla yayınlanan kitap İngilizceye Gayatri Chakravorti Spivak tarafından *Of Grammatology* adıyla çevrildi (Baltimore, MD, 1976). Kaynak olarak bu çeviri (s. 158-60, 207-10ve 215) kullanılmıştır.

Sorun ... sadece Rousseau'nun yazdıkları değil aynı zamanda bizim okumamızdır. Bu kapatılma [*prise*] ya da bu kapılmayı [*surprise*] dikkatli bir şekilde değerlendirerek başlamamız gerekir: Yazar bir dilde ve söyleminin tam sistemine, yasalarına ve yaşamına tanım gereği mutlak olarak hakim olamadığı bir mantık içinde yazar. Onları sadece kendisini, bir modaya uyarak ve belli bir noktaya dek, sistem tarafından yönetilmeye bırakarak kullanır. Okuma da her zaman, kullandığı dilin şablonlarının yönettiği ve yönetmediği şeyleri arasındaki, yazarın algılamadığı belli bir ilişkiyi hedef almalıdır. Bu ilişki bir gölge ve ışığın, güçsüzlük ya da gücün belli bir niteliksel dağılımı değil, eleştirel okumanın *üretmesi* gereken bir anlam [gösterme] yapısıdır.

Burada üretmenin anlamı nedir? Bunu açıklamak üzere, kendi okuma ilkelerimi gerekçelendirmeye çalışacağım. Göreceğimiz gibi, tümüyle olumsuz olan, burada içini doldurmayacağım bir okuma uzamının, bir okuma görevinin dış hatlarını belirleyen bir gerekçelendirme.

Bu anlam yapısını üretmek elbette yeniden üretmeyi, yorumun yıkıcı ve saygılı dublörlüğü, yazarın dil öğesi sayesinde ait olduğu tarihle alışverişlerinde kurduğu bilinçli, iradeci, kasıtlı ilişki yoluyla yeniden üretmeyi içeremez. Bu dublör yorum momenti kuşkusuz eleştirel bir okumada yerini almalıdır. Onun bütün klasik ihtiyaçlarını tanımak ve onlara saygı duymak kolay değildir ve geleneksel eleştirinin bütün araçlarını gerektirir. Bu tanıma ve bu saygı olmazsa eleştirel üretimin herhangi bir yönde gelişmesi tehlikeye düşer ve kendisini neredeyse hiçbir şey söylememeye yetkili kılar. Ama bu vazgeçilmez korkuluk bir okumayı hep sadece *korumuş*, hiçbir zaman *açmamıştır*.

Okuma metnin dublörlüğüyle yetinmemek zorunda olsa bile, yasal olarak, metni ondan başka bir şeye, bir gönderene (metafizik, tarihsel, psikobiyografik vb. bir gerçekliğe) ya da içeriği dilin dışında gerçekleşebilen, ya da gerçekleşmiş olabilen bir gösterilene doğru, yani sözcüğe burada verdiğimiz anlamıyla, genel olarak yazının dışına doğru ihlal edemez. Bu yüzden de burada bir örneğe uygulama tehlikesini göze aldığımız yöntembilimsel değerlendirmeler yukarıda geliştirdiğimiz genel önermelere yakından bağımlıdır; gönderenin ya da aşkınsal gösterilenin yokluğu açısından. Metnin dışında bir şey yoktur [Metnin-dışı yoktur; *il n'y a pas de hors-texte*]. Ve bunun nedeni Jean-Jacques'ın hayatı, yahut da Mama ya da Therese'nin varoluşunun *kendisinin* bizi doğrudan ilgilendirmemesi ya da onların sözde "gerçek" varlıklarına sadece metinde erişebilmemiz ve bunu değiştirme fırsatımız olmaması, bu sınırlamayı ihmal etme hakkımızın da olmaması değildir. Bu tip bütün sebepler tabii yeterli olacaktır, ama çok daha radikal sebepler de vardır. "Tehlikeli eklenti"nin kılavuzluğunda ilerleyerek göstermeye çalıştığımız şey, bu "etten kemikten" varlıkların gerçek yaşamı dediğimiz şeyde, insanın Rousseau'nun metni olarak kuşatılabilecek olduğuna inandığı şeyin ötesinde ve ardında, hiçbir zaman yazmadan başka şey olmamıştır; hiçbir zaman eklentilerden, ancak bir ayrımsal referanslar zinciri içinde öne çıkabilecek olan ikame gösterimlerden başka bir şey yoktur, "gerçek" ancak bir izden ve eklentinin çağrısından anlam devralır ve eklenir. Ve bu sonsuza dek sürer, çünkü *metinde*, mutlak şimdinin, Doğanın, "gerçek anne" gibi sözlerin adlandırdığı şeyin hep zaten gitmiş, hiç var olmamış olduğunu okuruz; anlamı ve dili açan şey doğal mevcudiyetin kayboluşu olan yazıdır.

Fakat aslolan ve metnin içinde kalması gereken şey yorum değil, bizim okumamızdır. Bu yüzden, bazen öyle görünse de, eklenti sözcüğünün yerleştirilmesi burada psikanalitik değildir, yani bunu söylerken bizi yazının dışına psikobiyografik bir gösterilene doğru, hatta haklı olarak gösterilenden ayrılabilen genel bir psikolojik yapıya doğru götüren bir yorumu anlıyorsak. Bu yöntem genellikle geleneksel dublör yorumla karşı karşıya getirilmiştir; onun aslında kolayca onunla uzlaşabildiği gösterilebilir. *Yorumun metnin kendi kendiyle özdeş olduğuna güvenle inanması, kendi dış hatlarını şekillendirirken sergilediği güven, metnin üzerinden varsayılan içeriğine doğru, saf gösterilen yönünde taşan dingin güvenle uyum içindedir.* [...]

Eğer yorum ya da şerh yoluyla gösterileni gösterenden ayırmak ve bu yüzden de yazıyı hâlâ okuma olan yazıyla yıkmak bize ilkede olanaksız gelse bile, bu olanaksızlığın tarihsel açıdan dile getirildiğine inanırız. Aynı şekilde, aynı ölçüde ve aynı kurallarla şifre çözme çabalarını sınırlamaz. Burada genel olarak metnin tarihini dikkate almalıyız. Yazardan ve tabi olduğu dilin her şeyi kucaklayan gücünden bahsettiğimizde, sadece edebiyattaki yazarı düşünmüyoruz. Genel olarak filozof, vakanüvis, kuramcı ve yazan herkes, bu yüzden kapılıp gider [sürpriz]. Ama her durumda, yazan kişi belirli bir metin sistemine kayıtlıdır. Hiçbir zaman saf bir gösterilen olmasa bile, gösterenin, gösterilenin indirgenemez katmanı olarak sunulduğu farklı ilişkiler vardır. Sözgelimi, felsefi metin, aslında hep yazılı olduğu halde, tam da felsefi özgüllüğü açısından, aktardığı ve genel olarak öğrettiği gösterilen içerik karşısında kendisini silme projesini içerir. Okuma da bu projenin farkında olmalıdır, son çözümlemede, projenin başarısızlığını ortaya çıkarmaya niyetli olsa bile. Bütün bir metinler tarihi ve onun içinde Batı'daki edebî biçimler tarihi, bu bakış açısından incelenmelidir. Ancak yeni yeni bir hamle ya da direniş noktası olarak düşünülmesi bir yana, edebî yazı, neredeyse hep ve neredeyse her yerde, belli bir modaya göre ve çok farklı çağlarda, kendisini bu aşkın okumaya, burada sorguladığımız o gösterilen arayışına bırakmıştır, onu feshetmek üzere değil, onu böyle bir okumanın karşısında kör olduğu bir sistem içinde anlamak üzere. [...]

***

Sanat gösterge aracılığıyla işliyor ve taklit aracılığıyla etkili oluyorsa, ancak kültür sistemi içinde yer alabilir, ve sanat kuramı da bir töreler kuramıdır. "Törel" bir izlenim, bir "'duyulur' izlenimin" tersine kuvvetini bir göstergeye yüklemesi sayesinde tanınır. Estetik bir göstergebilim aracılığıyla, hatta bir etnoloji aracılığıyla taşınır. Estetik göstergelerin etkileri sadece bir kültür sistemi içinde belirlenir. "Üzerimizdeki duyumların etkisi daha çok törel nedenlere bağlı değilse, neden uygar olmayanlar için hiçbir anlamı olmayan izlenimlere karşı o kadar duyarlıyız? Neden en dokunaklı müziğimiz bile Batı Hint adalarından birinin kulağında manasız bir gürültü gibi yankılanıyor? Onun sinirleri bizimkinden farklı bir doğaya mı sahip?" [Rousseau, *Dilin Kökeni Üzerine Deneme*, bölüm XV].

Tıp da tedaviyi içinde yapacağı göstergebilimsel kültürü dikkate almalıdır. Tedavi sanatında olduğu gibi, sanatın tedavi etkileri de göstergeler aracılığıyla işledikleri sürece doğal değildir; eğer şifa bir dilse, ilaçların da hastaya kendilerini onun kültür şifresi aracılığıyla anlatması gerekir:

> Tarantula ısırıklarının iyileştirilmesi seslerin fiziksel gücünün bir kanıtı olarak gösterilir. Ama aslında bu kanıt tam tersini kanıtlar. Bu böceğin ısırdığı kişileri iyileştirmek için gereken şey ne yalıtılmış sesler ne de aynı ezgilerdir. Herkes tanıdığı ezgiler ve anlaşılır şarkı sözleri ister. İtalyan ezgilerine İtalyanlar ihtiyaç duyarken; Türkler, Türk ezgilerine ihtiyaç duyar. Her biri sadece kendi tanıdığı aksanlardan etkilenir. Sinirleri onun ruhunun onu önceden hazırladığı şeye teslim eder kendini. Ona anladığı dilde konuşmak gerekir, eğer söylenen şeyden etkilenmesi bekleniyorsa. Bernier'in kantatlarının Fransız bir müzisyenin sıtmasını geçirdiği söyleniyor. Her ulusa bir müzisyen vermeleri gerekir. [*Deneme*, XV. Bölüm]

Rousseau semptomların kendilerinin de kültüre ait olduğunu ve bir tarantula ısırığının farklı yerlerde farklı etkileri olabileceğini söyleyecek kadar ileri gitmiyor. Ama bu tür bir çıkarımın ilkesi onun açıklamasında açıkça ima edilir. Bu etno-göstergebilim içinde, tuhaf olmakla kalmayıp ötesine geçen tek bir istisna vardır: pişirme ya da daha doğrusu tat. Rousseau oburluğu acımadan kınar. Bu merak uyandırabilir: "İçinde herhangi bir ahlak öğesinin yer almadığı tek bir etkilenimsel duyu biliyorum: tat duyusu. Bu yüzden de, oburluk sadece tat duygusu olmayanların başlıca ahlaksızlığıdır" (a.g.y.). "Tat duygusu olmayanlar", burada, "tattan başka şeyi olmayanlar", eğitimsiz ve gelişmemiş duyumlardan başka şeye sahip olmayanlar demektir.

Sanallık ya da potansiyellik değeri buraya bir geçiş ve karışıklık, ayrılıkların şiddeti ve kavramların işleyişi içindeki aşamalılık ve yer değiştirme öğesi –hayvansallığın, çocukluğun, vahşiliğin vb. sınırları– getirdiği zaman, göstergeler ve bir ayrımlar sistemi aracılığıyla "ahlaki izlenimlerin" hayvanda hep zaten, karışık bir şekilde de olsa, ayırt edilebileceğini kabul etmek gerekir. "Bu ahlaki etkinin bir parçası hayvanlarda bile görülebilir." Bu duraksamaya olan ihtiyacı merhametle ve aynı zamanda taklitle bağlantılı olarak gördük. [...]

Gösterge düzeninin bu indirgenebilirliğinden, Rousseau ayrıca kendi yüzyılının duyumsalcılığına ve maddeciliğine karşı çıkarımlarda bulunur: "Renkler ve sesler, temsiller ve göstergeler gibi, basitçe duyu nesneleri olarak çok az şey yapabilir" [*Deneme*]. Sanatın gösteren metin olması savı da metafiziğin ve ruhsalcı etiğin hizmetindedir: "Bu fikirler daha iyi geliştirilmiş olsaydı, eski müzikle ilgili bir sürü aptal savdan kurtulmuş olacaktık. Ama ruhun bütün işlemlerinin maddeselleşmesi gereken, hatta insani duygunun bile bütün ahlaki yönünden yoksun kalması gereken bu yüzyılda, yeni felsefenin, erdemi olduğu gibi sağlam zevki de bozacağına inanıyorum" [*Deneme*].

Göstergenin yaşadığı bu yüksek saygınlık derecesine dikkat etmeliyiz. Bizim için önemli olan genel bir kurala göre, gösterene yönelik ilgi onu indirgemek gibi paradoksal bir etki yaratır. Elbette hiçbir şey göstermeyen, sadece bir eksikliğin yerini alan eklentiden farklı olarak, gösteren, bu sözcüğün dilbilgisel biçiminde ve mantıksal biçiminde belirtildiği gibi, bir gösterileni gösterir. Onun etkinliğini bağlı olduğu gösterilenden ayıramayız. Eyleyen göstergenin cismi değildir, çünkü o hepten duyumdur, onun ifade ettiği, taklit ettiği ya da aktardığı gösterilen eyler. Rousseau'nun duyumsalcılık eleştirisinde sanatın işleyişini tüketen şeyin göstergenin kendisi olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olur. Temsil edenden değil temsil edilenden, ifadeden değil ifade edilenden, dışavurmanın dış kısmıyla değil dışavurulan iç kısımdan heyecan duyarız, "etkileniriz". Resimde bile, temsil ancak bir nesneyi taklit ederse, daha da iyisi, bir tutkuyu ifade ederse canlı ve dokunaklı olur: "Bu renklere hayat veren şey çizimdir, taklittir. İfade ettikleri tutkular bizimkileri kışkırtır... Dokunaklı bir resmin fırça darbeleri bizi baskıda bile etkiler" [*Deneme*].

Gravür: Taklitten doğan sanat, tam esere ancak bir gravürde, dış hatlarının çoğaltılmış izleniminde korunabildiği ölçüde aittir. Eğer güzel çoğaltılmaktan dolayı bir şey kaybetmezse, eğer göstergesinde, bir kopya olması gereken göstergenin göstergesinde onu tanırsa, o zaman üretiminin "ilk seferinde" zaten bir çoğaltma özü

vardır. Gravür sanat modellerini kopyalamasına rağmen sanatın modelidir. Eğer sanatın kökeninde gravür olasılığı yatıyorsa, sanatın ölümü ve ölüm olan sanat daha en başından eserin doğuşuna kaydedilmiştir. Yaşam ilkesi bir kez daha ölüm ilkesiyle çevrelenmiştir. Bir kez daha, Rousseau onları ayırmayı arzular, ama bir kez daha kendi betimlemesinde ve kendi metninde onun arzusunu sınırlayan ya da onunla çelişen şeye razı gelir.

Aslında, Rousseau bir yandan o taklit ve biçimsel dış hattın sanatın özelliği olduğundan kuşku duymaz ve sonuçta, geleneksel *mimesis* kavramını miras alır; unutmamak gerekir ki, filozoflar arasında ilk kez Rousseau'nun şarkıyı öldürmüş olmakla suçladığı bir kavramdır bu. Bu suçlama radikal olamazdı, çünkü bu felsefeden ve metafizik sanat kavrayışından miras alınmış kavramsallık içinde hareket ediyordu. Baskıya ya da gravüre kendini bırakan dış çizgi, taklit edilen çizgi, bütün sanatlara, uzamın sanatlarına olduğu gibi sürenin sanatlarına da, resme olduğu kadar müziğe de aittir. Her ikisinde de taklit uzamının ve uzamın taklidinin dış çizgilerini çizer.

> Resim nasıl renkleri gözü hoşnut edecek şekilde birleştirme sanatı değilse, müzik de sesleri birleştirme sanatı değildir. Hepsi bu kadar olsaydı, hepsi de güzel sanatlar değil doğal bilimler olurlardı. Bir tek taklit onları bu düzeye çıkartır. Ama resmi taklit sanatı yapan nedir? Çizim. Müziği yapan nedir? Ezgi. [*Deneme*, XIII. Bölüm]

Dış çizgi (tasarım ya da ezgi hattı) temsil edilenin temsil edendeki taklidine ve tanınmasına izin veren şey değildir sadece. İçeriğin (renkli ya da sesli töz) görünmesine izin veren biçimsel ayrım öğesidir. Aynı şekilde, *mimesis* olan sanatı (*tekhne*), onu daha baştan bir *taklit tekniği* olarak oluşturmadan ortaya çıkaramaz [tam anlamıyla *ona uzam sağlayamaz*]. Eğer sanat kökensel bir çoğaltmadan doğuyorsa, bu çoğaltmaya izin veren dış çizgi de aynı hesap, dilbilgisellik, akılcı aralıklar biliminden ve onun enerjisine gereken "taklit kurallarının" uzamıyla aynı yerde açılır. Unutmayalım: "Taklit kuralları zenginleştiği ölçüde, taklit dili zayıfladı" [*Deneme*]. Bu yüzden taklit aynı zamanda sanatın yaşamı ve ölümüdür. Sanat ve ölüm, sanat ve onun ölümü kökensel tekrarlamanın (Tekrar, yani *iteration*'ın kaynağı olan Latince *iterum*, tekrar da Sanskritçe *itara*, öteki sözünden gelmiyor mu?), yinelemenin, çoğaltımın, temsilin; ya da tekrar olasılığı ve kendisinin dışında yer alan yaşamdan çıkış olan uzamda değişiklik uzamında bir araya gelir.

Dış çizgi aranın kendisi ve belirleme figürleri olduğundan, resmin yüzeylerini müziğin zamanı kadar çok şekillendirir:

> Müzikte ezginin rolü tam da bir resimde çizimin rolüne benzer. Fırça darbeleri ve figürleri oluşturan şey budur ve armoni ve sesler de sadece bunların renkleridir. Ama söylendiğine göre, ezgi sadece seslerin peşpeşe gelmesidir. Kuşku yok. Çizim de sadece renklerin bir düzenlenişidir. Bir hatip eserlerini yazmak üzere mürekkep kullanır: Yani mürekkep hitabet gücü yüksek bir sıvı mıdır? [*Deneme*, XIII: Bölüm]

Bu yüzden bir biçimsel ayrım kavramını serbest bırakır, maddeci olmaktan çok tözcü olduğu söylenebilecek, biçimsel kompozisyondan çok duyusal içeriğe ilgi gösteren bir estetiği şiddetle eleştirirken, Rousseau sanatın –burada müziğin– yü-

künü fazlasıyla dış çizgiye yerleştirir. Yani soğuk hesaplara ve taklit kurallarına yol açabilecek bir şeye. Artık tanıdığımız bir mantığa göre, Rousseau bu tehlikeyi iyi biçimi kötü biçimle, yaşamın biçimini ölümün biçimiyle, ezgisel biçimi armonik biçimle, taklit içeriği olan biçimi içeriksiz biçimle, anlam dolu biçimi boş soyutlamayla karşı karşıya getirerek savuşturur. Rousseau biçimciliğe karşı tepki verir. Onun gözünde biçimcilik hem maddecilik hem duyumsalcılıktır.

***

Rousseau söylemeden ne söyler, görmeden ne görür? Vekaletin çoktan başlamış olduğunu; sanat ilkesi olan taklidin zaten doğal bolluğu dağıtmış olduğunu; bir söylem olmak zorunda olduğundan, zaten ayrımda mevcudiyet açmış olduğunu; Doğada onun hep Doğanın eksiğini gideren şey, Doğanın sesinin yerine geçen bir ses olduğunu.

2 Michel Foucault (1926-1984) "Bir Yazar Nedir?"

Varolusculuk, daha doğrusu genel olarak sanatsal Modernizm yazara ayrıcalık veriyordu. Sanatcıda doruk noktasına ulasan, kendi kendine kapalı bireysel insan görüşünün Batı toplumlarının arzularında ve öz imgelerinde derin kökleri bulunmaktadır. Modern sanatın bütününde yer alan otantiklik ve özgünlük arayısı trajik yazarlarda, ya da daha doğrusu onların yaşamöykülerinde tatmin edilir: van Gogh ve Jackson Pollock belki de en basmakalıp örnekleridir bunun. Bu ayrıcalık biçimi 1960'larda Fransız düşüncesini kat eden, en azından kökeninde, burjuva geleneğine göre acıkca radikal olan bir entelektüel projenin bir parcası olarak yayılan Yapısalcılık dalgasının etkisiyle sarsıldı. Lacan (VB8), Althusser (VIID3), Barthes (VIID5) ve Foucault gibi değisik düşünürlerin hepsi de, artık ideolojik bir inşa olarak görülen homojen bireyin konumunu sorguladı. Bu saldırıda yara alanların başlıcası yazar kavramıydı. Yazarın eleştirilmesi bazen biyolojik bireylerin varlığının reddedilmesi sayılarak alaya alınmıştı. Bu eleştirinin gücü; bireyi geleneklerin, kuralların, normların, dilbilgilerinin vb., hepsi de onu dile getiren – ya da onu "konuşturan" şeylerin içinde saptamasındaydı daha cok. "Yazarın ölümü" eleştirel önceliklerin bir gözden gecirilmesini işaret ediyor. İlk kez Societe Francaise de Philosophie'de konuşma olarak okundu ve ilk kez *Bulletin de la Societe Francaise de Philosophie*, sy. 63, Paris, 1969'da yayınlandı. Gözden gecirilmiş halini İngilizceye Josue V. Harari cevirdi: Harari (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuallst Criticism*, Ithaca, NY, 1979, s. 141-60, alıntı bu kaynaktan yapıldı. (Ayrıca bkz. VIID11.)

"Yazar" fikrinin ortaya çıkması düşünce, bilgi, edebiyat, felsefe ve bilim tarihindeki ayrıcalıklı bireyselleşme anını oluşturur. Bugün bile, bir kavramın, edebî türün ya da felsefe ekolünün tarihini yeniden inşa ettiğimizde, bu tür kategoriler yazar ve eser gibi sağlam ve temel bir birime kıyasla görece zayıf, ikincil ve dayatılmış vezinler olarak görünür.

***

... Bir yazarın ismi sadece bir söylem içindeki bir öğe değildir (özne ya da nesne olabilen, bir zamirle yer değiştirebilen vb. bir öğe); anlatı söylemi açısından, sınıflandırma işlevi sağlayan belli bir rolü yerine getirir. Bu tür bir isim insanın belli sayıda metinleri gruplandırmasını, tanımlamasını, onları başkalarından ayırmasını ve

onlarla karşıtlaştırmasını sağlar. Buna ek olarak, metinler arasında bir ilişki sağlar. Hermes Trismegistus da, Hippokrates de –Balzac'ın var olduğu anlamda– var olmadı, ama aynı isim altına bazı metinlerin yerleştirilmiş olması onlar arasında bir homojenlik, oğulluk, bazı metinlerin başkalarının kullanılmasıyla doğrulanması, karşılıklı açıklama ya da buna eşlik eden yararlanma ilişkisinin kurulduğunu gösterir. Yazarın adı belli bir söylem varlığını nitelemeye hizmet eder: Söylemin bir yazar ismine sahip olması, insanın "Bu, şu ve şu tarafından yazılmıştı" ya da "Şu ve şu bunun yazarıdır" diyebilmesi bu söylemin gelip geçici bir sıradan günlük söz olmadığını, dolayımsız olarak tüketilebilen bir şey olmadığını gösterir. Tersine, bu belli bir tarzda kabul edilmesi gereken ve belli bir kültürde, belli bir konum alması gereken bir sözdür.

Yazarın ismi, diğer özel isimlerden farklı olarak, bir söylemin içinden onu üreten gerçek ve dışsal bireye geçmez; onun yerine, isim hep var gibi görünür, metnin uçlarını belirler, onun varlık tarzını sergiler ya da en azından niteler. Yazarın ismi belli bir söylem kümesinin görünmesini dışavurur ve bu söylemin bir toplum ve kültür içindeki konumunu belirtir. Yasal bir konumu yoktur, eserin kurgusuna da dahil değildir; daha çok, belli bir söylemsel inşanın temelini atan kırılmada ve onun çok özel varlık tarzında bulunur. Sonuçta, bizimki gibi bir uygarlıkta "yazar-işlevi"ni üstlenmiş belli sayıda söylem olduğunu, diğerlerinin ondan yoksun kaldığını söyleyebiliriz. Özel bir mektubu imzalayan bir kişi olabilir ama onun bir yazarı yoktur, sözleşmenin garantörü olabilir, ama onun yazarı yoktur. Bir duvara yapıştırılmış anonim bir yazının bir yazarı vardır, ama yazarı yoktur. Yazar-işlevi de bu yüzden bir toplum içindeki belli söylemlerin varlık, dolaşım ve işleyiş tarzına bağlıdır.

Betimlediğimiz bu "yazar-işlevi"ni çözümleyelim. Kültürümüzde, yazar-işlevini içeren bir söylemi nasıl tanımlarsınız? Bu söylem diğer söylemlerden ne şekilde farklıdır? [...]

Öncelikle, söylemler sahiplenme nesneleridir. Onlara yol açan sahiplik biçimleri biraz özel türdendir, uzun yıllar içinde şekillenmiştir. Tarihsel olarak, bu sahiplik türünün cezai sahiplenme diyebileceğimiz şeye komşu olduğunu belirtmeliyiz. Metinler, kitaplar ve söylemler yazarların cezaya tabi olması ölçüsünde, yani söylemler ihlal edici olabildiği ölçüde gerçekten (mitsel, "kutsanmış" ve "kutsayıcı" figürlerden farklı olarak) yazarlara sahip olmaya başladı. Bizim kültürümüzde (ve kuşkusuz başka birçoğunda), söylem başlangıçta bir ürün, bir şey, bir tür mal değildi; özünde bir eylemdi – kutsal ve din dışı, meşru ve gayrımeşru, dindar ve kafirin iki kutuplu sahasında yer alan bir eylem. Tarihsel olarak, bir sahiplik devresine yakalanmış metalar haline gelmeden önce risklerle dolu bir jestti bu. [...]

Fakat yazar-işlevi bütün söylemleri evrensel ve sabit bir şekilde etkilemez. Bu da ikinci özelliğidir. Bizim uygarlığımızda, bir yazara atıf gerektiren metinler hep aynı türden metinler olmamıştır. Bugün "edebî" dediğimiz metinlerin (anlatılar, öyküler, destanlar, trajediler, komediler) yazarlarının kimliği konusunda hiçbir soru sözkonusu olmadan kabul edilip dolaşıma sokulduğu ve değerlendirildiği bir zaman vardı; gerçek ya da hayalî eskilikleri konumlarının yeterli güvencesi sayıldığı için, anonimlikleri sorun yaratmıyordu. Diğer yandan, bizim artık bilimsel dediğimiz metinler –kozmoloji ve göklerle, tıp ve hastalıklarla, doğa bilimleri ve coğrafyayla ilgili

olanlar– Orta Çağlarda benimseniyordu ve ancak yazarlarının ismiyle işaretledikleri zaman "doğru" olarak kabul ediliyordu. "Hippokrates dedi", "Plinius böyle anlatıyor" aslında otoriteye dayanan bir savın formülleri değildi; ispat edilmiş doğrunun açıklamaları olarak kabul edilmesi gereken söylemlere sokulmuş işaretlerdi onlar.

Onyedinci ya da onsekizinci yüzyılda bir tersine dönüş başladı. Bilimsel söylemler kendi başlarına, belirlenmiş ya da hep yeniden ispatlanabilen bir doğrunun anonimliği içinde ele alınmaya başlandı; onların sistemli bir topluluğa üyelikleri ve onları üreten bireye gönderme yapmamaları güvenceleri haline geldi. Yazar-işlevi soldu ve mucitin ismi sadece bir kuramı, önermeli, özel bir etkiyi, özelliği, cismi, öğeler grubunu ya da patolojik bir sendromu vaftiz etmeye yarar hale geldi. Aynı şekilde, edebî söylemler de sadece yazar-işlevine sahip oldukları zaman kabul edilir hale geldi. Artık her şiirsel ya da kurgusal metine şöyle soruyoruz: Nereden geliyor, kim yazdı, ne zaman, hangi koşulda ya da hangi tasarımdan yola çıkarak? Ona atfedilen anlam ve ona uydurulan konum ya da değer bizim bu sorulara nasıl yanıt verdiğimize bağlıdır. Bir metin anonimlik hali içinde keşfedilirse –ya bir tesadüfle ya da yazarın açık isteğiyle– oyun yazarı yeniden keşfetme oyunu haline gelir. [...] Modern eleştiri bir eserde bir yazarı "yeniden keşfetmek" üzere, Hıristiyan kutsal kitap yorumculuğunun bir metnin değerini yazarının azizliğine göre kanıtlamaya çalışma yöntemini benimsedi. *De viris illustribus*'ta, Aziz Jerome eşseslilliğin birden fazla eserin yazarını haklı şekilde tanımlamaya yeterli olmadığını açıklar: Farklı bireyler aynı isme sahip olabilir ya da bir kişi, haksız bir şekilde, başkasının ön adını ödünç almış olabilir. Bireysel marka olan isim metin geleneği içinde çalışmaya başlayınca yeterli değildir.

Öyleyse birkaç söylemi bir ve aynı yazara nasıl atfedebiliriz? Yazar-işlevini bir bireyle mi yoksa birkaç bireyle mi karşı karşıya olduğumuzu belirlemek üzere nasıl kullanabiliriz? Aziz Jerome dört ölçüt öneriyor: (1) Eğer bir yazara atfedilen birkaç kitap arasında biri diğerlerinden kötüyse, yazarın eserler listesinden çıkarılmalıdır (Yazar böylece sabit bir değer düzeyi olarak tanımlanır); (2) Aynı şey belli metinler yazarın diğer eserlerinde sergilenen öğretiyle çelişiyorsa da yapılmalıdır (Yazar böylece kavramsal ya da kuramsal tutarlılık sahası olarak tanımlanır); (3) Ayrıca farklı bir üslupla yazılmış, yazarın üretiminde genellikle görülmeyen sözler ve ifadeler içeren metinler için de aynı şey yapılmalıdır (Yazar burada üslup birliği olarak kavranır); (4) Son olarak, yazarın ölümünden sonra yapılan açıklamaları aktaran ya da olan olayları belirten bölümler de araya sokulmuş metinler sayılmalıdır (Yazar burada bir dizi olayın kavşağındaki tarihsel bir figür olarak görülmektedir).

Modern edebî eleştiri, –artık yaygın olduğu üzere– otantiklik sorunlarıyla ilgilenmediği zaman bile, yazarı aynı şekilde tanımlar: Yazar sadece bir eserdeki belli olayların varlığını değil, aynı zamanda onların dönüşümlerini, bozulmalarını ve çeşitli değişikliklerini açıklayacak bir temel sağlar (yaşamöyküsü, bireysel perspektifinin belirlenmesi, toplumsal konumunun çözümlenmesi ve temel tasarımının ortaya çıkarılması aracılığıyla). Yazar aynı zamanda belli bir yazı birliği ilkesidir – bütün ayrımların, en azından kısmen, evrim, olgunlaşma ya da etki ilkeleri yoluyla çözülmesi gerekir. Yazar ayrıca bir dizi metinde ortaya çıkabilecek çelişkileri de çözmeye hizmet eder: Düşünce ya da arzusunun, bilincinin ya da bilinçdışının belli bir düzeyinde çelişkilerin çözüldüğü, uyumsuz öğelerin sonunda bir araya bağlandığı veya temel

ya da kökensel bir çelişki çevresinde örgütlendiği bir nokta olmalı. Son olarak, yazar, daha az ya da çok tamamlanmış biçimlerle, aynı eşit ölçüde ve benzer bir geçerlilikle, eserlerde, eskizlerde, mektuplarda, fragmanlarda vb. dışavuran özel bir ifade kaynağı olmalı. Belli ki, Aziz Jerome'un dört otantiklik ölçütü (günümüzün yorumcularına tümüyle yetersiz gelen ölçütler) modern eleştirinin yazar-işlevi devreye sokmasını sağlayan dört kipselliği tanımlamaktadır.

***

[...] Belki de söylemleri sadece ifade değerleri ya da biçimsel dönüşümleri açısından değil, varoluş kiplerine göre de incelemenin vakti gelmiştir. Söylemlerin dolaşım, değer, atıf ve sahiplenme kipleri her kültürde değişir ve her biri içinde değiştirilir. Toplumsal ilişkilere göre nasıl dile getirildikleri, kanımca, yazar-işlevinin etkinliğinde ve onun değiştirmelerinde, söylemlerin harekete geçirdiği tema ya da kavramlarda olduğundan daha kolay anlaşılabilir.

Ayrıca, bu çözümlemelerle yola çıkan kişinin, öznenin ayrıcalıklarını yeniden incelemesi de mümkündür. Bir eserin iç ve arkitektonik çözümlemesine kalkışırken (bu ister edebî metin, felsefi sistem ya da bilimsel eser olsun), yaşamöyküsel ve psikolojik göndermeleri bir yana bırakırken, öznenin mutlak karakterini ve temel rolünü de zaten tekrar sorgulamış olduğunu kabul ediyorum. Yine de, yaratıcı bir özne temasını yeniden açmak için değil, öznenin giriş noktalarını, işleyiş kiplerini ve bağımlılık sistemini yakalamak için bu soruya dönmemiz gerekir. Bunu yapmak geleneksel sorunu terse çevirmek olur, "Özgür bir özne şeylerin tözüne nasıl nüfuz edip ona nasıl anlam verebilir? Dilin kurallarını nasıl içeriden harekete geçirebilir ve böylece tümüyle kendine ait tasarımları nasıl ortaya çıkartabilir?" gibi sorulara yol açmaz. Onun yerine, şu sorular ortaya atılır: "Özne gibi bir şey söylem düzeni içinde nasıl, hangi koşullarla ve hangi biçimlerle ortaya çıkabilir? Her söylem tipinde nasıl bir yer tutabilir, nasıl işlevler üstlenebilir ve hangi kurallara boyun eğer?" Kısacası, bu özneyi (ya da vekilini) yaratıcı rolünden yoksun bırakmak ve özneyi söylemin değişken ve karmaşık bir işlevi olarak çözümlemek sorunudur.

İkincisi, yazarın "ideolojik" konumunu ele almanın nedenleri vardır. Soru o zaman şu hale gelir: Kişi kurgunun dünyamızı maruz bıraktığı büyük tehlikeyi nasıl azaltabilir? Yanıt şudur: Onu yazarla birlikte azaltabilir. Yazar sadece kaynaklarımız ve servetlerimiz açısından değil, söylemlerimiz ve onların anlamları açısından da kıt olduğumuz bir dünyadaki anlamlandırmaların kanserli ve tehlikeli bir bollaşmasının önüne geçmeyi sağlar. Yazar anlam bollaşmasındaki kıtlık ilkesidir. Sonuçta, geleneksel yazar fikrini tümüyle tersine çevirmeliyiz. Yazarın içine, sonsuz bir servet ve cömertlikle, tükenmez bir dünya sakladığı bir eserin canayakın yaratıcısı olduğunu söylemeye ... alıştık. Yazarın bütün herkesten çok farklı olduğunu ve bütün dillere göre aşkın olduğunu, bu yüzden, o konuşur konuşmaz, anlamın bollaştığını, sonsuzca bollaşacağını düşünmeye alıştık.

Bunu söylerken, kurgunun yazar figürü tarafından sınırlanmayacağı bir kültür biçimini öneriyormuşum gibi görünüyor. Fakat kurgusalın mutlak özgürlük halinde hareket edeceği, kurgunun herkesin hizmetine sunulacağı ve zorunlu ya da sınırlayıcı bir figür gibi bir şeyden geçmeden gelişeceği bir kültür hayal etmek saf romantizm olurdu. Onsekizinci yüzyıldan beri, yazar kurgusalın düzenleyicisi rolünü,

fazlasıyla bizim sanayi ve burjuva toplumu, bireyselcilik ve özel mülkiyet çağımıza özgü bir rolü oynamış olsa da, yine de, meydana gelen tarihsel değişiklikler düşünülürse, yazar-işlevinin biçimde, karmaşıklıkta ve hatta varlıkta hep sabit kalması gerekmez. Bence, toplumumuz değişirken, tam da değişme sürecinde olduğu sırada, yazar-işlevi ortadan kalkacak ve de bu, kurgunun ve çoğul anlamlı metinlerinin bir kez daha bir başka kipe göre işlev göreceği, ama yine de bir sınırlama sistemiyle işlev göreceği şekilde olacak – bu sınırlama sistemi yazar olmayacak, belirlenmiş ya da belki de deneyimlenmiş olması gerekecek.

Bütün söylemler, konumları, biçimleri, değerleri ne olursa olsun ve hangi yaklaşıma maruz kalırlarsa kalsınlar, ardından bir mırıltı anonimliğinde gelişecek. Artık uzun zamandır tekrar tekrar ısıtılan soruları duymayacağız: "Gerçekten kim konuştu? Bu gerçekten o mu, başkası mı? Hangi otantiklik ya da özgünlükle? Söylemi içinde derin benliğinin hangi kısmını sergiledi?" Bunun yerine, şunlar gibi başka sorular olacak: "Bu söylemin varoluş kipleri nelerdir? Nerelerde kullanılmış, nasıl dolaşıma girebilir ve bunu kim kendi için sahiplenebilir? Olası özneler için onun içinde nasıl yerler var? Bu özne-işlevlerini kim üstlenebilir?" Ve bütün bu soruların ardından, bir aldırışsızlığın coşkusundan başka bir şeyi pek duymayacağız: "Kimin konuştuğu ne fark eder?"

3 Louis Althusser (1918-1990) "İdeoloji ve İdeolojik Devlet Aygıtları"ndan

Althusser'in felsefi çalışması Stalin'in mirasının yarattığı Marksizm krizine bir müdahale olarak başladı: Marx'ın kendisini yeniden okumaya yönelik tutkulu bir çaba sergiledi ve böylece Marksist kuramı yeni bir entelektüel zemine taşıdı (Marx'ın ilgili metinleri için bkz. *Art in Theory 1815-1900*, IIA10 ve IIIA8). Başlangıçta bu, Althusser'in sadece ideolojik bir kavram saydığı "hümanizm" kavramından, Yapısalcılığın etkisiyle gelen bir kavrayış, genel toplumsal kuvvetlerin eyleminin bir ürünü olan bireysel öznellik kavrayışını gecikerek ayrılmasını içeriyordu. Fakat 1960'ların sonlarında, gitgide artan Maoculuk ve 1960 olaylarının etkisiyle, Althusser'in düşüncesi 180 derece döndü. Marksizmin erdemi artık onun toplumsal oluşumların (bilimsel) bir kuramı olmasında değil, onun sınıf mücadelesindeki kuramsal çalışma olarak taraftarlığında yatıyordu. İdeoloji alanı bu mücadelenin en önemli sahası oldu: sınıflı toplumların kendilerini yeniden üretmesini sağlayan entelektüel ve ahlaki araçlar ve devrimcilerin onlarla mücadele ettiği yer. İlk kez "Idéologies et appareils idéologiques d'état (Notes pour une recherche)" adıyla, *La Pensée*, Paris, 151, Haziran 1970, s. 3-38'de yayınlandı. İngilizceye Ben Brewster tarafından "Ideology and Ideological State Apparatuses" adıyla, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Londra, 1971, s. 123-73'te çevrildi ve buradaki alıntılar bu kaynaktan yapıldı.

Altyapı ve Üstyapı

Birçok kez Hegelci "bütünsellikten" farklı olması ölçüsünde Marksist "toplumsal bütün" kavrayışının devrimci karakteri üzerinde durdum. Marx'ın bütün toplumların yapısının özgül bir belirlenimle ifade bulan "düzeyler" ya da "aşamalarla" oluştuğuna inandığını söyledim (ve bu tez tarihsel maddeciliğin ünlü önermelerini tekrar etmektedir sadece): altyapı, ya da ekonomik temel (üretici güçlerle üretim ilişi-

kilerinin "birliği") ve kendi içinde iki "düzey" ya da "aşama" içeren üstyapı: politik-yasal (hukuk ve Devlet) ve ideoloji (farklı ideolojiler, dinsel, etik, yasal, politik vb.). [...]

Bütün toplumların yapısının, üzerinde üstyapının iki "katının" yükseldiği bir temel (altyapı) içeren bir bina olarak sunulmasının bir metafor olduğunu, tam olarak, uzamsal bir metafor olduğunu görmek kolaydır: bir topografi (*topique*) metaforu. Her metafor gibi, bu metafor da bir şey ima eder, bir şeyi görünür kılar. Neyi? Tam olarak şunu: temele sağlamca yaslanmazlarsa, üst katların (havada) "duramayacağını".

Bu yüzden bina metaforunun amacı her şeyin ötesinde ekonomik temelin "son aşamada belirleyici" olduğunu göstermektir. Bu uzamsal metaforun etkisi temeli ünlü sözlerle bilinen bir etkinlik göstergesi haline getirmek olur: (üstyapıya ait) üst "katlarda" olan şeylerin son aşamada ekonomik temelde olan şeylerle belirlenmesi.

***

[...] Marksist topografinin, yani uzamsal bina metaforunun (temel ve üstyapı) bir başka büyük kuramsal üstünlüğü de, aynı zamanda belirleme (ya da etkinlik göstergesi) sorunlarının çok önemli olduğunu ortaya koyması; son aşamada bütün binayı belirleyen temelin o olduğunu ortaya koyması; ve sonuç olarak, bizi üstyapıya özgü "türevsel" etkinlik türleri gibi kuramsal bir sorunu ortaya atmaya mecbur kılması, yani bizi bir yandan da Marksist geleneğin üstyapının görece özerkliği ve üstyapının temel üzerindeki karşılıklı eylemi dediği şeyi düşünmeye zorlamasıdır.

Bütün toplumların yapısının bu şekilde, uzamsal bir bina metaforu yoluyla sunulmasının en büyük sorunu, metaforik olmasıdır: yani, *betimleyici* olarak kalır.

Artık durumu farklı bir şekilde sunmanın mümkün ve arzulanır olduğuna inanıyorum. Hamiş: Bununla klasik metaforu reddetmek istediğimi kastetmiyorum, çünkü metaforun kendisi onun ötesine geçmemizi gerektiriyor. Ben de onu eskimiş sayarak ötesine geçmeye kalkışmıyorum. Sadece onun bize betimleme biçiminde verdiği şeyin ne olduğunu düşünmeye çalışmak istiyorum.

Üstyapının varlığının ve doğasının özünü niteleyen şeyi yeniden üretim [reprodüksiyon] temelinde düşünmenin mümkün ve zorunlu olduğuna inanıyorum. Yeniden üretim bakış açısından bakınca, uzamsal bina metaforuyla belirginleşen ama onun kavramsal bir yanıt veremediği sorunların birçoğu, hemen aydınlanmaktadır. [...]

Devlet

Marksist Devlet Kuramının Temelleri

***

... Marksist klasikler her seferinde şunları öne sürmüştür: (1) Devlet baskıcı Devlet aygıtıdır, (2) Devlet iktidarı ve Devlet aygıtı birbirinden ayrılmalıdır, (3) Sınıf mücadelesinin hedefi, Devlet iktidarı ve buna bağlı olarak Devlet aygıtının Devlet iktidarını sınıf hedeflerinin bir işlevi olarak elinde tutan sınıflar (ya da sınıflar ittifakı ya da sınıf bölümleri) tarafından kullanılmasıdır ve (4) proletarya mevcut burjuva Devlet aygıtını yok etmek üzere Devlet iktidarını ele geçirmelidir ve ilk aşamada, onun yerine oldukça farklı proleter bir Devlet aygıtı geçirmeli, sonra da ileri aşamalarda radikal bir süreci, yani Devletin yok edilmesi sürecini başlatmalıdır (Devlet iktidarının sonu, bütün Devlet aygıtlarının sonu). [...]

Devletin İdeolojik Aygıtları

***

Devlet kuramını geliştirmek için sadece Devlet iktidarıyla Devlet aygıtı arasındaki ayrımı değil, aynı zamanda açıkça (baskıcı) Devlet aygıtının yanında olan, ama onunla karıştırılmaması gereken bir başka gerçekliği de dikkate almak gerekir. Bu gerçekliği bir kavramla adlandıracağım: ideolojik Devlet aygıtları.

İdeolojik Devlet Aygıtları (İDA) nelerdir?

Bunların (baskıcı) Devlet aygıtıyla karıştırılmaması gerekir. Marksist kuramda, Devlet Aygıtının (DA) şunları içerdiğini hatırlayın: Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler vb., hepsi de ileride Baskıcı Devlet Aygıtı diyeceğim şeyleri oluşturur. Baskıcı diyerek sözkonusu Devlet Aygıtının "şiddet aracılığıyla işlediğini" kastediyorum – en azından son aşamada bu böyledir (çünkü baskı, örn. idari baskı, fiziksel olmayan biçimler alabilir).

Doğrudan gözlemciye kendisini ayrı ve özel kurumlar biçiminde sunan bir dizi gerçekliğe İdeolojik Devlet Aygıtları adını vereceğim. Elbette ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, sınanması, düzeltilmesi ve yeniden düzenlenmesi gereken ampirik bir liste yapacağım. Bu eksiklerin gerektirdiği çekincelerle birlikte, şu an için aşağıdaki kurumları İdeolojik Devlet Aygıtları sayabiliriz (sıralama listesinin özel bir önemi yoktur):

- dinsel İDA (çeşitli Kiliseler sistemi),
- eğitsel İDA (çeşitli resmî ve özel "Okullar" sistemi),
- aile İDA'sı,
- yasal İDA,
- politik İDA (çeşitli Partileri de kapsayan politik sistem),
- sendika İDA'sı,
- iletişim İDA'sı (basın, radyo ve televizyon vb.),
- kültür İDA'sı (Edebiyat, Sanat, spor vb.).

İDA'ların (Baskıcı) Devlet Aygıtlarıyla karıştırılmaması gerektiğini söyledim. Ne fark vardır?

Birincisi, bir (Baskıcı) Devlet Aygıtı varken, birçok İdeolojik Devlet Aygıtı olduğu açıktır. Onun var olduğunu önvarsaysak bile, bu İDA'lar çokluğunu oluşturan birlik bir cisim olarak hemen görünür hale gelmez.

İkincisi, –birleşik– (Baskıcı) Devlet Aygıtı tümüyle kamusal alana aitken, İdeolojik Devlet Aygıtları (görünürdeki dağınıklıklarıyla), onun tersine, özel alanın parçasıdır. Kiliseler, Partiler, Sendikalar, aileler, bazı okullar, birçok gazete, kültür yatırımları vb. özeldir.

İlk gözlemi şimdilik göz ardı edebiliriz. Ama ikincisi sorgulanabilir, bana büyük ölçüde kamusal konuma sahip olmayan, basitçe özel kurumlar olan kurumları ne hakla İdeolojik Devlet Aygıtı saydığım sorulabilir. Bilinçli bir Marksist olan Gramsci, bu itirazı tek bir cümleyle önceden yapmıştı. Kamusalla özel arasındaki ayrım burjuva hukukuna içsel bir ayrımdır, ve burjuva hukukunun "otoritesini" uyguladığı (bağımlı) alanlarda geçerlidir. Devletin alanı ondan kurtulur çünkü ikincisi "hukukun üstündedir": Devlet, yönetici sınıfa ait devlet, ne kamusal ne özeldir; tersi-

ne, kamusalla özel arasındaki her tür ayrımın önkoşuludur. Aynı şey bizim İdeolojik Devlet Aygıtlarımızın başlangıç noktası için de söylenebilir. İçinde gerçekleştikleri kurumların "kamusal" ya da "özel" olmaları önemsizdir. Önemli olan şey nasıl işledikleridir. Özel kurumlar İdeolojik devlet Aygıtları olarak kusursuzca "işleyebilir". Herhangi bir İDA'nın makul bir kapsamlı çözümlemesi bunu kanıtlar.

Ama şimdi asıl önemi olan şey başka. İDA'ları (Baskıcı) Devlet Aygıtından ayıran şey şu basit farktır. Baskıcı Devlet Aygıtı "şiddet" ile işler, buna karşılık İdeolojik Devlet Aygıtı "ideoloji" ile işler.

***

[...] Eğer İDA'lar topluca ve öncelikle ideolojiyle "işliyorsa", onların çeşitliliğini birleştiren şey tam da bu işleyiştir, işlemelerini sağlayan ideoloji, "yönetici sınıfın" ideolojisi olan yönetici ideolojinin altında, bütün çeşitliliğine ve çelişkilerine rağmen, aslında hep birleşmiş olduğu ölçüde. "Yönetici sınıfın" ilke olarak Devlet iktidarını (açıkça ya da genellikle sınıflar ya da sınıf bölümleri arasındaki ittifaklar aracılığıyla) elinde tuttuğu ve bu yüzden de (Baskıcı) Devlet Aygıtına sahip olduğu düşünülürse, aynı yönetici sınıfın İdeolojik Devlet Aygıtlarında gerçekleştirilen yönetici ideoloji olduğu ölçüde İdeolojik Devlet Aygıtlarında son aşamada bu yönetici sınıfın etkin olduğunu kabul edebiliriz. Elbette (Baskıcı) Devlet Aygıtı içinde yasalar ve kanunlarla hareket etmekle İdeolojik Devlet Aygıtlarındaki yönetici ideolojinin aracılığıyla "hareket etmek" oldukça farklı şeylerdir. Bu ayrımın ayrıntılarına girmeliyiz – ama bu derin bir özdeşliğin gerçekliğini maskeleyemez. Bildiğim kadarıyla, *hiçbir sınıf Devlet iktidarını uzun süre Devletin İdeolojik Aygıtları üzerindeki ve içindeki hegemonyasını aynı anda kullanmadan elinde tutamaz.* [...]

Bu son yorum bizi İdeolojik Devlet Aygıtlarının, sınıf mücadelesinin, genellikle de sınıf mücadelesinin sert biçimlerinin sadece *desteği* değil, *sahası* da olabileceğini anlayacak konuma getirir. [...]

***

Üretim İlişkilerinin Yeniden Üretilmesi Üzerine

İdeoloji, Bireylerin Gerçek Varoluş Koşullarıyla olan İmgesel İlişkisinin bir "Temsilidir"

İdeolojinin yapısı ve işleyişiyle ilgili temel tezime varabilmek üzere, öncelikle biri olumsuz, diğeri olumlu iki tez sunacağım. İlki ideolojinin imgesel biçiminde "temsil edilen" nesneyle ilgilidir, ikincisi de ideolojinin maddeselliğiyle.

I. TEZ: İdeoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla olan imgesel ilişkisini temsil eder.

Genel olarak dinsel ideoloji, etik ideoloji, yasal ideoloji, politik ideoloji vb. için bir sürü "dünya görüşü" deriz. Elbette, bu ideolojilerin birini doğru olarak yaşamadığımızı varsayarsak (örn. Tanrıya, Göreve, Adalete vb. "inanmak"), eleştirel bir bakış açısından tartıştığımız, bir etnologun "ilkel bir toplumun" mitlerini incelemesi gibi incelediğimiz ideolojinin, bu "dünya görüşlerinin" büyük ölçüde imgesel olduğunu, yani "gerçekliğe karşılık gelmediğini" kabul etmiş oluruz.

Fakat bunların gerçekliğe karşılık gelmediğini, yani birer yanılsama oluşturduklarını kabul ederken, onların gerçekliğe anıştırma yaptıklarını ve dünyaya ait

imgesel temsillerinin arkasındaki dünyanın gerçekliğini keşfetmek üzere "yorumlanmaları" gerektiğini de kabul ederiz (ideoloji = yanılsama/anıştırma).

***

Bu yüzden bütün [bu tür] yorumlar önvarsaydıkları ve bağlı oldukları tezi, yani dünyanın bir ideoloji içinde bulunan imgesel temsilinde yansıyan şeyin insanların varoluş koşulları, yani onların gerçek dünyaları olduğu tezini birebir olarak kabul ederler.

Şimdi daha önceden öne sürdüğüm bir teze dönebilirim: "insanların" ideoloji içinde "kendi kendilerine sundukları" şey onların gerçek varoluş koşulları, gerçek dünyaları değildir, her şeyin ötesinde onlara orada sunulan şey o varoluş koşullarıyla olan ilişkileridir. Gerçek tek dünyanın bütün ideolojik, yani imgesel temsillerinin merkezinde bu yer alır. Gerçek dünyanın ideolojik temsilinin imgesel çarpıtılmasını açıklayacak olan "nedeni" içeren de bu ilişkidir. Daha doğrusu, nedensellik dilini bir yana bırakmak için gözleyebildiğimiz bütün ideolojilerde (eğer onun doğrusu dahilinde yaşamıyorsak) gözleyebildiğimiz imgesel çarpıtmanın altında yatan şeyin *bu ilişkinin imgesel doğası olduğu* tezini öne sürmek gerekir.

Marksist bir dille söylemek gerekirse, eğer üretim, sömürü, baskı, ideolojikleştirme ve bilimsel uygulama aracıları konumlarında bulunan bireylerin gerçek varoluş koşullarının temsili, son çözümlemede üretim ilişkilerinden ve üretim ilişkilerinden türeyen ilişkilerden doğuyorsa, şunu söyleyebiliriz: İdeolojinin tamamı kaçınılmaz çarpıtılmasında mevcut üretim ilişkilerini (ve onlardan türeyen başka ilişkileri) değil, her şeyin ötesinde bireylerin üretim ilişkileriyle ve onlardan türeyen ilişkilerle olan (imgesel) ilişkilerini temsil eder. Bu yüzden ideolojide sunulan şey bireylerin varoluşunu yöneten gerçek ilişkiler sistemi değil, o bireylerin içinde yaşadıkları gerçek ilişkilerle olan imgesel ilişkileridir.

Eğer durum böyleyse, ideoloji içinde gerçek ilişkilerin imgesel çarpıtmasının "nedeni" sorunu ortadan kalkar ve yerini farklı bir soru alır: Neden bireylere onların varoluş koşullarını ve kolektif ve bireysel yaşamlarını yöneten toplumsal ilişkilerle olan (bireysel) ilişkilerine verilen temsil, kaçınılmaz olarak imgesel bir ilişkidir? Ve bu imgeselliğin doğası nedir? [...]

II. TEZ: İdeolojinin maddi bir varlığı vardır.

Bu tezi ideolojiyi oluşturan "idealar" ya da "temsillerin" vb. ideal (*idéale* ya da *idéelle*) ya da ruhsal değil maddi varoluşa sahip olduğunu söyleyerek ele almıştım. [...]

"İdeaların" ya da başka "temsillerin" ruhsal değil maddi varlığı olduğunu söyleyen bu hipotetik tez aslında ideolojinin doğasını çözümlemeyi sürdüreceksek zorunludur. Daha da doğrusu, herhangi bir ideolojinin ciddi bir çözümlemesinin dolayımsız ve ampirik olarak her gözlemciye, ne kadar eleştirel olursa olsun göstereceği şeyi daha iyi ortaya çıkarmak için bize yararlıdır.

İdeolojik Devlet aygıtlarını ve uygulamalarını tartışırken, her birinin bir ideolojinin gerçekleştirmesi olduğunu söyledim (Bu farklı bölgesel ideolojilerin –dinsel, etik, yasal, politik, estetik vb.– birliği onların yönetici ideolojiye bağlılıklarıyla güvenceye alınır). Bu teze geri dönüyorum: Bir ideoloji hep bir aygıtta, uygulamasında ya da uygulamalarında vardır. Bu varoluş maddeseldir.

Elbette, ideolojinin bir aygıtta ve onun uygulamalarındaki maddi varoluşu bir kaldırım taşının ya da tüfeğin maddi varoluşuyla aynı kipte değildir. Ama, neo-Aristotelesci sayılma tehlikesini göze alarak (Hamiş: Marx Aristoteles'e fazlasıyla saygı duyardı), "konunun birçok açıdan tartışıldığını" ya da onun farklı kiplerde, hepsi de son aşamada "fiziksel" maddeye kök salan kiplerle var olduğunu söyleyeceğim.

Bunu söyledikten sonra, dosdoğru devam edip ideoloji içinde, yani imgesel çarpıtması onların kendi varoluş koşullarıyla olan imgesel ilişkilerine, başka deyişle, son aşamada üretim ilişkilerine ve sınıf ilişkilerine (ideoloji = gerçek ilişkilerle imgesel bir ilişki) bağlı olan dünyanın belirli (dinsel, etik vb.) temsili içinde yaşayan "bireylere" ne olduğuna bakayım. Bu imgesel ilişkinin kendisinin maddi bir varoluşla donandığını söyleyeceğim.

Şimdi şu gözlemi yapıyorum.

Bir birey Tanrıya, Göreve ya da Adalete inanır vb. [...]

Sözkonusu birey şu ve şu şekilde davranır, şu ve şu uygulayımsal tutumu takınır ve dahası, bir özne olarak bilinçli bir şekilde seçtiği fikirlere, idealara "dayanmayan" ideolojik aygıta ait belli düzenli uygulamalara katılır. [...]

... Her "özne" bir "bilinçle" donatılmıştır ve "bilincinin" ona esinlendirdiği ve özgürce kabul ettiği "fikirlere" inanarak, "kendi fikirlerine göre harekete geçmesi" gerekir, bu yüzden de özgür bir özne olarak kendi fikirlerini kendi maddi uygulamasının eylemlerine kaydetmesi gerekir. Eğer bunu yapmazsa, "bu kötü bir şeydir".

Aslında, inandığı şeyin bir işlevi olarak yapması gerekeni yapmazsa, bunun nedeni başka bir şey yapması, hâlâ aynı idealist şemanın bir işlevi olarak, kafasında ilan ettiğine benzer başka fikirlerin de olduğunu ve bu fikirlere göre, ya "tutarsız" ("Kimse kötülük yapmak istemez"), ya sinik ya da sapık biri olarak hareket ettiğini gösteren şemanın bir işlevi olarak yapmasıdır.

Her koşulda, böylece ideolojinin ideolojisi, imgesel çarpıklığına rağmen, bir insan öznesinin "fikirlerinin" eylemlerinde var olduğunu ya da olması gerektiğini, ve böyle olmuyorsa, bunun ona gerçekleştirdiği eylemlerine (ne kadar sapkın olursa olsun) karşılık gelen başka fikirler verdiğini kabul eder. Bu ideoloji eylemlerden bahseder: Ben uygulamaya dökülmüş eylemlerden bahsedeceğim. Ve bu uygulamaların içine bu uygulamaların kaydedildiği, ideolojik aygıtın maddi varlığının içindeki, o aygıtın küçük bir parçası bile olabilecek ritüellerle yönetildiğini belirteceğim: küçük bir kilisedeki küçük bir ayin, bir cenaze, bir spor kulübündeki küçük bir maç, bir okul günü, politik bir parti toplantısı vb. [...]

Bu yüzden de, tek bir öznenin (belli bir bireyin) sözkonusu olduğu yerde, kendileri de o öznenin fikirlerini türettiği maddi ideolojik aygıt aracılığıyla tanımlanan maddi ritüeller tarafından yönetilen maddi uygulamalara sokulmuş maddi eylemler olması açısından, onun inancının fikirlerinin varlığı maddidir. Doğal olarak, önermemde "maddi" sıfatının dört kez geçmesi farklı kiplerin etkisindendir: bir ayine gitmek için yer değiştirme, haç işareti yapma, *mea culpa*, bir cümle, bir dua, pişmanlık hareketi, bir tövbe, bir bakış, bir el sıkma, açık sözlü görüşme ya da "içsel" bir sözlü görüşme (bilinç), bir ve aynı maddesellik değildir. Maddesellik kipleri arasındaki farkların kuramıyla ilgili sorunu bir yana bırakacağım.

Şeylerin bu ters dönmüş sunumunda, hiç de bir "tersine çevirmeyle" uğraşmadığımız, bazı fikirlerin saf ve basit bir şekilde sunumumuzdan kaybolduğu, buna karşılık diğerlerinin hayatta kaldığı, yeni terimlerin de belirdiği açıktır.

Kaybolan: *idealar* terimi.

Kalan: *özne, bilinç, inanç, eylemler* terimleri.

Beliren: *uygulamalar, ritüeller, ideolojik aygıt* terimleri. [...]

İdealar olduğu gibi (ideal ya da ruhsal varlık kazandıkları ölçüde), varlıkları son aşamada ideolojik bir aygıt aracılığıyla tanımlanmış ritüellerle yönetilen uygulamaların eylemlerine kaydedilmiş olduğu anlaşılacak ölçüde kayboldu. Bu yüzden özne sanki (gerçek belirlenişinin düzeniyle hazırlanmış) şu sistemle harekete geçiriliyormuş gibi hareket ediyor görünmektedir: İdeoloji maddi bir ideoloji aygıtının içindedir, maddi bir ritüelin yönettiği maddi uygulamaları tasvir eder, bu uygulamalar inancına göre tam bir bilinçlilik içinde davranan bir öznenin maddi eylemlerinde var olur.

Ama tam da bu sunum şu kavramları koruduğumuzu ortaya çıkarır: özne, bilinç, inanç, eylemler. Bu diziden hemen diğer her şeyin bağlı olduğu şu kesin temel terimi çıkartacağım: özne kavramını.

Ve hemen şu kesişen tezi ortaya atacağım:

1 bir ideolojinin dışında ve içinde olmayan bir uygulama yoktur.
2 özneler aracılığıyla ve özneler için olmayan bir ideoloji yoktur.

Şimdi temel tezime gelebilirim.

İdeoloji Bireyleri Özneler Olarak Açıklamaya Çağırır

Bu tez sadece son önermemi açık seçik kılmak içindir: Özne aracılığıyla ve özneler için olmayan bir ideoloji yoktur. Yani, somut özneler için olan dışında ideoloji yoktur ve ideolojinin bu hedefini ancak özne mümkün kılar: yani, özne kategorisi ve onun işleyişi sayesinde.

Bununla kastettiğim şu, burjuva ideolojisinin yükselişiyle, her şeyin ötesinde yasal ideolojinin yükselişiyle birlikte sadece bu isimle (özne) görünse bile, özne kategorisi (başka isimler altında da iş görebilir: örn. Platon'da ruh olarak, tanrı olarak vb.) bütün ideolojilerin kurucu kategorisidir, (dinsel ya da sınıfsal) belirleyicisi ne olursa olsun ve tarihsel zamanı ne olursa olsun – çünkü ideolojinin tarihi yoktur.

Şunu söylüyorum: Özne kategorisi bütün ideolojilerin kurucusudur, ama aynı zamanda ve doğrudan şunu ekliyorum – özne kategorisi ancak bütün ideolojinin somut bireyleri özneler olarak "kurmak" gibi (onu tanımlayan) bir işlevi varsa bütün ideolojinin tek kurucusudur. Bu ikili kuruluşun etkileşiminde bütün ideolojinin işleyişi var olur, ideoloji kendisinin o işleyişin varlığının maddi biçimlerdeki işleyişinden başka bir şey değilse olur.

Şimdi söylenenleri kavramak için, bu satırları yazan kişiyle onları okuyan okurun kendilerinin de özneler olduğunu, bu yüzden de ideolojik özneler olduğunu (totolojik bir önerme), yani bu satırların yazarının ve okurunun ikisinin de, "İnsan do-

ğası gereği ideolojik hayvandır" derken kastettiğim anlamda, ideolojinin içinde "kendiliğinden" ya da "doğal olarak" yaşamakta olduğunu kavramak gerekiyor.

Yazarın, bilimsel olduğunu savlayan bir söylemin satırlarını yazarken, "kendi" bilimsel söyleminden bir "özne" olarak tümüyle dışarıda olması (çünkü bütün bilimsel söylemler tanım gereği özne-siz söylemlerdir, bir bilimsel ideoloji dışında bir "bilim Öznesi" yoktur) şimdilik bir kenara bırakacağım farklı bir sorundur.

Aziz Pavlus'un hayranlık verici biçimde söylediği gibi, bizler "Logos"ta, yani ideolojide, "yaşar, hareket eder ve varlık sahibi oluruz". Buradan da, sizin ve benim için, özne kategorisi öncelikle "apaçıklıktır" (Apaçıklık hep önceliklidir): Sizin ve benim özneler olduğumuz açıktır (özgür, etik vb....). Bir sözcüğün "bir şeyi adlandırmasını" ya da "anlam sahibi olmasını" (böylece dilin "saydamlığının" apaçıklığını da katarak) sağlayanlar da dahil, bütün apaçıklıklar gibi, sizin ve benim özne olmamız –ve herhangi bir soruna yol açmayan özneler olduğumuz– da ideolojik bir etkidir, temel ideolojik etkidir. Aslında apaçıklığı apaçıklık olarak (bunu yaptığını belli etmeden, çünkü bunlar "apaçıklıklardır") dayatmak, kabul etmeden geçemediğimiz ve karşısında kaçınılmaz ve doğal bir şekilde (seslice ya da "vicdanın durgun, ince sesiyle") "Bu apaçık! Bu doğru! Doğru bu!" diye haykırma tepkisi verdiğimiz apaçıklıklar olarak dayatmak ideolojinin kendine özgü bir yanıdır. [...]

4 Thomas Kuhn (1922-1996)
Bilimsel Devrimlerin Yapısı'na "Ek – 1969"dan

Geleneksel kuram bilginin birikimli olarak arttığını varsaymaya eğilimliydi. Bilginin, yükselen bir eğride ilerlemek yerine, çoğul olabileceğini gösterme başarısı Kuhn'a ait oldu: Belli bir dönemde bilgi sayılan şeyin bilginin hizmet ettiği topluluğun çıkarlarına, daha önce sanıldığından da fazla hizmet ettiğini gösterdi. Kuhn'un temel kavramı "paradigma"ydı. Belli bir uygulamanın normları sınırlayıcı, tutarsız göründüğü ya da artık rekabete dayanamaz hale geldiği zaman normları zorlayan ya da deviren paradigmatik çalışmalar devreye girliyordu. Yeni paradigmanın içerimleri de "normal" bir çalışma döneminde uzun yıllar boyu işlenecektir. Bu açıdan, bütün paradigmalar artık ölçütlerine uymayan uygulamaları dışlarya da geçersizleştirir. Böylece fizikya da astronomi astrolojiyi geçersizleştirir, kimya simyayı geçersizleştirir. Aynı çerçevede paradigmatik Modern sanat kuramı da akademik ehliyetin ön koşulu olan tutarlı uzamsal yanılsamayı geçersizleştirdi. Kuhn'un önemi, yaygın bir şekilde kabul edilmesinde ve *paradigma*nın kendisinin 1960'ların sonunda herkesce kabul görmüş olmasındaydı. Ayrıca bir şeyleri ısrarla denemek için sağlam bir güven temeli sağladı. Kuhn'un eseri ilk kez *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, 1962) adıyla yayınlandı. 1970 tarihli ikinci edisyon, buradaki alıntıların kaynağı olan "Ek"i de içeriyordu.

Örnekler, Ortakölçülemezlik ve Devrimler

[...] Bilimin neden bugünkü şekliyle geliştiğini anlamak için, her bireyi belli bir seçime yönelten yaşamöyküsü ve kişiliğin ayrıntılarını çözmesi, bu konu da fazlasıyla çekici olduğu halde, gerekmez. Fakat anlaşılması gereken şey, belli bir ortak değerler kümesinin bir uzmanlar topluluğunun paylaştığı belli deneyimlerle, o gru-

bun birçok üyesinin sonuçta bir sav kümesini diğerlerinden daha inandırıcı bulmasını sağlayacak şekilde bir etkileşime girmesini neyin sağladığıdır.

Bu bir ikna sürecidir, ama daha derin bir sorunu ortaya koyar. Aynı durumu farklı şekillerde algılayan ama yine de onu tartışmak için aynı sözlük haznesini kullanan iki kişinin sözcükleri farklı şekillerde kullanması gerekir. Yani ... ortaköl-çülemez bakış açılarından konuşurlar. Birbirleriyle ikna edici olmaktan öteye ne konuşabilirler? Bu soruya verilecek bir giriş yanıtı bile güçlüğün daha iyi belirlenmesini gerektirir. Sanırım, en azından kısmen, aşağıdaki biçimde olmaktadır.

Normal bilimin çalışması örneklerden elde edilen bir beceriye, nesne ve durumları gruplamanın "Hangi açıdan benzer?" sorusuna yanıt vermeden yapılacağı ilkel benzerlik kümeleri içinde gruplandırma becerisine dayanır. O yüzden, herhangi bir devrimin ortak bir yönü, benzerlik ilişkilerinin bazılarının değişmesindedir. Daha önce aynı kümede gruplanan nesneler daha sonra farklı gruplara ayrılır veya tam tersi. Güneş, Ay, Mars ve Dünya'yı Copernicus'tan önce ve sonra düşünün; serbest düşüşü, sarkacı ve gezegenlerin hareketini Galileo'dan önce ve sonra; ya da tuzları, alaşımları ve sülfür-demir karışımını Dalton'dan önce ve sonra düşünün. Değiştirilmiş kümeler içindeki birçok nesne bile bir grup içinde ele alınmayı sürdürdüğünden, kümelerin isimleri genellikle korunur. Yine de, bir altkümenin aktarımı genellikle aralarındaki bir karşılıklı ilişkiler şebekesindeki eleştirel değişimin bir parçası olur. Metalleri bileşenler kümesinden elementler kümesine taşımak yeni bir ateşleme, asitlik ve fiziksel ve kimyasal bileşim kuramının ortaya çıkmasında temel bir rol oynadı. Kısa sürede bu değişimler bütün kimyaya yayıldı. Bu yüzden, bu tür yeniden dağılımlar ortaya çıktığında, daha önceden söylemleri görünüşte tam bir anlaşmayla süregiden iki insanın kendilerini ansızın aynı uyarana, birbirini tutmayan betimleme ve genellemelerle yanıt verirken bulması şaşırtıcı olmaz. Bu güçlükler onların bilimsel söylemlerinin bütün alanlarında da hissedilmeyecek, ama kuram seçiminin temelde dayandığı fenomenlerin çevresinde uçuşup çok yoğun bir şekilde kümelenecektir.

Bu tür sorunlar, öncelikle iletişimde ortaya çıksa da, sadece dilsel değildir ve kolayca sorun yaratan terimlerin tanımlarını belirleyerek çözülemezler. Üzerinde güçlük yaşanan sözcükler kısmen örnekler üzerindeki doğrudan uygulamalarla öğrenildiğinden, bir iletişim kırılması yaşayan kişiler, "Ben 'element' sözcüğünü (ya da 'karışım, gezegen, dizginlenmemiş devinim' sözcüklerini") şu ölçütlere göre kullanıyorum" diyemez. Yani, ikisinin de aynı şekilde kullandığı ve ikisinin de kuramını ya da o kuramların ampirik sonuçlarını dile getirmesine uygun olan tarafsız bir dile başvuramazlar. Farkın bir kısmı, içinde her şeye rağmen yansımasını bulacağı dillerin uygulamasından önce gelir.

Bu tür iletişim kırılmalarını yaşayan kişilerin başvurabileceği bir yer olmalı. Onları harekete geçiren uyaran aynıdır. Yeni genel sinirsel aygıtları da, farklı programlanmış olsa bile aynıdır. Dahası, çok önemli olsa bile, küçük bir uzmanlık alanı dışında sinirsel programlamaları da neredeyse aynı olmalıdır, çünkü yakın geçmiş dışında, bir tarihi paylaşırlar. Sonuçta, ikisinin de bilimsel dünya ve dillerinin günlük ve büyük kısmı ortaktır. Bu kadar ortak şeye sahipken, farklılıklarının ne olduğunu büyük ölçüde saptayabilirler. Fakat gerekli olan teknikler ya düzgün, ya rahat değil-

dir ya da bilimcinin normal cephaneliğinde yer almaz. Bilimciler bu teknikleri nadiren oldukları gibi görür ve onları bir sohbeti yürütmek ya da kendilerini onun geçerli olmayacağına inandırmak için gerekenden daha uzun süre pek kullanmazlar.

Kısacası, bir iletişim kırılmasının içinde yer alanların yapabileceği şey, birbirlerini farklı dil topluluğunun üyeleri olarak görmek ve ardından çevirmen haline gelmektir. Kendi iç ve karşılıklı grup söylemleri arasındaki farklılıkların kendisini de inceleme konusu sayarak, öncelikle her toplulukta sorunsuz olarak kullanılsa da, gruplar arasındaki tartışmalarda sorun yaratan terim ve ifadeleri keşfetmeye çabalayabilirler.... Bilimsel iletişimdeki bu güçlük alanlarını saptadıktan sonra, sorunları daha da aydınlatmak üzere ortak gündelik sözlüklerine başvurabilirler. Yani her biri kendisinin sözlü tepkisinin farklı olacağı bir uyaranla karşılaştığı zaman başkasının ne görüp söyleyeceğini keşfetmeye çalışabilir. Eğer anormal davranışı basit bir hata ya da deliliğin sonucu olarak açıklamaktan uzak durabilirlerse, zaman içinde birbirlerinin davranışlarını çok iyi tahmin edebilirler. Her biri diğerinin kuramını ve onun sonuçlarını kendi diline çevirmeyi ve aynı zamanda kuramın geçerli olduğu dünyayı onun dilinde betimlemeyi öğrenmiş olacaktır. Modası geçmiş bilimsel kuramları ele alırken bilim tarihçisinin yaptığı (ya da yapması gereken) şey budur.

Çeviri, sürdürülürse, bir iletişim kırılmasında yer alanlara birbirlerinin bakış açılarının iyi ve kötü yanlarının bir kısmını dolaylı olarak deneyimleme fırsatı vereceğinden, hem ikna hem yanına çekme için potansiyel bir araçtır. Ama iknanın bile başarılı olması gerekmez ve eğer olursa, ardından yanına çekmenin gelmesi ya da eşlik etmesi gerekmez. Bu iki deneyim aynı değildir, bu da benim ancak çok yakın zamanda tam olarak kavradığım önemli bir ayrım.

Birini ikna etmek, kanımca, onu kişinin kendi görüşünün daha üstün olduğuna ve o yüzden onunkinin yerini alması gerektiğine inandırmaktır. Bu kadarı genellikle çeviri gibi bir şeye başvurmadan yapılabilir. Çevirinin yokluğunda bir bilimsel grubun üyelerinin onayladığı açıklama ve sorun ifadelerinin birçoğu birbiri için ışık geçirmez olacaktır. Ama her dil topluluğu da genellikle daha en baştan birkaç somut araştırma sonucu üretebilir ve bunlar her iki grubun anlayacağı cümlelerle betimlenebilse de, diğer topluluk için onun kendi terimleriyle değerlendirilemez olacaktır. Eğer yeni bakış açısı bir süre devam eder ve verimli olursa, bu şekilde dile getirilebilecek olan araştırma sonuçları da sayıca artacak gibidir. Bazıları için bu tür sonuçlar tek başına yeterli olur. Şöyle diyebilirler: Yeni görüşü savunanlar nasıl başarılı olacak bilmiyorum, ama öğrenmem lazım; ne yapıyorlarsa, belli ki doğru. Bu tepki mesleğe yeni giren insanlara özellikle kolay gelir, çünkü her iki grubun özel sözlüğünü ve bağlılıklarını da daha öğrenmemişlerdir.

Fakat her iki grubun da aynı şekilde kullandığı sözlük haznesinde ifade edilebilen savlar, genellikle nihai olmaz, en azından karşıt görüşlerin evriminin çok ileri bir aşamasına kadar olmaz. Mesleğe yeni girenler arasında, çok az kişi çevirinin sağladığı bazı geniş karşılaştırmalara başvurmadan ikna olacaktır. Ama bunun da bedeli genellikle çok uzun ve karmaşık cümleler olur... Birçok ek araştırma sonucu, bir topluluğun dilinden bir başkasınınkine *çevrilebilir*. Dahası, çeviri sürdükçe, her topluluğun bazı üyeleri de dolaylı olarak daha önce mantıksız olan bir ifadenin kar-

şı grubun üyelerine bir açıklama gibi göründüğünü anlamaya başlayacaktır. Bu tür tekniklerin bulunabilmesi, elbette, iknayı güvenceye almaz. Birçok insan için çeviri tehdit edici bir süreçtir, ve normal bilime tümüyle yabancıdır. Her koşulda, karşı savlar da hep mevcuttur ve dengenin nasıl sağlanması gerektiğini anlatan kural yoktur. Yine de, savlar üst üste yığıldıkça ve saldırılar peşpeşe başarıyla savuşturuldukça, sonuçta sürekli bir direnişi açıklayacak tek şey körlemesine inatçılık olabilir.

Hal böyleyken, çevirinin, hem tarihçilerin hem dilcilerin uzun zamandır yakından tanıdığı, ikinci bir yönü can alıcı öneme sahip oluyor. Bir kuram ya da dünya görüşünü kişinin kendi diline çevirmesi onu kendisinin kılması demek değildir. Bunun için insanın o dilin yerlisi olması, daha önce yabancı olan bir dilden sadece çeviri yapmayı değil, o dilde düşünmeyi ve çalışmayı da öğrenmesi gerekir. Fakat bu geçiş, bir bireyin kasıtlı ve seçerek yapabileceği ya da uzak durabileceği bir geçiş değildir, bunun için geçerli nedenleri olsa bile. Tersine, çeviri yapmayı öğrenmenin belli bir noktasında, geçişin sağlandığını, yeni bir dilin içine bir karar bile vermeden girdiğini fark eder. Ya da sözgelimi orta yaşlarında göreceli ya da kuantum mekaniğiyle ilk kez karşılaşanların birçoğu gibi, yeni görüşe ikna olur ama yine de onu içselleştirip onun şekillendirilmesine yardımcı olduğu dünyada kendini rahat hissedemez. Entelektüel açıdan böyle bir adam seçimini yapmıştır, ama bu seçimin etkili olması için gereken dönüşümü yapamaz. Yine de yeni kuramı kullanabilir, ama bunu yabancı bir ortamdaki bir yabancı olarak, ona sırf oranın kendi yerlisi olduğu için açık olan bir seçenek olarak yapabilecektir. Onun çalışması onlarınkinin asalağıdır, çünkü topluluğun gelecekteki üyelerinin eğitim yoluyla elde edeceği o zihinsel kümeler topluluğundan yoksundur.

Benim bir gestalt düğmesine benzettiğim bu dönüşme deneyimi de, bu yüzden, devrimci sürecin kalbinde yer alır. Seçim için iyi sebepler, dönüşüm için dürtü ve bunun içinde gerçekleşmesi olası bir iklim sağlar. Çeviri de, buna ek olarak, sinirsel yeniden programlanma için giriş noktaları sağlar, bunlar o sırada anlaşılmaz olsa da, dönüşüme temel oluşturmalıdır. Ama ne iyi sebepler ne de çeviri dönüşümü oluşturur, ve bilimsel değişimin temel bir türünü anlamak için aydınlatmamız gereken bu süreçtir.

Bilimin Doğası

[...] [*Bilinmeyen Devrimlerin Yapısı*'nı] Beğenenlerin bir kısmı, bilimi aydınlattığı için değil, onun temel tezlerini başka sahalara da uygulanabilir gördükleri için beğendiler. Kastettikleri şeyi anlıyorum ve onların bu durumu genişletmeye dönük çabalarını bozmak istemem, ama tepkileri beni yine de şaşırttı. Bu kitabın bilimsel gelişmeyi gelenekle bağlı olup birikimli olmayan kırılmalarla belirlenen dönemlere bağlı bir ardışıklık olarak göstermesi ölçüsünde, tezleri de elbette yaygın uygulanırlığa sahip. Ama böyle olmalılar, çünkü başka sahalardan ödünç alındılar. Edebiyat, müzik, sanat, politik gelişme ve başka birçok başka insan etkinliğinin tarihçileri uzun zamandır konularını aynı şekilde betimliyordu. Üslup, zevk ve kurumsal yapıdaki devrimci kırılmalar açısından yapılan dönemselleştirme onların alışılmış aletleri arasındaydı. Eğer bu tür kavramlar açısından bir özgünlüğüm varsa, bu büyük ölçüde onları bilim alanına, farklı bir şekilde geliştiği sanılan sahalara uygulamam yüzündendir. Somut bir başarı, bir örnek olan paradigma fikri, ikinci bir katkıdır. Sözgelimi, sanattaki üslup fikrini çevreleyen o ünlü güçlükler de, belki resimlerin

soyutlanmış birtakım üslup kanonlarına uygun biçimde üretilmeyip birbirlerine göre modellenmiş olarak görülmesiyle birlikte ortadan kalkacaktır.

Fakat bu kitap aynı zamanda başka bir noktayı, okurlarının birçoğunun gözden kaçırdığı bir noktayı daha dile getirmek için tasarlanmıştı. Bilimsel gelişme başka sahalara sanıldığından çok daha yakın bir şekilde benzese bile, aynı zamanda çarpıcı bir şekilde farklıdır. Sözgelimi, bilimlerin, en azından gelişmelerinin belli bir noktasından sonra, başka sahaların yapamadığı bir şekilde ilerlediğini söylemek, bu ilerleme ne olursa olsun, pek de yanlış olmaz. Kitabın hedeflerinden biri de bu tür farkları incelemek ve onları değerlendirmeye başlamaktı.

Sözgelimi, ileri bilimlerde rakip ekollerin yokluğu, ya da şimdiki ifadesiyle, görece azlığı ... üzerinde sıkça durulmasını düşünün. Ya da belli bir bilim topluluğunun üyelerinin o topluluğun çalışmasının tek seyircisi ve tek yargıcı olmasıyla ilgili değerlendirmelerimi hatırlayın. Ya da bilimsel eğitimin özel doğasını, hedef olarak bilmece çözmeyi, bilimsel grubun kriz ve karar dönemlerinde kullandığı değer sistemini düşünün. Bu kitap, hiçbiri bilime özgü olmayan ama yine de bu etkinliği ayrı kılan bu tür başka özellikleri ortaya çıkartıyor.

Bilimin bütün bu özellikleri hakkında öğrenilecek daha çok şey var. Bu ek yazıyı bilimin topluluk yapısını incelemeye yönelik ihtiyaçla açtığıma göre, başka sahalarda da buna benzer toplulukların benzer ve her şeyin ötesinde karşılaştırmalı incelemesine olan ihtiyacı vurgulayarak kapatayım. İnsan nasıl seçer ve bilimsel olsun ya da olmasın, belli bir topluluğun üyeliğine nasıl seçilir? Gruba katılma süreci ve aşamaları nelerdir? Grup kolektif olarak neleri hedef olarak görür; bireysel ya da kolektif olarak hangi sapmaları hoşgörür; ve izin verilmez sapkınlıkları nasıl denetler? Bilimin daha tam bir anlaşılması başka sorulara da nasıl yanıt verdiğine bağlıdır, ama bu alanda fazlasıyla çok çalışma yapmak gerekiyor. Bilimsel bilgi, dil gibi, gerçekten bir grubun ortak mülkü olur ya da hiç olmaz. Onu anlamak için onu yaratan ve kullanan grupların özel niteliklerini bilmemiz gerekir.

5 Roland Barthes (1915-1980) "Eserden Metne"

Barthes'ın tezi Lacan, Althusserve Foucault'nun kuramlarında görülen, öznenin merkezsizleştirilmesiyle ilgilidir. Burada, eser –diyelim bir sanat eseri– birincil, özünde kendi kendine kapalı bir şey, bütün onu görme, okuma, tartışma vb. eylemlerine olan önceliği belirlenmis olan şey olmaktan çıkarılır, bütün bu işlemler kümesi yeniden kavramsallaştırılır. Bu yüzden bir anlam kurma süreci radikal bir şekilde olumsal hale gelir, eserin anlamsal kalbinin tanrısallaştırılması yerine yer değiştiren bir dizi karşılıklı değişikliğin ürünü olur. Deyim yerindeyse, eser, önceliğini ve önemini kaybeder ve hepsi de az çok eşit anlara ait sayılan etkileşimlerin sahasına iner. Barthes bu etkileşimlere "oyun" adını verir. Sonuç, yazarın Doğru'sunun, bir bakıma otoritenin sahte doğrusunun kavranması değil, kesinlikle hiyerarşi karşıtı bir anlam üretimi kavrayışıdır. İlk kez "De l'oeuvre au texte" adıyla ***Revue d'esthetique***, Paris, sy. 3, 1971'de yayınlandı; Stephen Heath'e ait İngilizce çevirisi Roland Barthes, ***Image, Music, Text***, Londra, 1977, s. 155-64'te yer aldı ve buraya kaynaklık etti. (Barthes'ın daha eski bir metni için bkz. VIA1.)

Son otuz yıl içinde dil ve buna bağlı olarak, en azından fenomenal varlığını bu dile borçlu olan edebî eseri kavrayışımızda belli bir değişim yaşandı (ya da yaşanıyor). Değişim günümüzde (başka disiplinlerin yanı sıra) dilbilim, antropoloji, Marksizm ve psikanalizin yaşadığı gelişmeyle açıkça bağlantılı ("Bağlantı" terimi burada kasten tarafsız bir şekilde kullanılmaktadır: Kimse bir belirlemeye, ister çoklu ister diyalektik olsun, karar vermez). Yeni olan ve eser fikrini etkileyen şey bu disiplinlerin her birinin içsel yeniden şekillenmesinden gelmez, onların, geleneksel olarak hiçbirinin sahası olmayan bir nesneyle buluşmasından gelir. Aslında bugün araştırmada büyük değer verilen *disiplinlerarasılık,* bilginin uzmanlık dallarının basit karşı karşıya gelmesiyle sağlanamaz herhalde. Disiplinlerarasılık kolay bir yol değildir; *etkin bir şekilde* (basit bir sofuca isteğin dile getirilmesinin tersine) eski disiplinlerin dayanışması –hatta belki de şiddetli bir şekilde, modanın sarsıntılarıyla– ikisi de barış içinde bir araya gelecek olan bilimlerin sahasında hiç yer edinmemiş olan yeni bir amaç ve yeni bir dil için kırıldığı zaman başlar, sınıflandırmadaki bu huzursuzluk da tam olarak belli bir mutasyonu teşhis etmenin mümkün olduğu noktadır. Fakat eser fikrinin yaşıyor göründüğü mutasyonun abartılmaması gerekir: Bu mutasyon gerçek bir kırılmadan çok bilgikuramsal bir kayma doğasına sahiptir. Kırılma, sık sık belirtildiği gibi, geçen yüzyılda Marksizm ve Freudizmin ortaya çıkmasıyla gerçekleşti; o zamandan bu yana başka bir kırılma olmadı, yani bir bakıma son yüzyıl boyunca bir tekrar yaşadığımız söylenebilir. Tarih, bizim Tarihimiz bugün sadece kaymaya, çeşitlenmeye, aşmaya, reddetmeye izin verir. Tıpkı Einsteinci bilimin *gönderme çerçevelerinin göreceliğinin* incelenen nesnede içerilmiş olmasını talep etmesi gibi, Marksizm, Freudizm ve yapısalcılık da, edebiyatta, yazar, okur ve gözlemci (eleştirmen) ilişkilerinin göreceleştirilmesini talep eder. Geleneksel eser fikrine, uzun süredir, deyim yerindeyse, Newtoncu bir tarzda anlaşılan bu fikre karşı, artık eski kategorilerin kayması ya da altüst olmasıyla elde edilen yeni bir nesne beklenmektedir. Bu nesne de *Metindir*. Bu sözcüğün moda olduğunu (ben de sık sık kullanmak zorunda kalıyorum) ve bu yüzden de bazıları tarafından kuşkuyla karşılandığını biliyorum, ama tam da bu yüzden kendime kesişiminde Metnin durduğunu gördüğüm bazı temel önermeleri hatırlatmak zorundayım. "Önerme" sözcüğü mantıksal olmaktan çok dilbilgisel bir anlamda anlaşılmalı: Aşağıdakiler savlar değil metaforik kalmayı kabullenen dile getirmeler, "dokundurmalar", yaklaşımlardır. İşte bu önermeler; yöntem, tür, gösterge, çoğulluk, dallanma, okuma ve hazzı ele alıyorlar.

1. Metin hesaplanabilen bir nesne olarak düşünülmemeli. Eserleri metinlerden maddi olarak ayırmak boşuna olur. Özellikle, eserin klasik, metnin avangard olduğunu söyleme eğiliminden kaçınılmalı; böyle modernlik adına şeref listesi oluşturmak ve kronolojik durumlarına göre bazı edebî eserleri "in" diğerlerini "out" ilan etmek sözkonusu değildir: çok eski bir eserde "metin" olabilir, buna karşılık çağdaş edebiyat ürünlerinin çoğunda hiçbir metin yoktur. Fark şudur: Eser bir maddenin bir parçasıdır, kitapların uzamında (sözgelimi kütüphanede) bir yer işgal eder, Metinse yöntembilimsel bir sahadır. Karşıtlık (birebir örtüşme sözkonusu olmasa da) Lacan'ın "gerçeklik" ve "gerçek" ayrımını hatırlatabilir: Biri sergilenir, diğeri gösterilir; aynı şekilde, eser (kitapçılarda, kataloglarda, ders programlarında) görülür, metinse gös-

terme sürecidir, belli kurallara göre (ya da belli kurallara karşı) konuşur; eser elle tutulabilir, metin dille tutulur, sadece bir söylemin hareketinde var olur (ya da daha doğrusu, kendisini bir metin olarak tanıdığı Metindir); Metin eserin kompozisyonunun bozulması değildir, Metnin imgesel kuyruğu olan şey eserdir; ya da yine, Metin sadece üretimin bir etkinliğinde deneyimlenir. Bu yüzden Metin (sözgelimi bir kütüphane rafında) duramaz; onun oluşturucu hareketi yarıp geçmektir (özellikle de, eseri, birkaç eseri yarıp geçebilir).

2. Aynı şekilde, Metin (iyi) Edebiyatta durmaz; bir hiyerarşi içine, hatta basit bir tür ayrımına bile sokulamaz. Metni oluşturan şey, tersine (ya da tam olarak), eski sınıflandırmalara göre yıkıcı bir güç taşımasıdır. Georges Bataille gibi bir yazarı nasıl sınıflandırırsınız? Romancı, şair, denemeci, ekonomist, filozof, mistik? Yanıt o kadar güçtür ki edebiyat rehberleri genellikle Bataille'ı anmayı unutur, oysa o aslında, metinler, belki de tek bir metin yazmıştır. Eğer Metin sınıflandırma sorunu yaratıyorsa (bu da onun "toplumsal" işlevlerinden biridir), bunun nedeni hep belli bir sınırlar deneyimi içermesidir (bu ifadeyi Philippe Sollers'ten alıyoruz). Thibaudet – sınırlı bir anlamda da olsa– sınır-eserlerden bahsederdi (sözgelimi Chateaubriand'ın *Vie de Rancé* [*Rancé'nin Hayatı*] adlı, aslında bugün bize "metin" olarak gelen eseri); Metin ifade kurallarının sınırına giden şeydir (akılcılık, okunurluk vb.). Bu öyle "kahramanca" etki uyandırmak üzere bulunmuş retorik bir fikir de değil: Metin kendisini tam da *doxa* sınırının arkasına yerleştirmeye çalışır (demokratik toplumlarımızı oluşturan ve kitle iletişimiyle güçlü bir destek bulan kamuoyu görüşü de sınırlarıyla, dışladığı enerjiyle, *sansürüyle* tanımlanmıyor mu?). Sözü birebir kabul edersek, Metnin hep *paradoksal* olduğu söylenebilir.

3. Metne yaklaşılabilir, metin deneyimlenebilir, göstergenin tersine. Eser bir gösterilenin üzerine kapanır. Bu gösterilene atfedilebilecek olan iki gösterme kipi vardır: ya apaçık olduğu öne sürülür ve eser o zaman bir edebî bilimin, filolojinin nesnesi olur, ya da bir sır, nihai bir şey, aranacak bir şey sayılır ve eser o zaman hermenötiğin, (Marksist, psikanalitik, tematik vb.) bir yorumun kapsamı altına girer; kısacası, eserin kendisi genel bir gösterge işlevi görür ve onun Gösterge uygarlığının kurumsal bir kategorisini temsil etmesi normaldir. Metinse, tersine, gösterilenin sonsuz ertelenmesini uygular, geciktiricidir; onun sahası gösterilenin sahasıdır ve gösterilen "anlamın ilk aşaması", onun maddi desteği sanılmamalı, buna tam ters biçimde, onun geciktirilmiş eylemi sayılmalıdır. Aynı şekilde, gösterilenin sonsuzluğu dile gelmezin (isimlenemeyen gösterilen) bir fikrine değil bir oynamanınkine karşılık gelir; metin sahasında (daha doğrusu, metnin saha olduğu sahada) (sürekli bir takvim gibi) sürekli bir gösteren üretme, organik bir olgunlaşmanın ilerlemesine ya da derinleşen soruşturmanın hermenötik bir sürecine göre değil, kopuşların, üstüste binmelerin, çeşitlenmelerin bir dizi hareketine bağlı olarak gerçekleşir. Metni düzenleyen mantık kapsamlı değil ("Eser ne anlama gelir"i tanımlayın) metonimiktir; çağrışımlar, olumsallıklar, tesadüflerin simgesel enerji özgürleşmesiyle taşınması (Bu olmasa, insan ölürdü); ölçülü bir şekilde simgeseldir (Simgeseli tükenirse, duraksar); Metin radikal bir şekilde simgeseldir: Bütünleşik olarak simgesel doğası içinde kavranan, algılanan ve kabul edilen bir eser bir metindir. Böylece Metin dile tekrar kazandırılır; dil gibi, o da yapılanmış ama merkezden yoksundur, kapanışı yoktur (Ayrıca, bazen yapısal-

cılığa yöneltilen "moda" küçümseyici kuşkuya yanıt olarak, şu anda dile verilen bilgikuramsal ayrıcalık kesinlikle paradoksal bir yapı fikrinin orada keşfedilmesinden kaynaklanır: kapanışı ya da merkezi olmayan bir sistem fikrinin).

4. Metin çoğuldur. Bu da onun birkaç anlamı olduğunu söylemek değil, anlamın çoğulunu yerine getirdiğini söylemektir: indirgenemez (ve sadece kabul edilir olmayan) bir çoğul. Metin bir anlamlar biraradalığı değil bir geçit, bir üst geçitidir, yani bir yoruma, liberal bile olsa yanıt vermez, bir patlamaya, bir saçılmaya yanıt verir. Yani Metnin çoğulu içeriklerinin ikircikliliğine değil gösterenler örgüsünün stereografik çoğulluğu denebilecek şeye dayanır (Etimolojik olarak, metin [*text*] bir doku, örülmüş bir kumaştır). Metnin okuru açık uçtaki biriyle karşılaştırılabilir (herhangi bir imgeselden alınan kimse); bu makul boş özne bir vadinin kıyısında gezinir –bu satırların yazarının başına bu gelmiştir, sonra da Metne dair canlı bir fikre sahip olmuştur–, bir *dere yatağı* uzanır aşağıda (*dere yatağı* belli bir yabancılık hissine tanıklık etmek için oradadır); onun algıladığı çokludur, indirgenemezdir, bağlantısız, heterojen bir tözler ve perspektifler çeşitliliğinden gelir: ışıklar, renkler, bitkiler, ısı, hava, tatlı gürültü patlamaları, kesik kuş sesleri, öte yandan gelen çocuk sesleri, geçitler, jestler, yakında ya da uzakta yaşayanların elbiseleri. Bütün bu olaylar yarı tanınabilirdir: bilinen şifrelerden gelirler ama bileşimleri eşsizdir, ancak fark olarak tekrarlanabilen bir farkta temellendirir gezintiyi. Böylece Metin, ancak kendi farkında var olabilir (Bu onun bireyselliği demek değildir), onun okuması semelfaktiftir (Bu da herhangi bir tümdengelimci-tümevarımcı metin bilimini yanılsamacı ilan eder – metnin "dilbilgisi" yoktur) ve yine de tümüyle alıntılar, göndermeler, yankılar, önceki ya da çağdaş olan, onun içinden engin bir stereofoniyle geçip giden kültürel diller (Hangi dil böyle değildir?). Her metni içinde tutan metinlerarası, kendisi de bir başka metnin aradaki metni olduğundan, metnin belli bir kökeniyle karıştırılmamalıdır: Bir eserin "kaynaklarını", "etkilerini" bulmaya çalışmak, dallanma mitine kapılmaktır; bir metni yapan alıntılar anonimdir, izi sürülemezdir ve şimdiden okunmuştur: Tırnak içine alınmamış alıntılardır. Eserin herhangi bir monist felsefeyi rahatsız eden yanı yoktur (bunların karşıt örnekleri olduğunu biliyoruz); böyle bir felsefeye göre, çoğul Kötülüktür. Bu yüzden de, esere karşı, metnin, içine cin giren insanın sözlerini düstur olarak benimsemesinde yarar var (Markus 5: 9): "Benim adım Kalabalık: çünkü biz çokuz." Metni eserle karşı karşıya getiren cin dokusunun çoğulu okuma sırasında onunla birlikte temel değişiklikler getirebilir ve tam da monolojizmin Yasa gibi göründüğü yerde olur bu: Kutsal Kitap'ın geleneksel olarak teolojik (tarihsel ya da analojik) monizmle sağlığına kavuşturulan bazı metinleri belki de anlamların kırılmasına (yani son olarak, maddeci bir okumaya) sunacaktır kendisini, buna karşılık eserlerin Marksist yorumu, kararlı bir şekilde monistik olduğu ölçüde, kendisini çoğullaştırarak maddeselleştirebilecekti (fakat eğer Marksist "kurumlar" buna izin verirse).

5. Eser bir dallanma sürecine yakalanmıştır. Şunlar koyutlanır: Eserin dünya (ırk, sonra da Tarih) tarafından bir belirlenmesi, eserlerin kendi aralarında birbirini izlemesi ve eserin yazara uygunluğu. Yazar eserinin babası ve sahibi olarak ünlenir: Edebî bilim bu yüzden elyazmasına ve yazarın açıkladığı niyetlerine saygı duymayı öğretir, buna karşılık toplum yazarın eserle bağlantısının yasallığını öne sü-

rer (*Droit d'auteur* ya da *copyright*, "telif hakkı", aslında yakın tarihlidir çünkü ancak Fransız Devrimi zamanında yasallaşmıştır). Metne gelince, o da Babanın kaydı olmadan okunur. Burada da, Metin metaforu eserinkinden ayrılır: Eserin metaforu yaşamsal genişlemeyle, "gelişmeyle" (anlam açısından ikircikli olan, hem biyolojik hem retorik olan bir sözcük) büyüyen bir organizmanın imgesine gönderme yapar; Metin metaforu şebekedir; eğer Metin kendisini genişletirse, bu birleştirici bir sistematiğin sonucudur (Dahası, canlı varlığa dair günümüzdeki biyolojik tasavvurlara yakın bir imgedir bu). Bu yüzden yaşamsal bir "saygı" Metin yüzünden değildir: Kırılmış olabilir (Orta çağların her şeye rağmen yetki sahibi olan iki metne –Kutsal Kitap ve Aristoteles'e– yaptığı şey budur; babasının güvencesi olmadan okunabilir, ara metnin eski haline getirilmesi paradoksal bir şekilde herhangi bir kalıtı kaldırır. Yazar Metinde, kendi metninde "geri dönmeyebilir", ama bunu sonra bir "misafir" olarak yapar. Eğer romancıysa, karakterlerinden biri gibi, halıya nakşedilmiş gibi yerleşir romana; artık ayrıcalıklı, babaca, aleteolojik değildir, kaydı sarsaktır. Bir bakıma kağıttan-yazar haline gelir: Yaşamı artık kurgularının kökeni değil eserine katkıda bulunan bir kurgudur; kurgunun yaşama dönmesi yaşanır (ve tersi hiç olmaz); Proust'un, Genet'nin yaşamlarının bir metin gibi okunmasını sağlayan şey onların eserleridir. "Biyo-grafi" sözcüğü yeniden güçlü, etimolojik bir anlam kazanır, aynı zamanda ifadenin içtenliği –edebî ahlakla taşınan hakiki "çarmıh"– sahte bir sorun olur: Metni yazan Ben, o bile, kağıt-Benden başka bir şey değildir.

6. Eser normalde bir tüketim nesnesidir; burada tüketici kültürü denen şeye gönderme yaparken demagoji yapmak niyeti yok, ama günümüzde kitapları birbirinden ayıran şeyin eserin (sonuçta bir "zevk" beğenisini varsayan) "niteliği" olduğunu, okuma işleminin kendisi olmadığını kabul etmek gerekir: Yapısal olarak, "kültürlü" okumayla trenlerdeki rasgele okuma arasında bir fark yoktur. Metin (sıkça olan "okunamazlığıyla" bile olsa) eseri (buna izin veren eseri) tüketilmekten alıkoyar ve onu oyun, etkinlik, üretim, çalışma haline getirir. Bu da Metnin kişinin yazmayla okuma arasındaki uzaklığı ortadan kaldırmaya (ya da en azından azaltmaya) çalışmasını gerektirdiğini gösterir, bunu hiçbir şekilde okuru esere yansıtmadan, ikisini tek bir anlam uygulamasında birleştirerek yapmaktadır. Okumayı yazmadan ayıran uzaklık tarihseldir. En büyük toplumsal bölünme dönemlerinde (demokratik kültürlerin ortaya çıkmasından önce), okuma da yazma da sınıfsal ayrıcalıklardı. Retorik, o dönemlerin büyük edebî şifresi, kişiye yazmayı öğretirdi (o zamanlar genellikle üretilen şey metin değil, konuşma olsa bile). Anlamlı bir şekilde, demokrasinin gelişi emir komuta zincirini değiştirdi: (Orta) Okulun artık övündüğü şey (iyi) okumayı öğretmektir, yazmak değil (Yetersizlik bilinci günümüzde yine moda haline geliyor: Öğretmenden öğrencilere "kendilerini ifade etmeyi" öğretmesi isteniyor, bu da bir baskı biçiminin yerine bir yanlış kanının geçirilmesi gibidir). Aslında, okuma, tüketme anlamıyla, metinle oynamaktan uzak bir şeydir. "Oynama" burada bütün çoğul anlamlılığıyla anlaşılmalı: Metnin kendisi oynar (bir kapı gibi, "oynat/*play*" tuşu olan bir makine gibi) ve okur da iki kez oynar, bir tiyatro oyunu oynayan biri gibi Metni oynar, onu yeniden üreten bir uygulamaya varar, ama o çabanın edilgen, iç *mimesis*e indirgenmemesi için (Metin tam da böyle bir indirgemeye direnen şeydir), aynı zamanda Metni terimin müzikteki anlamıyla oynar, icra eder. Müziğin ("sanat" olarak

değil uygulama olarak) tarihi aslında Metnin tarihine oldukça yakından koşutluk eder: Uygulayan amatörlerin (en azından belli bir sınıfın içinde) çok sayıda olduğu ve "oynamanın, icra etmenin" ve "dinlemenin" çok da farklılık göstermeyen bir etkinlik oluşturduğu bir dönem vardı; sonra iki rol peşpeşe göründü, önce icracınınki, (kendisi de biraz icra edebilen) burjuva seyircisine (Piyano tarihini hatırlayın) icrasını temsil eden yorumcunun rolü, sonra (edilgen) amatörün, icra edemese de müzik dinleyen kişinin rolü (Gramofon kaydı piyanonun yerini aldı). Bugün dizisel müzik sonrasında "yorumcunun" rolünü kökten değiştirdiğini, onun artık bestenin ortak yazarı olarak adlandırıldığını, besteyi "ifade etmek" yerine onu tamamladığını biliyoruz. Metin de bu yeni türden besteye benzemektedir: Okurdan uygulamaya dönük bir işbirliği ister. Bu da önemli bir değişikliktir, çünkü eseri kim icra ediyor? (Mallarme, izleyicinin kitabı üretmesini isteyerek, bu soruyu ortaya atmıştı.) Günümüzde sadece eleştirmen eseri icra ediyor (sözcüklerle oynamayı kabul ederek). Okumanın bir tüketime indirgenmesi de, açıkça, birçoklarının modern ("okunaksız") metin, avangard film ya da resim karşısında yaşadığı "sıkıntıya" neden olan şeydir: Sıkılmanın anlamı kişinin metni üretememesi, onu açamaması, yola koyamamasıdır.

7. Bu da bizi Metne yönelik son bir yaklaşımı, haz yaklaşımını ortaya atmaya (önermeye) yöneltiyor. Hiç hedonist bir estetik ortaya çıkmış mı bilemiyorum (*Eudaemonist* [mutlulukçu] felsefeler de nadir görülür). Elbette eserin (bazı eserlerin) bir hazzı vardır; Proust, Flaubert, Balzac, hatta –neden olmasın?– Alexandre Dumas'yı okumaktan ve yeniden okumaktan haz alabilirim. Ama bu haz, ne kadar keskin ve hatta önyargıdan ne kadar uzak olursa olsun, (sıradışı bir eleştiri çabası olmadığı sürece) kısmen bir tüketim hazzı olarak kalır; çünkü bu yazarları okuyabiliyorsam, onları yeniden yazamayacağımı da (bugün "tam öyle" yazmanın olanaksız olduğunu da) biliyorumdur ve zaten yeterince bunaltıcı olan bu bilgi, tam da onların uzaklıklarının benim modernliğimi sağladığı momentte, beni bu eserlerin üretilmesinden koparmaya yeter (Modern olmak ta en baştan tekrar başlanamayacağını bilmek değil midir?). Metne gelince, o *jouissance*a mahkumdur, yani ayrılıktan yoksun bir hazza. Gösterenin düzeni, Metin toplumsal bir ütopyaya kendince katılır; Tarihten önce (onun barbarlığa yönelmediğini varsayarsak), Metin, toplumsal ilişkilerin saydam olmasını değilse de, en azından dil ilişkilerinin saydam olmasını sağlar: Metin hiçbir dilin bir başkası üzerinde hakimiyet kurmadığı uzamdır, dilin (terimin döngü anlamını koruyarak) dolaşıma girdiği uzamdır.

Bu birkaç önerme, kaçınılmaz olarak, bir Metin Kuramının dile getirilmesini oluşturmuyor ve bu da sadece burada onları sunan (büyük ölçüde çevresinde gelişen şeyleri derlemekten öteye geçmeyen) kişinin beceriksizliğinden kaynaklanmıyor. Bir metin Kuramının metadilbilimsel açıklamadan tatmin olmaması olgusundan kaynaklanıyor: Meta-dilin yok edilmesi, ya da en azından (meta-dile başvurmak geçici olarak zorunlu olabileceğinden) onun sorgulanması, kuramın kendisinin bir parçasıdır: Metin üzerine söylemin kendisi de metin, araştırma, metinsel etkinlikten başka bir şey olmamalıdır, çünkü Metin herhangi bir dili güvende, dışarıda bırakmayan, sözcelemin herhangi bir öznesini de yargıç, efendi, analist, günah çıkartan, şifre çözücü konumunda bırakmayan o *toplumsal* uzamdır. Metnin kuramı sadece yazma çalışmasıyla örtüşebilir.

6 Robert Smithson (1938-1973) "Kültürel Hapis"

1972 yılında Smithson Toprak Sanatı alanında çalışanların öncü figürü olmuştu. Bu sanatın başlıca stratejilerinden biri galerinin sınırlarını modern dünyayla daha doğrudan bir eleştirel ilişkiye doğru zorlamaktı. Amac sanatın parametrelerini gözden geçirmek ve bunu yaparken o dünya içinde Modernist sanata verilen mal konumunu sorgulamaktı. Smithson'ın açıklaması ilk kez Almanca olarak "Documenta 5", Kassel, 1972 uluslararası sergisinin kataloğunda (kesim 17, s. 74) yayınlandı. Daha sonra İngilizce olarak *Artforum*, New York, Ekim 1972'de yayımlandı; yeniden basımı Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, 1979, s. 132-3 içinde yayımlandı ve buraya oradan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIIB3.)

Kültürel hapis bir küratörün bir sanat sergisinde sanatçıdan kendi sınırlarını koymasını istemek yerine, kendi sınırlarını ona dayatması durumunda ortaya çıkar. Sanatçılardan sahte kategorilere girmeleri beklenir. Bazı sanatçılar bu aygıtı dizginlediklerini sanırlar, aslında o onları dizginlemiştir. Sanatçıların kendileri hapsedilmez, ama ortaya çıkardıkları şey hapsedilir. Müzelerin de tıpkı tımarhaneler ve hapishaneler gibi, gardiyanları ve hücreleri vardır – başka deyişle, "galeri" adı verilen nötr odaları. Bir galeriye yerleştirilen bir sanat eseri enerjisini kaybeder ve taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan koparılmış bir yüzey haline gelir. Aydınlatılmış boş beyaz bir oda bile nötr olana teslim olmaktır. Bu tür uzamlarda görülen sanat eserleri bir tür estetik iyileşmeden geçer gibidir. Hareket edemeyen hastalar gibi görünürler, eleştirmenlerin onların iyileştirilebilir ya da iyileştirilemez olduğunu söylemesini bekleyen hastalar. Gardiyan-küratörün işlevi sanatı toplumun geri kalanından ayırmaktır. Ardından bütünleştirme gelir. Sanat eseri tümüyle nötrleştirildikten, etkisizleştirildikten, soyutlandıktan, güvenli kılındıktan ve politik açıdan kötürüm edildikten sonra toplum tarafından tüketilmeye hazır hale gelir. Her şey görsel yeme ve taşınabilir mala indirgenir. Yeniliklere sadece bu tür bir hapsi destekliyorlarsa izin verilir.

"Kavram [konsept]" gibi okült fikirler fiziksel dünyadan kaçmaktadır. Özel bilgi yığınları sanatı hermetizme ve saçma metafiziğe indirger. Dilin fiziksel dünyada kendisini bulması, yalıtılmış bir olay olmaması gerekir. Başı ve sonu olan sanat gösterileri hem "soyut" hem "gerçekçi" gereksiz temsil kipleriyle sınırlanmıştır. Bir tuval üzerindeki bir yüz ya da bir ızgara yine de temsildir. Temsili yazıya indirgemek insanı fiziksel dünyaya yaklaştırmaz. Yazının fikirleri maddeye dökmesi gerekir, tersi olmaz. Sanatın gelişimi diyalektik olmalıdır, metafizik değil.

Ben kültürel hapsin dışındaki bir dünyayı arayan bir diyalektikten bahsediyorum. Ayrıca, nötr odanın metafizik sınırları içindeki "süreci" ima eden sanat eserleriyle de ilgilenmiyorum. Bu tür davranışsal oyun oynama türünde herhangi bir özgürlük yok. O "zorlu" küçük numaralarını yaparak bir tür B. F. Skinner faresi gibi davranan sanatçı, kaçınmamız gereken bir şeydir. Hapsedilmiş süreç süreç falan değildir. Özgürlük yanılsamaları yaratmaktansa hapisten kurtulmak yeğdir.

Ben temsilden ayrı olarak günden güne var oldukları şekliyle öğelerin doğrudan etkisini dikkate alan bir sanatı savunuyorum. Bazı müzeleri çevreleyen parklar sanatı biçimsel hoş vakit nesneleri olarak yalıtıyor. Bir park içindeki nesneler herhangi bir süregiden diyalektiği değil durağan bir dinginliği ima eder. Parklar bitmiş

sanat için bitmiş ortamlardır. Bir park son, mutlak ve kutsal değerlerini taşır. Diyalektiğin bu tür şeylerle işi yoktur. Ben doğal kuvvetlerle içkin olan fiziksel çelişkilerle oldukları gibi etkileşime giren bir doğa diyalektiğinden bahsediyorum – hem güneşli hem fırtınalı olan doğadan. Parklar doğanın idealleştirmeleridir, ama doğa aslında idealin bir koşulu değildir. Doğa düz bir çizgide ilerlemez, daha çok yayılan bir gelişmedir. Doğa hiçbir zaman bitmiş değildir. Yirminci yüzyıl heykelinden bitmiş bir eser bir onsekizinci yüzyıl bahçesinin ortasına yerleştirildiği zaman, geçmişin ideal temsili onu içine alır, böylece artık bizimle birlikte olmayan politik ve toplumsal değerleri dayatır. Birçok park ve bahçe kayıp cennetin ya da Eden'in yeniden yaratımlarıdır, şimdinin diyalektik sahaları değildir. Park ve bahçeler köken olarak resimseldir – boyayla değil doğal malzemeyle yaratılmış manzaralar. Bizim millî parklarımızı bile çevreleyen manzara idealleri göksel hazza ve ebedî dinginliğe duyulan özlemi taşırlar.

Geçmişin ideal bahçelerinin ve onların modern karşılıklarının –milli ve büyük kent parklarının– dışında, daha cehennemî bölgeler de vardır – moloz yığınları, açık madenler ve kirletilmiş nehirler. Hem saf hem soyut idealizme olan o büyük eğilim yüzünden, toplum bu tür yerleri ne yapacağını bilemez. Kimse tatilini bir çöp toplama merkezinin yanında geçirmek istemez. Bizim toprak etiğimiz, özellikle de "sanat dünyası" denen hayal topraklarında soyutlamalar ve kavramlarla bulutlanmıştır.

Bazı sanat sergileri metafizik çöplük haline gelmiş olabilir mi? Kategorik mikroplu havalar? Entelektüel pislik? Kendine özgü görsel virane aralıkları? Gardiyan-küratörler hâlâ metafizik ilkeler ve yapılar harabesine dayanır çünkü daha iyisini bilmezler. Kullanılmış ontoloji, kozmoloji, epistemoloji kalıntıları hâlâ sanat için zemin sağlar. Metafizik eskimiş ve küf tutmuş olsa bile, sanat yerleştirmeleri için sağlam ilkeler ve güçlü nedenler gibi sunulurlar. Müze ve parklar yerin üstünde duran mezarlardır – geçmişe ait, gerçeklik için bahane olan donmuş anılar. Bu da, geçmiş durumların harcanmış ideallerini savundukları, onlar için rekabet ve mücadele ettikleri sürece, sanatçılar arasında vahim kaygılara yol açar.

7 Leo Steinberg (1920-2011) *Diğer Ölçütler*'den

Steinberg'in *Diğer Ölçütler* adlı deneme kitabı, 1970'lerin başında gitgide kısırlaşan ve zorlama bir biçimci Ortodoksluk sayılan şeye karşı güçlü bir çıkış olarak karşılanmıştı. Özellikle de aynı adı taşıyan uzun denemesi ondokuzuncu yüzyıl sonundan o güne dek gelen modern sanatı ele alıyor, Greenberg'in değerlendirmesine büyük ölçüde karşı çıkıyor ve Modernist eseri, Rönesans'a dek uzanan, değişken bir kendine gönderme ve dünyanın temsil sürekliliğine bağlıyordu. Bu yüzden Eski Ustaların "resim düzlemini kavramanın üç tarzının" anılması, denemenin baş kısımlarında dile getirilen, "dikkati sanata yönelten sanat" konusunun modern sanata özgü olmadığı savına yönelik bir göndermedir. Steinberg Eski Ustaların sanatının, yanılsamacı olsa bile, aynı zamanda izleyicinin dikkatini sanata çekmeye yönelik kendine göndermeli araçları da içerdiğini öne sürer. Bu da bir dizi araçla sağlanmaktadır: "... radikal renk ekonomileriyle, ya da esrarengiz bir oran inceltmesiyle; ayrıntının çoğaltılmasıyla ... başka sanatlara göndermeler ve alıntılarla ... Bunu ölçekte yadırgatıcı içsel değişikliklerle, ya da gerçeklik düzeylerini kaydırarak sağladılar." Ayrıca "'Sanatı hatırlatma' konunun kendisi

aracılığıyla yapılabilir", ic izleyiciler, pencerelerin cercevell resimlerle karsı karsıya getirilmesi, ya da yansımalarla dolu aynalar yoluyla. Steinberg'e göre bu tür resimler "yüzeyin olanakları ve yanılsamanın kendisinin doğası hakkında bir monolog yürütüyorlar". Denemenin burada yer alan son kısmında, Steinberg bu geleneğin İkinci Dünya Savası'ndan sonra ve özellikle de Rauschenberg'in (bkz. VIA13) eserinde görülen önemli bir gelişme yasadığını koyutladı. Bu aşamayı, güçlü bir önseziyle, "post-Modernist" resim olarak adlandırdı. Deneme Mart 1968'te, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde yapılan bir konuşmaya dayanıyordu. Tamamlanmamış bir versiyonu ilk kez "Eleştirinin Durumu Üzerine Düşünceler" adıyla *Artforum*, New York, Mart 1972'de yayınlandı. Son hâliyle *Other Criteria*, Londra ve New York, 1972, s. 61-98'de yer aldı ve buraya oradan aktarıldı.

Flatbed Resim Düzlemi

Bu terimi *flatbed* [düz yatak] baskı makinesinden ödünç alıyorum – "yatay baskı yüzeyinin üzerinde durduğu yatay bir yatak" (*Webster*). Ve bu sözcüğü 1960'lara özgü resim düzlemini betimlemek üzere kullanıyorum – yani değişen içeriğinin ön koşulu, insanın duruşuna göre angulasyon [açılanma] yapması olan bir resim yüzeyini.

Daha önceleri Eski Ustaların resim düzlemini üç tarzda kavradığı öne sürülmüştü. Ama üç yorum için ortak olan bir aksiyom vardı ve bu daha sonraki yüzyıllarda da, Kübizm ve Soyut Ekspresyonizmde bile yürürlükte kaldı: resmin, bir dünyayı temsil eden bir şey, resim düzleminde dik insan duruşuna karşılık gelecek şekilde okunan bir tür dünyauzam olarak kavranması. Resmin tepesi bizim başlarımızı dik tuttuğumuz yere karşılık gelir; alt kısmıysa ayaklarımızı bastığımız yere doğru çekim ağırlığını verir. Picasso'nun, Rönesans dünyauzam kavramının neredeyse çöktüğü o Kübist kolajlarında bile, yine ima edilen görme edimlerine, bir vakit edimsel olarak görülen şeye yine kulak verme sözkonusudur.

Doğal dünyaya kulak veren bir resim normal dik duruşta deneyimlenen duyu verilerini uyandırır. Bu yüzden Rönesans resim düzlemi dikeyliği temel koşulu sayar. Ve dikey bir yüzey olan resim yüzeyi kavramı en güçlü üslup değişimlerine direnir. Rothko, Stil, Newman, de Kooning ve Kline'ın resimleri hâlâ bize baştan ayağa doğru seslenir – tıpkı Matisse ve Miro'nunkiler gibi. Bunlar bizim görsel olarak sütun gibi bir cismin tepesindeymişiz gibi ilişki kurduğumuz esinlerdir; ve bu Pollock'un damlatma resimlerine ve Morris Louis'in akıtma *Peçeler* ve *Açılımlar* adlı resimleri için de geçerlidir. Pollock aslında boyasını yere serdiği tuvallere akıtıp damlatmıştı, ama bu öyle uygun geldiği içindi. İlk renk yumakları yerleşince, tuvali bir duvara asıyordu – onunla böylece tanıştığını söylüyordu; nereye gitmek istediğini görmek istiyordu. Resmi dikey halinde, onun insan duruşunu karşılayan bir dünyayı yaşar gibi yaşıyordu. Kanımca, bu açıdan, Soyut Ekspresyonistler hâlâ doğa ressamlarıydı. Pollock'ın damla resimleri çalılıklar olarak okunmaktan kaçınamaz; Louis'in *Peçeler*'i de doğadaki varlığımızın bağlı olduğu yerçekimi kuvvetinden kaçamadığını gösterir.

Fakat 1950'lerde resim alanında, daha belirgin bir şekilde (en azından benim gördüğüm kadarıyla) Robert Rauschenberg ve Dubuffet'nin çalışmalarında bir şeyler oldu. Onların resimlerini hâlâ asabiliyoruz – tıpkı harita ve mimari planları asar, ya da duvara talih getirsin diye at nalı asar gibi. Fakat bu resimler artık dikey

sahaları değil, saydamsız *flatbed* yatayları canlandırıyorlar. Artık insan duruşuyla baştan ayağa dek bir karşılıklılığı bir gazeteden daha fazla yapmıyorlar. *Flatbed* resim düzlemi simgesel açıdan masa üstleri, stüdyo zeminleri, çizelgeler, ilan tahtaları gibi şeyleri, üzerine nesnelerin dağıtıldığı, verilerin girildiği, üzerine bilginin alındığı, basıldığı, damgalandığı herhangi bir alıcı yüzeyi anıştırıyor – tutarlı ya da karışık bir şekilde. Son onbeş yirmi yılın resimleri radikal bir yeni yönlenimde ısrar ediyor, resim yüzeyinin artık doğanın görsel deneyiminin değil işlemsel süreçlerin analoğu olduğu bir yönlenimde.

Tekrar edersek: Önemli olan imgenin edimsel fiziksel yerleşimi değil. Bir halıyı duvara asmak ya da anlatısal bir resmi mozaik bir zemin gibi üretmeye karşı bir yasa yok. İmgenin ruhsal seslenişi, özel imgesel yüzleşme tarzı ve bu çerçevede, resim düzleminin dikeyden yataya, sanatın konusu açısından en radikal yer değiştirmeyi, doğadan kültüre yer değiştirmeyi ifade edecek şekilde eğilmesinin üzerinde durmak istiyorum.

Bu büyüklükte bir yer değiştirme bir anda olmaz, sadece bir sanatçının başarısı da olamaz. Belirtiler ve öncüler geriye doğru bakıldığında gitgide belirginleşir – Monet'nin *Nympheas*'ı ya da Mondrian'da denizle göğün artı ve eksi işaretlere dönüşmesi. Sentetik bir Kübist natürmortunun resim düzlemleri ya da bir Schwitters kolajı da aynı zihniyetteki yeniden yönlenimleri düşündürür. Ama bu sonuncular küçük nesnelerdi; onların "şeyliği" büyüklüklerine uygundu. Buna karşılık 1950'nin olayı resim düzleminin çalışma yüzenin Soyut Ekspresyonizmin insan büyüklüğündeki ortam ölçeğine doğru genişlemesi oldu. Belki de Duchamp en canlı kaynaklardan biriydi. Onun 1915 tarihli *Büyük Cam*'ı, ya da 1918 tarihli *Tu m'* adlı eseri, artık dik bir konumdan algılanan bir dünyanın analoğu değildir, dikey bir duruma geçici olarak yerleştirilmiş bir bilgi matrisidir. Duchamp'ın bir zamanlar kışkırtıcı jestlerden başka bir şey olarak görülmeyen "eserlerinin" bir kısmındaki insan duruşlarında da doksan derecelik bir yer değiştirmenin önemli olduğu duygusuna kapılırız: Yere çivilenen *Palto Askısı* ve ünlü bir anıt gibi dikilen *Pisuar*.[1]

Ama New York sanat sahnesindeki en büyük değişim Rauschenberg'in 1950 başlarına ait çalışmalarıyla geldi. Daha Soyut Ekspresyonizm zaferlerini kutlarken, o *flatbed* ya da çalışma-yüzeyi resim düzlemini farklı türden bir deneyimi ele alacak bir sanat dilinin temeli haline getirdi. Rauschenberg'in kanonuna aldığı en eski eser –*Sayıları Olan Beyaz Resim*– 1949 yılında Sanat Öğrencileri Derneği'nin bir dersinde, genç ressamın modeline sırtını dönmesiyle resmedilmişti. Rauschenberg'in bilmecemsi bir çizgiler ve sayılar labirenti olan resmi, başka hiçbir şey olarak yorumlanamayacak bir çalışma yüzeyidir. Yukarısı ve aşağısı hassas bir şekilde figür-zemin diferansiyelinin artı-eksi uzamı olarak kırılmıştır. Onu bir duvar işi gibi de, zincir ya da duvar köşelerinden oluşan bir sistem olarak da okuyamazsınız ve oraya yazılı şifreler her şekilde okunabilir. Islak boyaya karalanmış olan resim, kendi saydamsız yüzeyinin bir doğrulaması olarak tamamlanır.

Bir sonraki yıl, Rauschenberg mavi kopya kağıdının üzerine yerleştirilip güneşışığında bırakılmış nesnelerle deney yapmaya başladı. O sırada zaten planların fiziksel malzemesiyle ilgileniyordu; ve 1950'lerin başında tuvalini astarlamak –kendi

deyişiyle, yeri harekete geçirmek– için gazete kağıdı kullandı, böylece üzerindeki ilk fırça darbesi gri bir sözcükler haritasında gerçekleşti.

Geriye dönüp bakıldığında Rauschenberg'in gençlik muzipliklerinin en gülünç olanı bile bir tür üslup tutarlılığına sahiptir. Ellilerde, "sanatta doğa" gibi nostaljik bir konusu olan bir sergiye davet edilmişti – sergi sahipleri herhalde yeni soyut resmin bir alternatifini tanıtmak istiyorlardı. Rauschenberg'in gönderdiği eser bir tel örgüyle çevrelenmiş, çerçevelenip duvara asılabilecek şekilde bir kutuya yerleştirilmiş kare şeklindeki bir çimen parçasıydı. Sanatçı eserini sulamak için sergiyi düzenli olarak ziyaret ediyordu – doksan derecelik bir yer değiştirmeyle doğadan kültüre geçiş sağlanmıştı. Bir de Kooning çizimini silip, "Robert Rauschenberg tarafından silinmiş bir Willem de Kooning Çizimi" adıyla sergilediği zaman, çok katmanlı bir psikolojik jestten öteye geçiyordu, imgesel yüzleşme açısını –hem kendisi hem seyirci için– değiştiriyordu; de Kooning'in bir dünyauzam çağrışımını bir masaya bastırma yoluyla üretilen bir şey haline gelecek şekilde eğiyordu.

O on yılın sonlarına doğru yaptığı resimler arasında davetsiz sanat olmayan eklentiler de vardı: alt çerçeveye yatay olarak asılmış bir yastık (*Kanyon*, 1959); resmi oluşturan boyalı panoların arasında sokulmuş çivili bir merdiven (*Kış Havuzu*, 1959-60); arkasında resim duran bir duvara yaslı bir sandalye (*Hacı*, 1960). Duvara dayanmış olsalar da, resimler ısrarla üzerinde yürüyüp oturduğumuz, çalışıp uyuduğumuz yataylara gönderme yapmayı sürdürüyordu.

1960'ların başında fotoğraf aktarımlarıyla çalıştığı zaman, her biri kendi içinde yanılsamacı olan imgeler birbirlerine karışmayı sürdürdü; uzamsal anlam imaları sürekli olarak bir tür optik gürültü içinde boğulacak şekilde birbirini iptal ediyordu. İletişimin atık ve döküntüleri – tıpkı girişim yaşayan radyo aktarımı gibi; aynı dalga boyundaki gürültü ve anlam, görsel olarak aynı *flatbed* düzlemde.

Resim düzlemi, *Aşırı Çizim* (1963) adlı devasa tuvalde olduğu gibi, kontrol sistemleriyle şehir uzamının karman çorman bir katışımı gibi görünebiliyor, kesintisiz bir kent mesajının, uyaranın ve engelin akışını sergiliyordu. Bütün bunları bir arada tutmak üzere, Rauschenberg'in resim düzleminin ele ve akla gelebilen her şeyin katılabileceği bir yüzey olması gerekiyordu. Bir billboard ya da ilan tahtası gibi olması, projeksiyon ekranı gibi olması, düz ve işlenmiş görünen herhangi bir şeyle –parşömen, bozuk levha, tashih nüshası, deneme kağıdı, çizelge, harita, gökten görünüm– başka yakınlıklar içinde olması gerekiyordu. Bilgi saklayan herhangi bir düz belgesel yüzey onun resim düzleminin bir analoğudur – insanın görüş alanına optik karşılık gelmesiyle saydam projeksiyon düzleminden kesin şekilde farklıdır. Hatta bazen Rauschenberg'in çalışma yüzeyi zihnin kendisine karşılık geliyor gibi olurdu – çöplük, lavabo, elektrik düğmesi, içsel bir monolog yürütür gibi özgürce ilişkiye girmiş somut göndermelerle dolu şeyler– zihnin dışa dönük simgesi dış dünyanın hareketli bir dönüştürücüsü, sürekli olarak aşırı yüklü bir sahada yer alacak olan, gelen işlenmemiş verileri yutuyor.

Simgesel programıyla başa çıkabilmek için, halihazırdaki resim yüzeyleri yetersiz geliyordu; fazla dışlayıcı ve fazla homojendiler. Rauschenberg imgeleminin bir tezgah kadar sağlam ve esnek bir kaya yatağına ihtiyacı olduğunu keşfetti. Eğer

yapıştırılmış fotoğraf gibi birtakım kolaj öğeleri bir derinlik yanılsaması uyandıracak gibi olsa, yüzey indirgenemez düzlüğünü hatırlatmak üzere boyayla boyanıyor ya da lekeleniyordu. "Resim düzleminin bütünleşikliği" –bir zamanlar iyi tasarımın başarısı– verili şey olmaktı. Resmin "düzlüğü" dağınık bir masanın ya da süpürülmemiş yerin düzlüğünden daha büyük bir sorun olmayacaktı. Rauschenberg'in resim düzlemine herhangi bir imgeyi iğneleyebilir ya da yansıtabilirsiniz çünkü bir dünya görünümü olmayacak, bir basılmış malzeme parçası olacaktır. Ayrıca kendisini çalışma yüzeyinin üzerine yerleştirdiği sürece, herhangi bir nesneyi ekleyebilirsiniz. Rauschenberg'in 1961 tarihli *Üçüncü Kez Resmediyorum*'undaki eski saat 12 sayısı sola gelecek şekilde durur, çünkü saatin yüzü düzgün şekilde konsa bütün sistemi gerçek bir dikey düzlem yanılsamasına sokacaktı – bir odanın duvarı gibi, belli bir dünyanın parçası gibi. Ya da, aynı resimdeki üzerinde boya lekeleri ve onu ters tutan damlalarla –bir ipteki çamaşır gibi durmasa da– kolları gergin duran düzleştirilmiş gömlek, ütü için hazırlanmış bir çamaşır gibidir. Tutarlı yataylığa simgesel bir çöp kutusu, tezgah ve veri yutan zihin sürekliliğini korumak üzere başvurulur.

Belki de Rauschenberg'in en derin simgesel jesti 1955 yılında, çarşafı ve yorganı boya kaplanmış olan kendi yatağını alıp bir duvara dayadığı zaman yaşandı. Orada, "sanatın" dikey duruşunda, imgelemde bizim öte kaynağımızın, yataylığımızın ebedî yoldaşı olarak, içinde döllediğimiz, döllendiğimiz ve düşlediğimiz düz yatma yeri olarak işlemeyi sürdürür. Yatağın yataylığı, tıpkı Rönesans resim düzleminin dikeyinin görmeyle bağlantılı olması gibi "yapmayla" bağlantılıdır.

Bir keresinde Jasper Johns'un Rauschenberg'in bu yüzyılda Picasso'dan sonra en çok icat yapmış kişi olduğunu söylediğini duydum. Kanımca, her şeyin ötesinde icat ettiği şey, tekrar dünyayı içeri alan bir resim düzeyidir. Penceresinden dışarı bakıp havanın durumu için ipucu arayan Rönesans insanının dünyası değil; banda alınmış, elektronik olarak penceresiz bir kulübeden aktarılan "Bu gece yağış ihtimali yüzde on" şeklindeki bir mesajı duymak için düğmeleri çeviren insanların dünyasıdır bu. Rauschenberg'in resim düzlemi şehrin beynine dalmış bilinç içindir.

Flatbed resim düzlemi kendisini daha önceki bir optik olayı çağrıştırmayan herhangi bir içeriğe bırakır. Bir sınıflandırma ölçütü olarak "soyut" ve "temsilî", Pop ve Modernist terimlerini kat eder. Noland, Frank Stella ve Ellsworth Kelly gibi renk sahası ressamları, eserleri ne zaman çoğaltılabilir bir imgeyi içerir gibi olsun, *flatbed* resim düzlemiyle çalışır gibidirler, yani insan yapımı olan ve boyalı yüzeyle arasında az mesafe bırakan bir düzlemle; buna karşılık Pollock ve Louis'nin resimleri vizyoner olur ve Frankenthaler'in soyutlamaları, bütün o dolayımsız modernizmleriyle, –Lawrence Alloway'ın bir süre önce belirttiği gibi– "insan yapımı olmayan şeydeki insan hazzının övülmesi" olur.[2]

Flatbed resim düzlemi bilinen nesneleri barındırdığı sürece, onları herkesçe bilinen niteliğe sahip insan yapımı şeyler olarak sunar. Erken dönem Johns'un sembolik imgeleri bu sınıfta yer alır; yani, kanımca, Pop sanatın büyük kısmı da. Roy Lichtenstein altmışların başında bir kıza veda öpücüğü veren bir Hava Kuvvetleri subayı çizdiği zaman, asıl konusu seri üretilmiş olan çizgi roman imgesiydi; [Benjamin Day tarzı] *ben-day* noktaları ve basmakalıp çizim, imgenin basılı maddenin bir tem-

sili olarak anlaşılmasını sağladı. Dubuffet'nin resimlerini dolduran acınası insanlık da kaba insan yapımı grafitidir, ve gerçeklikleri hem yüzeyin maddi yoğunluğundan hem de ele rehberlik eden duygusal baskıdan gelir. Claes Oldenburg'un çizimi, kendi sözleriyle söylersek, sokak graffitisinin karalama ve kalıplarının bir taklidi olan "bir 'çirkinlik' kazanır". Akıldışılığı, bağlantısızlığı, şiddeti ve sersemlemiş ifadeyi över – şehir sokaklarının zarar görmüş yaşam kuvvetlerini.[3]

Ve Andy Warhol hakkında, David Antin bir keresinde benim keşke ben yazsaydım dediğim şu satırları yazmıştı:

> Warhol tuvallerinde, imgenin var olduğu pek söylenemez. Bir yandan bu onun "bozulmuş imgeye", gerçek dünyadaki bir ilk imgenin bir dizi geriletilmesinin sonucu olan imgeye olan aşırı ilgisinden kaynaklanır. Burada aslında, bir insan yüzündeki ışığın yansımasının çevirisinden başlayıp fotoğrafa hassas emülsiyondan gümüş çökelmesine kadar uzanan bir imgenin imgesi dizisi sözkonusudur, bu negatif imge banyo edilir, ışık ve gölgenin tersine çevrilmesiyle pozitif imge halinde yeniden fotoğrafi çekilir, sonra bulanıklaştırılır, sonra telgrafla çevrilir, bir levhaya kazınır ve bir ekran aracılığıyla gazete kağıdına kötü kalite mürekkeple basılır ve bu son bulanıklaşmayla serigrafi tuval üzerinde leylak renkle dayatılır. Geriye ne kalır? Orada insanın tanıdığı ama göremediği bir şey olduğu hissi. Warhol tuvallerinin karşısında tedirgin edici bir utanca kapılırız. Keyfi renklendirme hissi, neredeyse silinmiş imge ve davetsizlikte ısrarcı bir duygu. İmgede bir yerde bir oran vardır. Belli değildir.[4]

Bir imgenin imgesi olarak görülen resim. Bu da sunumun doğrudan bir dünyauzama ait olmayacağının ve yine de herhangi bir deneyimin temsilin maddesi olduğunu kabul edeceğinin güvencesini veren bir kavrayıştır. Ve sanatçıyı insani ilgilerinin tamlığı içinde, sanatçı-teknisyen olarak da kabul eder.

Bu post-Modernist resmin altında yatan o her amaca yönelik resim düzlemi sanatın rotasını bir kez daha çizgisel olmayan ve öngörülemez kılmıştır. *Flatbed* dediğim şey, eğer resmin içinde yaşanan, sanatçıyla imge, imgeyle seyirci arasındaki ilişkiyi değiştiren bir değişim olarak anlaşılırsa, yüzeysel bir ayrımdan öteye geçecektir. Yine de bu iç değişim, resim düzlemleri ya da tam olarak resim sorunlarının ötesine geçen değişimlerin bir semptomundan başka bir şey değildir. Bütün arınmış kategorileri kirleten bir toparlanmanın bir parçasıdır. Sanatın sanat dışına doğru derinleşen patikaları, sanat sakatlanıp tuhaf topraklara yol alır, geriye de tükenen bir ovayı yönetmek üzere eski hazır ölçütleri bırakırken uzmanı yabancılaştırmayı sürdürür.

1 Ayr. krş. Duchamp'ın "bir Rembrandt'ı ütü masası olarak kullanmak" önerisi (*Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, New York, 1973, s. 32). Hamiş: Bir dart tahtası ya da ilan tahtası değil, yatay bir çalışma yüzeyi.

2 "Frankenthaler as Pastoral", *Art News*, Kasım 1971, s. 68.

3 Akt. Eila Kokkinen, *Claes Oldenburg: Drawing and Prints*, tanıtımı, *Arts* içinde, Kasım 1969, s. 12.

4 "Warhol: The Silver Tenement", *Art News*, Yaz 1966, s. 58.

8 Rosalind Krauss (1940-) "Bir Modernizm Görüşü"

Yazar Harvard Üniversitesi'ndeki fakültede Michael Fried'la aynı dönemdendi. Birlikte Clement Greenberg'in Modernist eleştirisini daha yerleşmiş bir akademik ortama sokmak için çok şey yaptılar, ayrıca kendi eleştirilerinin öncüllerini de geliştirip güçlendirdiler. Fakat 1970'lerin başında, Fried çağdaş eleştiriyi bırakıp sanat tarihine geçti ve Krauss da dönemin çok etkili ve ilginç olan şanatını ele almak konusunda Greenbergci modernizmin işe yaramamasından açıkça rahatsız olmaya başladı. Bu yüzden sınırlı Greenbergci paradigmanın, kendi katılığı nedeniyle, cîgnemeye başladığı "genişletilmiş" Modernist özeleştirel bir duyarlık fikrinin taslağını oluşturmaya başladı. Geçiş çalışması olsa da, bu deneme Greenberg'in Modernizminin en seçkin savunucularından birinin elinde gevşemeye başladığı bir dönemi gösteriyor. *Artforum*, New York, Eylül 1972, s. 48-51'de yayınlandı ve buradaki metin oradan alındı. (Ayrıca bkz. VIID12 ve VIIIA4.)

Günün birinde, Harvard'daki Fogg Müzesi'nde "Üç Amerikalı Ressam" sergisi sırasında, Michael Fried ve ben galerilerden birinde duruyorduk. Sağımızda Frank Stella'nın bir bakır resmi vardı, resmin yüzeyi odayı kaplayan bir ışıkla parlıyordu. Galeriye giren bir Harvard öğrencisi yanımıza geldi. Sol kolunu kaldırıp parmağıyla Stella'yı göstererek, Michael Fried'ın karşısında durdu. "Bunun nesi güzel?" diye sordu. Fried ona baktı. "Bak," dedi, "Stella bazen Metropolitan Müzesi'ne gider. Oturup saatlerce Velazquez'i seyreder, o resimlerden serseme döner ve sonra da atölyesine döner. Hayatta en çok istediği şey Velazquez gibi resmedebilmektir. Ama bu yolun ona kapalı olduğunu bilir. O yüzden de şeritleri resmeder." Fried neredeyse bağırıyordu. "Velazquez olmak istediği için şeritleri resmediyor."

Delikanlının ne anladığını bilmiyorum, ama bu benim için yeterince açıktı. Velazquez'in ihtiyaçlarıyla Stella'nınkileri tek bir cümlenin geniş hamlesiyle bağlayan o açıklama, bir sıçrayışta sanatın üç yüzyılını aydınlatan dev bir üç noktaydı. Ama bana göre koşucunun her hareketinin tek bir imgeye kaydedildiği o stroboskop fotoğraflarından biriydi. Öğrencinin göremediğini görüyordum, Fried'ın açıklamasında neyin ona yetersiz geldiğini de. O spot ışıkları altında, yüzlerce birbirinden ayrı resimsel edimi tek bir devinimin akışkan berraklığına bağlayan bir savın mantığını görebiliyordum, benim için galeride asılı duran resimler kadar somut bir savın – onların temiz, boş yüzeyleri sanat tarihine ayrılmış duvarların soluk grisine yaslanmıştı. Fried bu savı öğrenciye baştan sona aktarmadı belki, öğrencinin apaçık belli bir şeyi düşünmesini istedi: Stella'nın sanatı aracılığıyla bir şey söyleme ihtiyacı bir onyedinci yüzyıl İspanyolunun ihtiyacıyla aynıydı; sadece zamandaki yer farklıydı. 1965 yılında, Stella'nın şeritlerinin, söylemek istediği şeyle ilgili olması –yani *içeriğin* bir ürünü olması– benim için açık bir şeydi.

***

İçerik sorunu "modernist" eleştirmenlerin birçoğunun yazdıklarında yer almıştır. Bu yüzden Michael Fried "Üç Amerikalı Ressam" adlı sergisi için uzunca denemesini yazdığı zaman [bkz. VIB9], elbette kendi deneyimine dikkat çekmişti: "Hem Noland hem Olitski öncelikle duygunun ressamlarıdır ve onların çağdaşları arasında öne çıkmalarının öncelikle eserlerinin o çok yüksek düzeydeki biçimsel zekasında değil, bu zekanın mümkün kıldığı derinlik ve duygu boyutunda olduğuna inanıyorum." Noland'ın resminin "tutkusunu, zarafetini ve kırılgan gücünü" nitelerken, ya

da Noland'dan "gergin, eleştirel, eserinde neredeyse kırıcı bir mevcudiyeti olan" biri olarak bahsederken, Fried bunların kaynağı olarak hem renge hem tasarıma (ya da yapıya) dikkat çekti. Ama çözümlemesini yapıyla sınırladı, renge girmedi, çünkü ilki yararlı bir şekilde betimlenebilecek akılcı kararların sonucuydu, diğeriyse keyfi olduğu için betimlenemiyordu. Ve bu çözümlemenin parçalılığı bütünsel eseri karşılama sorumluluğundan ürkmek ya da hile yapmak olarak görülmüyordu, çünkü eserin anlamı tam da o akılcılık ve keyfilik karışımında bulunuyordu. Fried Noland'ın resmini belli bir tarihin –apaçık, dönüşlü bir yapının icadını zorunlu kılan ve lirizmi daha da dar bir renk ovasına sürükleyen bir tarihin– yol açtığı genel "anlam krizine" bir yanıt olarak görüyordu.

Bütün bu hikaye... "modernist" eleştirel konuma saldıran birçok kimsenin, bunu o konumun çeşitli parçalarını ihmal ederek ya da çarpıtarak saldırması gibi bir olguyla kanıtlanmaktadır. Elbette, birçok "modernist" yazıdan çıkartılan şeyi dikkate almalarının beklenemeyeceğini söyleyebilirler; yani "modernist" eleştirmenler için içerik ve duygu sorunları gerçekten temel önemdeyse, bunu kendileri bir sır gibi saklıyor olmalı, çünkü yazdıklarında öne çıkan hiçbir zaman bu tür sorular olmadı. Ama geniş bir kuram bütününü tartışırken açıklık sorunlu bir ölçüttür. Bu biraz da Wittgenstein'ın felsefi konumunun davranışçılığı savunduğunu, çünkü yazdıklarında öne çıkan şeyin bu olduğunu söylemeye benzer. Fakat geç dönem Wittgenstein'ı okuyan herhangi biri onun yapıtını bütün olarak ele aldığında idealizmin yanı sıra davranışçılığa da ölçülü ve derin bir saldırı içerdiğini görür.

"Modernizm"de de, 1960'ların başında sanat üzerine yazmaya başlayan bizlerin büyük kısmı için önemli olan şey onun yöntembilimiydi. Bu yöntem berraklık istiyordu. İnsanın bir sanat eserinde gösteremeyeceği bir şeyi konuşmamasını istiyordu. İnsanın sanat konusundaki şimdiki algılarını insanın sanat hakkında geçmişte bildiklerine bağlamasını istiyordu. Bir tür sınamaya açık olan bir dil istiyordu. [...]

50'lerde sırasıyla "Varoluşçu" eleştirinin psikolojikleştirici iniltisinden ezilmiş ve bunalmış bir haldeydik. Bize kaçamaklı görünüyordu – yeteneklerini anlayamadığımız bir erişilmez öznellik engeli vardı karşımızda. Bize göre, ilacın açık bir şekilde "eğer x ise o zaman y" gibi bir kanıtlanabilirliği olmalıydı. Benimsediğimiz kıyas tarihsel karaktere sahipti, yani sadece tek bir yönde okunabiliyordu; ilericiydi. Herhangi bir *a rebours* [tersine dönmek] mümkün değildi, geriye yol almak mümkün değildi. Manet'den Empresyonistlere, Cézanne'a ve sonra da Picasso'ya uzanan tarihi *en filade* [birbirine bağlı] bir odalar dizisi olarak görüyorduk. Her odanın içinde tek bir sanatçı, deneyiminin ve biçimsel zekasının sınırlarına, medyumunun ayrı bileşenlerine göre inceleniyordu. Resimsel ediminin etkisi de aynı zamanda kapıyı bir sonraki uzama açıp arkasından başkasının gelmesini engellemekti. Yeni uzamın şekli ve boyutları bir sonraki resimsel edimle keşfediliyordu; bu dengesiz konumun tek özelliği önceden belirlenen tek şeyin onun giriş noktası olmasıydı. [...] Modernizmin o tarihin nesnel verilerine bağlı olduğu için, bence, "duyarlılıkla" herhangi bir ilişkisi yoktu.

Elbette modernizm bir duyarlıktır – benim de bir parçası olduğum o küçük sanat tarihçileri topluluğunun ötesine geçen, ondan daha fazlasını içeren ve son aşamada benim savunduğum şeyi eleştiren bir duyarlık. O duyarlığın bir kısmı bir alçakgönüllülük edimi olarak çözümlemeye yer veriyor, yargı ediminin tam ortasında

kendisini **yakalamaya**, bilincin aynasında farkında olmadığı şeyleri yakalamaya çalışıyor. Özdüşünümselliğe ya da Yapısalcı eleştirmenlerin *dédoublement* dediği şeye yönelik ilgi, bu yüzden daha geniş bir modernist duyarlığın en genel özelliklerinden biri oluyor. Ve bu ilgi yüzünden, modernist duyarlığın bir başka parçası perspektif sorunu konusunda aşırı bir özen gösteriyor. [...]

Perspektif, bir şeyin kurala göre uzam içinde bir başka şeyi izlemesi olan nedenselliğin görsel karşılığıdır. Bu açıdan, tarihsel gelişme farklarına rağmen, edebiyattaki her yerde hazır ve nazır anlatıcı ve geleneksel olay örgüsü geleneğine benzetilebilir ... ve bu –uzamsal bir analog olarak verilen– geçici ardışıklık hem o uzamın hem de o olayların "anlamına" salgılanmıştı. Ve daha geniş modernist duyarlığın tiksindiği şey tam da bu öncelikli anlam varsayımıdır. [...]

Eğer tarihe dayanan anlam şemaları oluşturursak, denetim ve sansür sistemlerini güçlendirdiğimiz gerçeğini artık göz ardı edemeyiz. Artık masum değiliz. "Çünkü eğer geçmişin normları şimdiyi ölçmeyi sağlıyorsa, aynı zamanda onu inşa etmeyi de sağlıyorlardır."

Birisi bize Stella'nın resminde neyin güzel olduğunu sorarsa ve bizim yanıtımız da onun Manet vb. vb. ve Empresyonizm vb. vb. ve sonra Kübizm ve sonra da bir düzleştirme zorunluluğunun tarihi yüzünden şeritler yapmak zorunda kaldığını söylemek olursa, Stella'nın resmini üzerine özel bir anlatı biçimi yansıttığımız bir tür perdeye dönüştürmüş oluruz. Modernist eleştirinin saygı duyduğu düzlük uzamsal perspektifi silmiş olabilir, ama onun yerine geçici bir tanesini koydu – yani, tarihi. Modernist eleştirinin, sözgelimi Stella'nın eşmerkezli şeritlerinin girdabına bakarak düşündüğü şey bu tarihtir: geçmişteki kapı ve odalara, tekrar içlerine girmek mümkün olmadığı için kendilerini sadece şematik bir düzlükle gösterebilen kapı ve odalara doğru açılan bir perspektif bakışı.

Modernist eleştiri masumdur. Ve masumluğu üç şeye dayanır: Hiçbir zaman canlandırmaktan yorulmadığı zamansallığı –"Manet'den bu yana bütün resim tarihi"–, sözkonusu sanatı üzerinde yapılandırdığı (ve sanatın da gitgide daha yoğun bir şekilde üzerinde yapılanmaya çabaladığı) o perspektif armatürü gibi reddeder; o tarihi "nesnel" sayar – yani duyarlığın emirlerinin ötesinde, ideolojinin ötesinde; ve kendini eleştirmeksizin kurallar koyar. "Tarihinin" bir perspektif, benim perspektifim olduğunu –yani sadece bir bakış açısı olduğunu– göremeyen modernist eleştiri apaçık saydığı şeyden kuşkulanmayı bırakmıştır, eleştirel zekası da neyi verili olarak aldığına dikkat etmeyi bırakmıştır. Kuralcı bir konum olduğunu reddederken içtenlikli olsa da, geçmişin belli bir versiyonunun "gerçekliğine" olan inancı, onun şimdiyi (yıkıcı anlamıyla) inşa etme tarzlarına bir sınır getirmeyi başaramamıştır. [...]

9 Jean Baudrillard (1929- 2007)
"Emeğin Etiği, Oyunun Estetiği"

Marksizm Fransız entelektüel yaşamına İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan bugüne hakim oldu. 1968 başarısızlığının arkasından da yoğun bir eleştirel gözden geçirmeye konu oldu. Burada Jean Baudrillard daha sonra 1980'lerin kültür kuramı ve "postmodernist" sanatında temel uğraşlardan biri olacak bir şeyin temelini atıyor. Ona göre Marx'ın politik ekonomi eleş-

tirisi sadece modern kapitalizmin iş ahlakını tekrarlamaya yaramaktadır; kalanların, sanatın ve estetik oyunun alanı da ona aynı ölçüde bağlıdır. Baudrallard'a göre ikisi birlikte kapitalizmi aşmak için ise yarar bir strateji değil "üretimin aynası" olurlar. Buna karşılık o modern dünyada politik ekonominin eleştirisinin kendisinin de modernliğin kendine özgü bir yanına, yani aşırı bir enformasyon, bilgi ve anlamlar yüküne odaklanarak dönüşümden geçmesi gerekir. Baudrillard sadece maddi alışverişe değil simgesel alışverişe de odaklanmayı; "göstergenin politik ekonomisi" dediği şeye yönelik maddeci bir eleştiri getirmeyi önerir. Buradaki alıntılar *Le Miroir de production* (*Üretimin Aynası*), Paris, 1973'ün, İngilizceye Mark Poster tarafından *The Mirror of Production* adıyla yapılan çevirisinden yapılmıştır (St Louis, MO, 1975, s. 35-51).

Maddi üretimin bu mantığı, üretim tarzlarının bu diyalektiği, her zaman için tarihin ötesinde insanın diyalektik bir varlık olarak soysal tanımına döner; bu ancak doğanın nesneleştirilmesi süreci aracılığıyla anlaşılabilen bir fikirdir. Bu konum, tarihinin değişiklikleri yoluyla bile olsa, (tarihi aynı zamanda kendi "ürünü" olan) insanın bu açık ve kesin nedenle, örtük bir felsefe gibi davranan bu diyalektik şemayla yönetilmesi ölçüsünde çok ciddi sonuçlar doğuracaktır. Marx bu konumu *1844 Elyazmaları*'nda geliştirir; Marcuse bunu ekonomik emek kavramına yönelik eleştirisinde ele alır: "... emek tam anlamıyla insan varlığının ontolojik bir kavramıdır."[1] [...] Bütün bunların diyalektik zirvesi "insanın inorganik bedeni" olarak doğa kavramı olacaktır. insanın doğallaştırılması ve doğanın insanlaştırılması.[2]

Bu diyalektik temelde, Marksist felsefe iki yönde gelişir: bir emek etiği ve emek olmayanın estetiği. İlki bütün burjuva ve sosyalist ideolojiyi kat eder. Değer olarak emeği kendi içinde bir amaç olarak, kategorik bir emir olarak yüceltir. Emek olumsuzluğunu kaybeder ve mutlak bir değere yükseltilir. Ama insanın soysal üretkenliği şeklindeki "maddeci" tez, emeğin bu "idealist" kutsanmasından çok uzak mıdır? [...]

Mutlak emek idealizmiyle karşı karşıya kalan diyalektik maddecilik belki de sadece üretici güçlerin diyalektik bir idealizmi olur. Doğanın dönüşümü ilkesinin merkezinde yer alan araç ve amaç diyalektiğinin zaten sanal olarak araçların özerkleştirilmesini ima edip etmediği konusuna döneceğiz (bilimin, teknolojinin ve emeğin özerkleşmesi; soysal bir etkinlik olarak üretimin özerkleşmesi; gelişmenin genel şeması olarak diyalektiğin kendisinin özerkleşmesi).[3]

Bu çalışma etiğinin gerici karakteri açıkça baskıladığı şeyle bağlantılıdır: Marx'ın emeğin ikili doğasına ilişkin temel keşfiyle (onun soyut ve ölçülebilir toplumsal emeği keşfetmesiyle). Marksist düşüncenin hassas noktalarında, çalışma etiğinin karşısında çalışma olmayanın ya da oyunun nitelik ve nicelik diyalektiğine dayanan bir estetiği vardır. Kapitalist üretim tarzının ve emeğin niceliksel ölçümünün ötesinde, komünist toplumdaki kesin bir niteliksel mutasyon perspektifi budur: yabancılaşmış emeğin sona ermesi ve insanın öz güçlerinin özgürce nesneleşmesi. [...]

Politik ekonominin ötesindeki oyun, çalışma olmayan ya da yabancılaşmamış emek, sonsuz bir sonun hükümranlığı olarak tanımlanmaktadır. Bu açıdan aşırı Kantçı anlamda, içerdiği bütün burjuva ideolojisi yan anlamlarıyla birlikte, estetiktir ve öyle kalır. Marx'ın düşüncesi burjuva ahlakıyla hesaplaşmış olsa da, onun daha hassas bir ikircikliliğe sahip ama genel bir politik ekonomi sistemiyle suç ortaklığı da aynı ölçüde derin olan estetiği karşısında savunmasız kalır. Bir kez daha, stratejisinin kalbinde, nitelik ve nicelik arasındaki analitik ayrımında, Marksist düşünce

burjuva düşüncesinin estetik ve hümanist virüsünü miras alır, çünkü nitelik kavramı bütün kesinlikleri yüklenir – ister kullanım değerinin o somut kesinlikleri olsun, ister o sonsuz ideal ve aşkın kesinlikler olsun. Oyun, özgürlük, saydamlık ya da yabancılaşmadan kurtulma kavramlarının kusuru burada yatar: Bu devrimci imgelemin kusurudur, çünkü insani yeteneklerin özgürce oyunu ve ideal oyun tiplerinde, hâlâ baskıcı bir yüceltimden çıkarma sürecindeyiz. Aslında, oyun sahası insan akılcılığının tatmini, insanın doğayı sürekli nesneleştirme ve onunla birlikte alışverişlerini denetleme etkinliğinin diyalektik zirvesi olarak tanımlanmaktadır; gerçeklik ilkesinin ve doğanın dönüşümünün "adımlarından giden". Marx onun sadece zorunluluğun hükümranlığına dayandığı zaman serpilebileceğini açıkça söyler. Kendisini emeğin ötesine ama onun devamına koymak isteyen oyun sahası, her zaman için sadece emeğin sınırlarının estetik yüceltimi olarak kalır. Bu kavrayışla birlikte zorunluluk ve özgürlük sorunsalında, ikili ideolojik ifadesi her zaman için bir gerçeklik ilkesinin (bastırma ve yüceltme, emek ilkesi) kurulması ve onun ideal bir aşkınlık içinde biçimsel olarak aşılması anlamına gelmiş olan tipik bir burjuva sorunsalında kalmış oluruz.

Çalışma ve çalışmama: işte "devrimci" bir tema. Bu kuşkusuz yukarıda tartışılan ikili, yapısal karşıtlığın en hassas biçimidir. Sömürünün çalışma yoluyla sona ermesinin sona ermesi çalışmamaya yönelik bu tersten büyülenme, bu tersten serbest zaman serabıdır (zorunlu zaman-serbest zaman, dolu zaman-boş zaman: hep üretime ait olan bir zaman düzeninin hemegonyasını sağlamlaştıran bir başka paradigma). Çalışmama hâlâ emek gücünün tek bastırma yoluyla yüceltimden çıkartılmasıdır, seçenek olarak hareket eden antitezdir. Çalışmamanın sahası böyledir: Hazla ve onun mevcut bürokratik örgütlenmesiyle, ölüm ve mumyalaşma arzusunun ve onun toplumsal kurumlar tarafından idaresinin çalışma sahasındaki kadar güçlü olduğu o örgütlenmeye doğrudan birleşmese bile böyledir; onu "toptan harcanabilirlik" ya da bireyin kendisini değer olarak "üretmesi", "kendini ifade etmesi", (bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde) otantik bir içerik olan "kendini özgürleştirmesi" için "özgürlük" kipinden başka bir şey, kısacası, zamanın ve bireyin idealliği sonunda kendi özgürlüğü tarafından doldurulacak boş bir biçim olarak temsil eden radikal bir tarzda görülse bile böyledir. Değerin kesinliği hep oradadır. Değer artık üretici etkinlik sahasındaki gibi belirli içeriklere kaydedilmez; bu yüzden de o kadar belirleyici olmasa bile, saf bir biçimdir. İçeriklerinden boşaltılan anti-resimde, anti-sanatta ve anti-tiyatroda nasıl resim, sanat ve tiyatronun saf kurumsal içeriği ışıl ışıl dururşa, emek-olmayanda da emeğin saf biçimi ışıldar. Emek-olmayan kavramı bu yüzden politik ekonominin iptali olarak hayal edilebilse de, gösterge olarak politik ekonominin sahasına dönmek zorundadır, ve de sadece kendi iptalinin göstergesi olarak. Devrimcilerin "yeni toplumun" programlı alanına girmesi olanaksızdır.

***

Marx'ın yarattığı silah, kendisini burjuva politik ekonomisininkine üstün bir üretimin akılcılığının bir biçimi gibi kavrayarak, ona karşı döner ve onun kuramını politik ekonominin diyalektik yüceltilmesine çevirir. Daha yüksek bir düzeyde, eleştirisi onun Feuerbach'a yönelttiği kendi itirazında dinin içeriklerinin radikal bir eleştirisini, tümüyle dinsel bir biçimde yaparak bocalar. Marx politik ekonominin ra-

dikal bir eleştirisini yaptı, ama yine politik ekonomi biçiminde. Bunlar diyalektiğin hileleridir, kuşkusuz bütün "eleştirilerin" sınırıdır. Batı'da eleştiri kavramı politik ekonomiyle aynı zamanda ortaya çıktı ve Aydınlanma akılcılığının özü olarak, sistemin genişletilmiş yeniden üretiminin tek hassas, uzun vadeli ifadesi oldu. Diyalektik de her eleştirinin karşılaştığı kaderden kaçınamaz. Belki de idealist diyalektiğin maddeci bir diyalektiğe çevrilmesi sadece bir biçim değiştirmeydi; belki de politik ekonominin mantığı olan sermaye ve mal diyalektiktir; ve belki de, ölümcül iç çelişkisini üretme kılığında, Marx sadece betimleyici bir kuram ortaya çıkardı. Temsilin mantığı –nesnesinin kopyalanmasının mantığı– bütün akılcı konudan konuya geçişlere musallat olur. Her eleştirel kurama bu batıl inançlı din, bu kendi nesnesinin inşasıyla sarılma arzusu, olumsuzladığı biçimin musallat olduğu bu olumsuzluk musallat olur.

Bu yüzden Marx, Feuerbach'tan sonra dinin eleştirisinin temelde tamamlandığını (krş. *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*) ve artık ötesine geçemeyeceği o ikircikli sınırı (eleştirinin altındaki dinsel biçimin yeniden tersine çevrilmesi) aşmak için, kararlı bir şekilde farklı bir düzeye geçmek gerektiğini söyledi: politik ekonominin eleştirisine, çünkü bir tek o radikaldi ve din sorununu gerçek çelişkileri ortaya çıkararak kesin bir şekilde çözebilirdi. Bugün Marx'a göre tam da aynı noktadayız. Bizim için, politik ekonominin eleştirisi temelde tamamlanmıştır. Maddeci diyalektik biçimini yeniden üreterek içeriğini tüketti. Bu düzeyde, artık bir eleştiri durumunda değiliz: O içinden çıkılmaz hale gelmiştir. Ve tıpkı Marx'ın izlediği devrimci yoldan giderek, radikal bir şekilde farklı düzeye, onun eleştirisinin ötesindeki, politik ekonominin kesin çözülüşüne izin veren düzeye geçmeliyiz. Bu düzey simgesel alışveriş ve onun kuramının düzeyidir. Ve tıpkı Marx'ın politik ekonominin eleştirisine giden yolu hukuk felsefesinin eleştirisiyle açmayı zorunlu bulması gibi, bu radikal saha değişiminin ön hazırlığı gösterenin ve şifrenin metafiziğinin, mevcut bütün ideolojik kapsamıyla eleştirilmesi olmalıdır. Daha iyi bir terim bulamadığımız için, buna göstergenin politik ekonomisinin eleştirisi diyoruz.

1 H. Marcuse, "On the Concept of Labor", *Telos*, 16, Yaz 1973, s. 11-12.

2 Hep bir doğalcı olan Engels, maymundan insana geçişte çalışmanın oynadığı rolü yüceltecek kadar ileri gidiyor.

3 Ama bu özerkleşme Marksizmi Sosyal Demokrasiye, bugünkü revizyonizmine ve onun toptan pozitivist çözülüşüne çeviren şeydir (Bu çözülüş bürokratik Stalinizmi de Sosyal Demokrat liberalizmi de kapsar).

10 Laura Mulvey (1941-)
"Görsel Haz ve Anlatısal Sinema"dan

1970'lerde İngiliz *Screen* dergisi İngilizce konuşan seyircileri Fransız kültür kuramlarıyla ve özellikle de yapısalcılık ve göstergebilime dayanan film kuramlarıyla buluşturmak için çok caba harcadı. Laura Mulvey'in önemli incelemesi bakma türlerini ve onlardan alınacak hazları toplum içindeki cinsiyet farklarına bağladı. Bunu sadece "farklar" değil, sadece "toplum" da değil diye düzeltmek gerekir. Daha çok, bu farkların kapitalist, ama daha da çok özellikle ataerkil bir toplum içindeki eşitsizlik ve baskı biçimini aldığı vurgulandı. Mulvey filmin ve genel-

leyerek, modern sanatın büyük kısmının hazlarını özünde baskıcı olan bir toplumsal yapıya bağladı. Makalesi, belirttiği gibi, bu hazları yok etmek üzere yola çıkıyordu. İlk kez 1973 bahannda Wisconsin Üniversitesi'nde bir tebliğ olarak sunulan deneme, ilk kez *Screen*, 16, sy. 13, Londra, Sonbahar 1975, s. 6-18 içinde yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı. (Yeniden basımı Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Londra, 1989 içinde yer alıyor.)

I Giriş

A. Psikanalizin Politik Kullanımı

Bu metin, filmin büyüsünün bireysel özne içinde zaten işbaşında olan mevcut büyülenme kalıpları ve onu şekillendiren toplumsal oluşumlar tarafından nerede ve nasıl dayatıldığını keşfetmek için psikanalizden yararlanmayı tasarlamaktadır. Başlangıç noktası olarak, filmin, imgeleri, erotik bakma tarzlarını ve gösteriyi denetleyen cinsel farkın düzgün, toplumsal olarak yerleşmiş yorumunu yansıtma, ortaya çıkarma ve hatta onun üzerinde oynama tarzını alıyor. Sinemanın ne olduğunu, geçmişte büyüsünün nasıl işlediğini anlamak, geçmişin bu sinemasını ele alacak bir kuram ve uygulama bulmaya çabalarken, yararlı olacaktır. Bu yüzden psikanalitik kuram burada, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini yapılandırma tarzını gösteren, politik bir silah olarak benimseniyor.

Fallusmerkezciliğin bütün dışavurumlarında görülen paradoks onun dünyasına düzen ve anlam katmak üzere hadımlaştırılmış kadın imgesine dayanmasıdır. Bir kadın fikri, sistemin temel taşı olarak durur: Simgesel bir varlık olan fallusu üreten şey kadındaki eksikliktir, fallusun gösterdiği eksikliği iyileştirmek de onun arzusudur. *Screen*'de yer alan psikanaliz ve sinemayla ilgili son yazılar dişi biçiminin, son aşamada, hadımlaştırmadan başka bir şeyden bahsetmeyen bir simgesel düzen içinde temsil edilmesinin önemini yeterince ortaya koyamadı. Kısaca özetlersek: Ataerkil bilinçdışını biçimlendirmede kadının işlevi iki katlıdır; önce kendisindeki gerçek bir penis yokluğuyla hadımlaştırma tehdidini simgeler ve ikincisi bu arada çocuğunu simgeselin içine yetiştirir. Bu başarıldığı zaman, süreç içindeki anlamı bir sona vardığı zaman, hukuk ve dil dünyasına sadece anasal bolluğun anısı ve eksikliğin anısı arasında salınan bir anı olarak girer. Her ikisi de doğa üzerine yerleştirilmiştir (ya da Freud'un ünlü ifadesindeki "anatomi" üzerine). Kadının arzusu onun kanayan yaranın sahibi şeklindeki imgesine bağlanmıştır: sadece hadımlaştırmayla bağlantılı olarak var olabilir ve onu aşamaz. Çocuğunu da kendisinin bir penis sahibi olma arzusunun göstereni haline dönüştürür (Bunun, simgesele girmesini sağlayan koşul olduğunu hayal eder). Ya kibarca söze, Babanın İsmine ve Yasaya teslim olmalıdır, ya da çocuğunu da imgeselin loşluğunda kendisiyle birlikte tutmak için mücadele etmelidir. Öyleyse, kadın, ataerkil kültürde eril ötekinin göstereni olarak, içinde erkeğin fantezilerini ve saplantılarını, hâlâ anlam yapan değil, anlam taşıyan konumunda olan kadının sessiz imgesine dilsel emir aracılığıyla dayatarak yaşayabildiği bir simgesel düzenle kuşatılmış olarak durmaktadır.

Bu çözümlemede feministlerin açıkça yararına olan bir şey var, fallusmerkezli düzende yaşanan hayal kırıklığını kesin şekilde aktarmasındaki bir güzellik var. Bizi baskının köklerine yaklaştırır, sorunun dile getirilmesini mümkün kılar, bizi temel engelle yüzleştirir: ataerkilliğin diline yakalanmış durumdayken (tam da

dilin gelmesi anında oluşmuş olan) bir dil gibi yapılanmış bilinçdışıyla nasıl mücadele edilecek? Durup dururken bir seçenek bulmak imkansız, ama ataerkilli sunduğu aletlerle, bu aletler arasında önemli bir tanesi olan psikanalizle inceleyerek bir çatlak açmaya çabalayabiliriz. Dişi bilinçdışı için önemli olup fallusmerkezli kuram için pek önemi olmayan konulardan bizi ayıran büyük bir uçurum var: dişi çocuğun cinsiyeti ve onun simgesel, cinsel açıdan olgun anneyle anne olmadan kurduğu ilişki, fallusun, vajinanın anlamlandırması dışındaki annelik... Ama bu noktada, psikanalitik kuram bugünkü haliyle bizim statükoyu, içine düştüğümüz ataerkil düzeni anlamamıza yardımcı olabilir.

B. Radikal Bir Silah Olan Hazzın Yıkılması

Gelişmiş bir temsil sistemi olan sinema (hakim düzenin biçimlendirdiği) bilinçdışının görme tarzlarını ve bakmadan alınan hazzı nasıl yapılandırdığını sorgular. Sinema son birkaç on yılda çok değişti. Artık en iyi şekilde Hollywood'un 1930'larda, 1940'larda, 1950'lerde örnek olduğu büyük sermaye yatırımına dayanan o yekpare sistem değil. Teknolojik ilerlemeler (16 mm, vb.) sinema üretiminin ekonomik koşullarını değiştirdi, artık sinema zanaatkâr ya da kapitalist yoldan üretilebilir. Bu yüzden alternatif bir sinemanın ortaya çıkması mümkün oldu. Hollywood ne kadar kendinin bilincinde ve alaycı olsa da, hakim ideolojik sinema kavramını yansıtan biçimsel bir mizansenle sınırladı kendini. Alternatif sinema hem politik hem estetik anlamda radikal olan ve anaakım filmin temel varsayımlarını zorlayan bir sinemanın doğması için uzam sağlar. Bu da anaakım filmi ahlaki açıdan reddetmek değil, onun biçimsel uğraşlarının onu üreten toplumun ruhsal saplantılarını ne şekilde yansıttığını anlamak ve dahası, alternatif sinemanın kendine özgü bir şekilde bu saplantı ve varsayımlara karşı tepki göstererek yola koyulması gerektiğini vurgulamaktır. Politik ve estetik açıdan avangard bir sinema artık mümkün, ama ancak bir kontrpuan olarak var olabilir.

Hollywood üslubunun (ve onun etki alanına giren bütün sinemanın) büyüsü, sadece ve tek bir önemli özellikten değil, onun görsel hazzı ustalıklı ve tatmin edici bir şekilde yönlendirmesinden kaynaklandı. rekabetsiz kalan anaakım film, erotiği de hakim ataerkil düzenin diline şifreledi. Fazlasıyla gelişmiş Hollywood sinemasında, yabancılaşmış özne, imgesel belleğinde bir kayıp duygusuyla, fantezideki potansiyel bir eksik terörüyle parçalanmış özne, ancak bu şifreler aracılığıyla bir tatmin olma anı yakalar gibi oldu: onun biçimsel güzelliği ve ona ait oluşturucu saplantılarla oynaması aracılığıyla. Bu metin o erotik hazzın filme dokunmasını, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin temel yerini ele alacak. Hazzın ya da güzelliğin çözümlenince yok olduğu söylenir. Bu metnin amacı da bu. Film tarihinin yüksek noktasını temsil eden egonun tatminine ve desteklenmesine bundan sonra saldırmak gerekiyor; soyut ya da entelektüelleştirilmiş hazsızlıkta var olamayan yeniden inşa edilmiş yeni bir haz için değil, anlatısal kurgu filmin rahatlığını ve bolluğunu toptan olumsuzlayacak bir yol bulmak için gerekiyor. Yeni bir arzu dili tasarlamak üzere geçmişi, reddetmeden, yıpranmış ya da baskıcı biçimleri aşarak, ya da normal haz beklentilerinden kurtulmaya cesaret ederek geride bırakmaktan doğan heyecandır seçenek.

II Bakmadaki Haz – İnsan Biçiminden Büyülenme

A. Sinema olası bir dizi haz sunar. Birisi skopofilidir [voyörizm]. Bakmanın kendisinin, tıpkı tersi, bakılma gibi bir haz kaynağı olduğu durumlar vardır. İlk kez *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*'sinde Freud skopofiliyi, erotojenik bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler olarak var olan cinselliğin tamamlayıcı içgüdülerinden biri olarak ele aldı. Bu noktada skopofiliyi başka insanları nesne yerine koymak, onları denetimci ve meraklı bir bakışa maruz bırakmakla ilişkilendirdi. Verdiği örnekler çocukların voyöristik etkinlikleri, onların mahrem ve yasak olanı görmek ve bilmek (başkalarının cinsel ve bedensel işlevlerine, penisin varlığına ve yokluğuna ve geriye dönük olarak, ilk sahneye yönelik merak) arzularına odaklanır. Bu çözümlemede skopofili özünde etkindir. (Daha sonra, *İçgüdüler ve Kötü Yanları*'nda, Freud skopofili kuramını daha da geliştirdi, onu üreme öncesindeki, bakışın hazzının başkalarına analoji yoluyla aktarılmasını sağlayan otoerotizme bağladı. Burada etkin içgüdüyle onun narsist bir biçimde geliştirilmesini sağlayan ilişki arasında işbaşında olan yakın bir ilişki vardır.) İçgüdü başka etkenlerle, özellikle de egonun kuruluşuyla değişse de, başka bir kişiye nesne olarak bakmadaki hazzın erotik temeli olarak var olmayı sürdürür. En aşırı haliyle, bir sapkınlık olarak sabitlenebilir, saplantılı voyörleri ve *Peeping Tom*ları, sadece etkin bir denetleme duygusuyla, nesneleştirilmiş bir ötekini seyrederek cinsel tatmin olabilen kişileri ortaya çıkarır.

İlk bakışta, sinema habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin kaçamak dünyasından uzak gibi durur. Perdede görünen şey fazlasıyla açıkça gösterilmiştir. Ama piyasa filmleri yığını ve onun içinde bilinçli bir şekilde evrilmiş olan gelenekler, büyülü bir şekilde, bir seyircinin var olup olmamasına aldırmadan ortaya serilen sıkıca kapatılmış bir dünyayı tasvir eder, onlar için bir ayrılık duygusu üretir ve onların voyöristik fantezilerini canlandırır. Dahası, salondaki karanlıkla (Bu karanlık aynı zamanda seyircileri de birbirinden yalıtır) ve perdede yer değiştiren ışık ve gölge desenlerinin ihtişamı voyöristik ayrılık yanılsamasını vermeye yardımcı olur. Film gerçekten gösteriliyor olsa da, görülmek üzere orada olsa da, perdeye yansıtma ve anlatı gelenekleri seyirciye mahrem bir dünyaya bakıyormuş yanılsaması verir. Başka şeylerin yanı sıra, sinemadaki seyircilerin konumu onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzunun oyuncuya yansıtılması konumudur.

B. Sinema ezelî bir haz dolu bakma isteğini tatmin eder, ama aynı zamanda daha ileri gidip narsistik yönüyle skopofili geliştirir. Piyasa filminin gelenekleri insan biçimine yönelik ilgiye odaklanmıştır. Ölçek, uzam, öykülerin hepsi de insanbiçimcidir. Burada, bakma isteği ve merak benzerlik ve tanımaya olan büyülenmeyle karışır: insan yüzü, insan bedeni, insan biçimiyle çevresi arasındaki ilişki, kişinin yeryüzündeki görünür varlığı. Jacques Lacan bir çocuğun kendi imgesini aynada tanıdığı anın onun egosunun kurulması için can alıcı önemde olduğunu anlatmıştı [bkz. VB8]. Bu çözümlemenin birkaç yönü burada önemli. Ayna aşaması çocuğun fiziksel tutkularının onun motor becerisini ortaya çıkardığı bir dönemde ortaya çıkar, böylece kendisini tanımasının ayna imgesinin onun kendi bedeninde yaşadığından daha tam, daha kusursuz olduğunu hayal etmesi yüzünden daha eğlenceli olmasına yol açar. Bu yüzden tanıma yanlış tanımayla birlikte gelir: Tanınan imge benliğin yansıyan bedeni olarak

kavranır, ama daha üstün olarak yanlış tanınması bu bedeni bir ideal ego, yabancılaşmış özne, yani bir ego ideali olarak yeniden içe yansıtıldığı zaman, başkalarıyla daha sonraki özdeşleşmeye yol açan bir şey olarak kendi dışına yansıtır. Ayna anı çocuğun dilinden önce gelir.

Bu metin için önemli olan şey imgeselin, tanıma/yanlış tanıma ve özdeşleşmenin ve buradan da sonra öznelliğin "Ben"inin ilk dile getirilmesinin matrisini oluşturan şeyin bir imge olmasıdır. Bu an, daha eski bir bakma (besbelli bir örnekle, annenin yüzüne bakma) büyülenmesinin kendi kendinin farkında olmaya dönük ilk ipuçlarıyla örtüştüğü bir andır. Bu yüzden de filmde böylesine yoğun bir şekilde ifade edilen ve sinema seyircisinden böyle neşeli bir kabul gören şey imgeyle benlik imgesi arasındaki uzun süren aşk/umutsuzluk ilişkisinin doğmasıdır bu. Perdeyle ayna arasındaki dışsal benzerliklerden (sözgelimi, insan biçiminin çevresiyle çerçevelenmesi) ayrı olarak, sinema aynı zamanda egoyu güçlendirirken geçici ego kayıplarına izin verecek kadar güçlü büyülenme yapılarına da sahiptir. Ego daha sonra algılamaya başlarken dünyayı unutma duygusu (Kim olduğumu ve nerede olduğumu unuttum) nostaljik bir şekilde imge tanımanın öznellik öncesi momentine benzer. Aynı zamanda sinema bir yandan özellikle yıldız oyuncu sisteminde ifadesini bulan ego ideallerini üretmekte, hem de yıldız oyuncuların karmaşık bir benzerlik ve farklılık sürecini (Şöhret sıradanlığı kişileştirir) sahnelerken hem perdedeki mevcudiyette hem de perdedeki öyküde merkez yer tutmalarını sağlamaktadır.

III İmge Olan Kadın, Bakışın Sahibi Olan Erkek

A. Cinsel dengesizliğin düzene soktuğu bir dünyada, bakma hazzı etkin/eril ve edilgen/dişil arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı fantezisini, buna uygun olarak şekillenen dişi figürüne yansıtır. Geleneksel teşhirci rolleriyle kadınlar da hem bakılır hem sergilenir, görünümleri güçlü görsel ve erotik etki bırakmak için şifrelenmiştir; bu yüzden bakılan-şey-olmayı çağrıştırdıkları söylenebilir. Cinsel nesne olarak sergilenen kadın erotik gösterinin ana temasıdır: orta sayfa güzellerinden striptize, Ziegfeld'den Bubsy Berkeley'e, kadın bakışı tutar, yönlendirir ve erkek arzusunu gösterir. Piyasa filmi temiz bir şekilde gösteriyle anlatıyı birleştirmiştir. (Fakat müzikal şarkı-ve-dans numaralarının anlatılan öykünün akışını nasıl bozduğuna dikkat edin.) Kadının varlığı normal bir anlatı filminde vazgeçilmez gösteri öğesidir, fakat onun görsel varlığı bir öykü hattının gelişmesine karşı işlemeye, olayın akışını erotik tefekkür momentlerinde dondurmaya eğilim gösterir. [...]

B. Etkin/edilgen heteroseksüel emek ayrımı da anlatı yapısını aynı şekilde denetlemiştir. Hakim ideolojinin ve onu destekleyen fiziksel yapının ilkelerine göre, erkek figürü cinsel nesneleştirmenin yükünü taşıyamaz. Erkek teşhirci kendi benzerine bakmaya karşı isteksizdir. Bu yüzden gösteriyle anlatı arasındaki bölünme erkeğin öyküyü ilerleten, bir şeyler olmasını sağlayan etkin kişi olma rolünü destekler. Erkek film fantezisini denetler ve aynı zamanda başka bir anlamda da iktidarın temsilcisi olarak belirir: Seyircinin bakışının sahibi olarak, onu perdenin arkasına, gösteri olan kadının temsil ettiği anlatı dışındaki eğilimleri nötrleştirmek üzere taşır. Bu da filmi seyircinin özdeşlik kurabileceği temel bir denetleyici figür çevresinde yapılandırarak harekete geçirilen süreçler aracılığıyla olası kılınır. Seyirci erkek baş-

kahramanla özdeşlik kurarken, bakışını kendi benzerine, perdedeki vekiline yansıtır, böylece erkek baş kahramanın iktidarı olayları denetlediği sırada erotik bakışın etkin iktidarıyla örtüşür, ikisi de tatmin edici bir her şeye kadirlik duygusu verir. Bir erkek sinema yıldızının şöhretli özellikleri de bu yüzden bakışın erotik nesnesininkiler değil, aynanın önündeki o ilk tanıma anında kavranan o daha kusursuz, daha tam, daha güçlü ideal egonun özellikleridir. Öyküdeki karakter bir şeyler olmasını sağlayabilir ve olayları özne/seyirciden daha iyi denetleyebilir, tıpkı aynadaki imgenin motor koordinasyonun daha fazla denetiminde olması gibi. İkon olan kadının tersine, etkin erkek figürü (özdeşleşme sürecinin ego ideali), içinde yabancılaşmış öznenin bu imgesel varoluşun kendi temsilini içselleştirdiği o ayna tanımasına karşılık gelen bir üç boyutlu uzam talep eder. Bir manzara içindeki bir figürdür o. Burada filmin işlevi, insan algısının sözde doğal koşullarını olabildiğince kesin bir şekilde yeniden üretmektir. Kamera teknolojisi (özellikle de derin odakta görüldüğü gibi) ve (başkahramanın eylemiyle belirlenen) kamera hareketleri, görünmeyen (gerçekçiliğin talep ettiği) edisyon, yani yayına hazırlama süreciyle birleşince, perde uzamının sınırlarını bulanıklaştırmaya başlar. Erkek başkahraman sahneyi, içinde bakışı dile getirdiği ve eylemi yarattığı uzamsal yanılsama sahnesini yönetmekte serbesttir.

C1. IIIA ve B bölümleri filmdeki kadının temsil tarzıyla anlatıyı çevreleyen gelenekler arasında bir gerilim belirledi. Herbiri bir bakışla ilişkilidir: onun keyfi için sergilenen (erkek fantezisini ifade eden) dişi biçimiyle doğrudan skopofilik temas içinde olan seyircinin bakışı ve bir doğal uzam yanılsaması içinde benzerinin imgesiyle büyülenen ve onun aracılığıyla anlatı içindeki kadının denetimini ve mülkiyetini ele geçiren seyircinin bakışı. (Bu gerilim ve bir kutuptan diğerine geçiş tek bir metni yapılandırabilir. Bu yüzden hem *Only Angels Have Wings* [*Melek Kanatları*, 1939], hem de *To Have and Have Not* [*Sahip Olmak ya da Olmamak*, 1944] filmleri, kadının, seyircinin ve filmin bütün erkek kahramanlarının ortak bakışının nesnesi olmasıyla başlar. Kadın tek başınadır, gözalıcıdır, sergidedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe, erkek başkahramana aşık olur ve onun mülkü haline gelir, dışa dönük gözalıcı niteliklerini, genel cinselliğini, gösteri kızı çağrışımlarını kaybeder; erotizmi sadece erkek sinema yıldızına yönelir. Erkek yıldızla özdeşleşme sayesinde, onun iktidarına katılarak, seyirci de ona dolaylı bir şekilde sahip olabilir.

Ama psikanalitik açıdan, dişi figürü daha derin bir sorun içerir. Aynı zamanda bakışın sürekli olarak çevresinde dolandığı ama onaylamadığı bir şeyi de çağrıştırır: Bir penisten yoksun olmasını, hadımlaştırma tehdidini ve bu yüzden de hazsızlığı içerir. Son aşamada, kadının anlamı cinsel farktır, penis yokluğu görsel olarak araştırılabilir, hadımlaştırma kompleksinin dayandığı maddi kanıt simgesel düzene ve Babanın Yasasına girmenin örgütlenmesi için gereklidir. Bu yüzden ikon olan kadın, erkeklerin, bakışın etkin denetleyicilerinin bakışı ve keyfi için sergilenen kadın, her zaman başlangıçta gösterdiği kaygıyı canlandırma tehdidi içerir. Erkek bilinçdışının bu hadımlaştırma kaygısından iki kaçış sahası vardır: ilk travmanın canlandırılmasıyla uğraşmak (kadını sorgulamak, onun gizemini çözmek), bununla birlikte suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (*film noir*larda sıkça görülen bir saha); ya da hadımlaştırmanın, yerine bir fetiş nesnesi koyarak ya da temsil edilen figürün kendisini bir fetişe çevirip tehlikeli değil güven

verici kılarak tümüyle reddedilmesi (Aşırı değerlendirme, kadın yıldız kültü buradan gelir). Bu ikinci saha, fetişist skopofili, nesnenin fiziksel güzelliğini sağlar, onu kendi içinde tatmin edici bir şey haline getirir. Buna karşılık ilk saha, voyörizm sahası, sadizmle ilişki kurar: (Doğrudan hadımlaştırmayla ilişkilendirilen) suçu kesinleştirmekte, denetimi sağlamakta ve suçlu kişiyi ceza ya da merhamete maruz bırakmada yatar haz. Bu sadist yön anlatıya çok iyi oturur. Sadizm bir öykü talep eder, bir şeyi olur kılmaya, başka birinde bir değişimi zorlamaya, hepsi de bir başlangıç ve bir sonla çizgisel bir zaman içinde gerçekleşen bir irade ve güç, zafer/yenilgi mücadelesine dayanır. Diğer yandan, erotik içgüdü sadece bakışa odaklanmışken fetişist skopofili çizgisel zamanın dışında var olabilir. Bu çelişki ve ikirciklilikler daha basit bir şekilde Hitchcock ve von Sternberg'in eserlerini kullanarak sergilenebilir; her ikisi de bakışı birçok filmlerinin neredeyse içeriği ya da konusu haline getirmiştir. Hitchcock daha karmaşıktır, çünkü iki mekanizmayı da kullanır. Diğer yandan, von Sternberg'in çalışması, fetişist skopofilinin birçok saf örneğini sunar.

***

IV Özet

Bu metinde tartışılan psikanalitik arkaplan geleneksel anlatı filminin önerdiği haz ve hazsızlıkla ilgilidir. Skopofilik içgüdü (başka birine erotik bir nesne olarak bakmanın hazzı) ve buna karşıt olarak, ego libido (özdeşleşme süreçleri oluşturmak) bu sinemanın etkilediği oluşumlar, mekanizmalar olarak iş görür. Kadının (etkin) erkeklerin bakışı için (edilgen) ham malzeme olması tartışmayı bir adım daha öteye, temsilin yapısının içine götürür, ataerkil düzenin ideolojisi tarafından talep edilen bir katmanı, onun gözdesi olan sinema biçiminde, yanılsamacı anlatısal filmde işlendiği şekliyle ekler. Tartışma yine temsil olan kadının hadımlaştırmayı gösterdiği psikanalitik zemine döner, onun tehdidini atlatmak için voyörist ya da fetişist mekanizmaları harekete geçirir. Birbiriyle etkileşen bu katmanların hiçbiri filme özgü değildir, fakat sadece film biçimi içinde, sinemanın bakışın vurgusunun yerini değiştirme fırsatı vermesi sayesinde, kusursuz ve güzel bir çelişkiye ulaşabilirler. Sinemayı tanımlayan, bakışın yeridir, onu çeşitleme ve teşhir etme olasılığıdır. Sinemayı voyörist potansiyeli açısından sözgelimi striptiz, tiyatro vb. etkinliklerden çok farklı kılan şey bakışın yeridir. Bir kadının bakılan-şey olmasını aydınlatmanın da ötesine geçen sinema, ona nasıl bakılacağını gösteri haline getirir. Zaman boyutunu denetleme (yayına hazırlama, anlatı) olan filmle uzamın boyutunun denetlenmesi (uzaklıktaki değişiklikler, yayına hazırlama) olan film arasındaki gerilimi şekillendiren sinema şifreleri, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratır, böylece arzunun ölçüsüne geçme yanılsaması üretir. Piyasa filmiyle ve onun sağladığı hazla mücadeleye geçmeden önce kırılması gereken şey bu sinema şifreleri ve onların oluşturucu dış yapılarla olan ilişkisidir.

Başlangıç olarak (bir son olarak), geleneksel film hazzının önemli bir parçası olan voyörist-skopofil bakışın kendisi de kırılabilir. Sinemayla ilişkilendirilen üç farklı bakış var: filmin önündeki olayı kaydeden kameranın bakışı, nihai ürünü seyreden seyircinin bakışı ve perdedeki yanılsama içinde karakterlerin birbirlerine bakışı. Anlatı filminin gelenekleri ilk ikisini reddeder ve onları üçüncüye bağımlı kı-

lar, bilinçli hedef de müdahaleci kamera varlığını ortadan kaldırıp seyircide uzaklaştırıcı bir farkındalık oluşmasını engellemektir. Bu iki yokluk (kayıt sürecinin maddi varlığı, seyircinin eleştirel okuması) olmasa, kurgusal drama gerçeklik, apaçıklık ve doğruluk elde edemez. Yine de, bu metnin öne sürdüğü gibi, anlatısal kurgu filmde bakmanın yapısı kendi öncülleriyle bir çelişki içerir: Bir hadımlaştırma tehdidi olan dişi imgesi sürekli olarak olay akışının birliğini tehlikeye düşürür ve yanılsama dünyasından müdahaleci, durağan, tek boyutlu bir fetiş olarak çıkar. Bu yüzden maddi olarak zaman ve uzamda var olan iki bakış, saplantılı bir şekilde eril egonun yeni erotik ihtiyaçlarına bağımlı kalır. Kamera bir Rönesans uzamı yanılsaması, insan gözüne uygun akıcı hareketler, öznenin algısı çevresinde dönen bir temsil ideolojisi üretmenin mekanizması haline gelir; kameranın bakışı içinde seyircinin vekilinin gerçeğe birebir benzerlikle hareket edebileceği inandırıcı bir dünya yaratmak üzere çarpıtılır. Aynı zamanda, seyircinin bakışına gerçek bir güç verilmez: Dişi imgesinin fetişistik temsili, yanılsama büyüsünü kıracak gibi olduğu ve erotik imge seyirciye perdede (dolayımsızca) doğrudan belirdiği anda, fetişleştirme olgusu, bir yandan hadımlaştırma korkusunu da gizleyerek, bakışı dondurur, seyirciyi yerine sabitler ve onun karşısındaki imgeden herhangi bir şekilde uzaklaşmasını önler.

Bu karmaşık bakış etkileşimi filme özgüdür. Geleneksel film yöntemlerinin yekpare birikimine indirilen ilk darbe (radikal sinemacıların başlattığı bu darbe), kamerayı zaman ve uzam içindeki maddeselliğine ve seyircinin bakışını da diyalektiğe, tutkulu bir kopuşa sokarak serbest bırakmaktır. Bunun; tatmini, hazzı ve "görünmez ziyaretçinin" ayrıcalığını bozduğuna ve filmin voyörist etkin/edilgin mekanizmalara ne kadar bağlı olduğunu aydınlattığına kuşku yoktur. Bu amaçla imgeleri sürekli çalınan ve kullanılan kadınlar, geleneksel film biçiminin çöküşünü ancak duygusal pişmanlıkla karşılayabilirler.

11 Michel Foucault (1926-1984) Bir Konuşma

Bu konuşma özellikle sanat ve kültür sorunlarını ele almıyor, fakat ortaya attığı sav mevcut dönemdeki kültür ve sanat çalışması hakkındaki düşüncenin merkezinde yer almıştır. Foucault hakim geleneksel avangard çalışmaları yöneten normlardan radikal bir kopuş önererek, izomorfik olmasa da belli kültür ve politika "öncülük" biçimleri arasındaki gecisler üzerinde durur. Konusma onun denetim ve cezalandırma üzerine yaptığı çalışmalara ve aynı sekilde denetlenen ve cezalandırılan "bilginin" biçimleriyle ilgili bulgulara göndermeler içerir. Global akılcılık ölçütünü, bu yüzden de özgürleştirme ve özgürlük ölçütlerini, bu ölçütler hem resmî Komünist hareket *hem de* Batılı liberalizm icinde kutsandığı için, kabul etmenin modernde yaygın bir şekilde reddedildiğine dikkat çeker. Liberal ve Marksist çözümlemelerin yöntemlerinin tersine, bir "ekonomik olmayan iktidar çözümlemesi" önerir. Bu amaçla, "bilgi bilimi" ve gözardı edilmiş, düşmanca bir dünyayla uzlaşma için kullanılan bayağı denebilecek bir el yordamları kümesi arasında "soykütük" adı altında, taktik bir bağlantı kurar. Bu yeni bilgiler kümelenmesi de, bir avangardın varsayımlarına temelden karşıdır. Bunun sonucu değişik iktidar mekanizmalarına daha çok odaklanmaktır: İktidarı kim kullanır, ne amaçla ve bu hangi stratejilerle bozulabilir? Foucault'nun çalışmasının sonucu "evrensel entelektüelin" çekim gücüne karşı kurumların hakim olduğu "iktidar-bilgi" ağlarındaki eleştirel etkinliği onaylamak olmuştur. Burada dile getirilen fikirler toplumsal sorunlarla ilgili olduğu kadar onlara yönelik

global çözümlere karşı da tedbirli olan bir kusak açısından radikal bir kültür çalısması gündemi olusturmustur. 7 Ocak 1976 günü, Paris'te yapılan ve Alessandro Fontana ve Pasquale Pasquino tarafından bant çözümü ve çevirisi yapılan bu konuşma, Colin Gordon (ed.), *Michel Foucoult. Power/Knowledge*, Londra, 1980 içinde yer almaktadır. Buradaki versiyonu bu baskının 78-89. sayfalarından alınmıstır. (Foucault'nun daha eski bir metni için bkz. VIID2.)

[...] Bence yaptığımız çalışma sınırlı bir süre için, son on, onbeş, en fazla yirmi yıl için, önemsiz bile olsalar bana ilginç görünen iki olayla dikkat çeken bir dönem için geçerli olabileceği iddiasıyla aklanabilir.

Bir yandan, bu dönem dağınık ve kesintili saldırıların etkinliği denebilecek bir şeyin öne çıktığı bir dönem olmuştur. Burada aklıma birkaç şey geliyor. Sözgelimi, psikiyatri kurumlarının işlevini çökertmenin sözkonusu olduğu, yerel anti-psikiyatri söylemlerinin tuhaf etkinliğinin sözkonusu olduğu dönemi düşünüyorum. Bunlar eksik olduğunu ve kendileri için bir referans sistemi sunan ya da bugün sunabilecek türden sistemli eşgüdüm ilkelerinden hâlâ yoksun bulunduğunu bildiğimiz söylemlerdi. Varoluşsal çözümlemeye yönelik ilk referans ya da genel olarak Marksizmden esinlenen bazı yönelimler, Reich'ın kuramı gibi kuramlar geliyor aklıma. Ayrıca, geleneksel ahlaka ve hiyerarşiye yöneltilmiş olan saldırıların o tuhaf etkinliği, sadece belli belirsiz ve uzaktan Reich ve Marcuse'e referans veren saldırıları düşünüyorum. diğer yandan aynı zamanda hukuk ve ceza sistemine yönelik saldırılar, bir kısmı global ve her koşulda şüpheli olan sınıf adaleti fikriyle çok gergin bağlantısı bulunan, diğerleri de daha kesin bir şekilde anarşist temalarla yakınlık kuran saldırılar geliyor aklıma. Aynı şekilde, kendi ünlü kuramsal yenilikçiliği dışında başka hiçbir referans kaynağı olmayan, *L'Anti-Oedipe* [Deleuze ve Guattari] gibi bir kitabın etkinliğini de düşünüyorum: bir kitap, ya da bir şey, psikanalitik uygulamanın en dünyevi düzeyinde bile, uzun zamandır koltukla divan arasında müdahalesiz bir şekilde süregitmiş olan o mırıltılı konuşmaya bir ürperti tonu katmayı başaran bir olay.

Yani, son on onbeş yıl içinde ortaya çıkan şeyin, şeylerin, kurumların, uygulamaların, söylemlerin eleştirisi karşısında artan bir dayanıksızlık duygusu olduğunu söyleyeceğim. Varoluşun tam zemininde keşfedilmiş olan –hatta, ve belki her şeyin ötesinde, bedenlerimizle ve günlük davranışlarımızla ilgili en tanıdık, en sağlam ve en yakın olan o yönlerde keşfedilmiş olan– belli bir kırılganlık. Ama bu dengesizlik duygusu ve bu hayranlık verici kesintili, tekil ve yerel eleştirinin etkisi karşısında, aslında aynı zamanda belki de başlangıçta görülmemiş olan bir şeyi, tam da global, totaliter kuramların kısıtlayıcı etkisi diye betimleyebileceğimiz bir şeyi keşfediyoruz. Bu global kuramlar lokal araştırmalar için oldukça tutarlı bir şekilde yararlı araçlar sunmamış ya da bundan sonra sunmayacak değil: Marksizm ve psikanaliz bunun kanıtıdır. Ama bu araçların sadece bu söylemlerin kuramsal birliğinin bir bakıma askıya alınması, ya da en azından azaltılması, bölünmesi, devrilmesi, karikatürleştirilmesi, teatrallaştırılması, ya da bu tür bir şey olması koşuluyla sağlandığına inanıyorum. Her koşulda, bir bütünsellik açısından düşünme çabası aslında araştırmaya engel oldu.

Böylece, son on beş yılın olaylarından çıkarılacak asıl konu, onların hakim özelliği, eleştirinin lokal karakteridir. Kanımca, bunun eleştirinin kör, naif ya da ilkel bir amprisizm niteliği taşıdığı ya da vıcık vıcık bir eklektizm, her an her tür kuramsal

yaklaşıma engel olan bir fırsatçılık olduğu anlamına çekilmemeli; tek başına alınan, kendi kendini dayatan bir çileciliğin en kötü türden kuramsal yoksullaşmaya götüreceği anlamına da çekilmemeli. Özünde lokal karakterli bu eleştirinin gösterdiği şeyin aslında özerk, merkezîleşmemiş türden bir kuramsal ürün olduğuna, yani geçerliliği mevcut düşünce rejimlerinin onayına bağımlı olmayan bir ürün olduğuna inanıyorum.

Bu olayların bir süredir dışavurmuş olan bir başka özelliğiyle de burada karşılaşıyoruz: Bana öyle geliyor ki bu lokal eleştiri "bilgiye dönüş" diyebileceğimiz bir yoldan ilerledi. Bu ifadeyle kastettiğim şey şu: Durmaksızın, en azından yüzeysel bir düzeyde, yakın dönemlerde, önemli olanın kuram değil yaşam, bilgi değil gerçeklik, kitaplar değil para vb. olduğu şeklinde genel bir temayla karşılaştık; ama aynı zamanda bu temanın ötesinde ve üstünde olan, üstelik bu temadan doğan bir başka şeye daha tanık olduğumuza ve bunu *zaptedilmiş bilginin dirilişi* olarak betimleyebileceğimize inanıyorum.

Zaptedilmiş bilgiler derken iki şey kastediyorum: bir yandan, işlevselci bir tutarlılığa ya da biçimsel sistemleştirmeye gömülmüş ve gizlenmiş olan tarihsel içerikleri kastediyorum. Somut olarak, tımarhanenin ve aynı şekilde hapishanenin etkili bir eleştirisini yapmayı mümkün kılan şey tımarhane yaşamının göstergebilimi değil, görevini kötüye kullanmanın bir sosyolojisi de değil, tarihsel bağlamların dolayımsız ortaya çıkışıdır. Ve bu da sadece tarihsel içerikler, bizim işlevselci ya da sistemleştirici düşüncenin dayattığı düzenin maskelediği çatışma ve mücadelenin yaralayıcı etkilerini yeniden keşfetmemize izin vermesi sayesindedir. Zaptedilmiş bilgiler de, bu yüzden, işlevselci ve sistemleştirici kuramın bütününde var olup gizlenen ve eleştirinin –elbette uzmanlığa dayanarak– ortaya çıkarmayı başardığı o tarihsel bilgi bloklarıdır.

Diğer yandan, zaptedilmiş bilgilerle başka bir şey anlamak gerektiğine, bir bakıma tümüyle farklı olan, yani amaçları için yetersiz sayılan ya da yeterince ele alınmamış olan bilgiler kümesinin tamamını anlamak gerektiğine inanıyorum: naif bilgiler, hiyerarşinin alt seviyelerinde bulunan, gerekli biliş ya da bilimsellik düzeyinin altında bulunan bilgiler. Ayrıca bu düşük seviyeli bilgilerin, bu niteliksiz, hatta doğrudan nitelik dışı sayılan bilgilerin (sözgelimi –tıp bilgisine koşut ya da marjinal olmalarına göre– psikiyatrik hastanın, hemşirenin, doktorun, suçlunun bilgilerinin) ve benim popüler bilgi dediğim (*le savoir des gens*) ama genel bir sağduyu bilgisi olmaktan uzak olan, tersine, tekil, lokal, bölgesel bilgi, oybirliği sağlayamayan ve gücünü sadece çevresindeki her şeye sertçe karşı koymasına borçlu olan ayrımsal bir bilgi aracılığıyla – yani bu bilginin, bu lokal popüler bilgilerin, bu niteliksiz bilgilerin yeniden ortaya çıkması aracılığıyla, eleştiri, işlevini yerine getirebiliyor.

Fakat bu aynı kategoriye, bir yandan da titiz, bilgili, kesin tarihsel bilginin ürünü olan, diğer yandan da ortak bir anlamları olmayıp bir bakıma etkili ve açık seçik olarak kendi içlerinde korunmadıkları zaman kullanılmaz hale gelmesine izin verilen lokal ve özgül bilgiler olan zaptedilmiş bilgileri de katma arzusunda tuhaf bir paradoks var. Bana öyle görünüyor ki bizim son on beş yıllık eleştirel söylemimiz aslında onların bu temel güçlerini, gömülmüş bilgiçlik bilgileriyle bilgi ve bilim hiyerarşisinden çıkartılan bilgiler arasındaki ilişkide buldu.

Her iki örnekte –bilgiçlikte olduğu gibi niteliksiz bilgilerde de– aslında bu gömülmüş, zaptedilmiş bilgiler gerçekten neyle ilgiliydi? Tarihsel bir mücadeleler bilgisiyle ilgiliydiler. Niteliksiz, popüler bilgide olduğu gibi özelleşmiş bilgiçlik alanlarında da bugüne dek bilginin kıyılarıyla sınırlı kalmış düşmanca karşılaşmaların anısı var.

Buradan çıkan şey bir soykütük, ya da bir soykütük araştırmaları çokluğu, mücadelelerin çatışmalarının kaba anılarıyla birlikte acı verici bir şekilde yeniden keşfedilmesidir. Bilgiç bir bilginin ve bir popüler bilginin birleşik ürünü olan bu soykütükler, tek bir koşul olmasaydı, yani globalleştirici söylemlerin tiranlığı hiyerarşileriyle ve kuramsal bir avangard ayrıcalıklarıyla birlikte ortadan kaldırılmasaydı ne mümkün olurdu, ne de aranabilirdi.

Bilgiç bilgiyle mücadelelerin tarihsel bir bilgisini oluşturmamızı ve bu bilgiyi bugün taktik bir şekilde kullanmamızı sağlayan lokal anıların birliğine *soykütük* [*genealogie*] adını verelim. Öyleyse bu da sizlerle birlikte son birkaç yılda derlemeye çalıştığım soykütüklerin geçici tanımı olsun.

Bu araştırma etkinliğinin, kimsenin soykütüksel diyemeyeceği bu etkinliğin, kuramın soyut birliği ve olguların somut çokluğu arasındaki bir karşıtlıkla hiçbir ilişkisi yoktur. Yerleşmiş bilgilerin katılığıyla, bir tür bilimcilik adına ona karşı duran spekülatif boyutun yetersizleşmesiyle de ilgisi olmadığına dikkat edin. Bu yüzden soykütük projesi bir ampirisizmle açılmaz, terimin sıradan anlamıyla pozitivizm yoluyla bile açılmaz. Gerçekten yaptığı şey lokal, kesintili, yetersiz, yasallıktan uzak bilgilere dikkat çekme iddialarını, onları bir tür doğru bilgiye ve bir bilimle nesnelerini oluşturan şeye dair keyfî bazı fikirlere göre eleyecek, hiyerarşiye ve düzene sokacak olan birleşik bir kuram bütününün iddialarına karşı çıkarmaktır. Bu yüzden soykütükler daha özenli ve sağın bir bilim biçimine pozitivist dönüşler değildir. Tam olarak karşı-bilimlerdir. Bilgisizlik ya da bilgi olmayana yönelik lirik bir hak da korumazlar: ne bilgiyi reddetmekle ilgilenirler ne de doğrudan bilişin erdemlerini yüceltip uygulamalarını bilgiyi yakalamaktan uzak kalan bir dolayımsız deneyime dayandırırlar. Bizler bununla ilgilenmiyoruz. Bizler, bunun yerine, öncelikle bir bilimin içeriklerine, yöntemlerine ya da kavramlarına karşı olan bilgilerin dirilmesiyle değil, bizimki gibi bir toplumdaki örgütlü bilimsel söylemin işleyişine ve kurumuna bağlı olan merkezîleştirici güçlerin etkileriyle ilgileniyoruz. Bu bilimsel söylemin kurumsallaştırılmasının bir üniversitede, ya da daha genel olarak, bir eğitim aygıtında, psikanaliz gibi kuramsal-ticari bir kurumda ya da Marksizm gibi politik bir sistemin sağladığı referans çerçevesi içinde cisimlenmesi de temelde önemli değildir; çünkü aslında soykütük bilimsel sayılan bir söylemin iktidarının etkilerine karşı mücadele yürütmelidir.

Daha kesin olmak gerekirse, uzun yıllar önce, belki yarım yüzyıldan önce, aranızdan ne kadar çok kimsenin Marksizmin bir bilim olup olmadığını sorguladığını hatırlatmak isterim. Aynı konunun psikanaliz için, hatta daha kötüsü, edebî metinlerin göstergebilimi için de gündeme geldiğini, hâlâ da gündemde olduğunu söyleyebilirsiniz. Ama bütün bu "Bu bilim mi değil mi?" taleplerine karşı, soykütükçüler ya da soykütükler şu yanıtı verir: "Eğer gerçekten bilmek istiyorsanız, hata sizin Marksizmden veya psikanalizden veyahut da şu ya da bu incelemeden bir bilim çıkarmaya çalış-

manızdadır." Eğer Marksizme itiraz ediyorsak, bu itiraz onun aslında bilim olabilecek olmasında yatar. Daha ayrıntılı söylenirse, Marksizm ya da psikanaliz gibi bir şeyin gündelik işleyişinde, inşa kurallarında, çalışma kavramlarında bilimsel bir uygulamayla ne ölçüde karşılaştırılabileceğini bilmeden önce, hatta Marksizmle psikanalitik söylem arasında biçimsel ve yapısal benzerlik olup olmadığı sorusunu sormadan önce, böyle bir bilime nasıl bir iktidarın eşlik etmesini istediğimiz konusunda kendimizi sorgulamamız gerekir. Ortaya atılması gereken sorular tam da şu tip sorulardır: "Bu bir bilim mi?" gibi bir taleple geldiğiniz anda niteliksizleştirmek istediğiniz bilgi tipi hangi bilgi tipidir? "Bu söylemi yürüten ben bilimsel bir söylem yürütüyorum ve ben bir bilimciyim" sözlerinizle hangi konuşan, söylem üreten özneleri –hangi deneyim ve bilgi öznelerini– ortadan kaldırmak istiyorsunuz? Hangi kuramsal-politik avangardı taçlandırarak onu çevresinde dolanan bütün o kesintili bilgi biçimlerinden yalıtmak istiyorsunuz? Marksizmin bilimselliğini ortaya koymaya zorlandığınızı gördüğüm zaman sizin Marksizmin akılcı bir yapıya sahip olduğunu ve bu yüzden de önermelerinin doğrulanabilir yordamların sonucu olduğunu kesin olarak ispatladığınızı düşünmüyorum; bana göre yaptığınız şey tümüyle farklı bir şey, Marksist söylemlere ve onları savunanlara Batı'nın Ortaçağdan beri bilime atfettiği ve bilimsel söyleme girenlere ayırdığı bir iktidarın etkilerini yüklemiş oluyorsunuz.

Öyleyse, bilgileri bilimle bağlantılı iktidarın hiyerarşik düzenine kaydetmeyi hedefleyen çeşitli projelere kıyasla ve onlara karşıt olarak, bir soykütüğü, tarihî bilgileri o tâbilikten kurtarmaya, onları, kuramsal, birleşik, biçimsel ve bilimsel bir söylemin baskısına karşı muhalefete ve mücadeleye yetenekli kılmak olarak görülmelidir. Bu da lokal bilgilerin –Deleuze bunlara, minör bilgiler diyebilirdi– bilimsel hiyerarşisine ve onların iktidarına özgü etkilere karşı yeniden harekete geçirilmesine dayanır: Öyleyse bu, bu düzensiz ve dağınık soykütüklerin projesidir. Eğer onları iki terimle nitelemek istesek, "arkeoloji" bu lokal söylemselliklerin çözümlenmesi için uygun yöntembilim olurdu ve "soykütük" de, bu lokal söylemselliklerin betimlemelerine dayanarak, serbest bırakılan tâbi bilgilerin oyuna katılmasını sağlayan taktik olurdu.

***

Bütün bu soykütüklerde tehlikede olan şey, son kırk yıl içinde, Faşizmin çöküşü ve Stalinizmin yıkılmasıyla aynı dönemde, bütün şiddeti, saldırganlığı ve saçmalığıyla ortaya çıkmış olan bu iktidarın doğasıdır. Bizim "Bu iktidar nedir?" diye sormamız gerekir –ya da daha doğrusu, bu benim kuramsal taçlandırmasını yapmaktan dikkatle kaçındığım türden bir soruyu şekillendirmek olacağına göre– işlemleri toplumun böylesine farklı düzeylerine ve kesitlerine uzanan ve böylesine dallanıp budaklanmış olan bu çeşitli iktidar araçları nelerdir? Mekanizmaları, etkileri ve ilişkileri nelerdir? Kanımca, konu burada özünde şu soruyla kristalleşebilir: İktidarın ya da iktidarların çözümlemesi şu ya da bu şekilde ekonomiden türetilebilir mi? Bu soruyu ve onu ortaya atma nedenlerimi biraz daha açık seçik kılayım. Sayısız ve büyük farklardan bir soyutlama yapmaya niyetlenmiyorum; fakat bu farklılıklara rağmen, hatta onlar yüzünden politik iktidarın (onsekizinci yüzyıl *felsefelerinde* bulunan) tüzel, ve hatta şöyle diyelim, liberal kavrayışla Marksist ya da bugün belli ölçüde Marksist sayılan herhangi bir kavrayış arasında ortak bir nokta bulunabilir. Ben bu ortak nok-

taya iktidar kuramındaki ekonomizm diyorum. Bununla da klasik, tüzel kuramda, iktidarın, insanın bir mal gibi sahip olabileceği ve bunun sonucunda tümden ya da kısmen, yasal bir edim ya da feragat, sözleşme gibi yollarla gerçekleşen türden bir hak sağlayan bir edim yoluyla başkasına devredebileceği ya da vazgeçebileceği bir hak sayıldığını kastediyorum. İktidar her bireyin sahip olduğu ve kısmi ya da toptan devri politik iktidarın ya da egemenliğin kurulmasını sağlayan o somut iktidardır. Bu kuramsal yapı özünde politik iktidarın yapısının sözleşmeyle yapılan türden bir alışverişi içeren yasal bir devir modeline uyduğu fikrine dayanmaktadır (İktidar ve metalar, iktidar ve servet arasındaki bütün bu kuramları kat eden açık analoji buradan gelir). Diğer örnekte –burada Marksist iktidar kavrayışı var aklımda– bunların hiçbirini bulamayız. Yine de, bu son kavrayışta da içkin olan bir şey, iktidarın ekonomik işlevselliği diyebileceğimiz bir şey var. Ekonomik işlevsellik, iktidarın, öncelikle üretim ilişkileriyle ve gelişmenin ve özgül üretim gücü biçimlerinin mümkün kıldığı bir sınıf egemenliğinin ve üretim ilişkilerinin eşzamanlı olarak korunmasında oynadığı rol açısından kavranması ölçüsünde mevcuttur. Öyleyse, bu görüşe göre, politik iktidarın *raison d'être*'i ekonomide bulunmalıdır. Kabaca söylenirse, ilk örnekte biçimsel modeli alışveriş, yani metaların ekonomik dolaşımı sürecinde keşfedilebilen bir politik iktidara sahibiz; ikinci örnekte de, politik iktidarının tarihsel *raison d'être*'i ve onun somut biçimleriyle edimsel işleyiş ilkesi ekonomi içinde yer almaktadır. Öyleyse, gönderme yaptığım araştırmalardaki sorun, kanımca, şu şekilde ayrıştırılabilir: Öncelikle, iktidar hep ekonomiye göre bağımlı bir konumda mı? Hep ekonominin hizmetinde mi ve son aşamada hep ona mı yanıt veriyor? Onun temel amacı ve hedefi ekonomiye hizmet etmek mi? Ekonomiye uygun olan ve onun işleyişi için temel olan ilişkileri gerçekleştirmek, onaylamak, sürdürmek ve çoğaltmak mı kaderi? İkincisi, iktidar mal modelinde mi? O insanın sahip olduğu, elde ettiği, zorla ya da sözleşmeyle elde ettiği, insanın kaybedip geri aldığı, dolaşıma giren, şu ya da bu bölgeyi boşaltan bir şey mi? Ya da, tersine, onun çözümlenişinde çeşitli araçlar kullanmamız gerekir mi – yani iktidar ilişkilerinin gerçekten de ekonomik ilişkilerle derin bir içiçelik yaşamasına ve onlarla ortak bir devre oluşturmasına izin versek bile? Eğer durum böyleyse, politika ve ekonomi arasındaki karşılıklı bağlantıyı niteleyecek olan şey işlevsel bağımlılık ya da biçimsel izomorfizm modelleri değildir. Onların ayrışmazlığı farklı bir düzene ait olacaktır. [...]

12 Rosalind Krauss (1940-) "İşaret Notları, 1. Kısım"

1970'lerin başlarında Krauss sanatta Greenbergci bir Modernizm kavrayışından "daha geniş modernizm" adını verdiği bir seyl kucaklamaya doğru ilerledi (bkz. VIID8). On yılın sonu geldiğinde, çağdaş Fransız kuramının etkisiyle, sanat ve eleştirinin şimdiki çalışma koşulunun, tam gelişmiş bir "Postmodernizm" duygusu olduğunu söylüyordu. "İşaret Notları" o dönemin çağdaş sanatının yüzeydeki çeşitliliğinin altına girip altında yatan yapısal mantığı ortaya çıkarma cabasıdır. Farklı gösterge türlerini birbirinden ayıran dil kuramına yaslanan Krauss, postmodernist sanatsal üretimin *işaretsel* göstergelerle, anlamlarıyla keyfi bir şekilde alışılmış biçimde değil doğrudan ilişki kuran göstergelerle uğraşmasıyla ayırt edildiğini öne sürer. Gölgeler, ayak izleri vb. bu tür göstergelerin paradigmasıdır: Karakteristik bir şekilde, bunlar

izlerdir. (Postmodernizmin mantığını tanımlamaya yönelik başka bir girişim için bkz. VIIIA3.) "İşaret Notları" ilk kez iki kısım halinde *October*, sy. 3 ve 4, Bahar ve Sonbahar 1977'de yayınlanmıştı. İki kısım da Krauss'un *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1986, s. 196-209 ve 210-19'da yeniden yayınlandı. Buraya, yayınlanan metnin sonunda 1976 olarak tarihlendirilen 1. Kısım'dan alıntı yaptık. (Ayrıca bkz. VIID8 ve VIIIA4.)

1. Neredeyse herkes 70'lerin sanatı konusunda uzlaşmış durumda. Çok çeşitli, bölünmüş, hizipleşmiş. Son birkaç on yılın sanatından farklı olarak, onun enerjisi Soyut-Ekspresyonizm ya da Minimalizm gibi sentetik bir terimle adlandırılabilecek olan tek bir kanaldan akar gibi görünmüyor. Bir sanat "hareketi" fikrinin arkasında kolektif bir çaba anlayışı yer alsa da, 70'lerin sanatı kendi dağınıklığından gurur duymaktadır. "Amerika'da Hareket Sonrası Sanat" gibi bir terim kullanıldı son zamanlarda.[1] Bizden artık günümüzün sanatını sınırlamak için kullanılması gereken listedeki ihtimaller bolluğu üzerine düşünmemiz isteniyor: video; performans; beden sanatı; kavramsal sanat; resimde foto-gerçekçilik ve bununla bağlantılı olarak heykelde hiper-gerçekçilik; öykü sanatı; anıtsal soyut heykel (toprak çalışmaları); ve soyut resim, artık sertlikle değil ama hevesli bir eklektizmle niteleniyor. Sanki o liste ihtiyacında, ya da terim bolluğunda, önceden kavranan bir kişisel özgürlük imgesi, artık bireysel seçime ya da isteğe açık olan çoklu seçenekler imgesi var, oysa bu şeyler sınırlayıcı bir tarihsel üslup fikriyle kapanmıştı daha önce.

Yeni sanatın hem eleştirmenleri hem uygulamacıları 1970'lerin bu "çoğulculuğu"nun çevresine çit çekmiş durumda. Ama gerçekten, bu çokluk fikri hakkında ne düşünüyoruz? Listenin tek tek üyelerinin birbirine benzemediği doğru. Eğer herhangi bir birimleri varsa, bu geleneksel bir "üslup" fikri ekseninde olmaz. Fakat kolektif bir üslubun yokluğu gerçek bir farkın damgası mı? Ya da gerçekten bütün bu terimlerin olası dışavurumları olduğu bir şeyler mi var? Bütün bu ayrı ayrı "bireyler" aslında uygun adım yürümüyor mu, sadece üslup denen bir trampetçiden biraz daha farklı bir trampetçi eşliğinde?

2. Benim listem videoyla başladı [...] Aklımda *Airtime* [Yayın], Vito Acconci'nin 1973'te yaptığı eser var, burada sanatçı 40 dakika oturup yansıyan görüntüsüyle konuşuyor. Kendine seslenirken, "ben" diyor, ama hep değil. Bazen kendi ayna benliğine "sen" diyor. "Sen" aynı zamanda, onun kaydedilmiş monologunun uzamı içinde, yok olan biriyle doldurulan bir zamir, onun konuştuğunu hayal ettiği biri. Ama bu "senin" göndereni sürekli sürçer, yer değiştirir, tekrar aynadaki kendi yansıması olan "ben"e döner. Acconci yer değiştirenin dramını, gerileme biçimiyle oynamaktadır.

3. *Shifter* [yer değiştiren] Jakobson'un "boş" olduğu için "anlamlandırmayla dolu olan" dilsel gösterge kategorisi için kullandığı terimdir.[2] "Bu" sözcüğü, her anıldığında göndereninin belirtilmesini gerektiren bir göstergedir. "Bu sandalye", "bu masa" ya da "bu ..." ve masada duran bir şeyi gösteririz. "O değil, bu" deriz. "Ben ve "sen" zamirleri de yer değiştirendir. Birbirimizle konuşurken, ikimiz de "sen" ve "ben" derken, bu sözcüklerin gönderenleri konuşmamızın uzamında sürekli yer değiştirir. Ben sadece konuşan kişi olduğum zaman "ben" göndereni olurum. Senin sıran gelince, o sana ait olur.

"Boş" zamir göstergesinin jimnastiği bu yüzden biraz karmaşıktır. Dili öğrenen küçük çocukların "Ben" ve "sen" kullanımını çok erken yaşta elde edeceğini sansak da, aslında bu doğru olarak öğrenilen en son şeylerden biridir. Jakobson, ayrıca, afazi vakalarında ilk bozulan şeylerden birinin de kişi zamirleri olduğunu belirtir.

4. Öyleyse, *Airtime*, bir çifte gerileme uzamıdır. Ya da daha doğrusu, içinde dilsel karışıklığın performansı yapanın aynayla olan ilişkisinde örtük olan narsizmle uyum içinde işlediği bir uzamdır. Ama bu kesişim tümüyle mantıksaldır, özellikle de eğer narsizmi –oto-erotizmle nesne-sevgisi arasında asılı duran kişiliğin gelişiminin bir aşaması– Lacan'ın "ayna aşaması" kavramıyla öne sürdüğü şekilde anlarsak. Altıncı ila onsekizinci aylar arasında bir vakitte yaşanan ayna aşaması, çocuğun kendi kendiyle ikizi, yansıyan imgesi aracılığıyla özdeşleşmesini içerir. Kendine ait global, farklılaşmamış bir duygudan ayrı, bütünleşik bir benlik fikrine –"ben" ve "sen"in bireyselleşmiş bir kullanımıyla simgelenebilecek bir fikre– ulaşan çocuk kendisini ayna imgesi yoluyla ayrı bir nesne (ruhsal bir gestalt) olarak tanır. Benlik, bu aşamada, sadece benliğin imgesi olarak hissedilir; ve çocuk başlangıçta kendisini bir öteki olarak tanıdığından, bu deneyime ilkel bir yabancılaşma da kaydedilmiştir. Kimlik/Özdeşlik (kendi kendini tanımlama) öncelikle özdeşleşmeyle kaynaşmıştır (başka birine yönelik duyulur bir bağ). Bu yabancılaşma koşuluyla –fiziksel olarak uzak olan bir benlikle yakınlaşma çabasıyla– İmgesel kök salar. Ve Lacan'ın terimleriyle, İmgesel fantezinin alanıdır, zaman-dışı olarak belirlenmiştir, çünkü tarihin koşullarından koparılmıştır. Çocuk için, hem kendinin ve özellikle de başkalarının tarih duygusu, kendisinden tümüyle bağımsızdır, ancak dilin tam olarak elde edilmesiyle gelir. Çünkü kendisini dile katan çocuk, şekillendirmesi imkansız bir gelenekler dünyasına girer. Dil ona kendi varlığından önce var olan bir tarihsel çerçeve sunar. Konuşulan ya da yazılı dilin simge denen gösterge tipiyle yapılanmış olduğunu belirledikten sonra, Lacan bu gelişme aşamasını Simgesel diye adlandırır ve karşısına İmgeseli çıkarır.

5. Simgesel ve İmgesel arasındaki bu karşıtlık bizi yer değiştirenle ilgili biraz daha yorum yapmaya götürüyor. Çünkü yer değiştiren, başka bir şey özelliklerini paylaşırken bile simgeselde yer alan bir dilsel göstergedir. Zamirler keyfi olmaları ölçüsünde dilin simgesel şifresinin bir parçasıdır: "Ben" deriz Türkçede, ama Fransızcada "*je*", Latincede "*ego*", Almancada "*ich*"... Ama anlamları belli bir konuşmacının varoluşsal mevcudiyetine dayandığı ölçüde, zamirler (diğer yer değiştirenler de) kendilerinin farklı bir gösterge türüne ait olduklarını ilan eder: işaret denen türe. Simgelerden farklı olarak, işaretler anlamlarını gönderenleriyle olan fiziksel ilişkileri ekseninde ortaya koyar. Belli bir sebebin lekeleri ya da izleridirler, ve o sebep kastettikleri şeydir, gösterdikleri nesnedir. İşaret kategorisine, (ayak izleri gibi) fiziksel izleri, tıbbi semptomları ya da yer değiştirenlerin edimsel gönderenlerini koyarız. Gölgeler de nesnelerin işaretsel gösterenleri olabilir...

6. *Tu m'* Marcel Duchamp'ın 1918'de yaptığı bir resim. Onun işaretin bir panoraması olduğu söylenebilir. Üç metre en boyunca bir dizi gölge birbirini izler, Duchamp'ın hazıryapımları işaret yoluyla sırasıyla görünür. Hazıryapımların kendileri tasvir edilmemiştir. Onun yerine bisiklet tekerleği, askılık ve bir tirbuşon tuvalin

yüzeyine, bu nesneleri işaretsel izler aracılığıyla gösteren gölgeler olarak sabitlenip yansıtılır. Vurguyu kaçırmayalım diye, Duchamp eserin merkezine gerçekçi şekilde bir el yerleştirir, gösteren bir el, işaret parmağı dilsel "bu..." yer değiştireni ve onun gönderileni arasındaki bağlantıyı kurma sürecini canlandıran bir el. İşaret göstergesine bu özel resimde verilen rolü düşünürsek, resmin adı bizi şaşırtmamalı. *Tu m'* sadece "sen"/"ben"dir – yer değiştirenler olarak, kendileri de bir işaret türü olan iki özel zamir.

7. [...] Duchamp'ın işaret göstergesiyle olan ilişkisi, ya da daha doğrusu, onun sanatının işaret ekseninde birbirine bağladığım birbiriyle bağlantılı bir fikirler kümesi için bir matris oluşturma tarzı, 70'lerin sanatı için, incelenmesi gerekli olan, çok önemli bir öncüldür (Burada "etki" sorunuyla ilgilenmiyorum). Çünkü göreceğimiz üzere, (bir gösterge tipi olan) işaretle fotoğraf arasındaki bağlantıyı ilk kuran Duchamp olmuştur.

***

9. [...] 1912'ye dek Duchamp ressam olarak daha çok otobiyografiyle ilgilenmişti. 1903 ile 1911 arasında başlıca konusu ailesinde ve evinin yakınlarında yaşanan hayattı. Bu açık portre dizisi –babası, satranç oynayan kardeşleri, müzik çalan kızkardeşi– sanatçının *Bir Trendeki Üzgün Delikanlı* (1911) adlı kendi otoportresiyle doruk noktasına ulaşır.[3] Bu portrelerin çoğunda ısrarlı bir doğalcılık, Duchamp'ın en mahrem dünyasının uzantılarını biçimlendiren kişilerin doğrudan bir tasviri vardır. Sadece sonda, *Bir Trendeki...*'nde kübizmi bilen bir resim dilinin benimsenmesiyle bozulan bir doğrudanlık buluruz; bu dili Duchamp sadece altı ay sürdürecek ve sonra biraz acı ve süregiden kınama dizisinin ardından, sonsuza dek reddecekti. Duchamp'ı, resimsel dilin doğrudan göstermeyi sürdürüp sürdürmeyeceği konusunu, erişilebilir bir içerikler kümesi gibi bir şeyle bir dünyayı resmedip edemeyeceği konusunu ele almaya sanki kübizm zorlamıştı. Duchamp'ın daha sonraki etkinliğinin içinde otoportrenin yersiz kalması değildi sorun. Benliği tasvir etme projesi aşina olduğumuz o bilmecemsi reddetme ve maskeleme niteliklerine bürünmüştü.

10. *Büyük Cam* elbette bir başka otoportredir. Duchamp, onun için hazırladığı ve *Yeşil Kutu*'da yer verdiği küçük eskizlerden birinde, üstteki kaydı "MAR", alttaki kaydı "CEL" olarak yapar. Kendi adının bu hecelerini tamamlanan eserin adında da korur: *La mariee mise a nu par ses celibataires meme; mariee*'nin MAR'ı *celibataires*'in CEL'ine bağlanır; benlik ikiz olarak yansıtılır. Bu bölünmüş otoportre sahasında işaretin varlığını hissetmek zorunda kalırız. Sözgelimi, "Elekler" camın meyilli yüzeyinde birkaç ay boyunca birikmiş tozun sabitlenmesiyle renklenmiştir. Tozun biriktirilmesi zamanın geçişi için bir tür fiziksel işarettir. *Toz Yetiştirme* (*Elevage de poussiere*) der buna Duchamp, Man Ray'ın çektiği ve Duchamp'ın *Büyük Cam* notlarında yer verdiği yüzey fotoğrafında. Fotoğrafın alt kısmında iki adamın imzası birlikte yer alır.

Man Ray Duchamp'ın meslek hayatında sadece *Büyük Cam*'ın bu belgesinde değil, Duchamp'ın yapıtının başka fotoğraf örneklerinde de belirir: *Anemic Cinema* filminin prodüksiyonunda; Duchamp/Rrose Selavy'nin travesti portrelerinde. Bu da

ilginçtir. Çünkü Man Ray, Rayografın, yani fotoğrafın bir işaret olarak varolması konusunu zorlayan o fotoğraf alttürünün mucididir. [...]

Ama fotogram bütün fotoğraf için durumun ne olduğunu sadece zorlar, ya da açık seçik kılar. Her fotoğraf hassas bir yüzeye ışık yansımalarının aktardığı fiziksel bir baskının sonucudur. Fotoğraf bu yüzden bir tür ikondur, ya da görsel benzerliktir, nesnesiyle işaret ilişkisi taşır. Gerçek ikonlardan ayrıldığı nokta, fiziksel kökeninin mutlaklığıyla, o şematikleştirme süreçlerini kısa devre yapacak ya da iptal edecek bir köken ya da birçok resmin grafik temsillerinde işleyen simgesel müdahale. Eğer Simgesel, resim sanatına temsil biçimlerinin arkasında işleyen insan bilinci yoluyla giriyor, nesnelerle anlamları arasında bir bağlantı kuruyorsa, fotoğraf için bu sözkonusu değildir. Onun gücü bir işaret olarak vardır ve anlamı İmgeselle ilişkilendirilen o özdeşleşme kiplerinde yatar. [...]

Başka ne gücü olursa olsun, fotoğraf için simgesel altı ya da öncesi denebilir, sanatın dilini şeylerin kullanılmasına devrettiği söylenebilir.

11. [...] Eğer Duchamp *Büyük Cam*'ı gerçekten bir tür fotoğraf olarak düşünüyorduysa, onun süreçleri mutlak şekilde mantıksal olur: Sadece yüzeyin işaret örnekleriyle lekelenmesi ve imgelerin resmin sahası içinde fiziksel maddeler olarak asılı kalması değil; aynı zamanda, imgenin anlamına göre saydamsızlığı da mantıklıdır. *Büyük Cam* notları dev, genişletilmiş bir manşet oluşturur ve gazete fotoğraflarının altında olan, anlaşılırlık için kesinlikle gerekli olan manşetler gibi, Duchamp'ın notlarının varlığı da –korunmaları ve yayınlanmaları– bu eser içinde gösterge ve anlam arasındaki değiştirilmiş ilişkiye tanıklık eder. 19. yüzyıl sonlarında fotoğrafın yükselmesinden bahseden Walter Benjamin, şöyle yazar. "Aynı dönemde, resimli dergiler [seyirci için], doğrusuyla yanlışıyla, tabelalar koymaya başlar. İlk kez, manşetler zorunlu hale gelir. Onların hepsinin de bir resmin adından farklı bir niteliğe sahip olduğu açıktır. Manşetlerin o resimli dergilerdeki resimlere bakanlara verdiği yönergeler çok geçmeden filmde, her bir resmin anlamının daha önce gelen resimlerin dizilimiyle belirlenmiş göründüğü filmde, daha açık seçik ve emir niteliğinde olacaktır."[4] Fotoğraf göstergenin özerkliğinin bozulmasını müjdeler. Onu sadece bir metnin eklenmesiyle doldurulabilecek bir anlamsızlık çevreler.

Öyleyse, Duchamp'ın Hazıryapımı da tam bu terimlerle betimlemesi şaşırtıcı olmayacaktır. Hazıryapım anlam açısından tam bir keyfilik, dilsel göstergeyle ilişkinin kırılmasıyla birlikte bir "enstantane" olacaktı. [...]

Hazıryapım'ın fotoğrafla koşutluğu onun üretim süreciyle sağlanır. Bir nesnenin gerçekliğin sürekliliğinden alınıp bir yalıtım ya da seçim momenti aracılığıyla sanat-imgenin sabit durumuna fiziksel aktarımıdır konu. Bu içkin olarak "boş" bir göstergedir, anlamlandırması sadece bu tek örneğin, sadece bu nesnenin varoluşsal varlığıyla güvenceye alınan bir işleve aittir. İşaret terimleriyle aktarılan şey anlamsız anlamdır.

12. [...] Benim sunduğum şekliyle, Duchamp'ın eseri, ona iki olayla gelen bir tür anlamlandırma travması gösterir: erken yaşlarında, soyut (ya da soyutlayan) bir resim dilinin gelişmesi; ve fotoğrafın yükselişi. Onun sanatı ilkinden kaçışı ve ikincinin kendine özgü bir çözümlemesini içerdi.

13. Eğer 70'lerin sanatının bütün bunlarla ne ilgisi olduğunu sorarsak, durumu kısaca fotoğrafın bir temsil yöntemi olarak ikna edici olmasını hatırlatarak özetleyebiliriz. Bu sadece foto-gerçekçilik gibi açık bir örnekte değil, belgesele dayanan bütün o biçimlerde –özellikle de son birkaç yıldaki halleriyle toprak çalışmaları, beden sanatı, öykü sanatı– ve elbette videoda bulunur. Ama önemli olan tek şey fotoğrafın aşırı varlığı değildir. İşaretin açık terimleriyle birleşmiş olan fotoğraftır önemli olan. Çünkü 80'lerin sanatının neresine bakarsak bakalım, bu bağlantının örneklerini görürüz. Dennis Oppenheim'ın 1975 yılında yaptığı, *Kimlik Uzatma* adlı eserde, sanatçı kendi başparmağının imgesini (işaretini) Buffalo'daki büyük bir tarlaya, binlerce kez büyülterek ve onun izlerini yerin üzerine asfalt parçalarıyla belirleyerek aktarır. Bu eserin anlamı işaret aracılığıyla mevcudiyetin saf yerleştirmesine odaklanmıştır. Galeride gösterildiği şekliyle eser, bu çabanın fotoğrafların bir düzenlemesi aracılığıyla belgelenmesini içerir.

Ya da, Bill Beckley'in eserlerini oluşturan panolar da, işarete göre sabitlenmiş, mevcudiyet belgeleridir. Yakın tarihli bir nesne, sanatçının bedeninin kısımlarının fotoğraf büyültmesini, bize onun belli bir zaman ve yerdeki fiziksel konumunun "öyküsünü" anlatan bir panoyla birleştirir.

Ya da David Askevold'un *Muhit: I. Kısım* (1975) adlı çalışması da yine metinle yakalanan fotoğraf panolarından oluşmuştur. Onun durumunda, Oppenheim'daki gibi, saf ve basit işareti buluruz: İmgeler uzatılmış bir kolun ışıklı bir düzleme düşen gölgeleridir. Metin bir anlam müdahalesinden bahseder: "... bir başkasını andıran ve aynı zamanda bu düzen içindeki kimlik olan referans düzeni içindeki bir soyutlama." Bu üç eserin anlamı "boş" işaret göstergesini belli bir mevcudiyetle doldurmayı içerir. Anlam için o mevcudiyetten bağımsız ya da ayrı bir gelenek olmadığı ima edilir.

Resim ve heykel aracılığıyla, bir üslup tarihiyle bağlantılı biçimde peşpeşe anlamlar olarak evrilmiş bir geleneğin çalışmalarından yalıtılma duygusu, foto-gerçekçiliğe özgüdür. Çünkü orada ya fotoğrafın ya da bedenin işaret varlığı esere üslup konularının kasıtlı bir kısa devresi olarak bakılmasını talep eder. Sanatçının eseri yaratmaya muhtemel biçimsel müdahale emrini geri almak, özgün nesnenin, bu gölge izinde sabitlenmiş olan nesnenin baskın fiziksel varlığıdır.

14. İşaretin günümüz sanatındaki işlevi, halis fiziksel varlığın kayda geçirilmesinin yerine estetik geleneklerin daha iyi sözcelenmiş dilini (ve deşifre ettikleri türden tarihi) geçirmek, [...] benim andığım türden nesnelerden çok daha geniş bir saha gerektirir. Soyut sanat kavramının yer değiştiren bir kavrayışını da içerirler. [...]

1 Bu Alan Sondheim'ın bir kitabının adıdır: *Individuals: Post Movement Art in America*, New York, Dutton, 1977.

2 Bkz. Roman Jakobson, "Shifters, verbal categories and the Russian verb", *Russian Language Project*, Harvard University Press, 1957; ayrıca, Emile Benveniste, "La nature des pronoms", *Problemes de linguistique generale*, Paris, Gallimard, 1966.

3 Bu resmin arkasında şu yazı vardır: Marcel Duchamp nu (esquisse) Jeune homme triste dans un train / Marcel Duchamp.

4 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, s. 226.

13 Fredric Jameson (1934–)
"Brecht-Lukács Tartışması Üzerine Düşünceler"den

1970'lerin radikal ikliminde 1930'ların uzak erimli Marksist kültür tartışmaları, Soğuk Savaş boyunca uzun yıllar engellendikten sonra yeniden keşfedildi. 1977 yılında bazı katkılar *Estetik ve Politika* başlığıyla derlenip yeniden yayınlandı. O sırada önde gelen bir Marksist entelektüel sayılan Fredric Jameson, tartışmanın malzemelerini incelediği derlemeye bir Sonsözle katkıda bulundu. Onun cıkarımı sadece Sosyalist Gercekciliğin değil onun hasmı Modernizmin de artık modern toplum deneyimi için yetersiz kaldığıydı: ilki arkaizmi ve temsilin saydam olduğunu varsaydığı için; ikincisi de cıkarsız bir estetik gibi özgürlükcü bir vaat sanatın metalastırılması sonucunda yıkıldığı için. Jameson bu dünyaya uygun yeni bir "gercekcilik" icat etmenin gerekli olduğunu savunuyordu. İlk kez "Reflections in Conclusion" adıyla Adorno vd., *Aesthetics and Politics*, Londra, 1977, s. 196-213 içinde yayınlandı; yeniden basımı aynı baskıkla Jameson, *The Ideologies of Theory*, c. 2, *The Syntox of History*, Londra ve Minneapolis, s. 133-47'de yayınlandı. (Jameson'ın daha sonraki bir metni için bkz. VIIIA10.)

[...] Politik açıdan, sosyalizme geçiş sırasında bir "proletarya diktatörlüğünün" –yani yürürlükteki iktidarın eski düzeni yeniden kurmakta çıkarı olanlardan alınmasının– zorunlu olduğu yolundaki klasik Marksçı fikir, kesinlikle demode olmadı. Fakat onu bütün sınıfların topluca yeniden eğitimini içeren bir kültür devriminin zorunlu olmasıyla birlikte düşünürsek, kavramsal açıdan dönüşmüş olarak ortaya çıkabilir. Lukács'ın büyük burjuva romancıları üzerinde durmasını bu hedef için çok uygunsuz kılan perspektif budur, ama bu aynı zamanda büyük modernizmlerin burjuva karşıtı hamlesini de uygunsuz gösteren bir perspektiftir. O zaman Bloch'un *Erbe* üzerine, geçmişin bastırılmış kültürel farkıyla kökten farklı bir kültürün icat edilmesi gibi Ütopyacı bir ilke üzerinde düşünmesi, Gerçekçilikle Modernizm arasındaki tartışmayı arkamızda bıraktığımız bir noktada ilk kez kendi yerini bulacaktır.

Ama elbette Batı'da, ve belki başka yerlerde de, o noktaya hâlâ ulaşamadık. Günümüzün kültürel durumunda, hem gerçekçilik hem modernizm seçenekleri bize hoşgörülmez görünüyor: Gerçekçilik, biçimleri, tüketim toplumunun daha şimdiden çürümeye başlamış geleceği içinde yanımızda olmayan türden bir toplumsal yaşama ait (klasik iç şehir, geleneksel şehir/kır karşıtlığı) eski deneyimleri canlandırdığı için hoşgörülmüyor; modernizm de çelişkileri uygulamada gerçekçiliğinkinden daha da vahim olduğu için hoşgörülmüyor. Bugünün –zaten başat eleştirel ve biçimsel ideoloji olarak taçlanmış olan– yenilik estetiği çaresizce kendi çevresinde dönerek kendini yenilemeye çabalamak zorunda: Modernizm modern olmayı bırakmadan modernizm-sonrası olmaya çabalıyor. Bu yüzden bugün öngörülebilir bir dönüş gösterisine tanık oluyoruz, soyutlama yorgun bir gelenek olduktan sonra figüratif sanata dönülüyor, ama bu kez şeylerin kendilerinin değil, ama onların fotoğraflarının bir temsili olan –hipergerçekçilik ya da fotogerçekçilik dedikleri– bir figüratif sanata dönülüyor: aslında kendisi sanat "hakkında" olan bir temsil sanatına! Bu arada edebiyatta da, olay örgüsüz ya da şiirsel kurgu karşısındaki bezginliğin arasında, entrikaya dönüş yapılıyor; onun yeniden keşfedilmesi yoluyla değil, Adorno'nun *Müzik Felsefesi*'nde eleştirdiği o Stravinski'nin klasik eserler pastişine benzer bir şekilde, eski anlatıların pastişi ve geleneksel seslerin kişiliksizleşmiş bir taklidi yoluyla yapılıyor bu dönüş.

Bu koşullarda, aslında, modernizmin bu son yenilenişinin, algısal devrimin estetiğinin artık otomatikleşmiş geleneklerinin bu son diyalektik yıkılışının, basitçe ... gerçekçiliğin ta kendisi olup olmayacağı sorulabilir! Çünkü ne zaman modernizm ve ona eşlik eden "yabancılaştırma" teknikleri tüketicinin kapitalizmle uzlaşmasıyla birlikte hakim üslup haline geldiyse, parçalanma alışkanlığının kendisinin de fenomenleri görmenin daha bütünselleştirici bir tarzıyla "yabancılaştırılması" ve düzeltilmesi gerekir. Beklenmedik bir sonla, bugün bize öngörüler içeren son sözü söyleyecek kişi –1930'larda hatalı sayılmışsa da– Lukács olabilir. Fakat bu Lukács, eğer onu hayal etmek gerekirse, gerçekçilik kavramının *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin kategorileri açısından, özellikle de şeyleşme ve bütünsellik açısından yeniden yazılmasını sağlayan Lukács olmalı. Daha tanıdık olan yabancılaşma kavramından, etkinlik ve özellikle de çalışma (işçiyi emeğinden, ürününden, diğer işçilerden ve son aşamada "varlık türünün" kendisinden koparmak) için geçerli olan kavramdan farklı olan şeyleşme, bizim toplumsal bütünsellikle kurduğumuz bilişsel ilişkiyi etkiler. Birey öznenin kolektife kendi katkısını yansıttığı ve modellediği o haritalama işlevinin bir hastalığıdır bu. Geç kapitalizmin şeyleşmesi –insan ilişkilerinin şeyler arasındaki ilişkiler görünümüne dönüşmesi– toplumu saydamsız kılar: İdeolojinin dayandığı, egemenlik ve sömürüyü yasallaştıran gizemlileştirmelerin canlı kaynağıdır bu. Toplumsal "bütünselliğin" temel yapısı bir sınıf ilişkileri kümesi olduğuna göre –yani çeşitli toplumsal sınıfların kendilerini birbirleriyle çatışkı ve karşıtlık içinde tanımladığı çatışkılı bir yapı olduğuna göre– şeyleşme zorunlu olarak o yapının sınıf niteliğini bulanıklaştırır ve ona sadece anonimi değil, aynı zamanda bugün bütün "gelişmiş" kapitalist ülkelerde rahatça görüldüğü gibi toplumsal sınıfların doğası ve hatta varlığı konusunda artan bir karışıklık eşlik eder. Eğer teşhis doğruysa, sınıf bilincinin yoğunlaşması tek bir sınıfın kendi kendini popülist ya da emekçi yüceltimini değil, toplumun bir bütünsellik olarak anlaşılmasını zorlamayı ve toplumsal fenomenlerin bir kez daha saydam olmasını, sınıflar *arasındaki* mücadelenin momentleri olarak görülmesini sağlayacak biliş ve algı olasılıklarının yeniden icat edilmesini içerecektir.

Bu koşullarda, yeni gerçekçiliğin işlevi açık olmalı; tüketim toplumundaki şeyleştirme iktidarına direnmek ve bugün yaşamın ve toplumsal örgütlenmenin her düzeyinde yaşanan varoluşsal parçalanmayla sistemli bir şekilde çökertilen o bütünsellik kategorisini yeniden icat etmek; bir tek bunları yapmak hem sınıflar arasındaki yapısal ilişkileri hem de başka ülkelerdeki sınıf mücadelelerini, gitgide bir dünya sistemi haline gelmiş olan şeyin içinde yansıtabilir. Bu tür bir gerçekçilik kavrayışı modernizmin diyalektik karşı-kavramında hep en somut olan şeyi içine alır – yani deneyimi bir alışkanlıklar ve otomatizmler kütlesi halinde katılaştırmış olan bir dünyada algının şiddetli bir şekilde yenilenmesine yönelik vurguyu. Fakat yeni estetiğin bozmayı üstlenmesi gereken alışkanlık, kitle toplumunun ve sanayi şehrinin ya da genel olarak teknolojinin artık kutsallıktan çıkarılmış ya da insanlıktan çıkaran aklının geleneksel modernist terimleriyle ele alınamaz, onun mal sisteminin ve geç dönem kapitalizminin şeyleştirici yapısının bir işlevi olarak görülmesi gerekir.

Başka gerçekçilik kavrayışları, başka türden politik estetikler, elbette anlaşılır durmaktadır. Gerçekçilik/Modernizm tartışması bize onları işlev görmeleri beklenen tarihsel ve toplumsal kavşak açısından yargılamak gerektiğini gösteriyor.

Geçmişin temel mücadelelerine karşı taraftar tutumu benimsemek ne taraf seçmek anlamına gelir, ne de uzlaşmaz farklılıkları uyumlulaştırmaya çalışmak. Bu tür ortadan kalkmış ama hâlâ öldürücü olan entelektüel çatışmalarda, tarihin kendisiyle onun gerçeklerini kavramaya çabalarken, tek yapabildiği kendi içinde onların uyumsuzluklarını düşünceye sunulan bir bilmece, bir çelişki biçiminde yeniden üretmeyi başarmak olur. Bizim bu çelişkiye tutunmamız gerekir, o çelişki yapısı içinde ötesine daha geçmemiş olduğumuz bir tarihin düğüm noktasını taşır. Elbette bize gerçeklik kavrayışımızın ne olması gerektiğini söyleyemez; fakat onu incelemek bizim yeni bir tanesini icat etme yükümlülüğünü hissetmememizi zorlaştırır.

14 Raymond Williams (1921-1988) "Başat, Kalıntı ve Beliren"

Williams'ın, erken dönem çalışmalarında kendi düşüncesinin yenilikçi kavrayışları içine yerlesmis görünen Marksizmi, 1970'lerde daha açık seçik bir şekilde tanınır oldu. O sırada Williams'ın kendi çalışması onun sahaya girmesinin baslıca nedeni olan kısırlığın ortadan kaldırılmasına büyük ölçüde katkıda bulunmustu. Burada, kendisinin bir "yasam tarzı" olarak belirlediği kültür kavrayışından yola çıkarak, böyle bir fenomeni belli bir anda incelemenin dinamiğini çözümlemeye çabalamıştı: Çünkü bu şekilde kavranan bir kültür, biçimlerin durağan düzenlenisi değil, bazısı önem açısından yükselen, bazısı düsen kuvvetlerin sürekli değişken etkilesimi olacaktır. *Marxism and Literature*, Oxford, 1977'de 8. bölüm olarak (s. 121-8) yayınlandı. (Ayrıca bkz. VIA1 2 ve VIIIB9.)

Bir kültürün karmaşıklığı sadece onun değişken süreçlerinde ve onların toplumsal tanımlarında –gelenekler, kurumlar ve oluşumlarda– bulunmaz, aynı zamanda, tarihsel açıdan çeşitli ve çeşitlenebilir öğelerin, sürecin her noktasındaki dinamik karşılıklı ilişkilerinde de bulunur. Benim "dönemsel" çözümleme adını verdiğim şeyde, bir kültür süreci belirli başat özellikleri olan bir kültür sistemi olarak ele alınır: feodal kültür ya da burjuva kültürü ya da birinden diğerine geçiş. Başat ve kesin hatlara ve özelliklere yönelik bu vurgu önemlidir ve uygulamada, genellikle etkilidir. Ama genellikle onun yöntemi tarihsel çözümlemenin çok farklı bir işlevine ayrılır, bu işlevde genellikle bir sistem olarak soyutlanan şeyin içinde bir hareket duygusu kesinlikle zorunludur, özellikle de geçmişle olduğu gibi gelecekle de bağlantı kuracaksa. Otantik tarihsel çözümlemede hareketlerle eğilimler arasındaki karmaşık karşılıklı ilişkileri özgül ve etkin bir başatlığın içinde ve ötesinde, her noktada tanımak zorunludur. Bunların sadece seçilmiş ve soyutlanmış başat sistemle değil bütün kültür süreciyle nasıl ilişki kurduğunu incelemek zorunludur. Bu yüzden "burjuva kültürü", "feodal kültür" ya da "sosyalist kültürle" temel kıyaslamalar yoluyla dönemsel çözümleme içinde ifade edilen, önemli bir genelleyici betimleme ve hipotezdir. Fakat dört ya da beş yüz yıla ve bir dizi farklı topluma yayılan bir kültür süreci betimlemesi olarak, dolayımsız bir şekilde tarihsel ve içeriden karşılaştırmalı farklılaştırma gerektirir. Dahası, bu kabul edilmiş ya da uygulamada yapılmış olsa bile, "dönemsel" tanım bütün gerçek kültür süreçlerinin ölçülmesini sağlayan durağan bir

tip olarak baskı yapabilir, böylece türün "aşamalarını" ya da "çeşitlemelerini" gösterir (Bu yine tarihsel çözümlemedir) ya da, en kötüsüyle, "marjinal" ya da "tesadüfi" yahut da "ikincil" kanıtları desteklemeyi ve dışlamayı seçebilir.

Bu tür hatalardan kaçınmak, eğer bir yandan dönemsel hipotezi korur, diğer yandan sadece "aşama" ve "çeşitlemeleri" değil herhangi bir edimsel sürecin iç dinamik ilişkilerini tanıyabilecek terimler bulursak mümkün olur. Hâlâ "başat" ve "etkin"den ve bu açıdan hegemonikten bahsetmemiz gerekiyor. Ama aynı zamanda, ve aslında her birinin daha da farklılaştırılmasıyla, herhangi bir gerçek süreçte ve sürecin herhangi bir momentinde, hem kendi içlerinde hem de "başat"ın özelliklerini sergiledikleri ölçüde, "kalıntı"dan ve "beliren"den de bahsetmek gerekiyor.

"Kalıntı" derken "arkaik"ten farklı bir şey söylemek istiyorum, ama uygulamada genellikle onları ayırt etmek zordur. Herhangi bir kültür, geçmişinin mevcut öğelerini içerir, ama çağdaş kültür sürecinde onların yeri çok değişkendir. Kasıtlı olarak özelleştirici bir tarzda, gözlenmek, incelenmek, hatta bazen bilinçli olarak "canlandırılmak" üzere tümden geçmişin bir öğesi sayılan şeye "arkaik" derim. "Kalıntı"yla kastettiğimse çok farklı. Kalıntı, tanım gereği, geçmişte etkin bir şekilde biçimlenmiştir, ama kültür sürecinde hâlâ etkindir, sadece ve genellikle geçmişin bir öğesi olarak değil, şimdinin etkin bir öğesi olarak. Bu yüzden başat kültür açısından ifade edilemeyen ya da temelli bir şekilde doğrulanamayan bazı deneyimler, anlamlar ve değerler, yine de, daha önceki toplumsal ve kültürel kurum ya da oluşumun –kültürel olduğu gibi toplumsal da olabilen– kalıntısı temelinde yaşanıp uygulanabilir. Kalıntının bu yönünü, başat kültürle alternatif ya da karşıtlık ilişkisinde olabilecek olan yönünü, kalıntının tümüyle ya da büyük ölçüde başat kültürle bütünleşmiş olan (arkaikten ayrımı olan) etkin dışavurumundan ayırt etmek önemlidir. Çağdaş İngiliz kültürünün üç ilginç örneğinde bu ayrım keskin bir çözümleme terimi olabilir. Bu şekilde örgütlenen din büyük ölçüde kalıntıdır, ama bu kalıntının içinde, uygulamada alternatif ve muhalif anlam ve değerlerle (mutlak kardeşlik, başkalarına karşılıksız hizmet) daha büyük bir bünyeye katılmış anlam ve değerler bütünü arasında önemli bir fark vardır (resmî alılak ya da öte dünyanın ayrı bir tarafsızlaştırıcı ya da onaylayıcı bileşen olarak ayrıldığı toplumsal düzen). Ayrıca, kırsal bir topluluk fikri de büyük ölçüde kalıntıdır, ama bazı sınırlı açılardan kentsel sanayi kapitalizmine alternatif ya da muhaliftir, büyük ölçüde idealleştirme ya da fantezi olarak, veya egzotik bir –kalıntı ya da kaçış olarak– başat düzenin kendisinin dinlence işleviyle bütünleşmiş olduğu halde. Ayrıca, monarşide de, etkin olarak (alternatif ya da muhalif) kalıntı olan görünür bir şey yoktur, ama, arkaik olanın ağır ve kasıtlı bir şekilde fazladan kullanılmasıyla, bir kalıntı işlev kapitalist demokrasinin bir biçiminin özgül bir politik ve kültürel işlevi olarak –yöntemlerin yanı sıra sınırları da belirleyerek– tümden bütünleşmiştir.

Kalıntı bir kültür öğesi genellikle etkin başat kültürle belli bir uzaklık içinde olur, ama onun bir parçası, bir versiyonu –ve özellikle de eğer kalıntı geçmişin bazı önemli alanlarındansa– birçok örnekte etkin başat kültürün bu alanlarda anlamlı olması için bütünleştirilmesi gerekir. Dahası, bazı noktalarda başat kültür kendisinin dışında çok fazla kalıntı deneyimine ve uygulamasına, en azından risk almadan, izin veremez. Etkin bir şekilde kalıntı olanın –yeniden yorum, sulandırma, yansıtma,

içerim ve dışlama arasında ayrım yapma yoluyla– bütünleşmesi, seçme geleneğinin işleyişinin özellikle belirgin olduğu yerdir. Bu "edebî gelenek" versiyonları durumunda, edebiyatın karakterinin seçilmiş versiyonlarından edebiyatın şimdi ne olduğunun ve ne olması gerektiğinin birleştirici ve bütünleşmiş tanımlarına geçişte dikkat çekicidir. Bu önemli alanlardan biridir, çünkü bütünleşme baskılarına rağmen, etkin bir şekilde kalıntı olan anlam ve değerlerin sürdürülmesi, edebiyatın ne olduğunun (ne olmuş olduğunun) ve edebî deneyimin (ve tek ortak türevle, diğer anlamlı deneyimin) ne olduğunun ve olması gerektiğinin alternatif, hatta muhalif versiyonları sayesinde sürdürülmektedir.

"Beliren" derken, öncelikle, yeni anlamların ve değerlerin, yeni uygulamaların, yeni ilişkilerin ve ilişki türlerinin sürekli yaratılmakta olduğunu kastediyorum. Ama gerçekten başat kültürün yeni bir aşamasının öğeleri olan (ve bu anlamda "türe-özgü" olan) şeylerle özünde ona alternatif ya da muhalif olanlar arasında ayrım yapmak çok güçtür: sadece yeni değil, katı bir anlamıyla beliren. Hep bir kültürel süreç içindeki ilişkileri ele aldığımızdan, belirenin tanımları, kalıntının tanımları gibi, ancak başatın tam bir anlamıyla bağlantılı olarak yapılabilir. Yine de kalıntının toplumsal mekanını anlamak hep daha kolaydır, çünkü onun (tamamı olmasa da) büyük bir parçası kültür sürecinin, bazı gerçek anlam ve değerlerin üretildiği o daha önceki toplumsal oluşumlarına ve aşamalarına bağlanır. Başat bir kültürün belli bir aşamasının daha sonraki varsayılanında, öyleyse geçmişin edimsel toplumlarında ve edimsel durumlarında yaratılan, ve başat kültürün ihmal ettiği, değer vermediği, karşı çıktığı, bastırdığı, hatta tanıyamadığı insan deneyimi alanlarını temsil ettikleri için hâlâ önemi var gibi görünen o anlam ve değerlere uzanma sözkonusu olur.

Belirenin durumu kökten farklıdır. Herhangi bir hakiki toplumun yapısında, özellikle de sınıf yapısında, kültür sürecinin başat öğelere alternatif ya da muhalif olan öğeleri için toplumsal bir zemin hep vardır. Bu tür bir temel, Marksist kuramın ana gövdesinde zengin bir şekilde betimlenmiştir: yeni bir sınıfın oluşumu, yeni bir sınıfın bilinç edinmesi ve bunun içinde, edimsel süreçte, (genellikle düzensiz) yeni bir kültür oluşumunun öğelerinin belirmesi. Bu yüzden işçi sınıfının bir sınıf olarak belirmesi kültür sürecinde dolayımsızca görünüyordu (sözgelimi ondokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde). Ama sürecin farklı kısımlarındaki katkı açısından aşırı bir düzensizlik vardı. Yeni toplumsal değerlerin ve kurumların yaratılması katı bir şekilde kültür kurumlarının oluşmasını geride bıraktı, bu arada özgül kültürel katkılar, önemli de olsa, genel ya da kurumsal yeniliklerden daha gösterişsiz ve özerkti. Yeni bir sınıf hep kültür çalışmasının belirmesine neden olur, ama hâlâ, bir sınıf olarak, görece bağımlı olsa da, bu hep düzensiz olacak gibidir ve tamamlanmaması kesindir. Çünkü yeni çalışma, elbette yalıtılmış bir süreç değildir. Belirdiği ölçüde ve özellikle de alternatif değil muhalif olduğu ölçüde, bütünleşme girişimi süreci anlamlı bir şekilde başlar. Bu, aynı dönem İngiltere'sinde, radikal bir popüler basının belirmesinde ve sonra da etkin bir şekilde bütünleşmesinde görülebilir. İşçi sınıfı yazıcılığının belirmesinde ve bütünleşmesinde görülebilir, burada temel belirme sorunu açıkça görülebilir, çünkü bu tür örneklerde, bütünleşmenin temeli kabul edilen, edebî biçimlerin etkin üstünlüğüdür – deyim yerindeyse, bu bütünleşmeyi koşullayan ve sınırlayan bir bütünleşmedir bu. Ama gelişme hep düzensizdir. Düzgün bütünleşme en doğrudan şekilde

görünür biçimde alternatif ve muhalif sınıf öğeleri için denenmektedir: sendikalar, işçi sınıfının politik partileri, işçi sınıfının yaşam tarzları ("popüler" gazetecilik, reklamcılık ve ticari eğlenceye bütünleştiği haliyle). Yani belirme süreci, bu koşullarda, sürekli tekrarlanan, hep yenilenebilen bir şeydir, uygulayımsal bütünleşmenin bir aşamasının ötesine geçer: Genellikle bütünleşmenin büyük kısmının tanıma, kabullenme gibi ve bu yüzden de bir benimseme biçimi gibi görünmesi yüzünden güçleşir. Bu karmaşık süreçte (bütünleşmeye karşı bir direnç olan) yerel kalıntıyla genel beliren arasında aslında düzenli bir karışıklık yaşanır.

Yani bir sınıfın belirmesine ve artan gücüne bağlı olarak kültürel belirme, hep büyük önem taşır ve hep karmaşıktır. Ama aynı zamanda bunun tek belirme türü olmadığını da görmemiz gerekir. Bunu görmek kuramsal olarak çok güçtür, ama uygulayımsal kanıtı çoktur. Hem kalıntının hem belirenin önemli öğelerini tanımlamanın bir yolu olarak, ve başatın karakterini anlamanın bir yolu olarak, şunu söylemek gerekir: *Hiçbir üretim tarzı ve bu yüzden de hiçbir başat toplumsal düzen ve bu yüzden de hiçbir başat kültür gerçekte hiçbir zaman bütün insani çalışmayı, insani enerjiyi ve insani niyeti içeremez ya da tüketemez*. Bizim başat tarzın dışında ya da ona karşı olan önemli şeyleri değerlendirmemizi sağlayan olumsuz bir önerme değil bu sadece. Tersine bu başatlık tarzlarıyla ilgili bir olgu, onların insani çalışmanın içinden seçim yapıp ardından onun bütün kapsamını dışladığını gösteren bir olgu. Dışladıkları şey genellikle kişisel ya da özel sayılabilir, doğal hatta metafizik bile sayılabilir. Aslında dışlanan alan genellikle bu terimlerin birinde ya da diğerinde ifade edilir, çünkü başatın etkili bir şekilde zaptettiği şey aslında toplumsalın başlıca tanımıdır.

Direnilmesi gereken şey işte bu zaptetmedir. Çünkü hep, farklı derecelerle de olsa, özgül ilişkilerde, özgül becerilerde, özgül algılarda, tartışmasız bir şekilde toplumsal olan ve özellikle de başat toplumsal düzenin ihmal ettiği, bastırdığı ya da basitçe tanıyamadığı uygulayımsal bir bilinç vardır. Herhangi bir başat toplumsal düzenin belirgin ve karşılaştırmalı özelliği de onun bir bütünleşme çabası içinde bütün bir uygulamalar ve deneyimler toplamını nasıl ele aldığıdır. Görmezden gelmek ya da dışlamak istediği deneyim alanları olabilir: Mahrem kılmak ya da estetik olarak özelleştirmek ya da doğal olarak genelleştirmek ister. Dahası, toplumsal bir düzen değişirken, onun kendi gelişim ihtiyaçları açısından, bu ilişkiler çeşitlidir. Bu yüzden ileri kapitalizmde, emeğin toplumsal niteliğindeki, iletişimin toplumsal niteliğindeki ve karar vermenin toplumsal karakterindeki değişiklikler yüzünden, başat kültür kapitalist toplumda daha önce "ayrılmış" ya da bırakılmış" deneyim ve uygulama ve anlam alanlarına her zamankinden daha çok uzanır. Başat düzenin bütün toplumsal ve kültürel sürece etkili bir şekilde nüfuz etme alanı da artık bu yüzden önemli ölçüde daha büyüktür. Bu da belirme sorununu özellikle keskin hale getirir, alternatif ve muhalif öğeler arasındaki yarığı daraltır. Alternatif, özellikle de başatın önemli alanlarına değen alanlarda, genellikle muhalif sayılır ve baskı yoluyla, sıkça ona dönüştürülür. Fakat burada bile, neredeyse kendi sınırlı karakterinden dolayı tanım gereği, ya da kendi derin biçimsizleşmesi yüzünden, başat kültürün herhangi bir şekilde tanımayı başaramadığı uygulama ve anlam alanları bulunur. Belirme öğeleri aslında bütünleşmiş olabilir, ama bütünleşmiş biçimler genellikle gerçekten beliren kültür çalışmasının basit kopyaları haline gelir. Bu koşullar altında, başat bir tar-

zın ötesinde ya da karşısında duran önemli herhangi bir belirme, çok güç hale gelir; hem kendi içinde hem de ona eşlik eden aşamanın tıpkıları ve yenilikleriyle yaşadığı tekrarlı karışıklık içinde. Fakat başka dönemlerde olduğu gibi bizimkinde de, beliren kültürel pratik hâlâ reddedilemezdir ve etkin kalıntı pratiği gibi bir olguyla birlikte ele alındığında başat olabilecek kültürün zorunlu bir güçlüğüdür.

Bu karmaşık süreç yine kısmen sınıf terimleriyle betimlenebilir. Ama hep ihmal edilen ve dışlanan başka bir toplumsal varlık ve bilinç vardır: başkalarının alternatif algıları, dolayımsız ilişkiler içinde; maddi dünyanın yeni algıları ve uygulamaları. Uygulamada bunlar yükselen bir sınıfın gelişen ve dile getirilmiş çıkarlarından nitelikçe farklıdır. Belirenin bu iki kaynağı –sınıf ve dışlanan toplumsal (insani) alan– arasındaki ilişkiler hiçbir şekilde çelişkili olmak zorunda değildir. Bazen çok yakın olabilirler ve politik çalışmadaki birçok şey onlar arasındaki ilişkilere dayanır. Ama kültür açısından ve bir kuram maddesi olarak bu alanlar ayrı alanlar şeklinde görülebilir.

Sonuçta, beliren kültürü, hem başattan hem de kalıntıdan ayrı olarak anlamanın önemi, onun hiçbir zaman dolayımsız bir uygulama konusu olmamasıdır; aslında yeni biçimler ya da biçim uyarlamaları bulmaya fazlasıyla dayanır. Tekrar tekrar gözlememiz gereken şey aslında bir *ön-belirmedir*, yani etkin ve ezici ama daha güvenle adlandırılabilecek olan açık belirmeye göre daha tam olarak dile getirilmemiş bir şey. Duygu yapıları kavramını araştırmaya ihtiyaç duymamızın nedeni, beliren, kalıntı ve başatın daha açık biçimlerinin yanı sıra, bu ön-belirme koşulunu da daha yakından anlamaktır.

15 Edward Said (1935-2003) *Oryantalizm*'den

Orientalism 1978 yılında ilk kez yayımlandığı sırada, Batı dışındaki kültürlerin incelenmesi büyük ölçüde antropolojikti. Kısmen bu kitabın yayımlanması sayesinde, o zamandan bu yana saha, kültür incelemelerinde, edebiyat eleştirisinde ve sanat tarihinde çok geniş bir perspektif boyutunu kapsayacak şekilde genişledi. Eleştirel tartışmanın bu gelişmesi aynı zamanda kültür ve sanat üretiminin daha da uluslararasılaşmasıyla örtüştü. Said'in kitabı, belli ki, bu gelişmelerin tek sebebi değildi. Ele alınan noktalar daha geniş modern dönemde kültürün yapılanmasında içerilmişti, buna karşılık onların önemlerine ilişkin eleştirel bilinç artık küreselleşme adıyla anılan o politik ve ekonomik süreçlerle harekete geçti. *Orientalism* her koşulda bizim sanat ve kültür anlayışımızdaki bir boyut değişiminin önemli bir ilk habercilerindendir. Said Filistin'de doğmuştu. Eğitimine Mısır'da başladı, daha sonra akademik mesleğini elde ettiği Birleşik Devletler'de sürdürdü. Said'in yapıtı için Noam Chomsky "Bizim kim olduğumuzu ve eğer iktidarın kölesi olmayıp ahlaklı davranmak istiyorsak ne yapmamız gerektiğini anlamamıza yardım etmektedir" demişti. İlk kez Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1978'de yayınlanan *Orientalism*'in Giriş bölümünden yaptığımız alıntıları Harmondsworth: Penguin, 1991, s. 2-8'den aktardık.

[...] Oryantalizm derken, bana göre, hepsi de birbiriyle bağlantılı birkaç şey kastediyorum. Oryantalizm için en kolay kabul edilen isim akademik bir isim, ve aslında bu etiket hâlâ bir dizi akademik kurumda kullanılmaktadır. Oryent hakkında, onun özgül ya da genel yönleri hakkında eğitim veren, yazan, araştırma yapan her-

hangi biri –ve bu, sözkonusu kişi antropolog, sosyolog, tarihçi ya da filolog olsa da geçerlidir– bir Oryantalisttir ve yaptığı şey de Oryantalizmdir. *Oryantal incelemeler* ya da *saha incelemeleri*ne kıyasla, *Oryantalizm* teriminin günümüzde uzmanlarca pek tercih edilmediği, hem terim çok belirsiz ve genel olduğu için hem de ondokuzuncu yüzyıldaki ve yirminci yüzyıl başındaki Avrupa sömürgeciliğinin zorbaca yönetici tutumunu çağrıştırdığı için tercih edilmediği doğrudur. Yine de odağında "Oryent" bulunan kitaplar yazılıyor ve kongreler yapılıyor, Oryantalist de yeni ya da eski kılığıyla bunların başlıca otoritesi oluyor. Önemli olan şey, varlığını bir zamanlar olduğu gibi sürdürmese de, Oryantalizmin Oryent ve Oryantal hakkındaki öğreti ve tezleri aracılığıyla akademik olarak yaşamayı sürdürmesidir.

Talihi, göçleri, uzmanlıkları ve aktarımları kısmen bu incelemenin konusu olan bu akademik gelenekle bağlantılı olan, daha genel bir Oryantalizm anlamı vardır. Oryantalizm "Oryent" ve (çoğunlukla) "Oksident" arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayanan bir düşünme tarzıdır. Bu yüzden çok büyük bir yazar kitlesi, aralarında şairlerin, romancıların, filozofların, politik kuramcıların, ekonomistlerin ve imparatorluk idarecilerinin bulunduğu yazarlar Oryentle, halkıyla, gelenekleriyle, "aklıyla", kaderiyle vb. ile ilgili ayrıntılı kuramlara, destanlara, romanlara, toplumsal betimlemelere ve politik değerlendirmelere başlangıç noktası olarak Doğu'yla Batı arasındaki temel ayrımı almıştır. Bu Oryantalizm, Aeskhylus'u da, sözgelimi Victor Hugo'yu da, Dante ve Karl Marx'ı da içine alabilir. Bu girişte biraz sonra insanın böylesine geniş bir şekilde yapılanmış olan bir "sahada" ne gibi yöntembilimsel sorunlarla karşılaştığını ele alacağım.

Oryantalizmin akademik ve az çok imgesel anlamları arasındaki alışveriş süreklidir ve onsekizinci yüzyıl sonundan beri ikisi arasında hatırı sayılır, oldukça disiplinli –hatta belki de düzenli– bir trafik yaşanmıştır. Burada da Oryantalizmin üçüncü anlamına, diğer ikisinden daha tarihsel ve maddi bir şekilde tanımlanmış olan anlamına geliyorum. Onsekizinci yüzyılı Oryantalizm için çok kaba bir şekilde tanımlanmış başlangıç noktası olarak kabul etmek, Oryent ile ilgilenmek için –Oryent hakkında açıklamalar yaparak onu ele almak, onunla ilgili ahkam kesmek, onu betimlemek, onu öğretmek, onu yerleştirmek, onu yönetmek için– yerleşmiş bir uygulama olarak tartışılabilir ve çözümlenebilir: kısacası, Oryent'e egemen olmak, onu yeniden yapılandırmak ve onun üzerinde otorite sahibi olmanın Batılı bir üslubu olarak Oryantalizm. Burada Michel Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* ve *Disiplin ve Ceza*'da betimlediği söylem fikrini, Oryantalizmi tanımlamak için kullanmayı yararlı buldum. Kanımca, Oryantalizmi bir söylem olarak incelemeksizin, Avrupa kültürünün Aydınlanma sonrası dönemde Oryent'i politik, sosyolojik, askerî, ideolojik, bilimsel ve imgesel olarak yönetmesini –ve hatta üretmesini– sağlayan o büyük sistemli disiplini anlamak mümkün değildir. Dahası, Oryantalizm o kadar buyurucu bir konuma sahiptir ki kanımca Oryent üzerine yazan, düşünen ve eyleyen kimse bunu Oryantalizmin düşünceye ve eyleme getirdiği sınırlamaları dikkate almadan yapamaz. Kısacası, Oryantalizm yüzünden Oryent özgür bir düşünce ve eylem konusu olmadı (ve değildir). Bu, Oryantalizmin Oryent hakkında söylenebilecekleri tek taraflı olarak belirlediği anlamına gelmez, ama "Oryent" denen o kendine özgü varlık ne zaman sözkonusu olsa, kaçınılmaz olarak bütün bir çıkarlar şebekesi harekete geçer. [...]

Oryent'in doğanın âtıl bir olgusu olmadığı varsayımıyla başladım. O sadece orada değildir, tıpkı Oksident'in kendisinin de sadece orada olmaması gibi. Vico'nun insanların kendi tarihlerini yaptıklarını, bilebildikleri şeyin yaptıkları şey olduğunu söyleyerek yaptığı gözlemi unutmamalı ve bunu coğrafyaya yaymalıyız: –Tarihsel bir yana– hem coğrafi hem kültürel varlıklar olarak "Oryent" ve "Oksident" gibi mekanlar, bölgeler, coğrafi kesitler insan yapımıdır. Bu yüzden Batı'nın kendisi gibi, Oryent de bir tarihe ve ona Batı'da ve Batı için gerçeklik ve mevcudiyet veren bir düşünce, imgelem ve sözlüğe sahip olan bir fikirdir. İki coğrafi varlık bu yüzden birbirlerini destekler ve belli ölçüde yansıtır.

Bunu söyledikten sonra, bir dizi makul sınırlama getirmeliyiz. Öncelikle, Oryent'in özünde bir fikir olduğu, ya da gerçekliğe karşılık gelmeyen bir yaratım olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olur. Disraeli *Tancred* adlı romanında Doğu'nun bir meslek olduğunu söylediği zaman, parlak genç Batılıların Doğu'yla ilgilenmekte, her şeyi alıp götüren bir tutku olduğunu göreceğini söylemek istiyordu; söylediği şey Doğu'nun Batılılar için sadece bir meslek olduğu şeklinde yorumlanamaz. Yerleri Doğu'da olan ve yaşamları, tarihleri ve görenekleri Batı'da onlar hakkında söylenebilecek her şeyi aşacak ölçüde yabani bir gerçekliğe sahip olan kültürler ve milletler vardı – hâlâ var. Bu olgu hakkında bu Oryantalizm incelemesi pek katkıda bulunmayacak, sadece bunu sessizce kabul edecek. Ama burada incelediğim şekliyle Oryantalizm fenomeni, öncelikle, Oryantalizmle Oryent arasındaki bir uyuşmayı değil, herhangi bir uyuşmaya rağmen ya da onun ötesinde, ya da onun eksikliğinde, Oryantalizmin ve onun Oryent (meslek olarak Doğu) hakkındaki fikirlerinin "gerçek" bir Oryent'le olan iç tutarlılığını ele almaktadır. Kanımca Disraeli'nin Doğu'yla ilgili sözü daha çok o yaratılmış tutarlılığa, Oryent hakkında ünlenen şey olan o sıradan fikirler kümelenmesine gönderme yapar, Wallace Stevens'ın ifadesiyle, onun sıradan varlığına değil.

İkinci bir sınırlama da fikirlerin, kültürlerin ve tarihlerin aynı zamanda onların kuvvetleri, ya da daha kesin şekilde onların iktidar düzenlemeleri de incelenmeden ciddi şekilde anlaşılamayacak ya da incelenemeyecek olmasıdır. Oryent'in yaratıldığına –ya da benim deyişimle, "Oryentleştirildiğine"– inanmak ve bu tür şeylerin sadece imgelemin gereğince olduğuna inanmak samimi olmamaktır. Oksident'le Oryent arasındaki ilişki bir iktidar, bir egemenlik, değişik derecelerde karmaşık bir hegemonya ilişkisidir... Oryent sırf ortalama bir ondokuzuncu yüzyıl Avrupalısının basmakalıp saydığı her açıdan "Oryantal" görüldüğü için Oryentleştirilmedi, aynı zamanda Oryantal yapılabildiği –yani öyle olmaya boyun eğdiği– için de oldu bu. Sözgelimi, Flaubert'in Mısırlı bir fahişeyle karşılaşmasının Oryantal kadının yaygın etki bırakan bir modelini ortaya çıkarmış olduğu gerçeği pek kabul edilmemiştir; kadın hiç kendinden bahsetmiyordu, duygularını, varlığını ya da tarihini hiç temsil etmiyordu. Adam onun için konuşuyor ve onu temsil ediyordu. Adam yabancıydı, görece zengindi, erkekti ve onun sadece Küçük Hanım'a fiziksel olarak sahip olmakla kalmayıp onun adına konuşmasını ve okurlarına onun ne şekilde "tipik Oryantal" olduğunu söylemesini de sağlayanlar bu tarihsel egemenlik olgularıydı. Bana göre Flaubert'in Küçük Hanım karşısındaki güç sahibi olma durumunu yalıtılmış bir örnek değildi. Doğu'yla Batı arasındaki göreceli güç kalıbına ve onun ortaya çıkardığı Oryent söylemine oldukça iyi karşılık geliyor.

Bu da bizi üçüncü bir sınırlamaya getiriyor. Oryantalizmin yapısının, doğruları söylendiği zaman kolayca uçup gidecek olan bir yalanlar ya da mitler yapısından başka bir şey olmadığını hiçbir zaman sanmamalıyız. Kendi payıma Oryantalizmin, (akademik ya da uzmanca biçimiyle iddia ettiği gibi) Oryent hakkında gerçeğe uygun bir söylem olmaktan çok, özellikle Oryent üzerindeki Avrupa-Atlantik iktidarının bir göstergesi olarak değerli olduğuna inanıyorum. Yine de, saygı gösterip kavramaya çalışmamız gereken şey Oryantalist söylemin çok iyi örülmüş gücü, ona izin veren sosyo-ekonomik ve politik kurumlarla olan yakın bağları ve onun heybetli kalıcılığıdır. Sonuçta, öğretilebilir bir bilgelik olarak (akademilerde, kitaplarda, kongrelerde, üniversitelerde, dış işleri kurumlarında) 1840'ların sonundaki Ernest Renan döneminden günümüzdeki Birleşik Devletler'e dek hiç değişmeden kalabilen bir fikirler sistemi, basit bir yalanlar derlemesinden daha dişli bir şey olsa gerek. Bu yüzden, Oryantalizm, Oryent hakkında uçarı bir Avrupalı fantezi değildir, kuşaklar boyu büyük maddi yatırım yapılan bir yaratılmış kuram ve uygulama bütünüdür. Oryent hakkında bir bilgi sistemi olan, Oryent'i Batı bilincine ağır ağır sokmak için benimsenmiş bir elek olan Oryantalizmi, bu kesintisiz yatırım yarattı ve aynı yatırım Oryantalizmden genel kültüre boşanan açıklamaları çoğalttı, hatta gerçekten verimli hale getirdi.

Gramsci sivil ve politik toplum arasında yararlı bir analitik ayrım yapmıştı; ilki iradi (ya da en azından akılcı ve zorlayıcı olmayan) okullar, aileler ve sendikalar gibi bağlantılardan, ikincisiyse devletteki rolleri doğrudan egemenlik olan devlet kurumlarıydı (ordu, polis, merkezî bürokrasi). Kültür, elbette, sivil toplum içinde işliyordu, fikirlerin, kurumların ve başka kişilerin çalışmalarının egemenlik yoluyla değil Gramsci'nin rıza dediği şeyle yürürlükte kaldığı yerde. Yani totaliter olmayan herhangi bir toplumda, bazı kültür biçimleri diğerlerine hakim olur, tıpkı bazı fikirlerin diğerlerinden daha etkili olması gibi; bu kültür liderliğinin biçimi de Gramsci'nin *hegemonya*sıyla, sanayi Batı'sındaki kültür yaşamını anlamak için yeri doldurulmaz olan bu kavramıyla tanımlanıyordu. Oryantalizme kalıcılığını sağlayan şey, işbaşındaki hegemonya, daha doğrusu işbaşındaki kültür hegemonyasıdır. Oryantalizm Denys Hays'ın Avrupa fikri için söylediği şeyden, onun "biz" Avrupalıları bütün "o" Avrupalı olmayanlara karşı tanımlayan kolektif bir fikir olarak adlandırmasından hiç de uzak değil ve aslında Avrupa kültürünün temel bileşeninin tam da kültürü Avrupa'nn hem içinde hem dışında hegemonik kılan şey olduğu öne sürülebilir: yani, Avrupa kimliğinin bütün Avrupalı olmayan halklara ve kültürlere kıyasla üstün bir kimlik olduğu fikri. Buna ek olarak Oryent'le ilgili Avrupalı fikirlerin hegemonyası, Oryantal geriliğe karşı Avrupa üstünlüğünü tekrarlayan, genellikle de daha bağımsız, ya da daha kuşkucu bir düşünürün konuyla ilgili farklı görüşlere sahip olma olasılığını çiğneyen hegemonyası vardır.

Oldukça tutarlı bir şekilde, Oryantalizm bu esnek konumsal üstünlük stratejisine dayanır, bu da Batılıyı görece iyi elini hiç kaybetmeden Oryent'le bir dizi mümkün ilişkiye girecek konuma getirir. Zaten neden başka türlü olsun, özellikle de geç dönem Rönesanstan günümüze uzanan sıradışı Avrupa yükselişi döneminde yaşarken? Bilimci, uzman, misyoner, tüccar ya da askerken Oryent'teydi ya da onu düşündü, çünkü Oryent'in büyük bir direnişiyle karşılaşmadan *orada olabilirdi*, ya

da onu düşünebilirdi. Genel bir Oryent bilgisi başlığı altında, ve onsekizinci yüzyıl sonundan başlayan dönemde Oryent üzerindeki Batı hegemonyasının şemsiyesi altında, akademide incelemeye, müzede sergilemeye, sömürge ofisinde yapılandırmaya, insanlık ve evrenle ilgili antropolojik, biyolojik, dilsel, ırksal ve tarihsel tezlerde kuramsal örnek olarak, ekonomik ve sosyolojik gelişme, devrim, kültürel kişilik, millî ya da dinî karakter kuramlarının örnekleri olarak kullanmaya uygun karmaşık bir Oryent belirdi. Dahası, Oryantal olan şeylerin imgesel incelenmesi, rekabetsiz merkezîliğinin içinden, önce bir Oryantalin kim ya da ne olduğu hakkında genel fikirlere göre, ardından sadece ampirik gerçeklikle değil bir arzular, bastırmalar, yatırımlar ve yansıtmalar bataryası tarafından yönetilen ayrıntılı bir mantığa göre bir Oryantal dünyanın çıktığı egemen bir Batı bilincine dayanıyordu.

VIII. Bölüm

Postmodernin Düşünceleri

VIII. GİRİŞ

Postmodernin *sanatsal* karakterine yönelik bir sorgulamanın, 1960 sonlarında, Modernizmin kendisinin erdem ve otoritesi gerçek modern sanat pratiğinin içinden sürekli bir incelemeye sokulduğu zaman başladığı söylenebilir. Fakat postmodernin açık bir kuramsallaştırmasının yapılması, 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde gerçekleşti; yani yaklaşık olarak Vietnam Savaşı'nın 1975'te sona ermesinden Almanya'nın on beş yıl sonraki birleşmesine dek uzanan bir dönemde. Bu iki olayın her biri karşıtlıkları Soğuk Savaşı tanımlamış olan iki süper güç için birer yenilgiydi. Amerika büyük bir güç olarak hayatta kaldı, ama ekonomik sağlamlığı gerilemişti. Sovyetler Birliği artık yok, onu bir arada tutan parçalar yirminci yüzyılın son on yılında dağıldı.

Soğuk Savaşın entelektüel kültürü, sadece Doğu'yla Batı ya da komünizmle kapitalizm arasında değil, her birinin diğerinde gördüğü değerler arasında da yaşanan bir karşıtlıklar ve çelişkiler yapısı sergiliyordu. Bu karşılıklı yapı tartışmada sürekli olarak yer değiştirmeye uygun bir haldeydi, üzerinde önce sanal olarak bir konum belirlenecek, sonra da o konumun varsayılan retorik karşıtından ayrılıkları gösterilebilecek bir tür zemin gibiydi. Bu yüzden Modernist sanat ne zaman apolitik üstünlüğün bir modeli olarak gösterilse, Gerçekçiliği politik dogmatizmin kültürel biçimi olarak kötüleme eğilimi doğuyordu; Gerçekçiliğe toplumsal ve tarihsel önem, amaç yükleyenler için de, Modernist soyutlama burjuva idealizmini ve gizemlileştirmesini hatırlatıyordu.

Bu yüzden modern sanat kuramının birbirine karşıt terimlerini politik karşıtlık ve klişe biçimleriyle ilişkiye sokarken, bir işlevi diğerine indirgemeye çalışmıyoruz. İki yönlü bir amacımız var. Bir yandan, sanat alanında Postmodernizm kavramına yönelik ilginin önemli bir tarihsel değişimin verimli zemininde gerçekleştiğini söylüyoruz. Diğer yandan, Soğuk Savaş aniden sona ermiş gibi görünse de, 1970'ler ve 1980'ler sanatının ve sanat kuramının değerlendirilmesi, retorik karşıtlıkların o bildik yapısında hızlı bir çözülmenin yaşandığını gösterecektir. Modernizmi Gerçekçilikten ayıran, 1930'ların eleştirisiyle şekillenmiş entelektüel yapı, Soğuk Savaş yıllarında özenle onarılmıştı. Ama Berlin Duvarı'nın çöküşünden önce bir kez daha delinmişti.

Bunu söylerken sanatsal ve entelektüel değişimlere tarihsel açıdan temel değişim biçimlerine göre öncelik vermiyoruz. Tersine, "yeni (jeo-politik) dünya düzenine" yol açan koşulların bir kısmının sanatın kuramsallaştırılmasının kavramsal sınırlarının postmodern bir gevşemesine ve yeniden çizilmesine yol açmış olabileceğini söylüyoruz.

İnsanın *nasıl* seçip ayırdığı, neyin seçilip ayrıldığını belirler. Postmodern bir sanat kuramının hedefi yeni bir özellikler kümesi belirlemek olacaktır. Bu da sözde modası geçmiş paradigmaların eleştirilerek terk edilmesini ve bu yeni özellikleri sergilediği söylenen bazı sanat örneklerinin küme halinde seçilip ayrılmasını içerir. Moderni tanımlamanın bazı yöntemleri olduğunu varsaymayan bir *postmodern* kuramı olamaz – bazı sanatların postmodern sanat olarak tanımlanması anlamlı olmaz. Bazı sanat biçimlerine "postmodern" konumu vermek, modernle ilgili inanç ve tutumların doğasını sergilemek demektir. Aynı şekilde, Postmodernizmden bahsetmek Modernizmin belli bir anlam ve değere sahip olduğunu varsaymak demektir. Sözgelimi, Fredric Jameson, postmodernin sanatsal göstergelerinin ifadenin kendiliğindenliği ve doğrudanlığından vazgeçen, onun yerine pastiş ve süreksizlik biçimlerini kullanan eserlerde görülebileceğini söyler (VIIIA10). Ama pastiş ve süreksizliğin Manet ve Picasso gibi paradigmatik bir şekilde modern sanatçıların eserlerinde de etkili bir şekilde kullanıldığı; bunların aslında Modernist sanatta yaygın olan temsil tarzları olduğu öne sürülebilir. Jameson'ın Postmodernizmi bu yüzden karmaşıklıktan arındırılmış bir Modernizme göre belirlenmiş görünüyor. Craig Owens günümüz sanatının benzer bir değerlendirmesini yapıyor, ama kendi postmodern kavramını Modernizmi uygulama geleneği değil eleştiri geleneği olarak kabul ederek biçimlendiriyor, böylece Jameson'ın yaklaşımının tehlikesinden kaçınıyor (VIIIA3). Owen'ın savı da Modernist eleştirinin sistemli bir şekilde modern sanatın hakiki çalışma tarzını yanlış temsil ettiğini söylüyor. Onun paradigmasındaki Modernist gözlemci ısrarlı ve yanılgılı bir şekilde, aslında karmaşık ve süreksiz alegoriler olan bir şeyin karşısında tam ve içkin anlamlar sezen biridir. Bu şekilde anlaşılan Postmodernizm doğrudan yeni bir sanat çalışması biçimi değil, gözden geçirilmiş bir yakın geçmiş anlayışına göre geleneğin eleştirel bir şekilde yeniden yönlendirilmesidir.

İki yaklaşım arasındaki ilişki günümüzdeki sanat çalışmasına göre kuram ve eleştirinin konumu sorununu ortaya çıkarır. Bu son bölümde çok sayıda kuramı ele almamızın nedeni (ama daha da çok olabilirdi), bu sorun için belli bir yaklaşımı öne çıkarmak değil, sorunun kendisinin önemli olduğunu, sırf 1980'lerin ve 1990'ların modern sanatının belirgin bir özelliğinin de kuramdan fazlasıyla büyülenmek olması yüzünden bile olsa önemli olduğunu, kabul etmektir. 1954 yılında Clement Greenberg şöyle yazabiliyordu: "Sanat kesinlikle bir deneyim konusudur, ilke değil..." (*Art and Culture*, 1961, s. 133). Bu tavra 1960'ların sonunun ve 1970'lerin Kavramsal Sanatında hem genel hem özgül zeminde güçlü bir şekilde karşı konuldu. Genel olarak deneyimle ilkeler arasındaki ilişki cesur öncelik açıklamalarına, ya da deneyimin ilkeleri bilgilendirdiği, ilkelerinse hiçbir zaman deneyimleri aydınlatmadığı, tek yönlü bir alışverişe indirgenebilecek türden bir ilişki değildi. Bunu düzeltmek üzere, çeşitli Kavramsal sanatçılar sanat kuramı eserlerinin sanat eserlerinin varsayımsal konumuna uydurulması gerektiğini öne sürdüler. Bu öneri, güçsüz bir şekilde, yeni egzotik

sanat nesnesi biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlayacağı söylenerek meşrulaştırıldı. Daha güçlü bir şekilde de, sanat nesneleriyle yorumlar, ya da üretenler ve açıklayanlar arasındaki tipik Modernist emek ayrımını aşmayı sağlayacağı söylendi.

Fakat aynı dönemde, modern sanat söylemleri Fransa'da edebiyat ve dil incelemeleri alanında başlamış olan kuramın parıltısıyla tutuştu. Bilim ve felsefe de rasyonel olduğu söylenen ilkeler alanında kötü bir şekilde alev aldı. Birdenbire çekişen anlatılara indirgenen bir entelektüel dünyada, edebiyat hakimiyet iddiasıyla ortaya çıktı. Dilin sanatçılar tarafından daha önceki kullanımları sanatın makul sınırlarını kırma gücüne sahip olsa da, 1980'lerde, kendilerini Modernizmin protokollerinden kopmuş sayan Mary Kelly, Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi sanatçılar, dilde hak iddia ediyorlardı, ama zaten bir sanat biçimi olarak kavranabilen ve edebiyatla karıştırılmayan bir dildi bu. Aynı zamanda eleştirmenler kendilerini en yüksek konuma koyuyorlardı, ama bu iddia eleştirinin, bir sanat biçimi değil, bir yazı biçimi olarak kavranması yüzündendi.

Öyleyse, eğer sanatın bir postmodern kuramı varsa, tarihsel ve sanat-tarihsel yeniden değerlendirmelerin, politik kuramların, edebiyat kuramlarının, uygulamalarının ve bu uygulamaların eleştirilerinin, tek ortak noktaları modern fikrine ve Modernizmin olduğu söylenen kültüre yönelmek olan bu şeylerin karmaşık bir karışımının içinden çıkarılması gerekiyor. Bu önemli ve çeşitli kaynaklar karşısında, onları bu yönelimin hem yerleştiği hem dağıldığı yer açısından üç geniş temaya şematik bir şekilde bölmeyi öneriyoruz: özgünlük mitinin bir eleştirisi olan Postmodernizm; farklılık zeminlerinin bir eleştirisi olan Postmodernizm; ve tarihsel anlatıların bir eleştirisi olan Postmodernizm.

İlk temamız iki kuramsal önermenin ortak içerimiyle ilgili: İnançlarımızı ve duyumlarımızı açıklayabilecek doğal bir "gerçeklik" yoktur; sanat ve yazıdaki özgünlüğün takdir edilmesi, Modernizmin bütün değer yapısının merkezinde yer alan bu şey, felsefi, psikanalitik ve edebî kuramın tek bir noktada kesişmesi karşısında, bir idealleştirme biçimi olarak gösterilmektedir: yani bir sözcelem biçiminin anlam sahibi olması, ancak onun başka sözcelemlerle ilişkisi sayesinde olmaktadır; herhangi bir eseri ayrı bir "metin" olarak seçip ayırmak, onun içinde semantik yerini bulduğu "dokuma"dan tek bir ipliği çekip çıkarmaktır yani. Fransız yazar Jean Baudrillard özgünlük eleştirisine sosyolojik bir eğim kazandırdı. Onun "Hiper-Gerçekçilik" kavramı, radikal bir şekilde "özgün olmayan", hatta "gerçek" sayılan gösterge ve simülasyonlar deneyimi haline gelmiş olan bir çağdaş dünya deneyimini belirtir (bkz. VIIIA1). Bu çerçevenin geçerli olduğunu varsayarsak, postmodernist sanatçıyı "hiper-gerçek" yüzeye bir tür doğa gibi yaklaşan, onun simülasyonlarının gücüyle bilerek ve alay ederek oynamak isteyen biri olarak görebiliriz (VIIIA9 ve 11).

İkinci temamızla ilgilenenler Modernizmin hegemonik bir kültürün tipik biçimlerine karşılık geldiği varsayımından yola çıkarlar. Bu kültür yönelimi açısından Batılı, belirleyici ekonomik eğilimi açısından kapitalist, sınıf niteliği açısından burjuva, ırksal birleşimi açısından beyaz ve hakim cinsiyeti açısından eril olarak tanımlanır. Bu kültürün başka niteliklerinin, sözgelimi onun "yüksek" sanatın "popüler" sanattan ayrılmasını desteklemesinin, uzmanlaşma ve muğlaklık biçimlerine eğiliminin ve bireyciliğinin bunlardan çıktığı varsayılır. Modernizmin bu niteliklere

sahip olduğuna inananlar –ya da en azından, Modernist sanatın modern kültürün değerlerine kaçınılmaz şekilde katılmasının bu şekilde nitelendiğine inananlar– için, postmodern bir kültürden ya da sanatın postmodern biçimlerinden bahsetmek, hegemonyaya muhalefet biçimlerinden bahsetmektir. Eseri –Modernizmin ötekilerinin– "egemen olunanın anlamlarını" dile getiren ve bunu yaparken, imgesel bir şekilde güçlerin el değiştirmesini sağlayan bir şey olarak kavramaktır (VIIIB1, 6, 12 ve 17). Bu eser için gerekli araçlar özgürleşmenin mevcut araçlarıdır. Klasik olarak, yirminci yüzyıl sözkonusu olduğu ölçüde, bunlar Marksist entelektüel gelenekte ve Freudcu psikanalizde, ve ikisi arasındaki çeşitli geçişim biçimlerinde yer alıyordu. Marksist gelenek sömürgecilik çözümlemesine uygulanması yoluyla büyük ölçüde genişlemişti (VIIIB12 ve 16). 1970 sonlarından beri Freudcu kuramın kaynakları, kendileri için yaklaşımlar ve eleştiriler arayan feministler tarafından önemli ölçüde dönüştürülmüştü (VIIB2, 6 ve 10). İki kaynak, toplumsal ve psikolojik iktidar ve denetim mekanizmalarının çözümlenmesinde bir araya getirildi. Bu yöndeki çözümleme aynı zamanda Michel Foucault'nun yapıtında da yer aldı, ama onun yapıtı Marx ve Freud'un entelektüel gelenekleriyle Nietzsche'nin mirası aracılığıyla yapılan bir dolayımlamayı oluşturur (bkz. VIID11).

Üç tema içinden sonuncusunun temel konusu da kültürümüzün ve değerlerimizin sürekliliği sorunudur. Bir yanda değerlerin ve kurumların sürekliliğine yönelik çağrılar, diğer yanda radikal bir değişime yönelik çağrılar varken onları hangi zeminde inceleyip eleştirecek ve karşılaştıracağız? 1978'de yazan muhafazakâr Daniel Bell'e göre, Modernizmin niteliği yıkıcı bir agnostisizm idi (VIIIC1). Şimdi onun karşıt dürtüsü tükendiğine göre, postmodernin umudu ahlaki ve ekonomik düzene yönelik ortak ihtiyaca dayanan konsensusa dönüş yapılmasında yatıyordu. Diğer yandan, Jürgen Habermas'a göre, Bell'in postmoderni biçimlendirmesi sonuçta yeniden canlandırılmış bir anti-modernizmdir (VIIIC3). Güçlü bir estetik direnç kaynağı, ekonomik ve idari sistemlerin artan iktidar ve özerkliğine karşı koyabilmek için gereklidir. Modernizmin değeri onun tam da bu kaynağı sürekli korumasında yatar. Üçüncü bir konumu da Jean-François Lyotard temsil eder (VIIIC2 ve 4). Bell'in tersine postmoderni temelde yatan bir konsensus olasılığına karşı sürekli bir kuşkuculuk sayar. Fakat Habermas'ın tersine, Modernizmin kuşkuculuğunu elde edilemez bir bütünlük ya da varlık deneyimine yönelik bir nostalji biçimi olarak görür. Bu belki de Owens'ın tipik Modernist gözlemcisinin ortada olmadığı zaman bile sezdiği o bütünlüktür (VIIIA3). Ama Lyotard'a göre, bütünlük arayışı sanatın hakikiliğiyle değil, gündelik deneyimin değişmiş ve değişen karakteriyle geçersiz kalmıştır. Lyotard'a göre, postmodernin hedefi, "bütünselliğe savaş açmaktır". Bu görüşe göre, postmodern sanat biçimleri temsil edilemeyen şeyi temsil etme imkansızlığını dışavuran biçimlerdir. Aktarılan bu yazarların her birinin bir yandan farklı bir postmodern adına konuşurken, aynı zamanda o görüşü farklı bir ülkenin içinden de (sırasıyla Birleşik Devletler, Almanya, Fransa) dile getirdiğini hatırlatmak gerekir, yani her biri kendine özgü toplumsal, tarihsel ve politik çerçevelerin farklı belirleyici koşullarından konuşmaktadır. Tarih fikirlerinin eleştirisi ve gözden geçirilmesi, ister ulusal ister daha geniş kültürel düzeyde olsun, 1990'lardaki sanatçılar tarafından gitgide daha çok yapılıyordu; bunlar arasında profesyonel yaşamlarını tümüyle Batı'nın liberal yönetimlerinde geçirmiş

olanlar ve politikanın ve sömürgenin baskısını ve imparatorluğun dağılmasını doğrudan yaşamış olanlar da vardı (VIIIC10-15).

Farklı sanatçı ve yazarlar bu geniş temaların biri ya da diğeri üzerinde dursa da, hiçbirinin birbirinden bağımsız olarak ele alınamayacağı bellidir. Sözgelimi, tarih eleştirisinin, açıkça tarihin hangi konumdan yazıldığını değerlendirmesi gerekir. "Özgün" eserlerin görünüşte tarafsız bir anlatısı olan bir "sanat tarihi" aslında tutarlılık için geleneksel bir özgünlük basmakalıbına dayanabilir, ve bu yüzden o geleneğin ve o basmakalıbın otoritesine karşı çıkanların eserine yanıt vermeyebilir. Ve benzeri.

Ayrıca 1980'lerin ve 1990 başlarının postmodern kuramı İngilizce yazılıp okunurken, genellikle hem muhafazakâr hem de büyük ölçüde cahil ortamlarda yazılıp okunuyordu. Eğer Lyotard'ın "bütünselliğe savaşı" o dönemde herhangi bir başarıyla sürdürüldüyse, hem kültür hem toplumsal politika alanındaki "temel değerleri" onarmaya yönelik ciddi çabalara karşı sürdürüldü. Aynı dönemde sanat ve sanat kuramı yaparken kadınların, ırksal ve cinsel azınlıkların temsili konusunda çarpıcı olmasa bile, önemli kazanımlar elde edilmiştir. Fakat bu kazanımlara Modernizmin genellikle özdeşleştirildiği o daha büyük toplumsal hedeflerden geniş çaplı vazgeçme eşlik ediyordu. Hem Birleşik Devletler'de hem Britanya'da zenginle yoksul arasındaki uçurum 1980 ve 1990'larda büyüdü. Bu koşullarda bağlanmış sanat ile benimsenmiş sanat arasında ayrım yapmak hep kolay olmuyor.

Peki postmoderni nasıl kavrayacağız ve neyi onun tipik sanatsal biçimleri olarak kabul edeceğiz? Medyadan gelen dalgalara karşı dirençleri ve ondan farklılıklarıyla, yüksek sanat biçimleri olarak tanımlanabilecek olan biçimlerin, aynı şekilde, yeni koşullar altında benzer bir farksızlık sergileyebilecek olan biçimlerin üzerinde mi duracağız (VIIIB13)? Yoksa postmoderni "yüksek sanatlar" ile "popüler kültür" arasındaki (onlara göre) var olan tipik Modernist engeli kaldıranların etkinlikleriyle, bağımsız sanatsal eserlerin mekanik bir şekilde çoğaltılabilir bir biçimini, ya sanat hazlarını herkesin ulaşabileceği hale getirmek için, ya da mevcut kitlesel dağıtım medyasına eleştirel bir estetik içerik salmak için, ya da her iki amaçla da benimseyenlerin etkinlikleriyle mi ilişkilendireceğiz (VIIIA8, VIIIB4)? Tüketim dünyasının metalarını modern bir "doğanın" (ardından pastiş biçiminde temsil ettikleri doğanın) biçimleri sayanların ürünlerinde tanınabilecek bir postmodernist Hiper-Gerçekçilik biçimi var mı (VIIIA9 ve 11)? Yoksa postmoderni Modernizmin tipik olarak kenara ittiklerinin temsil ettiği ve yaptığı bir kültür mü sayacağız: Kadınların, ırksal açıdan üstünlükten yoksun olanların ve sömürülenlerin, işçi sınıfı üyelerinin, ezilen cinsel ya da politik azınlıkların, kendi Ötekiliklerinin bir temsilini Modernizme kaçınılmaz bir şekilde yansıtmak amacında değişik şekillerde buluşanların kültürü mü sayacağız (VIIIB3, 12, 16 ve 17, VIIIC13-15)? Ya da bunun dışında, görünüşte hem karşılıklı bağlantılılığı ve bütün sözcelemlerin özgünlükten yoksun olmasını kabul etmek, ama ifade elde etmek çabasında ısrar etmek mümkün mü; ve eğer mümkünse, bu da postmodernizmin ve modernin içinde birleştiği bir girişim değil mi (VIIIB14 ve 15, C8, 9 ve 12)?

Büyük çaplı projemizden ve *Kuram ve Sanat*'ın tarihini taramaktan ne sonuç çıkarılırsa çıkarılsın, bu sorulara yanıtlar verecek, ya da sanatın gelecekte ne yöne gideceğini söyleyebilecek konumda değiliz. Fakat bunları yazarken, tek bir şey açık görünüyor. Eğer sanatın görünürde bir ufku varsa, bu ufuk müzededir, ama ta-

rihsel sınıflandırma ve anlama sahası olarak hayal edilen müzede değil, bir gösteri yeri olan müzede. Sanatın bugünkü sunumunda, uzun zaman tarihçi, eleştirmen ve kuramcı gibi figürlere verilmiş olan otorite, artık, iyisiyle kötüsüyle, küratörün elindedir (VIIIC16).

VIIIA. ÖZGÜNLÜĞÜN ELEŞTİRİSİ

1 Jean Baudrillard (1929-2007) "Simülasyonun Hiper-gerçekçiliği"

Baudrillard'ın "göstergenin politik ekonomisinin eleştirisi" 1970 başlarında bir tez halini aldı: Gerçekliğin kendisi, onun göstergelerinden ayrılabilen bir şey olarak, bilgiye doymuş, medya hakimiyetindeki dünyada gözden kaybolmuştur. Baudrillard bu duruma "hiper-gerçekcilik" adını taktı. Anlamlı bir şekilde, bu tez için referans noktaları da büyük ölçüde sanat dünyasından alınmıştır: Gerçeküstücülük, *nouveau roman*, Andy Warhol, Pop sanat ve fotoğraf. Sonuç da aynı radikal soyutluğa sahip bir çağdaş dünya kavrayışı, kendi gerçekliğini yok etmiş ve her şeyin "simülakr" olduğu bir "yer" kavrayışıdır. Baudrillard'ın kendisini de kabul ettiği gibi, bu bir estetikleştirmedir; ama bu haliyle de çekingen değildir. Baudrillard'ın kavrayışının baştan çıkarıcılığı belki tam da bu tavizsiz soyutlamanın aşırılığındadır. İlk kez *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, 1976 içindeki bir bölüm olan bu metin, J. Fekete (ed.), *The Structural Allegory*, Minneapolis, 1984 içinde, Charles Levin tarafından *Symbolic Exchange and Death* adıyla çevrildi; bu çeviri Mark Poster (ed.), *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Standford, CA, 1988, s. 143-7'de yeniden basıldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

[...] Gerçekliğin kendisi hipergerçekçilikte, yani gerçeğin titiz bir şekilde, tercihen bir başka, sözgelimi fotoğraf gibi bir kopyalama medyumu aracılığıyla çoğaltılması sayesinde yeniden çoğaltılmasında kurulur. Medyumdan medyuma, gerçek buharlaştırılır, ölümün bir alegorisi haline gelir. Ama bir bakıma, aynı zamanda kendi yıkımı yoluyla da güçlendirilmektedir. Kendinde bir gerçeklik haline gelir, kayıp nesnenin fetişizmi: Artık temsil nesnesi değil, reddetmenin ve onun kendi ritüel yok edilmesinin coşkunluğudur: hipergerçek.

Gerçekçilik zaten bu süreci başlatmıştı. Gerçeğin retoriği onun ağır bir şekilde değişmiş konumunu işaret ediyordu (Onun altın çağı, söylediği şeyi bir gerçeklik etkisiyle iki katına çıkarmaya mecbur olmayan bir dil masumluğuna sahipti). Gerçeküstücülük karşı çıktığı gerçekçiliğin görüş alanında kaldı – ama aynı zamanda iki katına çıktı – İmgeselle kopması yoluyla. Hipergerçek, gerçekle imgesel arasındaki bu çelişkiyi bile silmeyi başardığı ölçüde çok daha gelişmiş bir aşamayı temsil eder. Gerçekdışılık artık düş ya da fantezide, ya da öte dünyada bulunmaz, *gerçeğin kendisiyle olan halüsinasyon veren benzerliğinde* bulunur. Temsil krizinden kaçmak için, gerçeklik saf tekrarla kendi çevresini dolanır; pop sanat ve resimsel gerçekçilik gün-

lerinden de önce, *nouveau roman*da [yeni roman] görülen bir eğilimdi bu. Orada, bu proje zaten gerçekliği bir vakum içine kapatmak, bozulmamış bir nesnellik elde etmek için psikolojiden ve öznellikten tümden kurtulmaktı. Aslında, bu nesnellik sadece saf bakışa aitti – sonunda nesneden kurtulan, artık nesneyi tarayan bakışın kör geciktirmesinden başka bir şey olmayan bir nesnellik. İnsanın, içinde kolayca bilinçdışı girişimin görünmez olduğunu saptayabileceği bir tür çevrimsel ayartmaya kalkışır.

Yeni romanın yarattığı izlenim kesinlikle budur: kör ve titiz bir gerçeklikte anlamı dışarıda bırakmanın öfkesi. Hem sözdizimi hem anlam ortadan kaybolur. Artık bir görünüm yoktur, nesnenin düzenlenmesi, onun dağınık parçalarının sabırsızca incelenmesi vardır: ne metafor ne metonimi, sadece bakışın polisliği altında ardışık bir içkinlik. Bu nesnel mikroskopik, gerçekliğin değişken bir şekilde akmasına, kendinde temsilin sınırları içinde ölümün başdöndürücülüğünü yaşatır. Nesnenin algısıyla ilgili o eski rölyef, perspektif, uzamsal ve ruhsal derinlik yanılsamaları şeylerin yüzeyinde işleyen bir optiğe yol açar, sanki bakış nesnenin molekül şifresi olmuş gibi...

Olası bir gerçek tanımı: kendisinin eşdeğer bir temsilini bulabilmenin mümkün olduğu şey. Bu tanım, evrensel bir eşdeğerlikler sistemi koyutlayan bilimle çağdaştır (Klasik temsil; çeviriyazım, yorum, şerh gibi eşdeğerlik konusu değildi). Bu çoğaltma sürecinin sonucunda, gerçek sadece çoğaltılabilecek bir şey olmayıp ayrıca hep zaten çoğaltılmış olan bir şey olur: hipergerçek. Ama bu da gerçeklikle sanatın bir bakıma birbirleri içinde toptan soğurulma yoluyla tükendiğini göstermez. Hipergerçekçilik onların karşılıklı tatmini ve karşılıklı temel ayrıcalık ve önyargılarının simülasyon düzeyindeki bir alışverişi yoluyla birbirlerine taşmaları gibi bir şeydir. Hipergerçekçiliğin temsilin ötesinde olma nedeni, onun tümüyle simülasyon alanında işlev görmesidir. Orada, temsilin fırıldağı hazırlanır, ama merkez-kaç olmaktan uzak olup merkeze, onun *en abîme* tekrarına özlem dolu gözlerle bakan içe patlayıcı bir delilikle hazırlanır. Bir düşteki uzaklaştırma etkisi gibi, insana düş gördüğünü, ama sadece sansür adına, düş görmeyi sürdürmemiz için söyleyen o etki gibi, hipergerçekçilik de, değişiklik yapmadan süregiden şifreli bir gerçekliğin bütünleşik bir parçasıdır.

Aslında, hipergerçekçiliği tersten yorumlamalıyız: günümüzde, gerçekliğin kendisi hipergerçekçidir. Gerçeküstücülüğün sırrı, en bayağı gerçekliğin gerçeküstücü olabilmesiydi, ama sadece, yine sanattan ve imgeselden türetilen özel anlarda. Artık günlük politik, toplumsal, tarihsel, ekonomik gerçekliğin tamamı hipergerçekçiliğin simülasyon boyutuyla bütünleşmiş durumda; zaten gerçekliğin "estetik" halüsinasyonunu yaşıyoruz. Yaşamın estetikleştirilmesinin gerçeküstücü aşamasına ait olan "Gerçeklik kurgudan daha tuhaftır" sözü geçti. Artık yaşamın karşılayabileceği, hatta bunu onu aşmak için yapabileceği bir kurgu yoktur; gerçeklik gerçeğin oyununa dönüştü, kökten büyüsünü yitirdi, "sıcak" ve fantazmatik aşamanın yerini "dingin" sibernetik aşama aldı...

Bir zamanlar alegorik, hatta biraz diyabolik olan, aynalar, imgeler, sanat eserleri (ve kavramlar?) gibi özgül bir nesne türü vardı; elbette, bunlar da simülakrdı, ama saydam ve görünürdüler... kendi üslupları ve kendilerine özgü yapıp etme bilgileri vardı. Bu nesnelerde, haz daha çok yapay ve sahte olan şeyde "doğal" bir şey keşfetmekti. Bugünse, gerçek ve imgesel aynı işlemsel bütünsellikle karşı karşıya ve estetik büyülenme basitçe her yerde. Bir tür bilinçaltı bir algı sözkonusu, bir tür sah-

tecilik, montaj, senaryo ve gerçekliğin modeller ışığında üst üste bindirilmesi sözkonusu. Artık üretici bir uzam değil bu, bir tür şifreleme yeri, bir şifre ve deşifre bantı, göstergelerle mıknatıslanarak kayıt yapan bir bant. Estetik bir gerçeklik elbette, ama artık sanatın öndolayımlaması ve uzaklığıyla değil, bir tür beklentiyle ve şifrenin içkinliğiyle, ikinci güç durumuna yükseltilme. Her şeye kasıtsız bir parodi havası yayılıyor –taktik bir simülasyon– tıpkı kendine özgü estetik bir zevke, okumanın (*lecture*) ve oyunun kurallarının zevkine bağlı olan sonu belirsiz bir oyun...

Uzun zamandır sanat günlük yaşamın bu dönüşümünü hazırlıyordu. Hızlı bir şekilde, sanat eseri sanat göstergelerinin bir yönlendirmesi olarak kendini iki katına çıkardı: bu aşırı önemseme, ya da Levi-Strauss'un deyişiyle, "gösterenin akademizmi", gösterge biçimine sanat kattı. Böylece sanat kendi kendinin sonsuz reprodüksiyonu aşamasına girdi; kendi içinde iki katına çıkan her şey, sıradan, günlük gerçeklik bile, sanatın göstergesi altında aynı torbaya giriyor ve estetik oluyor. Aynı şey üretim için de geçerli, bugün o da bu estetik iki katına çıkmayı tam da bütün içeriği ve kesinliği dışladıktan sonra, bir bakıma, soyut ve figüratiflikten uzak hale gelince başlatıyor. Üretimin saf biçimini ifade etmeye başlıyor; kendisini, sanat gibi, kendi teleolojik değeri sayıyor.

Sanat ve sanayi böylece gösterge alışverişi yapabilir: Sanat, yeniden üretici bir makine olabilmek için (Andy Warhol), sanat olmayı bırakmadan bunu yapmak için, çünkü makine sadece bir göstergedir; ve üretim de, bütün toplumsal amacını kaybetmek ve böylece kendisinin sonunda büyük sanayi bileşkeleri gibi, 400 metre yüksekliğindeki işyeri blokları ve GSMH'nın istatistik gizemlerinde hiperbolik ve estetik prestij göstergeleri haline geliyor... Bu seri göstergelerin –gölgesiz, yücelтmesi imkansız, tekrarlarında içkin olan göstergelerin– yarattığı baş dönmesinde sinüle ettikleri gerçekliğin nerede durduğunu kim söyleyebilir? Görünüşte, bu göstergeler hiçbir şeyi bastırmaz... hatta ilk süreç bile ortadan kaldırılır. Dijitalliğin dingin [*cool*] evreni metafor ve metonimi dünyalarını içine alır, ve simülasyon ilkesi böylece hem gerçeklik ilkesine hem de haz ilkesine galip gelir.

2 Pierre Bourdieu (1930-2003) "Farklı Olmak"

Bourdieu mesleğini antropoloji ve sosyoloji alanında belirlemeden önce Ecole Normale Superieure'de felsefe eğitimi aldı. İlk çalışmaları, bir toplumsal yeniden üretim sistemi olarak ele alınan eğitim alanındaydı. 1960'lardan sonra ilgisini özellikle kültür alanına yönelten Bourdieu bu alanı da toplumsal farkı –yani, son aşamada, eşitsizliği– büyük ölçüde kendisinin "kültürel sermaye" adın verdiği şeye sahip olup kullanarak yeniden üretmek üzere işleyen bir sistem olarak ele aldı. Bourdieu'nun entelektüel projesi bir yandan fenomenolojinin ve Varoluşculuğun öznelciliğinden, diğer yandan Marksizm ve yapısalcılığın nesnelciliğinden kurtulmuş bir konum geliştirebilmekti. Bu da radikal bir bağlamsallaştırma biçimi olarak belirlendi. En azından İngilizce konuşulan dünyada, Bourdieu'nun geniş erimli toplumsal-bilimsel araştırmaları sanatsal Modernizmin geleneksel kuramlarını destekleyen çeşitli biçimci estetik türlerine yönelik postmodernist muhalefeti güçlendiren araştırmalar olarak görüldü. Bourdieu'nun bu açıdan en etkili çalışması *Ayrım* (Paris 1979; *Distinction*, İngilizce çevirisi 1984) oldu. Bu kitapta estetik zevkin toplumsal zeminini sorguluyor ve "Sanat ve kültür tüke-

timi, toplumsal farkları meşrulaştırmak gibi toplumsal bir işlevi yerine getirmek üzere, bilerek ve kasıtlı olarak, ya da böyle olmadan, önceden hazırlanmıştır" sonucuna varıyor. Buradaki metin "İnancın Üretimi: Simgesel Metaların Ekonomisine Bir Katkı" adlı uzun bir denemenin bir kısmıdır. İlk kez *Actes de la recherche en sciences sociales* 13, Subat 1977, s. 3-43'te yayınlandı. Bourdieu'nun araştırmasının büyük kısmı edebiyat alanında olsa da, bu kısa, görece ketum metinde, açıkça avangardın "görsel sanatlar" alanındaki işleyişini tartışmaktadır. Kullanılan İngilizce çeviri, Richard Nice'ın, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, yay. haz. Randol Johnson, Cambridge, Oxford ve Londra: Polity Pres, 1993, s. 106-11'de yer alan çevirisidir.

Alanın tarihinin yasal algı ve beğeni kategorilerini dayatmak için tekelci iktidarı ele geçirme mücadelesinin tarihi olduğunu söylemek yetmez. *Mücadelenin kendisi* alanın tarihini yaratır; mücadele aracılığıyla alana zamansal bir boyut katılır. Yazarların, eserlerin ya da ekollerin yaşlanması geçmişe yönelik mekanik bir dil sürçmesinin ürünü olmaktan çok farklıdır. İsim yapmış [*fait date*] ve göz önünde kalmak için mücadele eden kimselerle geçmişte yerleşmiş figürlere başvurmadan kendi isimlerini yapamayan, çıkarları zamanın hareketini dondurmak, alanın mevcut halini sonsuza dek sabitlemek olan kişiler arasındaki kesintisiz savaştır bu. Bir yanda hakim figürler, süreklilik, özdeşlik, yeniden üretim isteyen kimseler vardır; diğer yanda, yeni gelenler, süreksizlik, kopuş, fark, devrim isteyen kimseler. "İnsanın isim yapması" [*faire date*] demek insanın iz bırakması, insanın diğer üreticilerden, özellikle de onların en kutsananlarından farkını (her iki anlamda da) tanıttırması anlamına gelir; aynı zamanda, şimdide yerleşilmiş konumların ötesinde, *önlerinde*, *avangard*da *yeni bir konum yaratmak* anlamına gelir. Farkı ortaya koymak zamanı üretmektir. Bu hayat ve hayatta kalma mücadelesinde, en iyisiyle, bir eserler ya da üreticiler kümesinin en yüzeysel ve en görünür özellikleri olan şeyi tanımlamayı hedefleyen *ayırt edici izlerin* önemi buradan gelir. Sözcükler –ekol ya da grupların isimleri, özel isimler– sırf bir şeyler yaptıkları için çok önemlidir. Bu ayırt edici göstergeler, içinde tek yolun *farklı olmak*, kişi ya da grup olarak "isim yapmak" olduğu bir dünyada varoluş üretir. Son dönem resminde bolca bulunan bu ekol ya da grup isimleri (pop sanat, minimal sanat, süreç sanatı, arazi sanatı, beden sanatı, kavramsal sanat, *arte povera*, Fluxus, yeni gerçekçilik, *nouvelle figuration*, destek-yüzey, *art pauvre*, op sanat, kinetik sanat vb.) sözde-kavramlardır, isimlendirerek benzerlik ve farklılıklar yaratan *uygulayımsal* sınıflandırma araçlarıdır; sanatçıların kendileri ya da onların onaylanmış eleştirmenleri tarafından *tanınma mücadelesi* içinde yaratılırlar ve galerileri, grupları, ve sanatçıları ve böylece yaptıkları ya da sattıkları ürünleri birbirinden ayıran *amblemler* olarak işlev görürler.

Yeniler var oldukça, yani yasal farka, hatta belli bir süre, sıra dışı yasallığa razı olunca, kaçınılmaz olarak karşılaştırıldıkları o kutsal üreticileri geçmişe iter, onların ürünlerini ve onlara bağlı kalanların zevkini "tarihlerler". Bu yüzden çeşitli galeriler ya da yayınevleri, çeşitli sanatçı ve yazarlar gibi, her an sanatsal yaşa göre, yani sanatsal üretim tarzının ve aynı zamanda bir algı ve beğeni şeması olan bu üretken şemanın ne ölçüde kanonlaştığına ve sekülerleştiğine bağlı olarak dağıtılırlar. Galerilerin alanı eşzamanlı olarak, senkroni içinde ondokuzuncu yüzyıl sonundan bu yana olan sanat hareketlerinin tarihini yeniden üretir. Büyük her galeri şu ya da

bu zamanda avangard bir galeriydi, ve onun *flourit* [serpilme] çağı ne kadar uzaksa, "markası" ne kadar yaygın olarak biliniyor ve tanınıyorsa ("geometrik soyut" ya da "Amerikan pop"), o kadar daha ünlüdür ve kutsamaya o kadar daha olanaklıdır (ya da, aynı anlamda, o kadar daha çok satar), ama aynı zamanda o kadar da o "markaya" hapsedilmiş olur ("Durand-Ruel, Empresyonist simsar"), aynı zamanda bir kader olan sözde-kavrama.

Oyuna katılan failler ve kurumlar, hangi sahada olursa olsun (sınıf mücadelesi, egemen sınıfın sahası, kültür üretiminin sahası), her an, aynı anda hem çağdaştır hem de faz dışındadır. Şimdinin alanı mücadeleler alanının bir başka adıdır (geçmişteki bir yazarın tam da tehdit altında olup olmadığına göre mevcut olması gerçeğinin gösterdiği gibi) ve aynı şimdi içinde mevcudiyet anlamındaki çağdaşlık, uygulamada, sadece uyumsuz zamanları senkronize eden mücadelede vardır (yani, başka yerde göstermeyi umduğum üzere, büyük tarihsel krizlerin, ya da tarihi yapan [*font date*] olayların başlıca etkilerinden biri de, özgül yapısal sürelerin tanımladığı alanların zamanlarını senkronize etmeleridir). Ama çağdaşlığı farklı zamanların karşı karşıya gelmesi biçiminde üreten mücadele sadece bir araya getirdiği failler ve kurumlar aynı şimdi içinde mevcut olmadığı için gerçekleşebilir. En azından nesnel olarak, rekabet ve çekişme aracılığıyla çarpışan fail ve kurumların zamanda ve zaman terimlerinde birbirlerinden ayrılmış olduğunu görmek için belli bir alanı (resim, edebiyat ya da tiyatro) düşünmek yeter. Önde yer alan bir grup, tanınma alışverişi yapabilecek bir çağdaşa sahip değildir (diğer avangard üreticiler dışında), ve bu yüzden de, gelecektekiler dışında, seyircileri de yoktur. Genellikle "tutucular" denen diğer grup da çağdaşlarını sadece geçmişte görür. İleri bir konum ortaya koyarak "tarihi yapabilen" bir grubun ortaya çıkmasından kaynaklanan zamansal hareket, şimdideki alanın yapısının yer değiştirmesine yol açar, yani belli bir alandaki karşıt konumların kronolojik hiyerarşisinin yer değiştirmesine (örn. pop sanat, kinetik sanat ve figüratif sanat). Her konum aynı zamanda toplumsal bir hiyerarşi de olan kronolojik hiyerarşide bir basamak aşağı indirilir. Avangard her an bir sanat kuşağıyla kutsanan avangarddan ayrılmaktadır, ve o da bir başka sanat kuşağıyla onun alana girdiği anda kutsanan avangardından ayrılmaktadır. Toplumsal uzamda olduğu gibi sanatsal alanın uzamında da, üsluplar ya da yaşam tarzları arasındaki uzaklıkların en iyi şekilde zaman açısından ölçülmesinin nedeni budur.

Üretim alanına egemen olan kutsanmış yazarlar aynı zamanda piyasaya da egemendir; sadece en pahalı ya da en kârlı olmakla kalmaz, en okunaklı ve en kabul görür de onlar olur, çünkü özgül bir eğitimin eşlik edebileceği ya da etmeyeceği bir aşinalaştırma süreci aracılığıyla "genel kültürün" parçası olmuşlardır. Bu da onlar aracılığıyla, onların egemenliklerine karşı yöneltilen stratejilerin her zaman için ayrıca onların seçkin ürünlerinin seçkin tüketicilerini de etkilediği anlamına gelir. Yeni bir üretici, yeni bir ürün ve yeni bir zevk sistemini piyasaya belli bir anda getirmek bütün bir üreticiler, ürünler ve zevk sistemleri kümesini geçmişe itelemektir. Üretim alanının zamansal bir yapı haline gelme süreci aynı zamanda zevkin zamansal konumunu da tanımlar. Üretim alanının (bu alan kurum, galeri, yayıncı, tiyatro isimleriyle de, sanatçı ya da ekol isimleriyle de tanımlanabilir) hiyerarşik uzamı içindeki farklı konumlar aynı zamanda toplumsal bir hiyerarşideki zevkler olduğundan,

alanın yapısının her dönüşümü zevklerin yapısının, yani gruplar arasındaki simgesel ayrımlar sisteminin yer değiştirmesine dönüşür. Bugün avangard sanatçıların zevki, "entelektüellerin" zevki, gelişmiş "burjuva" zevki ve taşra "burjuva" zevki arasında var olan, ifade yollarını Sonnabend, Denise Rene ve Durand-Ruel galerileriyle simgelenen piyasalarda bulanlara benzer karşıtlıklar, aynı ölçüde etkili bir şekilde, 1945 yılında, Denise Rene avangardı temsil ederken, ya da 1875'te, o konumda Durand-Ruel varken de ifade edilebilirdi.

Bu model günümüzde özellikle geçerlidir, çünkü sanatsal alanla tarihinin neredeyse mükemmele yakın birleşmesi sayesinde, alana yeni bir konum getirerek "tarih yapan" her sanatsal eylem bütün bir daha önceki sanatsal eylemler dizisini "yerinden eder". Çünkü bütün bir kalıcı olaylar dizisi uygulamada en sonuncuda mevcuttur, tıpkı telefonda tuşlanmış olan altı rakamın yedinci rakamda içerilmiş olması gibi, estetik bir eylem de dizinin herhangi bir yerindeki başka herhangi bir eyleme indirgenebilir ve dizinin kendisi eşsizliğe ve tersinmezliğe yönelir. Marcel Duchamp'ın belirttiği gibi, bu da geçmiş üsluplara dönüşün neden delice özgünlük aranan dönemlerde daha yoğun olduğunu açıklar: "Artık sona ermek üzere olan yüzyılın özelliği onun iki namlulu bir tüfek gibi olmasıdır. Kandinski ve Kupka soyutlamayı icat etti. Sonra soyutlama öldü. Artık kimse ondan bahsetmiyordu. Otuz beş yıl sonra Amerikan soyut ekspresyonistleriyle birlikte geri geldi. Kübizmin de savaş sonrasındaki Paris ekolünde yoksullaşmış biçimde geri geldiğini söyleyebilirsiniz. Dada da aynı şekilde geri geldi. İkinci bir atış, ikinci bir esinti. Bu yüzyılın tipik bir fenomeni bu. Bunu onsekiz ya da ondokuzuncu yüzyıllarda göremezsiniz. Romantiklerden sonra, Courbet geldi. Ve Romantizm hiç geri gelmedi. Ön-Raffaello'cular bile Romantiklerin temcit pilavı değildir."[1]

Aslında, bunlar hep görünüşte dönüştür, çünkü yeniden keşfettikleri şeylerden kendisi bir olumsuzlama (olumsuzlamanın olumsuzlaması vb.) olan şeye olumsuz bir göndermeyle ayrılırlar (yani, tam da niyet basit bir pastiş, bütün müdahale tarihini önvarsayan bir parodi değilken). Sanatsal alanın bugünkü aşamasında, naifliğe yer yok ve her eylem, her jest, her olay, bir ressamın güzel bir ifadesiyle, "bir bakıma, suç ortakları arasındaki bir dürtme ya da göz kırpma". Ayrım oyunları içinde ve aracılığıyla, bu göz kırpma ve dürtmeler, geçmişin ya da günümüzün başka sanatçılarına yönelik sessiz, saklı göndermeler, önemli olan şeyi, yani eserin sessiz bir izinden ibaret olduğu iç ilişki ve etkileşimleri hep kaçırmaya mahkum olan sıradan insanı dışlayan bir uzlaşmayı doğrular. Alanın yapısı her üretim eyleminin içinde daha önce hiç böylesine uygulamada var olmamıştı.

Kültürel üretim çalışmasının sanatçının kendi emeğine indirgenebilirliği hiçbir zaman bu kadar berrak görünmemişti. Bunun başlıca nedeni sanatçının ve sanatsal eserin yeni tanımının sanatçının çalışmasını "entelektüelinkine" yaklaştırması ve onu "entelektüel" yorumlara her zamankinden daha bağımlı kılmasıdır. Hem eleştirmenler ama aynı zamanda bir ekolün liderleri (örn. Restany ve yeni gerçekçiler) olan, ya da kendiyle sanat üzerine düşünümü bütünleştiren bir sanatın düşünümüne ya da hep kısmen kendi yorumu olan bir eserin üretimine kendi düşünümsel söylemlerini katan yoldaşlar olan entelektüeller, daha önce hiçbir zaman böyle doğrudan bir şekilde, sanat ve sanatçı üzerine kendi çalışmaları aracılığıyla hep kısmen bir

sanatçı olarak *kendisi üzerine çalışmayı* içeren bir sanatsal esere katılmamıştı. Kendi keşiflerinin vakayinamesini yazan tarihçiler, kendi "eylemlerini" değerlendiren ve kendi eserlerini yorumlayan ve yeniden yorumlayan filozoflarla birlikte, sanatçılar da kendi sanatsal hayatta kalışlarının bağlı olduğu ayırt edici stratejileri sürekli olarak icat edebilirler, uygulamalarının nesnel doğrusunun uygulayımsal hünerini uygulamalarına, bilgiçlik ve naiflik, hesaplama ve masumluk, inanç ve inançsızlık bileşimi sayesinde katmaları yeter; bu bileşime miras alınan kültürle oynanan gelişmiş oyunlar, *mandarin oyunları* gerek duyar ve bunların tek ortak özelliği "yaratmayı" *türetimlerle* [*ecarts*], yani herkesin bildiği biçim ve formüllerin tersine, sadece erginlenenlerin algılayabildiği şeylerin devreye sokulmasıyla özdeşleştirmektir. Sanatçının ve zanaatının bu yeni tanımının ortaya çıkması sanatsal alanın dönüşümlerinden bağımsız olarak anlaşılamaz. Eserlerin kaydedilmesi, saklanması ve çözümlenmesi için beklenmedik bir kurumlar düzeninin yapılanması (reprodüksiyonlar, kataloglar, sanat dergileri, en modern eserleri alan müzeler vb.), tam ya da yarı zamanlı çalıştırılan personel sayısındaki artış, sanat eserlerinin kutlanmasındaki artış, daha yoğun eser ve sanatçı dolaşımı, büyük uluslararası sergiler ve birçok ülkede şubeleri olan galeri zincirlerinin artması – bütün bunlar, büyük ezoterik geleneklerde bulunanlara benzer bir yorumcular toplamıyla sanat eseri arasında beklenmedik bir ilişkinin kurulmasına yol açar; bu öyle bir ölçeğe varır ki bir eserle ilgili söylemin, onun algısına ve beğenilmesine yardım etmek üzere düşünülmüş basit bir eşlik olmadığını, eserin, onun anlamının ve değerinin üretilmesindeki bir aşama olduğunu görmemek için kör olmak gerekir. Ama bir kez daha Marcel Duchamp'tan alıntıyla yetinmek yeterli:

> Soru. Fakat sizin hazıryapımlarınıza dönersek, ben R. Mutt'ın, *Çeşme*'nin üzerindeki imzanın, üreticinin ismi olduğunu sanmıştım. Ama Rosalind Krauss'un makalesinde şunu okudum: "R. Mutt, Almanca Armut ya da yoksulluk sözcüğü üzerine yapılmış bir nüktedir." "Yoksulluk" *Çeşme*'nin anlamını tümden değiştiriyor.
>
> M.D. Rosalind Krauss? Kızıl saçlı mı? Hiç de o kadar değil. Reddedebilir misiniz? Mutt, temizlik araç malzemeleri üreten büyük bir firma olan Mott Works'ten geliyor. Ama Mott çok benziyordu, ben de Mutt yaptım, çünkü o sıralarda gazetede Mutt ve Jeff adlı, herkesin bildiği bir çizgi roman yayınlanıyordu. Yani daha en baştan bir tını vardı. Mutt şişko ufak tefek biri, Jeff de uzun ve sıskaydı... Ben de farklı bir isim olsun istedim. Richard ekledim o yüzden... Richard da güzel bir isim hela için! baksanıza, yoksulluğun tam tersi... Ama o bile değil, sadece R. – R. Mutt.
>
> Soru. *Bisiklet Tekerleği*'nin nasıl bir yorumu mümkün? Onu sanat eserine hareketin katılması olarak mı görmeliyiz? Yoksa önemli bir ayrılık noktası olarak mı, tekerleği icat eden Çinliler gibi bir nokta örneğin?
>
> M.D. O makinenin bir niyeti yok, sadece bir sanat eseri görünümünden kurtulmak istiyor. Biraz kaprisliydi, ben de ona sanat eseri demedim. Sanat eseri yaratma arzusundan kurtulmak istiyordum. Neden eserlerin durağan olması gerekiyor? Bu şey –bisiklet tekerleği– fikirden önce geldi. Onun için şarkı söyleyip dans etmeye niyeti yok, "Bunu ben yaptım, benden önce de kimse yapmadı" deme niyeti de yok. Ayrıca, asılları hiç satılmadı.

Soru. Peki ya açık havada bırakılan geometri kitabı? Onun da zamanla uzamı bütünleştirme fikri olduğunu söyleyebilir miyiz? "Geometrie dans l'espace" (katılar geometrisi) ve "temps", kitabı dönüştüren yağmur ve güneş nüktesi mi? M.D. Hayır, hareketle heykeli bütünleştirme fikrinden başka bir şey değil. O bir şakaydı. Tümüyle şaka. Bir ilkeler kitabının ağırbaşlılığını bozmak.

Burada, doğrudan açığa çıkmış bir şekilde, yorum yoluyla anlam ve değer püskürtülmesi ve yorum üzerine yorum – ve buna da yorumun yanlışlığının naif ama bilgiççe açığa çıkarılması eklenir. Tükenmez sanat eserinin ya da yeniden yaratım olan "okumanın" ideolojisi –genellikle inanç konularında görülen sözde açığa çıkarma aracılığıyla– eserin aslında iki kez değil, yüzlerce kez, onunla ilgilenen, onu okumaktan maddi ya da simgesel kârı olan, onu sınıflandıran, şifresini çözen, onun hakkında yorum yapan, onunla mücadele eden, onu bilen, ona sahip olan herkes tarafından yapılmakta olduğu gerçeğini maskeler. Eser oyuna katılmayı başardığı, oyunun bir çıtası olduğu ve böylece nesnesi olduğu mücadelede üretilen enerjinin bir kısmını kendine kattığı zaman yaşlanmaya zenginleşme eşlik eder. Eseri geçmişe gönderen mücadele, aynı zamanda onun bir hayatta kalma biçimi olmasını sağlayan şeydir; onu ölü bir harf olmaktan, sıradan yaşlanma yasalarına tabi basit bir şey olmaktan çıkarır, en azından mücadele onun akademik tartışmanın üzücü ebediyetine sahip olmasını sağlar.

1 *VH101*, 3, Sonbahar 1970, s. 55-61'de yayınlanan söyleşi.

3 Craig Owens (1950-1990) "Alegori Dürtüsü: Postmodernizmin Bir Kuramına Doğru"

1960'ların sonlarında kanonik Modernizmin yeni düşüşüyle birlikte uluslararası sahnedeki sanat çalışmalarında belirgin bir çeşitlilik ortaya çıktı; bunun bir kusakta ilk kez Amerikan egemenliğiyle de mücadele edilen bir sahne olduğunu da belirtmek gerekir. O zamandan beri çağdaş sanatın görünüşte heterodoks olan yüzeyini tutarlı hale getiren, temel bir dürtü bulmak üzere birçok çaba harcandığı söylenebilir. En tutkulu okumalardan biri de Owens'ınkidir. Walter Benjamin ve Paul de Man'ın izinden giden Owens, Modernist elestirel kuramın, sanatsal anlamlandırma tarzı olan alegorinin önünü kestiğini belirtir. Sanatı Modernist sanatsal nitelik ölçütlerinden farklı kılan, aslında onun için anlaşılmaz kılan şeyin Modernizmden sonraki dönemde alegorik tarzların yeniden ortaya çıkışı olduğunu öne sürer. Aynı ölçüde kışkırtıcı bir şekilde, Owens birçok Modernist uygulamanın kendisinde de alegorik momentler saptadığını öne sürer: Modernist kuramın kendisini de yanlış temsil ettiği ima edilir. Sonuçta amacı "artık kendi özerkliğini, kendi kendine yeterliğini, askınlığını ilan etmek değil; kendi olumsallığını, yetersizliğini ve askın olamayışını anlatmak olan" bir sanat olan Postmodernizmin kuramı ortaya çıkar. İlk kez iki kısımlı bir makale olarak, *October*, Cambridge, MA, sy. 12, 1980, 67-68, ve sy. 13, Yaz 1980, s. 59-80'de yayınlandı. Yeniden yayını Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism*, New York ve Boston, 1984, s. 203-35. Buradaki alıntılar denemenin ilk kısmından alınmıştır.

Geçmişin şimdi tarafından benimsenmeyen her kaygısı geridönüşsüz bir şekilde kaybolur.

Walter Benjamin, "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"

[...] Çağdaş sanata alegorik bir motif yüklemek yasak bir alana girmektir, çünkü alegori neredeyse iki yüzyıldır estetik sapkınlık, sanatın karşıtezi sayılarak kınanmıştır. *Estetik*'inde Croce ondan "bilim, ya da sanatı taklit eden bilim" dille bahseder; Borges bir keresinde ona "estetik hata" demiştir. Çağdaş yazarların en alegorik olanı olsa bile, Borges yine de alegoriyi modası geçmiş, tükenmiş bir araç, belki tarihsel ama kesinlikle eleştirel ilgi gerektirmeyen bir şey saymıştır. Aslında alegoriler onun için şimdiyle geri gelmez bir geçmiş arasındaki uzaklığı temsil eder gibidir:

> Bir zamanlar alegorik sanatın çok büyüleyici bulunduğunu ... ve artık katlanılmaz olduğunu biliyorum. Katlanılmaz olmanın dışında, aptalca ve uçarı olduğunu da hissediyoruz.[1] [...]

Bu açıklama iki kat paradoksaldır, çünkü sadece Borges'in kurgusunun alegorik doğasıyla çelişmekle kalmaz, aynı zamanda alegoriden en ona özgü olan şeyi alır: onun ortadan kaybolma tehdidi altında olan şeyi tarihsel unutuştan kurtarma imkanını. Alegori ilk kez buna benzer bir gelenekten yabancılaşma duygusuna yanıt olarak doğmuştu; tarihi boyunca bir şimdiyle, alegorik yeniden yorum olmasa kapalı kalabilecek olan bir geçmiş arasındaki boşlukta işlev gördü. Geçmişin uzaklığına olan inanç ve onu şimdi için kurtarma arzusu – bunlar onun iki çok temel dürtüsüdür. Bunlar alegorinin psikanalitik sorgulamadaki rolünü de, onu felsefi açıdan önyargısız şekilde ele alan tek yirminci yüzyıl filozofu olan Walter Benjamin açısından taşıdığı önemi de açıklar.[2] Yine de alegorinin *estetik* potansiyelinin neden çok uzun zaman önce tükenmiş sayılacağını açıklayamazlar; bizim alegorinin kendisinin tarihin derinliklerine çekildiği o tarihsel sapma noktasını saptamamıza da yaramazlar.

Alegoriye yönelik modern tutumun kökenlerini sorgulamak, eğer çağdaş kültürün çeşitli yönlerinde tartışmasız şekilde alegorik bir dürtü yeniden görünmeye başlamış olmasa "aptalca ve uçarı" sayılabilirdi belki: Sözgelimi Benjamin'in canlandırılmasında ya da Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi'nde* bu görülüyor. Alegori ayrıca günümüzde mimari çalışmaları niteleyen tarihsel canlandırmacılıkta da, son dönemin birçok sanat-tarihsel söyleminin revizyonist duruşunda da görülüyor: Sözgelimi T. J. Clark ondokuzuncu yüzyıl ortası resmini politik "alegori" olarak ele alıyor. Buradan sonra, görsel sanatların hem uygulamasında hem de eleştirisinde bıraktığı iz açısından bu yeniden ortaya çıkmayı ele alacağım. Her zaman olduğu gibi dikkate alınması gereken önemli öncüller var: Duchamp hem "anlık Dinlenme halini" hem de "aşırı-hızlı pozu" tanımlamıştı, yani "alegorik görünüm" olan *Büyük Cam*'ın fotoğraf yönlerini;[3] ayrıca Rauschenberg'in ellilere ait en coşkulu bileşik resimlerinden biri de *Alegori* adını taşır. Fakat bu tür eserlerin değerlendirilmesi sonraya bırakılmalı, çünkü önemleri ancak alegorinin modern kuram tarafından bastırılmış olduğu tam olarak kabul edildikten sonra anlaşılır.

Alegoriyi çağdaş dışavurumlarıyla tanımak için, öncelikle onun aslında ne olduğuna, ya da neyi temsil ettiğine dair genel bir fikre ihtiyaç duyarız, çünkü alegori bir teknik olduğu kadar bir tutum, bir yordam olduğu kadar bir algıdır. Şimdilik alegori, bir metin bir başkasıyla ikiye katlandığı zaman ortaya çıkar diyelim; sözgelimi Eski Ahit, Yenisinin hazırlığı olarak okunduğu zaman alegorik olur. Bu geçici tanım –ki tanım değildir– hem alegorinin yorum ve İncil yorumundaki köklerini, hem de

onlarla sürekli yakınlığını açıklar: Northrop Frye'ın belirttiği gibi, alegorik eser kendi yorumunun yönünü belirtmeye eğilimlidir. Alegoriye ne zaman sadece bir esere, bir retorik süslemeye ya da süse *post facto* eklenmiş bir yorum olarak saldırılsa, bu metametinsel yön de anılır. Yine de, Frye'ın dediği gibi, "Gerçek alegori edebiyatta yapısal bir öğedir; orada olması gerekir ve sadece eleştirel yorumla eklenemez".[4] Öyleyse, alegorik yapıda, bir metin ilişkileri ne kadar fragmanlı, aralıklı ya da kaotik olursa olsun *birbirleri aracılığıyla okunur*; bu yüzden alegorik eserin paradigması parşömendir. [...]

Bu şekilde anlaşılan alegori, bütün yorumların, bütün eleştirilerin, bunlar temel bir metnin onun figüratif anlamı açısından yeniden yazılmasını içerdiği ölçüde, modeli haline gelir. Fakat ben, bu ilişki sanat eserlerinde gerçekleştiği zaman olan şeyle, bu onların yapılarını betimlediği zaman olan şeyle ilgileniyorum. Alegorik imgelem benimsenmiş imgelemdir; alegorist imgeleri icat etmez, onları hapseder. Kültür açısından anlamlı olan üzerinde hak iddia eder, onun yorumcusu gibi davranır. Ve onun elinde imge başka bir şey haline gelir (*allos* = başka + *agoreuei* = konuşmak). Kaybolmuş ya da bulanıklaşmış özgün bir anlamı geri getirmez; alegori hermenötik değildir. Onun yerine, imgeye bir başka anlam ekler. Fakat eklerse de, bunu sadece yerini değiştirmek için yapar: Alegorik anlam bir önceki anlamın yerini alır; o bir eklentidir. Bu yüzden alegori kınanır, ama aynı zamanda bu onun kuramsal öneminin de kaynağıdır.

Alegoriyle çağdaş sanat arasındaki ilk bağlantıyı artık kurabiliriz: Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo ve diğerlerinin, başka imgelerin reprodüksiyonu aracılığıyla imge yaratan sanatçıların eserlerinde görülen imge benimsemesiyle. Benimsenen imge bir film karesi, bir fotoğraf, bir çizim olabilir; genellikle zaten bir reprodüksiyondur. Fakat bu sanatçıların bu tür imgeleri içine soktuğu yönlendirmeler onların tınılarını, anlamlarını, anlama yönelik yetkinlik iddialarını almaya yarar. [...] Brauntuch'un imgeleri eşzamanlı olarak bir anlam vaadini önerir ve erteler; imgenin anlamını doğrudan saydam şekilde göstermesi yolundaki arzumuzu hem kışkırtır hem bozarlar. Sonuçta, tuhaf bir şekilde tamamlanmamış kalırlar – *şifreleri çözülmesi* gereken fragmanlar ya da kalıntılar olarak.

Alegori tutarlı bir şekilde parçalı, kusurlu, eksik olana yönelir – en kapsamlı ifadesini, Benjamin'in mükemmel alegorik amblem olarak tanımladığı, harabede bulan bir yakınlıktır bu. Harabede insanın eserleri tekrar manzaraya karışır; bu yüzden harabeler dağılma ve çözülmenin, kökenden ileriye dönük uzaklaşmanın tersinmez bir süreci olarak durur. [...]

Alegorik harabe kültüyle birlikte, alegori ve çağdaş sanat arasındaki ikinci bir bağlantı daha ortaya çıkar: sahaya-özgülükte, fiziksel olarak ortamıyla kaynaşmış görünen eserde, onunla karşılaştığımız yere gömülmüş olmasında. Sahaya-özgü eser genellikle tarih öncesi bir anıtsallığa heves duyar; Stonehenge ve Nazca hatları prototip sayılır. Onun "içeriği" genellikle mitseldir, biçimi Büyük Tuz Gölü'nün dibindeki bir girdapla ilgili yerel mitten türetilmiş olan *Spiral Dalgakıran*'ın içeriği gibi; bu şekilde Smithson sahanın bir okumasına girişme eğilimini gösterir, sadece topografik özellikleri açısından değil aynı zamanda psikolojik tınıları açısından da. Eser ve saha böylece diyalektik bir ilişki içindedir. (Sahaya-özgü eser toprak ıslahı açısından

anlaşıldığı ve terk edilmiş bir maden ya da taş ocağına yapıldığı zaman, "koruyucu iyileştirici" motifi apaçık hale gelir.)

Sahaya-özgü eserler kalıcı değildir, belli yerlere sınırlı bir süre için yerleştirilir, kalıcı olmayışları onların ayrıntılı olma ölçülerini sağlar. Yine de nadiren dağıtılırlar, genellikle öylece doğaya bırakılırlar; Smithson tutarlı bir şekilde, dağılan güçleri eserlerinin bir parçası saymış ve sonuçta onları doğa adına talep etmişti. Burada, sahaya-özgü eser geçicilik amblemi, bütün fenomenlerin geçiciliği amblemi haline gelir; yirminci yüzyılın *memento moris*idir o. Fakat kalıcı olmayışı yüzünden, eser genellikle sadece fotoğraflarda saklanır. Bu olgu önemlidir, çünkü fotoğrafın alegorik potansiyelini sergiler. "Şeylerin geçiciliğinin kabul edilmesi ve onları sonsuza dek kurtarma kaygısı, alegorinin en güçlü dürtülerinden biridir."[6] Ve fotoğraf da, diye devam edebiliriz buna. Öyleyse, alegorik bir sanat olan fotoğrafçılık, bizim geçici, uçucu olanı dengeli ve dengeleyici bir imgede sabitleme arzumuzu temsil eder. Atget ve Walker Evans'ın fotoğraflarında, özbilinçli bir şekilde kaybolmakla tehdit eden şeyi korudukları ölçüde, o arzu imgenin *öznesi* haline gelir. Fakat eğer fotoğrafları alegorikse, bunun nedeni önerdikleri şeyin sadece bir fragman olması ve bu yüzden kendi keyfiliğini ve olumsallığını onaylamasıdır.

Bu yüzden ayrıca fotomontajdaki alegorik bir motifle karşılaşmaya da hazır olmalıyız, çünkü "fragmanları durmaksızın, herhangi bir kesin hedef fikri taşımadan yığmak" alegorinin "sıradan işidir".[8] Bu konstrüksiyon yöntemi Angus Fletcher'ı alegorik yapıyı saplantılı nevroza benzetmeye yöneltti;[7] ve sözgelimi Sol LeWitt'in ya da Hanne Darboven'in eserlerinin saplantılı yanı onların da alegorik pusulası içinde yer alabileceğini düşündürüyor. Burada alegoriyle çağdaş sanat arasındaki üçüncü bir bağlantıyla daha karşılaşırız: birikim stratejilerinde, "bir şeyin bir başkasının ardına" basitçe yerleştirilmesi yoluyla hazırlanan parataktik eserde – Carl Andre'nin *Kaldıraç* ya da Trisha Brown'ın *Temel Birikim*'inde. Alegorik eser için bir paradigma da matematiksel devamlılıktır. [...]

Öyleyse, alegori yapının dizilim olarak –ya uzamsal ya zamansal ya da ikisi birden– izdüşümüyle ilgilenir; Fakat sonuç, dinamik değil, statik, ritüelci, tekrarlıdır. Bu yüzden karşı-anlatının somut örneğidir, çünkü anlatıyı yerinde yakalar, anlatısal bileşim ilkesinin yerine dizimsel parçalanma ilkesini getirir. Bu şekilde alegori yatay ya da dizimsel bir olay zinciri üzerindeki karşılıklılıkların dikey ya da dizisel okumasını bindirir. Andre, Brown, LeWitt, Darboven ve diğerlerinin, mantıksal yordamın dışsallaştırılmasına, onun uzamzamansal bir deneyim olarak izdüşümüne karıştıkları ölçüde, aynı zamanda alegori açısından ele alınmayı da ister.

Yapının dizilim olarak izdüşürülmesi, retorikte, alegorinin geleneksel olarak sürekli dizide ortaya konan tek bir metafor olarak tanımlandığını hatırlatır. Eğer bu tanım yapısalcı terimlerle yeniden söylenirse, o zaman alegorinin dilin metafor ekseninin onun metonimi boyutuna izdüşürülmesi olduğu anlaşılır. Roman Jakobson bu metaforun metonimiye izdüşürülmesini "şiirsel işlev" diye tanımlamıştı ve metaforu şiir ve romantizmle, metonimiyi de düzyazı ve gerçekçilikle ilişkilendirmişti. Fakat alegori, *hem* metaforu *hem* metonimiyi içerir; bu yüzden de nazımda da nesirde de vardır, ve en nesnel doğalcılığı en öznel ekspresyonizme, ya da en kararlı gerçekçiliği en gerçeküstücü süslemesel baroka dönüştürmeye yeteneklidir.[8] Estetik kategorilere

yönelik bu açık ihmal hiçbir yerde alegorinin görselle sözel arasında olduğunu öne sürdüğü karşılıklılıktan daha görünür olmaz: Sözler genellikle saf görsel fenomenler olarak ele alınırken, görsel imgeler şifresi çözülecek yazılar olarak gösterilir. [...]

Bu söylenenler Robert Barry ve Lawrence Weiner gibi, yapıtları aslında duvar üzerindeki iri, berrak harfler olarak algılanan kavramsal sanatçıların dilsel başarılarını hatırlatsa da, aslında ortaya çıkardığı şey özünde alegorik eserin piktogram doğasıdır. Alegoride, imge bir hiyerogliftir; bir alegori bir *rebus*tur – yani somut imgelerden oluşan yazıdır. Bu yüzden ayrı zamanda kasıtlı olarak söylemsel bir model izleyen çağdaş eserlerde de alegori aramalıyız: Rauschenberg'in *Rebus*'u ya da Twombly'nin alegorik şair Edmund Spenser'in ardından yaptığı diziler.

Fakat dilsel ile görselin bu karışması alegorinin bütün estetik medyumları ve üslup kategorilerini umutsuzca karıştırmasının bir yönüdür (umutsuzca, yani, özselci temelde estetik alanın herhangi bir paylaşılmasına göre). Alegorik eser sentetiktir; estetik sınırları aşar. Duchamp'ın da beklediği bu türlerin karışması, günümüzde melezleşmede, daha önceden uzak olan sanat medyasını gösterişli bir biçimde birleştiren eklektik eserlerde yeniden beliriyor.

Benimseme, sahaya-özgülük, kalıcı olmama, birikim, söylemsellik, melezleşme – bu ayrı stratejiler günümüz sanatının büyük kısmını niteler ve onu modernist öncüllerinden ayırır. Ayrıca alegoriyle bağlantılı olarak görüldüğünde bir bütün oluşturur, postmodernist sanatın aslında tek bir, tutarlı dürtüyle tanımlanabileceğini ve eleştirinin alegoriyi estetik bir hata saymaya devam ettiği sürece o dürtüyü değerlendirmekte yetersiz kalacağını düşündürürler. Bu yüzden ilk sorularımıza dönmek zorundayız: Alegori ilk kez ne zaman yasaklandı ve ne nedenle?

Alegorinin eleştirel bastırılması modernizmin eleştirmeksizin tevarüs ettiği romantik sanat kuramının bir mirasıydı. [...]

Görsel sanatlarda, onun vefatını hazırlayan şey büyük ölçüde alegorinin tarih resmiyle olan ilişkisi oldu. Devrimden sonra, şimdinin peşpeşe imgelerini klasik geçmiş *terimleriyle* üretmek üzere tarihselciliğin hizmetine girmişti. Bu ilişki sadece yüzeysel olarak, kılık ve fizyonomi ayrıntılarında değil, yapısal olarak, anlatının tek, amblem benzeri bir âna, içinde geçmiş, şimdi ve geleceğin, yani tasvir edilen eylemin *tarihsel* anlamının okunabileceği âna –Barthes buna anlamlı bir şekilde *hiyeroglif* der– radikal bir şekilde yoğunlaştırılması aracılığıyla da ifade ediliyordu. Bu elbette en gebe moment öğretisidir ve ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında sanat çalışmasına egemen olmuştur. Dizimsel ya da anlatısal ilişkiler (alegorik) karşılıklılıkların dikey bir okumasına zorlamak üzere sıkıştırılmıştı. Olaylar da böylece bir süreklilikten çıkarılmıştı; sonuçta, tarih ancak Benjamin'in "geçmişe doğru bir kaplan sıçrayışı" dediği şey aracılığıyla onarılabilirdi:

> Bu yüzden Robespierre'e göre eski Roma onun tarihin sürekliliğinden çıkarıp aldığı şimdinin zamanıyla yüklü bir geçmişti. Fransız Devrimi kendisini dirilmiş Roma olarak görüyordu. Eski Roma'yı modanın geçmişin kılıklarını canlandırması gibi canlandırıyordu. Moda güncel sezer, çok eskinin çalılıkları arasında nerede durursa dursun; o geçmişe doğru bir kaplan sıçrayışıdır.[9]

Baudelaire için bu alegorik modernlik ve klasik antiklik yorumu önemli bir kuramsal anlam taşısa da, yüzyıl ortasında tarihselcilikle tutuşmuş bir ortamda beliren avangardın tutumu Proudhon'un, David'in *Leonidas Thermopylae'de* adlı resmi için yazdıklarında veciz bir ifade bulmuştu:

> Kimse söylemeyecek mi... bu büyük kompozisyonda ne Leonidas ve Spartalıları ne de Yunanları ve Persleri gördüğümüzü; ressamın aklındaki şeyin 92 yılının coşkusu ve Koalisyondan kurtulan Fransa olduğunu? Peki bu alegori niye? Neden Fransızların kalbine ulaşmak için Thermopylae'den geçip yirmi üç yüzyıl geriye gitmek gerekiyor? Hiç kendimize ait kahramanımız, zaferimiz yok muydu?[10]

Yani Courbet alegoriyi modernlikten kurtarmaya kalkıştığı sırada, onları ayıran çizgi açıkça çizilmişti ve modernist *Il faut être de son temps* [Tempoyu tutturmak gerekir] düsturunun zıddı sayılan alegori, tarih resmiyle birlikte, marjinal, saf tarihsel bir varoluş olarak kınanmıştı.

Fakat bu düsturla çok yakın ilişkide olan Baudelaire, hiçbir zaman alegoriyi kınamadı; yayınlanan ilk eseri olan *1845 Salonu*'nda, onu "basının alimlerine" karşı savundu: "Onların alegorinin sanatın en soylu dallarından biri olduğunu anlamalarını umut etmek boşuna mı?"[11] Şairin alegoriyi onaylaması sadece görünüşte paradoksaldır, çünkü onun modern sanat kuramına temel oluşturan şey antiklikle modernlik arasındaki ilişkiydi ve alegori onun biçimini sağlıyordu. [...] Fakat eğer modern sanatçı uçucu olana yoğunlaşmaya yüreklendiriliyorsa, bunun nedeni onun uçucu olması, yani iz bırakmadan kaybolmakla tehdit ediyor olmasıydı. Baudelaire modern sanatı, en azından kısmen, modernliği ebediyette kurtaran bir şey olarak görüyordu. [...]

Benjamin'in başlıca sezgisi –"Baudelaire'in melankoliden beslenen dehası, alegorik bir dehaydı"[12]– sanat alanındaki modernizmin kökenindeki alegorik bir dürtüyü etkin bir şekilde belirler ve böylece modernist eserlerin daha önceden kapalı olan farklı okuma olasılığını, onların alegorik boyutlarının tümüyle kabul edileceği bir boyutu açar. Sözgelimi, Manet'nin tarihsel kaynakları yönlendirmesi alegorisiz anlaşılamaz; 1871 yılında *Ölü Matador*'u yaralı bir komüncü gibi çoğaltmak, ya da *Maximilian'ın İdamı*'ndaki idam mangasını Paris barikatlarına taşımak fazlasıyla alegorik bir jest değil miydi? Kolaj ya da aşırı önemli fragmanların yönlendirilmesi ve sonra da dönüştürülmesi, aynı zamanda alegorinin kalbinde yatan atomlaştırıcı, ayırıcı ilkeyi kullanmaz mı? Bu örnekler, en azından uygulamada, modernizm ve alegorinin zıt *olmadığını*, sadece kuramda alegorik dürtünün bastırılması gerektiğini gösterir. Bu yüzden eğer alegorinin yakın dönemdeki dönüşünün tam içerimlerini kavramak istiyorsak dönmemiz gereken yer kuramdır.

"Sanat Eserinin Kökeni"nin başlarında, Heidegger sanat eserinin estetik düşünce tarafından genelde içine yerleştirildiği "kavramsal çerçeveyi" tanımlayan iki terimi belirler:

> Sanat eseri, elbette, yapılan bir şeydir, ama sadece kendisinden başka bir şey de söyler, *allo agoreuei*. Eser kendisinden başka şeyi kamuya açar; başka bir şeyi dışavurur; o bir alegoridir. Sanat eserinde başka bir şey, yapılan şeyle bir araya getirilir. Bir araya getirmek, Yunanca, *sumballein*dir. Eser bir simgedir.[13]

Her sanat eserine alegorik bir boyut atfeden filozof, yorumcuların hep yakındığı hatayı, alegori terimini anlamsız hale gelecek kadar genelleştirme hatasını tekrarlıyor gibi görünür. Yine de bu alıntıda Heidegger felsefi estetiğin ayinlerini sırf onların dağılmasına hazırlanmak için aktarır. Söylenen ironiktir ve ironinin kendisinin de sık sık bir alegori çeşitlemesi olarak anıldığını unutmamak gerekir; sözcüklerin kendi karşıtlarını göstermek için kullanılabilmesi temelde alegorik bir algıdır.

Alegori ve simge – bütün kavram çiftleri gibi, ikisi doğru dürüst uymaz bile. Modern estetikte, alegori genelde simgeye bağımlı kılınır, o da saf mevcudiyet olan sanat eserini niteleyen o sözde ayrışmaz biçim ve töz birliğini temsil eder. Sanat eserinin bu bilgili madde şeklindeki tanımı, bildiğimiz gibi, estetiğin kendisi kadar eski de olsa, yepyeni bir telaşla romantik sanat kuramı tarafından canlandırıldı ve orada alegorinin felsefi kınanması için temel oluşturdu. Coleridge'e göre, "Simgesel, belki de en iyi şekilde Alegorikten ayrı olmasıyla, kendisinin de hep temsil ettiği bütünün parçası olmasıyla tanımlanır."[14] Simge bir sinehoddur, bütünü temsil eden bir parçadır. [...]

Coleridge'inki simgenin, yani aslında özdeş oldukları anlaşılan "iç öz" ve dış ifadenin temsilî birliğinin, ifadeye dayanan bir kuramıdır. Çünkü öz kendi özü olarak kabul edilen bütünün o öğesinden başka şey değildir. İfade kuramı bu yüzden bir çember içinde hareket eder: Bütünün onu oluşturan öğeler üzerindeki etkinliğini açıklamak için tasarlanmışken, bütün üzerinde tepki veren şey yine de o öğelerin kendileri olur, biçim bütünü onun "özü" açısından kavramamızı sağlar. Öyleyse, Coleridge'de simge tam da indirgenebileceği bütünün parçasıdır. Simge özü temsil etmez; o öz *olur*.

Bu özdeşleşme temelinde, simge sanatsal sezginin amblemi olur: "Ele aldığımız konu açısından bu nokta, yani sonuncunun (alegorinin) ancak bilinçli şekilde söylenebileceği; buna karşılık ilkinde (simgede) temsil edilen genel doğrunun simgenin yapılanması sırasında bilinçsizce yazarın zihninde işliyor olması mümkündür."[15] Bu yüzden simge harekete geçirilen göstergedir; aslında, tam anlamıyla dilsel harekete geçirmeyi temsil eder. Bu nedenle Saussure simge yerine gösterge terimini koydu, çünkü simge "Hiçbir zaman tümden keyfî olmaz; boş değildir, çünkü gösterenle gösterilen arasında doğal bir bağın kalıntısı sözkonusudur".[16] Eğer simge harekete geçen göstergeyse, o zaman onun zıddı olarak kavranan alegori, keyfînin, basmakalıbın, harekete geçirilmemişin alanı olarak tanımlanacaktır.

Simgenin bu şekilde estetik sezgiyle, alegorinin de basmakalıpla ilişkilendirilmesi, modern estetik tarafından da sorgulanmadan tevarüs edildi; bu yüzden de Croce *Estetik*'te şöyle yazıyordu:

> Eğer simge sanatsal sezgiden ayrılmaz sayılacaksa, hep ideal bir niteliğe sahip olan sezginin kendisiyle eşanlamlıdır. Sanatın çifte dibi yoktur, bir tane vardır; sanatta her şey simgeseldir çünkü her şey idealdir. Ama eğer simge ayrılmaz bir şey sayılacaksa – eğer simge tek yönde olabilirse, diğer yönde de şey simgeleniyorsa, entelektüalist bir hataya düşeriz: Sözde simge soyut bir kavramın, bir alegorinin serimlenmesidir; bir bilimdir, ya da bilimi taklit eden sanattır. Ama alegorik için de adil olmalıyız. Bazen tümden zararsızdır. *Gerusalemme liberata* örneğinde, alegori daha sonra hayal edilmişti; *Marinolu Adone*'de sözgelimi, şehvetin şairi daha sonra onun "edepsiz hallerin

> acıyla sona erdiğini" göstermek üzere yazıldığını söylemişti; güzel bir kadın heykeli olsa, heykeltıraş heykelin altına onun *Clemency*'yi ya da *İyiliği* temsil ettiğini belirten bir yazı koyabilir. Tamamlanmış bir esere bağlı olarak gelen bu alegori, sanat eserini değiştirmez. Peki öyleyse? Bu ebediyen bir ifadeye eklenen başka biri ifadedir.[17]

Öyleyse, "adalet" adına, ve alegorikler de dahil bütün sanat eserlerinin sezgisel karakterini korumak üzere, alegori bir eklenti, "başka bir ifadenin içine dıştan eklenen bir ifade" olarak kavranır. Burada Batı sanat kuramının sürekli stratejisini, eserden onun "biçim" ve "içerik" birliği olarak belirlenmesini zorlayan her şeyi dışlama stratejisini görürüz. Esere olgudan sonra eklenen ya da bindirilen bir şey olarak kavranan alegori, buna bağlı olarak ondan ayrılabilir olacaktır. Bu şekilde modernizm alegorik eserleri kendisi için, onları alegorik yapan koşulun göz ardı edilmesi ya da görmezden gelinmesi koşuluyla iyileştirebilir. Alegorik anlam gerçekten de eklentisel görünebilir; Bellini'nin *Talih Alegorisi*'ni bekleriz, ya da Coleridge'in önerdiği gibi, ikonografik anlamlarına aldırmadan *Pilgrim's Progress*'i okuyabiliriz. Rosemond Tuve seyircinin "bir tür-resminin deneyimi –ya da öyle sandığı bir şeyin– .. gözlerinin hemen önünde, öğrendiği bir şeyle (genellikle tarih hakkında bir şeyler olur bu ve imgenin önemi buradan gelir) [bir] alegoriye dönüşmesi deneyimini" betimler.[18] Alegori müsriftir, artı değerin bir masrafıdır; hep aşırıdır. Croce onu "canavarca" saydı çünkü bir biçim içinde iki içerik barındırır. Yine de, alegorik ek sadece bir ekleme değil, aynı zamanda yer değiştirmedir. Daha önceki bir anlamın, ya silinmiş ya bulanıklaşmış olan anlamın yerini alır. Alegori nesnesini gasp ettiği için kendi içinde bir tehlike taşır, sapkınlık tehlikesini: sanat eserine "sadece eklenmiş" olan şey onun "özü" sayılabilir. Modern estetiğin –özellikle de biçimci estetiğin– alegorik eklentiye ateşli bir şekilde karşı koymasının nedeni de budur, çünkü o estetiğin üzerinde yükseldiği temellerin güvenliğini bozar. [...]

1 Jorge Luis Borges, "From Allegories to Novels", *Other Inquisitions*, 1937-1952, çev. Ruth L. C. Simms, Austin, Texas, 1964, s. 155-6.

2 Alegori ve psikanaliz için bkz. Joel Fineman, "The Structure of Allegorical Desire", *October*, sy. 12, Bahar 1980, s. 47-66. Benjamin'in alegoriyle ilgili gözlemleri *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (Londra, 1977), son bölümde bulunabilir.

3 Bkz. Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, sy. 3, Bahar 1977, s. 68-81.

4 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ 1957, s. 54.

5 Benjamin, *a.g.e.*, s. 223.

6 *A.g.e.*, s. 178.

7 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, NY, 1964, s. 279-303.

8 Fineman, "Allegorical desire", s. 51.

9 Walter Benjamin, "Theses on Philosophy of History", *Illuminations*, çev. Harry Zohn, New York, 1969, s. 255.

10 Akt. George Boas, "Courbet and His Critics", *Courbet in Perspective*, ed. Petra ten-Doesschate Chu, Englewood Cliffs, NJ, 1977, s. 48.

11 Charles Baudelaire, "Salon of 1845", *Art in Paris 1845-1862*, ed. ve çev. Jonathan Mayne, New York, 1965, s. 14.

12 Walter Benjamin, "Paris – the Capital of the Nineteenth Century", *Charles Baudelaire*, çev. Quintin Hoare, s. 170.

13 Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, New York, s. 19-20.
14 Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, Cambridge, Mas., 1936, s. 99 (italikler benim).
15 Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, s. 99. Bu bölümü Goethe'nin ünlü alegori kınamasıyla karşılaştırmak gerekir: "Şairin evrensel bir fikirle başlayıp ardından uygun tikeller aramasıyla, tikeldeki evrenseli yakalaması arasında büyük fark vardır. İlk yöntem alegoriyi üretir, tikel sadece bir durum konumundadır, evrenselin bir örneğidir. İkincisiyse, tersine, şiirin gerçek doğasını sergileyen şeydir: Bağımsızca bir evrenseli düşünmeden ya da ona gönderme yapmadan bir tikelden bahseder, tikeli canlı karakteriyle ele alırken *örtük bir şekilde onunla birlikte evrenseli de kavrar*." Aktaran Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, Bloomington, Indiana, 1968, s. 89 (italikler benim).
16 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, çev. Wade Baskin, New York, 1966, s. 68.
17 Benedetto Croce, *Aesthetic*, çev. Douglas Ainslie, New York, 1966, s. 34-35.
18 Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton, NJ, 1966, s. 26.

4 Rosalind Krauss (1940-) "Avangardın Özgünlüğü"nden

Krauss'un eleştirel yazılarının, onun Modernizmden acık bir sanatsal Postmodernizm duygusuna yönelmesini gösteren daha eski örnekleri için bkz. VIID8 ve 12. Modernizm binasının temel taslarından biri de özgünlük dürtüsü olmuştur. Yapısalcılık ve daha sonra da Yapısalcılık sonrasıyla bağlantılı, Baudrillard'ın *simülakr* gibi etkili kavrayışlar artık özgünlükle ilgili derin kuşkulara yol açıyordu; aslında özgünlük-iddiasını onun ortağı olan değişken, yaratıcı Yazarla birlikte, karşı konulmaz bir aksiyom olarak değil, ideolojik bir semptom olarak görmeye yol açıyordu. İlk kez *October*, sy. 18, Cambridge, MA, Sonbahar 1981'de yayınlandı. Yeniden basımı Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA ve Londra, 1986, s. 151-70'te yer aldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

[...] Avangard sanatçı varoluşunun ilk yüz yılı boyunca birçok kılık değiştirdi: devrimci, züppe, anarşist, estet, teknolojist, mistik. Ayrıca çok değişik inançlar vaaz etti. Öncü söylemde tek bir şey oldukça sabit kalmış görünüyor, o da özgünlük teması. Burada, özgünlük derken Ezra Pound'un "Yeni olsun!"unda yankılanan ya da fütüristlerin İtalya'yı "sayısız mezarlık gibi" kaplayan bütün müzeleri yok etme vaadindeki gibi çınlayan bir gelenek karşıtı isyandan daha başka bir şey kastediyorum. Geçmişin reddedilmesi ya da dağıtılması değil sadece, avangard özgünlük tam bir köken olarak, sıfır düzeydeki başlangıç olarak anlaşılır. 1919 yılı bir gece vakti otomobiliyle suyla dolu bir fabrika hendeğine düşen Marinetti, sanki anne karnındaki sıvıdan –atası olmayan– bir fütürist gibi doğmak üzere kalkar. İlk *Fütürist Manifesto*'yla başlayan bu mutlak kendi kendini yaratma hikayesi yirminci yüzyılın ilk avangardı arasında özgünlükle kastedilen şeyin bir modeli olur. Çünkü özgünlük biçimsel yenilikten çok yaşamın kaynaklarına işaret eden organik bir metafor olur. Köken olan benlik gelenekle kirletilmez çünkü bur tür kökensel naifliğe sahiptir. Bransuci'nin "Artık çocuk olmadığımız zaman, çoktan ölmüşüzdür" sözü buradan gelir. Ya da yine, köken olan benlik sürekli yeniden türeme için, kendi kendini doğurmanın sürekliliği için potansiyele sahiptir. Maleviç'in "Sadece dünün inançlarını reddeden kişi hayattadır" diye ilan etmesi buradan gelir. Köken olan benlik *de novo* yaşanan bir şimdiyle

gelenek yüklü bir geçmiş arasında mutlak bir ayrım yapma yoludur. Avangardın savları tam da bu özgünlük savlarıdır.

Yani, eğer avangard fikrinin kendisi özgünlük söyleminin bir işlevi olarak görülebilirse, öncü sanatın hakiki uygulaması da o "özgünlüğün" kendisinin bir tekrar ve yineleme zemininden çıktığı gibi işe yarar bir varsayım olduğunu ortaya çıkarmaya çalışır. Görsel sanatlardaki avangard çalışmalarından çıkartılan bir figür, örnek olabilir. Bu figür ızgaradır.

Kendilerini avangard sayan sanatçıların –bunlar arasında Mondrian gibi Maleviç de, Picasso gibi Léger de, Andre, LeWitt, Hesse ve Ryman gibi Schwitters, Cornell, Reinhardt ve Johns da yer alır– eserlerindeki neredeyse eşsiz niteliğinin dışında, ızgara onu öncülerin benimsemesine içkin olarak uygun hale getiren bazı yapısal özelliklere sahiptir. Bunlardan biri ızgaranın dil karşısındaki geçirimsizliğidir. "Sessizlik, sürgün ve kurnazlık", Stephen Dedalus'un parolalarıydı: Paul Goodman'a göre avangard sanatçının kendi kendine dayattığı tarzı ifade eden emirlerdi bunlar. Izgara bu sessizliği kışkırtır, dahası onu sözün reddedilmesi olarak ifade eder. Izgaranın mutlak felci, hiyerarşisiz, merkezsiz, eğimsiz olması, onun sadece gönderme karşıtı karakterini değil, daha da önemlisi, anlatıya düşmanlığını gösterir. Hem zamana hem ilineğe karşı geçirimsiz olan bu yapı, dilin görselin alanına yansımasına izin vermez ve sonuç sessizlik olur.

Bu sessizlik sadece ızgaranın sözün engeli olarak aşırı derecede etkili olmasından kaynaklanmaz, onun ağının dışarıdan gelecek bütün sızmalara karşı koruyucu olmasından da kaynaklanır. Boş odalarda ayak sesi yankısı duyulmaz, açık göklerde kuş çığlığı duyulmaz, uzaktan suyun akışı gelmez kulağa – çünkü ızgara doğanın uzamsallığını tümüyle kültürel bir nesnenin sınırlı yüzeyine çökertmiştir. Sözle birlikte doğayı da yasaklaması sayesinde, sonuç daha da sessizliktir. Ve bu yeni bulunan sessizlikte, birçok sanatçının işittiğini sandığı şey Sanatın başlangıcı, kökenleriydi.

Sanatın bir tür kökensel saflıkta başladığına inananlar için, ızgara, sanat eserinin, ona özerkliği vaat eden tam karşılıksızlığının, mutlak amaçsızlığının bir amblemiydi. Schwitters "Sanat ezelî bir kavramdır, put olarak yüceltilir, yaşam kadar açıklanamaz, tanımlanamaz ve amaçsızdır" diye ısrar ettiği zaman sanatın kökensel özünün anlamını duyuyoruz: Ve ızgara yeni boşaltılmış bir estetik saflık ve özgürlük uzamına doğma duygusunu kolaylaştırdı.

Sanatın kökenlerini saf karşılıksızlık fikrinde değil ampirik açıdan temelli bir birlikte bulanlar için, ızgaranın gücü, resim nesnesinin maddi zeminini öne çıkarmasında, eşzamanlı olarak onu kaydedip tasvir etmesinde, böylece resim yüzeyinin imgesinin resim maddesinin örgütlenmesinden doğduğunun görülebilmesindedir. Bu sanatçılar için, ızgara çizilmiş yüzey mutlak bir başlangıcın imgesidir.

Belki de bu başlangıç, yeni açılış, sıfır derece duygusu yüzünden, sanatçılar ızgarayı, her seferinde sanki ilk kez keşfediyormuş, sanki temsili katman katman soyarak vardığı bu şematik indirgeme, bu çizim kağıdı *onun* kökeniymiş ve onu bulması da bir özgünlükmüş gibi, içinde çalışılacak bir medyum olarak kabul etti. Soyut sanatçılar peşpeşe ızgarayı "keşfetti"; onun yapısının kısmen hep yeni, eşsiz bir keşif olan vahiy karakterinde olduğu söylenebilir.

Ve nasıl ızgara sürekli olarak paradoksal bir şekilde yeniden keşfedilen bir basmakalıpsa, başka bir paradoks olarak, ayrıca, kapatılan sanatçının kendini özgürlükte hissettiği bir hapishanedir. Izgaranın çarpıcı yanı, daha çok bir özgürlük işareti olarak etkili olsa da, hakiki özgürlük çabasında fazlasıyla sınırlayıcıdır. Kuşkusuz bir düzlem yüzeyine izdüşürülebilen en kalıp konstrüksiyon olsa da, ızgara aynı zamanda aşırı bükülmezdir. Kimse onu icat ettiğini öne süremez, bu yüzden onu kullanmaya başlar başlamaz, ızgaranın yenilik için kullanılmasının çok güç olduğu görülür. Zaten ızgaraya en çok bağlı kalanların sanatlarını incelersek, kendilerini bu yapıya bıraktıkları anda eserlerinin görünüşte gelişmeyi bıraktığını ve gelişme yerine tekrara girdiğini söyleyebiliriz. Bu açıdan Mondrian, Albers, Reinhardt ve Agnes Martin gibi sanatçılar örnektir.

Ama ızgaranın bu sanatçıları özgünlüğe değil tekrara soktuğunu söylerken, eserlerinin olumsuz bir betimlemesini yapmıyorum. Bunun yerine bir terim çiftine –özgünlük ve tekrar– odaklanıp onların önyargısız şekilde bir araya geldiği durumu arıyorum; çünkü incelediğimiz örnekte, bu iki terim, karşılıklı olarak birbirine bağımlı ve destekleyici bir halde, ama birinin –özgünlük– değer verilen terim, diğerinin de –tekrar ya da kopya ya da çoğaltma– değersiz terim olduğu bir halde bir tür estetik ekonomi içinde buluşmuştur.

Avangard sanatçının her şeyin ötesinde özgünlüğü hak saydığını, deyim yerindeyse doğuştan hakkı saydığını görmüştük. Eserinin kökeni olarak kendi benliğini alınca, üretim de onunla aynı eşsizliğe sahip olacaktır; kendi tekilliğinin koşulu, yarattığı özgünlüğün güvencesidir. Kendine bu güvenceyi verdikten sonra, tam da baktığımız örnekteki gibi, ızgaraların yaratılmasındaki özgünlüğünü canlandırmayı sürdürür. Fakat gördüğümüz üzere, onun –sanatçı x, y ya da z– ızgaranın mucidi olmaması bir yana, kimse bu patenti talep edemez: Telif hakkı eski zamanlarda bir yerde dolmuştur ve asırlardır bu figür kamu malıdır.

Yapısal, mantıksal, aksiyomatik açıdan, ızgara ancak tekrarlanabilir. Ve belli bir sanatçının deneyimi içindeki kullanımının tekrarı ya da "özgün" olay gibi çoğaltılmasıyla, sanatçının eserinin gelişimi içinde ızgaranın ömrünün uzaması, sanatçının tekrar eden kendi kendini taklit eylemlerine girmesiyle, yine daha da çok tekrar olacaktır. Yirminci yüzyıl sanatçılarının bunca kuşak sonra kendilerini bu özel paradoks durumuna –sanki zorlamayla oluyormuş gibi, mantık açısından sahte özgünü tekrara mahkum kaldıkları duruma– düşürmeleri gerçekten düşündürücüdür.

Ama bunu tamamlayan o diğer kurgu kadar düşündürücü değildir: sanatçının özgünlüğünün değil, resim yüzeyinin kökensel konumu yanılsaması. Bu köken, ızgaranın dehasının biz izleyicilere gösterdiği varsayılan şeydir: Ötesinde başka bir modelin, ya da gönderilenin, ya da metnin olmadığı tartışılmaz bir sıfır-seviyesi. Sadece, sanatçıların, eleştirmenlerin ve seyircilerin kuşaklar boyu hissettiği bu kökensellik deneyiminin kendisi sahtedir, bir kurgudur. Tuval yüzeyi ve onu örten ızgara bir köken fikri için zorunlu olan o mutlak birliğe kaynaşmaz. Çünkü ızgara tuval yüzeyini izler, onu iki katına çıkarır. Yüzeyin bir temsilidir, doğrusu, temsil ettiği yüzeye haritalanmıştır, ama öyleyken bile, ızgara bir figür olarak kalır, "kökensel" nesnenin çeşitli yönlerini resmeder: Ağı aracılığıyla tuvalin örülmüş altyapısının bir imgesini yaratır; koordinatlar şebekesi aracılığıyla alanın düzlem geometrisi için bir

metafor hazırlar: tekrarı aracılığıyla yanal sürekliliğin yayılmasını sağlar. Bu yüzden ızgara yüzeyi ortaya çıkarmaz, onu sonunda çıplak hale sokmaz; tersine onu bir tekrarla örter.

Dediğim gibi, ızgaranın yaptığı bu tekrar, belli bir resmin edimsel, ampirik yüzeyini izlemeli, ardından gelmelidir. Fakat ızgaranın temsilî metni de yüzeyi önceler, ondan *önce* gelir, hatta o tam yüzeyin köken gibi bir şey olmasını önler. Çünkü arkasında, mantık açısından ondan önce, sınırlanmış düzlemin topluca resim sahası olarak düzenlenmesini sağlayan o görsel metinler vardır. Izgara bütün o metinleri özetler: sözgelimi, çizimden freske mekanik aktarım için kullanılan kartonların üzerindeki o ızgaralanmış [şeffaf] tabakalar; ya da üç boyuttan iki boyuta algısal aktarımı içermek için yapılmış perspektif kafesi; ya da üzerinde, oran gibi uyum ilişkilerinin belirleneceği matris; ya da resmin düzgün bir dörtgen olarak belirlenmesini sağlayan milyonlarca çerçeveleme eylemi. Bütün bunlar sözgelimi bir Mondrian'ın "özgün" zemin düzleminin tekrarladığı ve tekrarlayarak temsil ettiği metinlerdir. Yani ızgaranın ortaya çıkardığı sanılan zeminin kendisi zaten bir tekrar ve sunum süreciyle içeriden yırtılmıştır; hep bölünmüştür ve çokludur.

Resim yüzeyinin kökensel konumu kurgusu dediğim şey, sanat eleştirisinin gururla modernist resim düzleminin saydamsızlığı diye sunduğu şeydir, fakat onu böyle adlandırırken, eleştirmen bu saydamsızlığı kurgusal saymaz. Modernist sanatın söylemsel uzamı içinde, resim alanının varsayımsal saydamsızlığı temel bir kavram olarak korunmak zorundadır. Çünkü o, üzerine ona bağlı koca bir terimler yapısının inşa edilebileceği bir kaya zeminidir. Bütün bu terimler –tekillik, otantiklik, eşsizlik, özgünlük, özgün– bu yüzeyin hem göstergebilimsel hem ampirik örnek olduğu o kökensel momente bağlıdır. Eğer modernizmin haz sahası öz-göndergesellikse, bu haz kubbesi resimsel göstergenin temsilî olmayan ve saydam olmayan resimsel gösterge olmasının göstergebilimsel olasılığına dayanmaktadır, yani gösterilen şeyleşmiş bir gösterenin gereksiz bir koşulu olur. Ama *bizim* perspektifimizden, gösterenin şeyleştirilemeyeceğini gördüğümüz perspektiften; onun nesneliğinin, onun özlülüğünün, sadece bir kurgu olduğunu; her gösterenin kendisinin onu bir gösterge aracı yapmak için önceden verilmiş bir kararın saydam gösterileni olduğunu gördüğümüz perspektiften – *bu* perspektiften bir saydamsızlık yoktur, sadece çoğaltmanın dipsiz sistemine doğru başdöndürücü bir düşüşe açılan bir saydamlık vardır.

Resim yüzeyini gösteren ızgaranın, onu temsil ederek, sadece bir başka, daha önceki bir ızgara sisteminin gösterenini saptamayı başardığı perspektif budur. Modernist ızgaranın içinde ... mantık açısından çoklu olduğu perspektif budur: özgünü olmayan bir reprodüksiyonlar sistemi. Modernist estetik uygulamasının önemli araçlarından birinin gerçek koşulunun, daha önce ele aldığım değer terimi çiftinden –özgünlük ile tekrar ikilisi– değil, çiftin değersizleştirilmiş yarısından, çokluyu tekile, çoğaltılabiliri eşsize, sahteyi otantiğe, kopyayı özgüne karşı çıkaran yarısından türediği görülmektedir. Ama modernizmin eleştirel uygulamasının bastırmaya çalıştığı, bastırmış *olduğu* terim kümesinin olumsuz yarısıdır.

Bu perspektiften modernizm ve avangardın özgünlüğün söylemi diyebileceğimiz şeyin işlevleri olduğu ve o söylemin profesyonel sanat yapmanın sınırlı çevresinden çok daha geniş çıkarlara hizmet ettiği – bu yüzden de daha değişik kurumlardan

destek aldığı söylenebilir. Özgünlük teması, otantiklik, özgünler ve kökenler fikirlerini de kucaklayan bu tema, müzenin, tarihçinin ve sanat yapanların ortak söylemsel çalışmasıdır. [...]

***

Kopya kavramını bastırmamak nasıl görünürdü? Özgünü olmayan reprodüksiyonlar söylemini, Mondrian'ın eserinde onun amacının kaçınılmaz yıkımı olarak işleyecek olan söylemi, onun kendi resminin sahasından yeterince kovamadığı o temsilîlik kalıntısını yürürlükten kaldıracak bir eser üretmek nasıl görünürdü? Bunun yanıtı, ya da en azından bir yanıtı, bunun Robert Rauschenberg'in serigrafi tuvallerinde başlayan fotoğraf reprodüksiyonu fikirleriyle belli bir tür oyun gibi görüneceğidir. Ayrıca bu son zamanlarda, ürettikleri şeylere resimler [*pictures*] gibi eleştirel bir ad verilen genç bir sanatçı grubunda da göründü. Sherrie Levine örneği üzerinde duracağım, çünkü köken kavramını ve onunla birlikte özgünlük fikrini en radikal biçimde sorgulayan o görünüyor.

Levine'in medyumu, Edward Weston'a ait, onun küçük oğlu Neil'ın imgelerini alıp sadece onların yeniden fotoğraflarını çekerek yaptığı fotoğraf dizisinde olduğu gibi, korsan baskıdır. Ama Weston'ın "asılları/özgünleri" hakkında söylendiği gibi, bunlar zaten başkalarının sağladığı modellerden çekilmişti; onlar çıplak erkek gövdesinin uzun zaman önce kültürümüze işlenip çoğaltılmasına aracı olan o uzun Yunan *kouroi* dizisinde yer alıyordu. Levine'in hırsızlık eylemi, deyim yerindeyse, Weston'ın baskısının yüzeyinin önünde gerçekleşen bu hırsızlık, baskıyı arkadan model dizilerine açar ki bu baskı da o model dizisinden, kendileri reprodüksiyon olan diziden çalınmıştır. Levine'in ediminin konumlanması gereken yer olan kopya söylemi, elbette, aralarında Roland Barthes'ın da yer aldığı çeşitli yazarlar tarafından ele alınmıştır. Onun *S/Z*'deki gerçekçi nitelemesini düşünüyorum, doğanın bir kopyacısı değil, ama bir "pastişçisi" ya da kopyaların kopyasını yapan biri şeklindeki nitelemesini. Barthes'ın söylediği gibi:

> Tasvir etmek ... bir dilden bir gönderene gönderme yapmak değil, bir şifreden diğerine gönderme yapmaktır. Bu yüzden gerçekçilik gerçeği kopyalamayı değil (tasvir edilmiş) bir kopyayı kopyalamayı içerir. İkincil *mimesis* [gerçekçilik] yoluyla zaten bir kopya olanı kopyalar.[1]

Levine'in bir başka dizisinde, Eliot Porter'ın gür, renkli manzaraları çoğaltılır, burada yine "özgün" baskı yoluyla hareket ederiz, doğadaki kökene ve –pitoreskin modelinde olduğu gibi– "doğanın" arka duvarındaki bir başka kaçış kapısıyla yücenin saf metinsel inşasına ve onun çok daha korkutucu kopyalar halinde yozlaşma tarihine.

Yani, Levine'in yapıtı modernist köken fikrini açık seçik yapısöküme uğrattığı ölçüde, çabası modernizmin bir uzantısı olarak görülemez. Kopya söylemi gibi, o da postmodernisttir. Yani avangard olarak da görülemez.

Kendisinden önceki geleneğe yönelik başlattığı eleştirel saldırı yüzünden, Levine'in yapıtında yapılan hamleyi avangardın ileri yürüyüşündeki yeni bir adım saymak isteyebiliriz. Ama bu yanlış olacaktır. Köken ve kökensellik gibi kardeş fikirleri yapı söküme uğratırken, postmodernizm kendisiyle avangardın kavramsal alanı arasında bir bölünme yaratır, ona tarihsel bir bölünmeye yol açan bir uçurumun karşı

yanından bakmaktadır. Bu Avangardın modernizmle paylaştığı tarihsel dönem sona ermiştir. Bu da apaçık bir olgu gibi görünür. Bunu gündelik haber olmaktan çıkaran şey onu sona erdiren söylemin bir kavranışıdır. Bu da bir kültürel uygulamalar bütünüdür, aralarında mitolojiyi bozan eleştiri ve gerçekten postmodernist sanat vardır, ikisi de artık modernizmin temel önermelerini boşaltmak, onları kurgusal koşullarını teşhir ederek tasfiye etmek için harekete geçmiştir. Bu yüzden modernist kökene dönüp baktığımız ve onun sonsuz kopyalar halinde dağılmasını seyrettiğimiz yer yeni, tuhaf bir perspektiftir.

1 Roland Barthes, *S/Z*, çev. Richard Ritter, New York, 1974, s. 55.

5 Hal Foster (1955-) "Yıkıcı Göstergeler"den

1980'lerin başında *Art in America* dergisine yazan Foster, Modernizmin ardından gelen yeni kuşak Amerikalı eleştirmenlerin en önemlilerinden biri oldu. Özellikle de 1983 yılında Amerika'da *The Anti-Aesthetic*, 1985 yılında da Britanya'da *Post Modern Culture* adıyla yayınlanan denemeler derlemesi bundan etkili oldu. Bu kitaba yazdığı girişte Foster iki tip Postmodernizm tanımladı: çağdaş kaptalizmle uzlaşan bir Postmodernizm, ona direnen bir Postmodernizm. Kendi eleştirel çalışmasını bu sonuncusuyla özdeşleştiriyordu. Buradaki deneme *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 1985 adlı derlemesinde yer aldı; alıntı bu baskının s. 99-100. sayfalarındandır. Daha eski bir hali için bkz. *Art in America*, Kasım 1982, s. 88-93.

> Bir yazarın –bununla bir işlevi sahibini ya da bir sanatın uşağını değil, bir praksis öznesini kastediyorum– bütün diğer söylemlerin kavşağında duran bir bekçi sabrına sahip olması gerekir (*Trivialis* üç yolun kesişiminde bekleyen fahişenin etimolojik sıfatıdır).
>
> Roland Barthes, "Leçon"

Günümüzün en kışkırtıcı Amerikan sanatı böyle bir kavşakta duruyor – sanat ve politik ekonomi kurumlarının, cinsel kimlik temsillerinin ve toplumsal yaşamın kavşağında. Dahası, amacının böyle yerleşmek olduğunu, bu söylemler için onları sorgulamak ya da teşhir etmek ya da kışkırtıp mahvetmek için beklemek olduğunu kabul ediyor. Başlıca kaygısı sanatın geleneksel ya da modernist özellikleri – yani üslup inceliği ya da biçim yeniliği, estetik yücelik ya da var olan sanat üzerine ontolojik düşünüm değil. Ve sanat kurumunun Duchamp tarzı hazıryapımın temsilî stratejilerine dayanan eleştirisine yakınlık duysa da, minimalist öncülleri gibi, nesnenin epistemolojik sorgulanması ya da öznel tepkiye yönelik fenomenolojik bir sorgulamaya da kalkışmıyor. Kısacası, bu çalışma sanatı biçimsel ya da algısal deney için paranteze almıyor, onun başka uygulamalarla olan yakınlıklarını (kültür endüstrisinde ve başka yerlerde) araştırıyor; aynı zamanda konusunu tümüyle farklı kavramaya çabalıyor.

Bu çalışmada etkin olan sanatçılar (Martha Rosler, Sherriae Levine, Dara Birnbaum, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Jenny Holzer, Krsystof

Wodicko...) birçok farklı üretim biçimi ve söylev tarzı kullanır (foto-metin kolajı, yapılmış ya da izdüşürülmüş fotoğraflar, video kasetler, eleştirel metinler, sahiplenilmiş, düzenlenmiş ya da vekil sanat eserleri vb.), ama yine de şu açıdan benzerdirler: Her biri, içinde hem bir hedef hem bir silah olarak yer aldığı kamusal uzamı, toplumsal temsili ya da sanatsal dili ele alır. Uygulamadaki bu kayma beraberinde konum kaymasına da yol açar: Sanatçı sanat nesnelerinin üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi olur ve seyirci de estetiğin edilgen izleyicisi ya da gösterinin tüketicisi olmaktan çıkıp mesajların etkin okuru olur. Bu kayma yeni değil –aslında, bu çalışmada hazıryapımın, (dadacı) fotomontajın ve (pop) sahiplenmenin "alegorik yordamlarının" tekrarı önemli– yine de sırf bugün bile toplumsal bir gösterge olan sanatın değer, iktidar ve prestij üreten başka gösterge sitemleriyle iç içe girmiş toplumsal bir gösterge olma konumunu kabul eden az kişi vardır.

Bu sanatın durumsal estetiği –sahaya, söyleve ve dinleyiciye özel ilgi göstermesi– Daniel Buren, Michael Asher, Dan Graham, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, John Baldessari ve Joseph Kosuth gibi sanatçıların değişik kurumsal eleştirileri aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Yine de Kruger, Holzer vd. belli sanat üretimi ve algısı parametrelerinin kavramsal eleştirisini miras alsalar bile, bunu eleştirelliği bırakmadan yaparlar. Çünkü kavramsal sanatçıların sanat nesnesinin minimalist çözümlemesini genişletirken, bu daha sonraki sanatçılar da, sanat kurumunun kavramsal eleştirisini, günlük yaşamdaki ideolojik temsillere ve dillere müdahale etmek üzere başlattı.

6 Sherrie Levine (1947-) Açıklama

Levine'in erken dönem çalışması Amerikan West-Coast Kavramsal Sanatı'nın mirasıyla ve sanatı öncelikle fotoğraf reprodüksiyonlar aracılığıyla öğrenmek gibi artık yaygın bir deneyimle şekillenmişti. Bu çalışma kanon haline gelmiş erkek sanatçıların imgelerinin, genellikle Modernist geleneğe ayrılmış sanat kitaplarındaki resimlerden çekilen fotoğraflar biçiminde sahiplenilmesini içeriyordu. Bu şekilde Levine, sanatın değişim değerinin kıyısında yer alan, intihal ve mülkiyet hakları konularını ortada attı. Levine'in buradaki Açıklama'sı da sahiplenme stratejisini taklit eder. Ekspresyonist ressam Franz Març'tan (onun da bazı hayvan resimlerini fotoğraf yoluyla sahiplenmişti) bir alıntıyla başlayan Açıklama'sını Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" adlı ünlü denemesinden sıkça aktarılan sonucun (Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına olmalı) bir çeşitlemesiyle bitiriyor. Levine'in açıklaması ilk kez *Style* dergisinde yayınlandı (*Style*, Vancouver, Mart 1982, s. 48); dergi "Mannerizm: Bir Kültür Kuramı" adlı sergisinin kataloğuydu (Vancouver Sanat Galerisi, Mart-Nisan 1982).

Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumda. İnsan her taşa izini bıraktı. Her söz, her imge, kiralanıp ipotek edildi. Bir resmin, içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu, imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını, karışıp çakıştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezinden derlenen alıntılar dokusudur. Bouvard ve Pecuchet adlı o ebedî kopyacılar gibi biz de aslında resmin doğruluğu olan derin gülünçlüğü belirtiyoruz. Hep bir arka kapı olan bir jesti taklit edebiliriz, hiçbir zaman özgünü değil. Ressamın ardından gelen intihalci artık içinde tutku, mizaç, duygu,

izlenim taşımaz, bakarak çizdiği bu dev ansiklopedi vardır sadece. Seyirci bir resmi oluşturan bütün o alıntıların eksiksiz hepsinin üzerine kazındığı bir tablettir. Bir resmin anlamı kökeninde değil, hedefinde yatar. Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır.

7 Art & Language (Michael Baldwin, 1945-, Mel Ramsden, 1944-, Charles Harrison, 1942-2009) "Kanadalı Küratöre Mektup"

Bu mektup Art &Language'in 1979-80 yıllarında yaptığı *Jockson Pollock Üslubunda V. İ. Lenin Portreleri*'nin üretim koşullarını konu eder. Bu koşulları betimleyecek yöntembilimsel malzeme ararken, T. J. Clark'ın "Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865" (*Screen*, c. 21, sy. 1, Londra, Bahar 1980, s. 18-41) adlı denemesine ve Thomas Szasz'ın *The Myth of Mental Illness* (Londra ve New York, 1961, s. 133-43) içindeki "İletişim Olarak Histeri" tartışmasına gönderme yapılmaktadır. Mektup Ocak 1982'de "Mannerizm: Bir Kültür Kuramı" (Vancouver Sanat Galerisi, 27 Mart-25 Nisan 1982) sergisindeki "Lenin/Pollock" dizisinden alınma resimlerin sunumuna eşlik etmek üzere yazılmıştı ve aslında sergının küratörü, Jo-Anne Birnie Danzker'e sesleniyordu. İlk kez "Correspondence" adıyla *Style*, Vancouver, Mart 1982, s. 11-12'de yayınlandı; yeniden basımı "Letter to a Canadian Curator", *Art-Longuoge*, c. 5, sy. 1, Banbury, Ekim 1982, s. 32-5'te oldu ve buraya bu kaynaktan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIIB1 ve 5, VIIC14.)

[...] Manerizm elverişli bir tema. Aslında, bazen bize cömert bir Manerist pantomimin kıyısında (ve onunla) çalışıyormuşuz gibi gelmiyor. Geç dönem Rönesans Manerizmiyle benzerlikler aramak cezbedici, belki de çok cezbedici. E. H. Gombrich "Rönesansın Sanatsal İlerleme Kavrayışı ve Sonuçları" adlı denemesinde "manerizmin doruk noktasına rönesansın sanatsal ilerleme fikrinin içkin ikirciklilliklerinin görünür hale gelmesiyle birlikte vardığını" belirtmişti. Tarih yazıcılığı açısından Altmışların ve Yetmişlerin başlarının dengeli Modernizmine bakınca, bugünün belirgin manerizminin, "ana akım" Modernizmdeki çelişkilere bağlı olduğu söylenebilir. Punk-sanat, sanatsal Rockçılık, "kötü resim" ve 50'lerin taklitçilerine yönelik sağcı coşku, farklılaşma ve özdeşleşme açısından yarıklar yaratır. Bunlar genelde bulanık ve geçicidir. Dekadans ve yıkım karşısındaki eleştirel etkinliği dekadans ve yıkımın *semptomlarından* açık bir şekilde farklılaştırmayı sağlayacak ilgi ve geleneklerde durağanlık pek yoktur. Hepimiz dekadansla kuşatılmışız. Çalışmamız gereken kültür malzemesi odur.

Son zamanların sanat dünyasında bir sürü naif revizyonist "dengesizlik" var. Yeni dalga "Amerikalılar", genç "İtalyanlar" ve Yeniden Doğan "Alman" Neo-ekspresyonistleri daha önce Altmış ve Yetmişlerin kozmopolit ve ilerici bir şekilde sağlam sanatçılarının sahip olduğu bir toprağı işgal etmeye başladılar. Altmış ve Yetmişlilerin çoğu haklı olarak "yeni" Avro-sanatın [Edward Thompson'ın uydurduğu sözcükle] *Natopolitan* ilgilerine ve bu sanatın arkasında yatan simsar çıkarları eksenine dikkat çekti. Belirtilmeyen şey de onun söylemlerinin histerik olmasıdır.

Histeri psikiyatrik bir sendromdur. İnsanlar konuşma kalıpları işe yaramadığında histeriye kapılırlar. Sanatın ilk dünyasında, konuşma farklılık seman-

tiğinin çöküşüyle başarısız oldu. Bir histeri duygusu sanat dünyası bürokrasisinin görünüşte dizginsiz iştahında da gözlenebilir. Mesleklerinin prestij ve iktidarının ne kadar çok ürünü onların yasallık sahasında tanımlamalarına bağlı olarak şişirilebileceğini bilen bireylerle doludur bu bürokrasi. Uluslararası ilişkilerde, buna Emperyalizm denir. Eleştirmenler, küratörler ve her türden aracılar kendi müşteri keşiflerini tanıtıp yönetmek için yöntemi, açıklamayı ve nedensel belirlemeleri ihmal eder, bu arada idari avantalar ve ayrıcalıklar altında söylem kaybolur, kültür turizminin küçük envanterleri bollaştıkça parapratik kötüleme ihtiyacı ortaya çıkar ve ciddi ya da tarihsel açıdan canlı olan şeyin kendisini uyuşuk ve sahtenin bir maskelenmesi ya da travestisinde uçucu ve genellikle bunamış temaların bir bozgunuyla –çifte anlamla, yer değiştirmeyle, ironiyle, yalancılıkla, saçmalıkla– dışavurması gerekir.

Belki de gerçekten bir tür manerizme, "şu ya da bu bağlanmanın eşiğinde tereddüt eder gibi duran eserlere" ve tarihsel tanımlama ve sınıflama açısından makul sorunlar çıkaran eserlere yönelmişizdir. Eğer bu eser boyunca psikolojik açıdan birleştirici bir bağ varsa, ima etme, parodi, travesti, anıştırma, blöf, sahtekârlık, ikili konuşma vb. gibi kavramlarda saptanabilir gibi görünüyor. Bunlar küratör denetiminin akılcılaştırma aygıtı içinde dengeye sokulabilen şeyler değil. Tim Clark, Manet'nin "Olympia"sı üzerine olan denemesinde ... bu farklılaştırma ve özdeşleştirme sorunlarının bir kısmıyla karşılaşıyor. "Olympia"dan bahsederken "Burada incelediğimiz şeyin yerleşmiş kodların yıkıcı bir şekilde reddedilmesi mi yoksa basit bir yetersizlik mi olduğu konusu tartışmaya açıktır" diyor. Bu "açık sorunun" çözümü hep, kısmen, uzlaşmaya dayalı olacaktır. Aslında, bir çatlakta sona erer. Ekspresyonist coşkuyla basit yetersizlik, dargörüşlülük ve titizlik, yetersizlik ve yıkıcılık arasındaki fark somut olumsallık durumlarında çözülebilen bir farktır, mülkiyet sahipliğinin ve yönetici gözetiminin güvenliğinde değil. Kararlaştırılamazlık çatlağında çağdaş kültür üretiminin yarılanma süresi yatabilir.

Bir benzetmeyi abartmayı istemesek de, Thomas Stasz'ın "gerçek" histeriyle hasta numarası yapma arasında ayrım yapmanın güç olduğunu belirtmesi ilginçtir. Psikiyatr için, bu güçlüğün özü ikircikli bir mesajın konu mu temsil mi olduğunu ayırt etmeyi başaramamaktı. "Histeri", "histerinin kişiliksizleştirilmesi", "açık seçik" ya da "örtük" hasta numarası yapma arasında farklılaşma ve kararlaştırılamazlığın tartışmalı çatlağı yatar. Bu tür sorunlar "yerleşmiş kodların yıkıcı bir reddedilmesi" ve "basit bir yetersizlik", yetersizlik ve beceriksizlik arasında bir ayrım yapabilmede karşılaşılan farklılaştırma sorunlarının izomorfları olabilir. Histerik davranış hem ezilen ve korkanlarda, *hem de* sahtekâr ve yalancılarda gözlenebilir. Gerekli farklılaştırmaları yapıp buna göre hareket etmeden önce, eylemlerin ve farklılaştırmaların olumsal ya da bağımlı bir konumda mı yoksa Arşimet tarzı bir üstten bakış konumunda, bağımsız bir konumda mı olduğunuza göre farklı bir nitelik aldığını anlamanız gerekir. Ve *kim* seçecek sanatın psikiyatrını?

Histerik davranıştaki bağımlılık ilişkilerini belirlemek de belli bir öneme sahip görünüyor. Bu *zorla*, soyut bir "dinleyiciye" değil, belli bireylere yöneltilmiş bir pantomim, İnsanlar arasındaki iktidar ilişkilerini "düzene sokar". Histerinin ikircikliliği ve çoklu anlamı, gerçek hataların da yapılmasını sağlayan bir belirsizlik çatlağı

yaratır. Yine, sanat dünyasının gizli ve gettolaşmış yarı ömürleri böyle bir yarıkta yatar. Ama *kim* seçecek sanatın psikiyatrını?

Benjamin'in "Alman *Trauerspiel*lerinin Kökeni" ve "Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine" adlı denemeleri Barok alegorilerini Romantizm ve 20. yüzyıl, örn. Gerçeküstücülük alegorilerine bağlar. Barok alegorileri gibi, 20. yüzyılın kültür üretimi de bir çöküş, yozlaşma ve bozulma döneminde gerçekleşir. Benjamin'in (yoksa Brecht'in mi?) biçim ilkelerinden biri de "şimdinin çelişkilerini" çözüm getirmeden derlemek ve çoğaltmaktı. Baudelaire'den bahsederken, Benjamin dilin, çalışmanın, gezmenin (*flânueur*ün *flânerie*si – düşünürgezerin düşünüpgezmesi) tasarlanmamış sonuçları olarak ortaya çıkan tuhaf ve alışılmadık karşılaşmaları betimler. *Flânerie*nin sonucu şimdinin fizyonomisini "harabe" olarak gösteren ve burjuvazinin harabeleriyle; düş öğelerinin, şokla harekete geçen ama deneyimin farklı bir kolektif karakterini sergileyen ya da haber veren bir bellek ve fantezinin harabeleriyle karşı karşıya getiren alegorik bir sanattır.

Benjamin'in büyük olasılıkla "diyalektik" olan çelişkilerinin yerine zorunlu yanlış temsilin belli ilişkilerini ya da sistemlerini koyduğumuzu varsayın? Bu yanlış temsillerin olası bir eleştirisini ya da yeniden betimlenmesini yaratmamızı sağlayan yollardan biri de, onları birbirleriyle, insanın bu tür yanlış temsillerin yaratılmasını sağlayan soysal durumları yeniden kurmak zorunda kalacağı türden karşılıklı bir eleştirel bilgilendirme ilişkisine sokmak olurdu. Bu da biraz gevşek bir şekilde "bir söylemler montajı" adı verilmiş olan şeye benzer. *Jackson Pollock Üslubunda V. İ. Lenin Portreleri*'nde Sosyal Gerçekçi ortodoksluğu ve ABD Modernizminin ortodoksluğunu üreten koşullar konjonktürel olarak önemlidir. Doğu Bloku'nun temsilleri (ya da yanlış temsilleri) ve Natopolitan "özgürlüğün" temsilleri (ya da yanlış temsilleri), eşzamanlı olarak, düşünülebilir değildir. Onların bir sözde özdeşlik halinde kaynaşmaları, karşılıklı dışlayıcılıkları ve sınırdan yoksun olmaları huzursuz bir barış, karşılıklı kınama ve yakınlık yumuşaması yaratır.. [...]

8 Barbara Kruger (1945-) "Resim 'Almak'"

Kruger meslek hayatına Conde Nast'ın yayınladığı kadın dergilerinde sanat yönetmeni olarak başladı. 1980'lerin başından itibaren, deneyimini reklam ve sokak reklam panolarını hatırlatan bir dizi eserde kullandı. Bu döneme ait tipik eserlerinden biri de tekrenkli bir fotoğraf imgesinin büyük harflerle yazılmış kısa bir bildiri açıklamasıyla birleşmesinden oluşuyordu. Metin ve imgenin bu şekilde birleşmesi genellikle çağdaş dünyadaki bir baskı ve ikiyüzlülük eğilimine anıştırma oluyordu. Yapıtlarının özel olarak seslendiği eğilimler cinsiyet ilişkilerine dayanan eğilimlerdir. Bütün montajlarında "Biz/Siz" ikili karşıtlığı açık ya da örtük bir işlev olarak yer aldı. *"Resim 'Almak' "* [ya da *"Resim 'Çekmek' "*] adlı bu açıklama *Screen*, c. 23, sy. 2, Londra, Temmuz-Ağustos, 1982, s. 90'da yer aldı.

Bugün sanatta bir tür karşıtlık içeren durum olduğu söylenebilir (öncelikle kuramsal düzeyde sadece, çünkü piyasa bütün etkinlikleri müşteri isteğine göre değiştirir); laboratuvar ya da stüdyoya karşı bazı üretken ya da daha açık şekilde,

yeniden üretken yordamlar. Parodinin töreni ritüelden kurtarması gibi, onun "benzetilmesi de" bağlantısız (ya da sözde) mesafeli bir okumaya izin veriyor.

Bu strateji günümüzde çalışan birçok sanatçı tarafından kullanılmaktadır. Onların sanat altkültürü içinde bağlamsallaştırılan üretimi, genellikle bir resmin sahiplenilmesini ya da "alınmasını" içerir, resmin değeri medya imgeleminin sınanmış pazarlanabilirliği içinde zaten güvenle saklanmış olabilir. Modayı ve gazete fotoğraflarını, reklam, film, televizyon ve hatta başka sanat eserlerini (fotoğraflar, resimler ve heykel) kullanarak ya da onlardan haberdar olarak yaptıkları alıntılar, bir eserin "özgün" kullanım ve alışveriş değerlerinin değerlendirilmiş olduğunu gösterir, böylece doğalcılık görünümünü zorlar. Bunların değiştirilmesi kesip biçme, yeniden pozlandırma, yazılandırma ve yeniden yapmayı içerebilir ve yetenek, özgünlük, yaratıcılık ve mülkiyet fikirlerinin sorgulanmasına yol açar.

Parodi düzeyinde, bu eser basmakalıbın tekrarından bir sapmayı ortaya koyup ilk okumalarımızın kesinliğiyle çelişebilir. Fakat eser içindeki örtük eleştiri de kolayca, "özgün"ün klişeyi daha da yüceltmesini sağlayacak şekilde iktidar tarafından bastırılabilir. Bu tekrarın yapısökümcü bir araç olarak kullanılmasında ilginç bir sonuç ortaya çıkarabilir, ama klişenin böyle yüceltilmesi sadece süslemeyi dinsel hale getirmekle de yetinebilir. Bir beğeni olarak eser popüler kültürün imge repertuvarındaki yeni bir vızıltı ya da sadece *kitsch* olmuş bir kutsallık olarak da okunabilir. Fakat bu eserin mizahında bulunan olumsuzluk, küçük görme duyarlılıkları yüzünden seyircileri tebrik etmekten başka işe yaramayabilir. Belki de sorun dokundurma sorunudur, gereken şey, yine, nöbet değiştirmedir, sadece "birincilden ikincile" değil, örtükten açığa, çıkarımdan ilana geçmektir.

9 Peter Halley (1953-) "Doğa ve Kültür"

1980'lerde, Halley özbilinçli postmodern bir tarzla "soyut" resimler yaptı: bunlar sözgelimi Modernist geometrik soyutlama geleneğini andıran formatlara sahiptir, ama dokulu iç bezeme resmi ve/veya Day-Glo renkler gibi malzemelerle, o geleneğin yüksek ciddiyetini alaya almaya yönelirler. Aynı zamanda Halley'in yapıtının "soyut" konfigürasyonları devreler, oluklar ve hücreler gibi modern ikonlaşmış biçimlere –ve böylece modern dünyadaki iletişimsel ve baskıcı aracıların zırh takımına– gönderme yapma imkanına da sahiptirler. Göstergelerin ve simülasyonun iktidarıyla uğraşan Halley'in düşüncesi Fransız Yapısalcılık sonrası kuramın izlerini taşır. Onun sanatı, ona göre sanata yaptığı başlıca katkı onu metalaştırmak olan bir kültürde sanatın mitlerine karşı uyanıktır ve onlara dayanır. İlk kez *Arts Magazine*, New York, Eylül 1983'te yayınlandı. Yeniden basımı Halley, *Collected Essays 1981-87*, Zürih, 1988. Buradaki alıntılar bu baskıdan alınmıştır, s. 63-73.

Daha bir on yıl önce, "ruh" sahibi olmanın sanayi dünyasında bilincin yakalandığı yabancılaşma vebasının tedavisi olduğu söylenirdi. Mekanikleşmiş, baskılanmış, burjuva dünyasında, denirdi, insanlar canlılıklarından, kendiliğindenlik ve duygusallıklarından kopmuş durumda. Bu yüzden, "ruhu" olan, ruhsallıkla donanmış bir sözcelemin insanlığı doğayla bir olmaya, onun "özüne" döndürmeye yardımcı olabileceği söylenirdi.

Fakat günümüzde, bu konularla ilgili düşünceler, en azından sanat dünyasında, değişti. "Ruh" ve ruhsallık gibi fikirler birçokları tarafından burjuva dünyasının kendi tarihselliğini reddederek konumunu onaylamasını sağlayan bir yöntem olarak görülüyor. Bir sanat eserinin ruhsal olduğunu söylemek ona evrensel, zamansız bir değer atfetmek demektir. Aynı zamanda bu tür niteliklere sahip eserleri cesaretlendiren ve onaylayan toplumun kendisinin de her zaman, herkes için, her yerde geçerli olduğunu ima eder.

Bu radikal ve ani görüş değişikliği başlıbaşına incelenmeyi hak ediyor. Bu tür değişmiş yargılar sanat dünyasını bu son on yılda baştan sona geçmiş olan entelektüel değişim dalgasının bir sonucudur. İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana hakim olan bir sanat uygulaması tümüyle savrulup gitti ve yerini bir başkası aldı.

İkinci Dünya Savaşı'ndan son on yılın sonuna dek gelen sanal çalışması fenomenoloji, varoluşçuluk ve Jungcu aşkıncılıktan türetilen fikirlerin egemenliğindeydi. Savaş sonrası dönem, sadece politik anlamda değil, sanatın insanları kayıp bir özle yeniden birleştirebileceği ve sanatın, insandaki saklı, daha önce ortaya çıkarılmamış potansiyelleri serbest bırakabileceği anlamında da, modernizme öncü, destansı bir rol vermişti.

***

[...] Bu dönem sanatı algılayan ve karar veren bir varlık olan bireyin durumuyla fazlasıyla ilgilenmektedir. Ama bu dönemin üretimini sadece bireyin ve bireyin etkide bulanabileceği mutlak bir doğanın mitsel önemini korumakla ilgilenen tipik bir geç endüstriyalizm dışavurumu saymak yerine, bu çağın başka bir tarihsel olayla, etkisi sermayenin gelişim aşamalarının düzgün ilerleyişinden ayrı olarak değerlendirilmesi gereken bir olayla biçimlendiğini ve belirlendiğini hatırlamak gerekir.

Eğer bu dönemin sanatı bireyle doğa arasında bir ilişki koyutluyorsa, bunun nedeni belki de İkinci Dünya Savaşı'nın onu bir doğa olarak yaşayanlara etkide bulunan bir olay olmasıdır. Bu devasa olay, elbette toplumsal olaylardan kaynaklansa da, zaman içinde, dünya insanlarının önemli bir kısmı için, yok edici bir sel ya da yangından çok da farklı olmayan bir fenomene dönüştü. İkinci Dünya Savaşı modern uygarlığı oluşturan dikişsiz göstergeler ağını parça parça ettiği ölçüde "doğal bir felaket" oldu. Sayısız insanı toplumlarının onlar için icat ettiği kodlarla değil, "göstergeler imparatorluğundaki" beklenmedik bir delikle karşı karşıya bırakan bir duruma soktu.

İkinci Dünya Savaşı deneyiminin çağı ne kadar etkilediğini görmek için Soyut Ekspresyonizmle birçok aynı değeri savunan Sartre varoluşçuluğunun temel direklerine bakmak yeterli. Sartre için, Soyut Ekspresyonistler için olduğu gibi, sorumluluk, eylem, "güven" ve, anlam ve ahlak icat etme sorunu temel konulardandı. Sanki savaşın çok büyük bir ölçekle yarattığı kuralsız dünyada, bilinen piyasa ve sınıf yasalarının –burjuva dünyasının sıradan mekanizmasının– geçersizleştiği bir dünyada, felsefe ve sanat sadece toplumsal rolünden sıyrılmış bir insanın üstlenebileceği türden eylem ve kararlarla ilgili olmalıydı.

Peki öyleyse, 70'lerin sonunda, neden otuz yıl boyunca hakim olmuş olan bu aşkınsalcı, fenomenolojik yönelimli yaklaşımın birdenbire ortadan kaybolması ve yerini, sanat yapmanın fenomenolojisini yapmacık ve mandarin sayarak reddeden, dili insan gerçekliğinin dışına göndermesi olmayan kapalı bir küme olarak yorumla-

yan, imgeler repertuvarı için büyük ölçüde kitle medyasına bakan yeni bir pratiğin alması gerekiyordu? Neden fenomenolojik incelemenin yerine toplumbilimsel ve politik gerçeklik karşısında büyülenmeyi geçiren, hem fiziksel hem toplumsal bilimlerin pozitivizmini reddeden ve özgünlük kültürünün yerine tekrar temasının iç içe girmiş çeşitlemelerini geçiren yeni bir pratik ortaya çıktı?

Ve nasıl ve niye, 1980'lerde, kabaca yapısalcılık sonrası ya da yapısalcı diye anılan, içinde on ila yirmi yıl önce Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida ve Jean Baudrillard tarafından yazılmış eserlerin yer aldığı bir grup Fransız metni, birdenbire sanat dünyasının entelektüel ikliminde ilgi gördü, hem sanat ve kuramcıları etkiledi hem de bu kültür dünyasından doğanın aniden ortadan kaybolmasını haber verdi ve sağladı?

Başlangıç olarak, bu çıkıştan sorumlu olan sanatçı kuşağının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğmuş olduğunu ve buna karşılık, eserleri savaş deneyimiyle oluşmuş olan önemli figürlerin de zaman içinde ortadan kaybolduğunu görmemek olanaksızdır. Buna bağlı olarak, İkinci Dünya Savaşı kuşağının varoluşçu değerleri solup gitti, ama hiç böyle bir durumu (en azından Batı dünyasında) yaşamamış olan, içinde bütün kuralların kullanışsız hale geldiği daha genç bir kuşak, kuralları saplantı haline getirdi, yani dili. [...]

Ya da belki de, entelektüel eğilimleri önemli metinlerin çevirisindeki zorunlu gecikmeye bağlayan, ya da sanatsal değişimi entelektüel hareketlerin kaçınılmaz entropisiyle açıklayan biçimci bir kuramı açıklama saymadığımız sürece, kültürel değişimi sanayi toplumu ve kapitalizmin gelişmesindeki olaylara bağlayan sosyo-ekonomik etkenlerin bir tartışmasına dönmemiz gerekir. Bu bakış açısına göre, yapısalcılık da yeni sanat da sanayi toplumundan sanayi sonrası topluma geçişi yansıtırlar; genişleyen piyasaların toplumundan içinde servetin yaratılmaktan çok yeniden dağıtıldığı bir durgun büyüme toplumuna geçişi; içinde üretimin, yeniliğin ve bireyselciliğin yaratıcılık adına mitselleştirildiği bir toplumdan, ister sermaye ister kültür göstergeleri olsun, zaten mevcut olanın yönlendirilmesi üzerinde duran bir topluma geçişi yansıtırlar. Yapısalcılığın betimlediği ya da aynı zamanda yapısalcılığı yarattığı söylenebilecek olan kültür budur. Bu tür bir sanayi sonrası toplum koşulları Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'ndan beri, ilk yapısalcı metinlerin belirdiği zamandan beri vardı. Birleşik Devletler'de, sanayi sonrasının koşulları ancak son birkaç yılda, Vietnam (Amerika'nın sömürgecilik hevesini frenlemesiyle) ve Amerikan ekonomisinin büyümesini durma noktasına getiren 70'lerin petrol krizleriyle birlikte belirdi. Sanayi sonrası koşulların gelmesiyle birlikte, Birleşik Devletler'de yeni bir yapısalcılık yönelimli sanat pratiği başladı.

Sanayi sonrasının gelmesi aynı zamanda doğa kavramını da gereksiz kılar gibi oldu, sanatta doğanın hükümranlığının eleştirisi başladı. Eğer sanayi dönemi doğanın gerçek bir şey sayıldığı çağı temsil ediyorsa, bugünkü toplumun burjuva kültürünün doğayla bağlarını kopardığı ve kendi düşünce tarzını, kendi bilincini gönderge olarak belirlemesini sağlayan süreci tamamladığı bir çağa girdiği söylenebilir. Gitgide, sanayi döneminin önemli "ötekileri" ortadan kaldırıldı – vahşi doğa yasayla paranteze alındı, kabile ve halka ait toplumsal örgütlenme tarzları tümüyle asimile edildi (Sadece bilinçdışı gibi güç bir sorun kaldı). [...]

Burjuva kültürü doğanın egemenliğine atanmış önemli güçleri (Baudrillard'ın terminolojisiyle) "simüle etme" fırsatını yakalıyor – bilgisayarda tekrarlanan, burjuva ikiciliğini "gerçekleştiren" düşünme gücü; kimyasal ve mekanik olarak yapılan yaşam yaratma becerisi; ve bilgisayar-animasyon araçlarının ikilik devrelerinde uzamı yaratma becerisi. Yani burjuva düşüncesinin çemberi sonunda tamamlandı; burjuva dünyası sadece kendine gönderme yapacak. Son zamanlarda, eski düzenin belki de en doğal nesnelerinden biri olan insan kalbi bile burjuva bilincinin düşünce süreçlerine göre yeniden yapılandırıldı.

Reklamcılığın son zamanda doğanın ve savaş sonrası modernizmin sözlüğünü sahiplenmiş olması bu değişimin, piyasanın doğaya karşı zafer kazanmış olması demek olan bu değişimin boyutunu gösteriyor. Bira, deterjan ve makyaja artık "doğal" denmesi önemlidir. Bugün "Nature Valley [Doğa Vadisi]" bir kahvaltı gevreğine karşılık geliyor; sigaralara "True [Doğru]", "Light [Işık]" ve "Now [Şimdi]" gibi aşkınsalcı adlar veriliyor.

Yine de son zamanların yapısalcı sanat pratiği huzursuz edici sorulara yol açıyor. Birincisi, sanatçıların simülakr dünyasını nasıl ele alacağı sorunu var. Eğer sanayi sonrası dünyayı gerçekten de temsil etmekten çok simüle eden göstergeler niteliyorsa, sanatçı bu durumu nasıl aktarabilir? Bir simülasyonu temsil etmek mümkün mü? Değilse, yapılabilecek tek şey sanatçının kendisinin simülasyon pratiğine katılmasıdır. Ama bunu yapınca, belirsiz bir durum ortaya çıkar. Sanatçı tarafından yapılan simülasyon pratiği simülakr kültürünün onaylanması olarak görülebilir. Fakat eğer Marksist eleştirmenlerin inandığı gibi, sanayi sonrası kültür bir başka toplumsal yabancılaşma düzeyini oluşturuyorsa, böyle bir onay arzu edilebilir mi? Ciddi bir yapısalcı pratiğe giren sanatçılar hâlâ bu soruyu yanıtlama sürecindeymiş gibi görünüyor. Ama, Hal Foster'ın belirttiği gibi, neo-ekspresyonist denen sanatçıların çalışmaları, yeni toplumsal koşulları, başyapıt gibi modernist bir fikrin simülasyonunu yaparak onaylamaktadır.

Fredric Jameson günümüzde kültür çözümlemesine iki ayrı eğilimin hakim olduğunu gözledi. Bir yandan, Baudrillard'ın geliştirdiği, simülakrum kuramı var. Diğer yanda, çağdaş kültürü özerk göstergelerin ışıltılı bir yüzeyi olarak değil, gözetleme, normalleştirme ve sınıflandırma teknolojilerinin toplumsal yaşam üzerinde daha da ağır denetim sahibi olduğu bir yer olarak gören Michel Foucault'nun yapıtı var. Baudrillard'ın yansız gösteren vizyonunun tersine, Foucault çağdaş toplumun çeşitli gösterenlerinin arkasında iktidarın örtülü gösterilenini, sınıf konumunun onaylanması biçiminde bulmaktadır. Günümüzde sanatçıların ve sanat kuramcılarının toplumsal ilişkiler konusunda neden Foucault'nun yorumundan değil de daha çok Baudrillard'ınkinden etkilenmiş olduğu merak konusu. Belki de Baudrillard'ın parlak yüzeyler dünyası, Foucault'nun disipline sokma uzamlarını kasvetli bir şekilde kazmasından daha çekici. Bu ışıltılı dünyanın cazibesine kapılan sanatçı ve seyircinin, toplumun yapısıyla ilgili önemli konuları araştırmaktan uzaklaşmış olup olmadığı da merak konusu.

10 Fredric Jameson (1934-) "İfadenin Yapısökümü"

1982 yılında Jameson cığır açıcı incelemesi "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu"nu New York'ta, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde bir konuşma olarak sundu. Daha sonra bu yazısını "Post-Modernizm: ya da Geç Kapitalizmin Kültür Mantığı" adlı, buradaki alıntının kaynağı olan deneme haline getirdi. Adı gitgide postmodernin kuramsallaştırılmasıyla birlikte anılmaya başlandı ve bu geniş kapsamlı deneme tartışmasız onun konuyla ilgili en önemli açıklamasıdır. Yeni bölümde mimari, sanat, edebiyat, mal ve kültürün geç kapitalist ekonomiyle ilişkisini ele alır. Yazının temel savı kapitalizmin bu aşamasında Modernist geleneğin elestirel *raison d'être*'ini koruyamayacağıdır: resmî kültür modernizmi içermistir. "Postmodernizm" bu yüzden sadece bir üslup ayrılığı değildir. Jameson'ın dönemsellestirici hipotezinde Modernizm ondokuzuncu yüzyıl sonundan İkinci Dünya Savası'ndan biraz sonraya uzanan, artık tükenmis bir kuvvet olan uzun bir dalga olarak yapılanmıştır. Postmodernizm onun ardından gelen "kültürel egemen"dir ve onun özelliklerini tam anlamıyla belirlemek bu denemenin baslıca hedefidir. Buradaki alıntı sanat tartışmasıyla sınırlıdır. Burada Jameson; van Gogh ve Munch'un kanon haline gelmiş ifadeci Modernizmini Andy Warhol'un postmodern denen yapıtıyla karsı karsıya getirir. Deneme ilk kez ***New Left Review***, Londra, 146, Temmuz/Ağustos 1984, s. 53-92'de yayınlanmıştı. Buradaki alıntılar s. 58-64. (Ayrıca bkz. VIID13.)

"Köylü Ayakkabıları"

Görsel sanatta yüksek modernizmin kanon sayılan eserlerinden biriyle, van Gogh'un ünlü köylü ayakkabıları resmiyle, tahmin edebileceğiniz gibi rastgele seçilmemiş olan bir resimle başlayacağız. Bu resim için iki okuma önermek istiyorum, ikisi de bir şekilde eserin algısını iki aşamalı ya da iki düzeyli bir süreçle yeniden yapılandırıyor.

Önce eğer bu defalarca çoğaltılan imge halis süsleme düzeyine batmak değilse, onun bizim içinden tamamlanmış eserin çıktığı o ilk durumu yeniden inşa etmemizi gerektirdiğini söylemek istiyorum. O durum –geçmişte kaybolmuş olan o durum– zihinsel olarak bir şekilde onarılmadığı sürece, resim atıl bir nesne olarak, şeyleşmiş bir son-ürün olarak kalacak ve kendi başına bir simgesel edim olarak, praksis ve üretim olarak kavranamayacak.

Bu son terim, üretim, eserin bir şekilde yanıt verdiği ilk durumunu yeniden yapılandırmanın bir yolunun da ham malzemenin, onun karşı çıktığı ve yeniden işlediği, dönüştürdüğü ve sahiplendiği ilk içeriğin zorlanmasından geçtiğini düşündürür. van Gogh'ta, o içerik, o ilk ham malzeme, bence, tarımsal sefaletin, tam bir kır yoksulluğunun dünyası ve insanı ikibüklüm eden köylü emeğine ait bütün o kaba saba insan dünyası, en kaba ve düşman, ilkel ve kıyıya itilmiş halindeki bir dünya olarak kavranmalı kanımca.

Bu dünyadaki meyve ağaçları zavallı topraktan çıkan eski ve tükenmiş sopalardır; köy halkı kafataslarına dek yıpranmıştır, temel insani özelliklerin grotesk bir tipolojisinin karikatürleridirler. Peki öyleyse van Gogh'ta bu elma ağacı gibi şeyler nasıl olur da halüsinasyonlar yayan bir renk yüzeyi haline gelir, köye ait basmakalıplar da ansızın ve cafcaflı bir şekilde kırmızı ve yeşil renklere bürünür? Kısa bir şekilde, bu ilk yorum seçeneğinde, tekdüze bir köylü nesne dünyasının yağlıboyanın saf renklerinin en görkemli maddeselleşmesine arzuyla ve şiddetle dönüşmesinin Ütop-

yacı bir jest olarak görünmesi gerektiğini öne süreceğim: sonunda tümüyle yeni bir Ütopyacı duyular alanının üretilmesiyle, ya da en azından artık bizim için başlıbaşına yarı-özerk bir uzam oluşturan o yüce duyunun –görmenin, görselin, gözün– kısmen sermayenin bedenindeki yeni emek ayrımının, kısmen kapitalist yaşamın ayrım ve uzmanlıklarını çoğaltan yeni duyu merkezinin yeni bir parçalanması olan ve aynı zamanda böyle bir parçalanmada onların umutsuz bir Ütopyacı telafisini arayan bir telafi eylemi.

Bu özel resme baktığımız zaman görmezden gelmenin güç olduğu ikinci bir van Gogh okuması daha var elbette, Heidegger'in *Der Ursprung des Kuntswerkes*'teki [Sanat Eserinin Kaynağı] temel çözümlemesi de böyle; sanat eserinin Toprakla Dünya arasındaki boşlukta, ya da benim beden ve doğanın anlamsız maddeselliğiyle tarihin ve toplumsalın anlam yüklemesi olarak çevireceğim şeyler arasındaki boşlukta ortaya çıktığı fikri merkeze alınır burada. Bu özel boşluk ya da uçuruma daha sonra döneceğiz; burada bu ünlü köylü ayakkabılarının bir zamanlar onların canlı içeriği olan o kayıp nesne-dünyayı çevrelerinde yeniden yaratmalarını sağlayan süreci modelleyen bazı bilinen cümleleri hatırlamak yeterli olur. "Onlarda," der Heidegger, "toprağın sessiz çağrısı titreşir, olgunlaşan mısırın sessiz meyvesi ve rüzgarlı tarlanın nadas boşluğundaki anlaşılmaz kendi kendini reddetmesi titreşir." "Bu aletler," diye devam eder, "toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında korunurlar... Van Gogh'un resmi aletlerin, bir çift köylü ayakkabısının aslında ne olduğunun açığa çıkartılmasıdır... Bu mevcudiyet varlığının gizlenemeyişine yükselir" ve bütün namevcut dünyayı ve toprağı kendi çevresinde dönmeye sürükler, köylü kadının ağır ayak sesi, tarla yolunun ıssızlığı, ovadaki kulübe, saban izinde ve ocakta duran eskimiş ve kırık iş aletleriyle birlikte. Heidegger'in değerlendirmesinin, eserin yenilenmiş maddeselliğiyle, bir maddesellik biçiminin –toprağın kendisinin ve onun patikalarının ve fiziksel nesnelerin– başlıbaşına ve kendi görsel hazları için onaylanmış ve yerleşmiş olan yağlıboyanın o diğer maddeselliğine dönüşmesiyle tamamlanması gerekir; ama yine de tatmin edici bir akla yatkınlığa sahiptir.

"Elmas Tozlu Pabuçlar"

Her koşulda, bu iki okuma da, eserin atıl, nesnesel biçimi içinde, onun asıl doğrusu olarak yerini alan daha engin bir gerçekliğin bir ipucu ya da bir semptomu olarak kabul edilmesi açısından, hermenötik olarak betimlenebilir. Şimdi biraz daha farklı türden ayakkabılara bakmamız gerekiyor ve bu tür bir imgeyi çağdaş görsel sanatın merkez figürünün yeni bir çalışmasından alabilecek olmak hoş bir şey. Andy Warhol'un *Diamond Dust Shoes* [Elmas Tozlu Pabuçlar] adlı resminin bize van Gogh'un ayakkabılarının dolayımsızlığıyla seslenmediği açıktır: Aslında, onun bize hiç seslenmediğini söylemek istiyorum. Bu resimde, onunla bir müze ya da galeri koridorunu dönünce açıklanması imkansız birtakım doğal nesnelerin bütün olumsallığıyla karşı karşıya gelen seyirci için, minimal bir yer bile hazırlayan herhangi bir şey yoktur. İçerik düzeyinde, artık hem Freudcu hem de Marxçı anlamda çok açık fetişler olan şeylerle yetinmemiz gerekir (Derrida, bir yerlerde, Heideggerci [*ein*] *Paar Bauernschuhe* [bir çift köylü ayakkabısı] konusunda, van Gogh'un ayakkabılarının ne sapıklığa ne de fetişleştirmeye izin veren heteroseksüel bir çift olduğunu belirti-

yor). Fakat burada, rastgele bir ölü nesneler derlemesiyle karşı karşıyayız, tuvalin üzerinde bir sürü şalgam gibi asılı duruyorlar, sanki Auschwitz'den arta kalmış bir ayakkabı yığınıymış ya da tıkabasa dolu bir dans salonundaki nedensiz ve üzücü bir yangının kalıntıları ve işaretiymiş gibi eski yaşam-dünyalarından kopmuşlar. Bu yüzden Warhol'da hermenötik jesti tamamlamanın ve bu kalıntılara dans salonu ya da balonun, yüksek sosyete moda dünyasının ya da dedikodu magazinlerinin o büyük yaşanmış içeriğini yeniden katmanın bir yolu yoktur. Yine de bu, yaşamöyküsel bilgi ışığında daha da paradoksal bir hal alır: Warhol sanat hayatına, ayakkabı moda gösterileri için ticari illüstratör ve içinde dans ayakkabılarıyla, terliklerin önemli bir yer tuttuğu vitrinlerin tasarımcısı olarak başlamıştı. Hatta burada –fazla becerik-sizce de olsa– postmodernizmin kendisi ve muhtemel politik boyutlarıyla ilgili temel konulardan birini dile getirmek arzusu duyuyor insan: Andy Warhol'un yapıtı aslında metalaşma çevresinde döner ve geç dönem sermayesine geçişteki mal fetişizmini açıkça öne çıkaran Coca-Cola şişesi ya da Campbell Çorba Konserveleri gibi büyük ilan panosu imgeleri, güçlü ve eleştirel politik açıklamalar *olmalı*. Eğer böyle değillerse, o zaman neden olmadıklarını bilmek gerekir ve geç sermayenin postmodern dönemindeki politik ya da eleştirel sanatın imkanları hakkında biraz daha ciddiyetle düşünmek gerekecektir.

Ama ileri modernist ve postmodernist momentler arasında, van Gogh'un ayakkabılarıyla Andy Warhol'un ayakkabıları arasında başka bazı önemli farklar vardır, bunların üzerinde de kısaca durmamız gerekir. Bunların ilki ve en belirgin olanı yeni bir tür düzlük ya da derinliksizliğin, en birebir anlamıyla yeni tür bir yüzeyselliğin ortaya çıkmasıdır – belki de başka birçok bağlamda dönme fırsatı bulacağımız bütün postmodernizmlerin başlıca biçimsel özelliği budur.

Öyleyse bu tür çağdaş sanat içinde fotoğrafın ve fotoğrafik/negatif olanın rolüyle kesinlikle yüzleşmemiz gerekiyor: ve Warhol imgesine ölümcül niteliğini aktaran şey aslında budur, Warhol imgesinin buzlu x-ışını zarafeti seyircinin şeyleşmiş gözünü ölümle ya da ölüm saplantısıyla ya da içerik düzeyindeki ölüm kaygısıyla bir ilişkisi olmayacak şekilde kangrenleştirir. Aslında sanki burada van Gogh'un Ütopyacı jestinin tersine çevrilmesiyle karşı karşıya gibiyizdir: van Gogh'ta yaralı bir dünya Nietzscheci bir ışık ve irade eylemiyle Ütopyacı rengin tizliğine kavuşur. Buradaysa, tersine, sanki –daha baştan cilalı reklam imgelerine teslim olmalarıyla alçalmış ve kirlenmiş olan– şeylerin dış ve renkli yüzeyleri onların altında yatan fotoğraf negatifinin ölümcül siyah beyaz alt katmanını ortaya çıkarmak üzere soyulup alınmış gibidir. Görünümler dünyasının bu şekilde ölümü Warhol'un bazı eserlerinde –özellikle de, trafik kazaları ya da elektrikli sandalye dizilerinde– ele alınsa da, bence, bu artık bir içerik konusu değil, hem –artık bir metinler ya da simülakrlar kümesi haline gelmiş– nesne dünyasının kendisindeki hem de öznenin yapısındaki temel bir mutasyon konusudur.

Etkinin Sönmesi

Bütün bunlar da beni burada kısaca ele almayı düşündüğüm üçüncü özelliğe, yani postmodern kültürdeki etkinin sönmesi diyeceğim şeye getiriyor. Elbette, bütün etkinin, bütün duygu ya da hislerin, bütün öznelliğin, yeni imgeden kaybolmuş

olduğunu söylemek doğru olmaz. Aslında, *Elmas Tozlu Pabuçlar*'da bir tür bastırılanın dönüşü vardır, tuhaf bir telafi edici süslemeci neşe vardır ve reprodüksiyonda bunu gözlemek güç olsa da başlığın kendisi bunu açık seçik bir şekilde belirtir. Resmin yüzeyini kaplayan ve bize ışıldamayı sürdüren altın tozu ışıltısı, yaldızlı kumun parıltısıdır bu. Fakat Rimbaud'nun "dönüp size bakan" büyülü çiçeklerini ya da Rilke'nin burjuva özneyi yaşamını değiştirmesi için uyaran arkaik Yunan gövdesinin o aziz haber verici bakışlarını düşünün: Bu tür bir şey burada, bu son süslemeci kaplamanın sahte uçarılığında yoktur.

Fakat etkinin sönmesi, belki de en iyi şekilde öncelikle insan figürü yoluyla yakalanır ve nesnelerin metalaşması için söylediklerimizin Warhol'un insan özneleri, yani –Marilyn Monroe gibi– kendileri de metalaşmış ve kendi imgelerine dönüşmüş olan yıldızlar için de geçerli olduğu bellidir. Burada da ileri modernizmin eski dönemine belli bir kabaca dönüş, sözkonusu dönüşümün hikayesinin dramatik bir özeti olur. Edvard Munch'un *Çığlık* adlı resmi elbette yabancılaşma, anomi, yalnızlık ve toplumsal parçalanma ve yalıtılma gibi o büyük modernist temaların kanon niteliğindeki bir ifadesidir, kaygı çağı denen şeyin planlı görünen bir amblemidir. Burada da o türden bir etkinin ifadesinin bir cisimlenmesi olarak okunmayacak sadece, ifadenin kendisinin, ileri modernizm dediğimiz şeyin büyük kısmına hakim olup sonra da –hem uygulamaya hem de kurama dayanan nedenlerle– postmodernin dünyasında ortadan kaybolmuş gibi görünen şeyin sanal yapısökümü olacak daha çok. İfade kavramının kendisi bile aslında öznenin içindeki bir ayrılmayı önvarsayar, ve onunla birlikte içerisi ve dışarısının metafiziğini, monadın içindeki dilsiz acının ve içinde, genellikle, arındırıcı bir şekilde, o "duygunun" bir jest ya da çığlık olarak, umutsuz bir iletişim olarak ve içteki hissin dışa dönük dramatizasyonu olarak dışa yansıtılıp dışsallaştırıldığı momentin metafiziğini de önvarsaymaktadır. Belki de birçok şeyin yanı sıra bu iç ve dış hermenötiğini eleştirip geçersizleştirmeye ve bu tür modelleri ideoloji ve metafizik olarak damgalamaya yönelmiş olan çağdaş kuram hakkında da bir şeyler söylemenin zamanı geldi. Ama bugün çağdaş kuram –ya da daha doğrusu, kuramsal söylem– denen şeyin kendisi de tam da postmodern bir fenomendir. Bu yüzden onun kuramsal yaklaşımlarının doğruluğunu, "doğruluk" kavramının bile postyapısalcılığın terk etmeye çalıştığı metafizik yükün bir parçası olduğu bir durumda savunmak turarsızlık olacaktır. En azından, hermenötiğin postyapısalcı eleştirisinin, derinlik modeli adını vereceğim şeyin, bizim için tam da burada konumuz olan postmodernist kültürün çok önemli bir semptomu olarak yararlı olduğunu öne sürebiliriz.

Telaşla, Munch'un resminin geliştirdiği hermenötik iç ve dış modelinin yanı sıra, çağdaş kuramda genel olarak reddedilen en az dört başka temel derinlik modeli daha olduğunu söyleyebiliriz: öz ve görünümün diyalektik modeli (ona eşlik eden ideoloji ya da sahte bilinç gibi kavramlarla birlikte); örtük ve dışavuranın, ya da bastırmanın Freudcu modeli (ki bu Michel Foucault'nun planlı ve semptomatik kitapçığı *La Volonte de savoir*'nın hedefindeydi); otantik olmanın ve otantik olmamanın, destansı ya da trajik tematikleri yabancılaşma ve yabancılaşmadan çıkma gibi, kendisi de aynı ölçüde postyapısal ya da postmodern dönemin bir nedenselliği olan o büyük karşıtlıkla yakından bağlantılı olan varoluşçu model; ve son olarak, zaman açısından en sonda

gelen, gösterilenle gösteren arasındaki, 1960'larla 70'lerin o kısa kargaşasında hızla çözülüp yapısökümü uğratılan o büyük göstergebilimsel karşıtlık. Bu çeşitli derinlik modellerinin yerini alan şey büyük ölçüde bir uygulamalar, söylemler ve metinsel oyun kavrayışıdır, bunun yeni sentagmatik yapılarını da daha sonra ele alacağız: Şimdilik sadece burada da derinliğin yerini yüzeyin, ya da çoklu yüzeylerin aldığını gözlemek yeterli olacaktır (genellikle metinlerarasılık denen şey bu anlamda artık bir derinlik konusu değildir). [...]

Zindelik ve Kendi Kendini Yok Etme

Son bir an için Munch'un resmine dönersek, *Çığlık*'ın ince ama ayrıntılı bir şekilde kendi ifade estetiğini yapısökümü uğrattığı, bu arada onun içine hapsolmuş olarak kaldığı açıktır. Onun jest içeriği zaten kendi başarısızlığını vurgulamaktadır, çünkü seslerin dünyası, çığlık, insan gırtlağının ham titreşimleri, kendi medyumuyla uyumsuzdur (eserde insanımsının kulaksız olmasıyla belirginleştirilen bir şeydir bu). Fakat namevcut çığlık çığlığın kendisinin "ifade edeceği" o namevcut ağır yalnızlık ve kaygı deneyimine daha da yaklaşır. Bu tür döngüler resim yüzeyine, içinde ses titreşimlerinin sonunda görünür olduğu, bir miktar suyun yüzeyinde olduğu gibi görünür olduğu o büyük eşmerkezli daireler biçiminde kaydedilir – acı onu çekenden yayılıp içinde acının kendisinin konuştuğu ve maddi bir günbatımı ve manzara içinde titreştiği bir evrenin coğrafyası haline gelir. Görünür dünya artık üzerine bu "doğayı kat eden çığlığın" (Munch'un sözlerinin) kaydedilip yazıldığı monadın duvarı olur: İnsanın aklına Lautreamont'un, sessiz bir zar içine kapanmış ve sessizce büyüyen, tanrının canavarlığını görünce de, onu kendi çığlığıyla parçalayıp böylece ses ve acı çekme dünyasına katılan karakteri geliyor.

Bütün bunlar biraz daha genel bir tarihsel varsayımı düşündürüyor: yani, kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların (ve *Çığlık*'ta olduğu gibi, karşılık geldikleri deneyimlerin) artık postmodernin dünyasına uygun olmadıklarını. Büyük Warhol figürleri –Marilyn'in kendisi, ya da Edie Sedgewick– 1960'ları sona erdiren o ünlü yakma ve kendi kendini yok etme olayları ve o ünlü uyuşturucu ve şizofreni deneyimleri – bunlar artık ne Freud çağının histeri ve nevrozuyla ne de o radikal yalıtım ve yalnızlık, anomi, kişisel isyan, van Gogh tarzı delilik gibi ileri modernizm dönemine hakim şeylerle pek ortak bir yana sahiptir. Kültürel patolojinin dinamiğindeki bu değişim öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanmasının aldığı bir değişim olarak nitelenebilir.

Bu tür terimler kaçınılmaz olarak çağdaş kuramın daha moda temalarından birini –öznenin kendisinin "ölümünü" = özerk burjuva monad ya da ego ya da bireyin sonunu– ve ona, ister yeni bir ahlak ideali ister ampirik betimleme olarak eşlik eden şeyi, yani eskiden merkezde olan özne ya da *psike*nin *merkezsizleşmesini* hatırlatır. (Bu fikrin olası iki formülü arasında – tarihselci formül, yani bir zamanlar, klasik kapitalizm ve çekirdek aile döneminde var olan merkezli özne, bugün örgüt bürokrasisi dünyasında dağılmış durumdadır; ve bu tür bir özne için daha radikal olan postyapısalcı konum, daha en başta yoktu, ideolojik bir serap gibi bir şey oluşturuyordu – elbette ilkine yakın duruyorum; ikincisinin her koşulda "görünümün gerçekliği" gibi bir şeyi dikkate alması gerekir.)

İfade sorununun kendisinin de öznenin monad benzeri bir kap olarak, içinde olayların önce hissedildiği sonra da dışa yansıtılarak ifade edildiği bir kap olarak anlaşılmasıyla yakından bağlantılı olduğunu eklememiz gerekir. Fakat şimdi, ileri modernist eşsiz üslup kavrayışının ne ölçüde, ona eşlik eden bir sanatsal ya da politik öncü ya da avangardın kolektif ideallerinin de merkezî özne denen o eski fikirle (ya da deneyimle) birlikte ayakta durduğu ya da devrildiği üzerinde durmalıyız.

Burada da Munch'un resmi bu dolambaçlı durumun karmaşık bir düşünümü olarak durur: Bize ifadenin bireysel monad kategorisini gerektirdiğini gösterir, ama aynı zamanda bu önkoşul için ödenmesi gereken ağır bedeli de, kendi kendine yeterli bir alan ve kendi açısından kapalı bir dünya olan bireysel öznelliğinizi kurduğunuz zaman, böylece kendinizi başka her şeye kapatmış ve kendinizi canlı canlı gömmüş ve çıkışsız bir hapishane hücresine tıkmış, bir monadın esintisiz yalnızlığına kapatmış olmanız gibi tatsız bir paradoksu da gösterir.

Postmodernizm herhalde bu ikilemin sonunu işaret etmekte, onun yerine yenisini getirmektedir. Burjuva egosunun ya da monadının sonu kuşkusuz beraberinde o egonun psikopatolojilerini de getirir – yani burada genel olarak etkinin sönmesi dediğim şeyi. Ama başka şeylerin sonu anlamına da gelir – sözgelimi üslubun, eşsiz ve kişisel anlamındaki üslubun sonu, ayrı bir bireysel fırça darbesinin sonu (mekanik reprodüksiyonun aniden öncelik kazanması bunu gösterir). İfade ve his ya da duygulara gelince, çağdaş toplumda, merkezî öznenin o eski anomisinden kurtulmak da, sadece kaygıdan değil, başka her histen de kurtulmak anlamına gelebilir, çünkü artık hissetme işini yapacak bir benlik mevcut değildir. bunun söylemek postmodern çağın kültür ürünlerinin tümüyle histen yoksun olduğunu söylemek değildir, bu tür hislerin –bunları "yoğunluklar" diye adlandırmak daha iyi ve kesin olabilir– artık serbestçe dolanan ve gayrışahsi şeyler olduğunu söylemektedir. [...]

11 Haim Steinbach (1944-), Jeff Koons (1955-), Sherrie Levine (1947-), Philip Taaffe (1955-), Peter Halley (1953-), Ashley Bickerton (1959-) "Eleştiriden Suç Ortaklığına"

New York sanat dünyasının önde gelen üyelerinin 1980'lerde yaptığı bu tartışma "postmodern" bir sanatın ilgi alanında yasanan önemli bir vurgu değişikliğini gösteriyor: metalar dünyasını reddetmeye yönelmek yerine, genel olarak değerlerin yaygın hale gelmiş metalaşma koşullarıyla birlikte ve onun içinden çalışmak. Peter Nagy'nin yönettiği konuşma New York, Pat Hearn Galerisi'nde, 2 Mayıs 1986 günü gerçekleşti. David Robbins yayına hazırladı, *Flash Art*, Milano, sy. 129, Yaz 1986, s. 46-9 içinde yayınlandı ve buraya oradan aktarıldı.

PETER NAGY: Bu yeni yapıtlar, hangi açılardan sahiplenmecilerin Pictures kuşağının yaptığı yapıtlardan (Daha en baştan Metro Pictures ile bağlantılı bir gruptu bu: Sherine Levine, Richard Prince, Troy Brauntuch vb.) ayrılıyor ya da onlara dayanıyor? Haim, bu soruyu sen yanıtlayabilir misin, çünkü senin yapıtın birçok açıdan bu stratejilerin geliştirilmesi...

HAIM STEINBACH: [...] Pictures kuşağının sanatçılarının büyük kısmı eserlerini yapmak için imgeleri araklarken, ben nesnelerden yararlanıyordum. Bu sanatın söylemi öznenin imge/nesneye göre konumu gibi sorulara yöneliyor. Medyanın bizim gerçekliği resimsel bir tarzda görmemizi etkileme tarzı konusunda artan bir bilinç sözkonusu. Bir bakıma, medya bizi kendi deneyimizin dışındaki turistlere ve röntgencilere dönüştürüyor. Pictures sanatçıları mitsel öznellik ve bireysellik yüküyle, ağır bir şekilde özbilinçli hale geldikleri bu yükle bağlantılı olarak kendi konumlarını sorguluyorlar. Yeni sanatçı grubunun etkinliklerinde bir değişiklik oldu, artık insanın arzusunu saptamaya yönelik yenilenmiş bir ilgi var, arzu derken de insanın nesne ve metalardan haz almasını kastediyorum ve bu sanat eseri dediğimiz şeyleri de içeriyor. Arzunun üretimine, geleneksel olarak kışkırtıcı güzel nesneler dediğimiz şeyleri üretmeye suç ortağı olma, bu üretimin dışında kalmama eğilimi daha güçlü. Bu anlamda sanatta eleştirellik fikri de değişiyor.

ASHLEY BICKERTON: Eğer bir ayrım koyacaksak, Douglas Crimp ve Craig Owens gibi eleştirmenlerin belirlediği özgün programla genç sanatçılarla birlikte ortaya çıkmaya başlayan eğilimler arasında koymak gerekir. Tam şimdi yararlı olabilecek olan temel bir sözcük, "doğruluktur": Pictures grubunun şiirsel bir biçim olan yozlaşma sürecinin belli bir yapı sökümünün ya da kırılmasının peşindeydi, kendi içinde şiirsel söylem arayışı için bir düzlem ya da fırlatma mekanı. Elle tutulur seçimler ve temsil aracılığıyla, sanat nesnesinin yerini parçası olduğu politik ve toplumsal gerçekliğin daha geniş senaryosuyla olan söylemsel bir ilişki aldı. Dönemin ve içinde işleyeceği yerin toplumsal, politik ve entelektüel iklimiyle yapılan özbilinçli ve süregiden bir diyalogla, onun bütün soğurulma süreciyle. Pictures grubunun ürettiği eserlerin büyük kısmı dikkat çekici didaktizmi içinde özünde yapısökümcü ve hedef yönelimliydi. Sıcak kültüre serin bir yaklaşımdı, buna karşılık bahsettiğimiz bu yeni yapıtın genel olarak enformasyonla, özel olarak da enformasyon ve benimsenen anlamlarla, özellikle de enformasyonun biçimsel işlenişinin muhtemel anlamlarını kaçınılmaz olarak nasıl etkilediği arasındaki ikilikle ilişkisi var. Bu yapıt öncülüne göre biraz daha az ütopyacı.

PN: Yani Pictures kuşağından bazı stratejiler öğrendik.

AB: Birçok sanat-tarihsel kaynaktan stratejileri bilinçli olarak öğrendik ve içimize kattık. Artık, en azından bu üstün konumdan, savaş sonrası dönemde tanık olduğumuz karşı enformasyon seliyle, bir sürü farklı izmlerin geliş gidişiyle birlikte, artık bir adım geri atıp farklı stratejileri ve epistemolojileri kendi çıkmazını genel olarak da konuşabilen bütünsel bir sanat nesnesine çökertmeyi başardık.

PN: Yapıtta solcu politika ya da kültür yıkımı fikirleri ne kadar yer tutuyor?

***

PETER HALLEY: Bence Marksist düşüncenin gerçekten de insanın düşüncesine katılmış olması gerekir, ama ben kendimi daha çok Yeni Sol konumda sayıyorum, bu da Marksist kavramlarla bütünleşmiş absürtçü ya da varoluşçu bir konum. Bir tür politik düşünmeye karışmış olan McLuhan gibi figürleri de katmak isterim. Bence günümüzde politik durumdan bahsetmek güç: Gerçeklikle birlikte, politika da modası geçmiş bir seçenek oldu. Artık politika sonrası durumu yaşıyoruz. Bir sanatçı

olarak, insan situasyonist bir nesne olan bir sanat eseri yapmak istiyor, kendinin içinde ve kendinin, nasıl bir araya getirildiyse. Güncel konuları ele almak yerine, bence bir sanat eserinin eleştirel konuları ele alması gerekir: Günün güncel politik konuları, var oldukları ölçüde, kesinlikle tek tek insanları ilgilendirir, ama bir sanat eserinde önemli olan şey o güncel konuların ardındaki yapısal sorulardır. Bana göre, bir sanat eserindeki en politik bileşen şudur –ve bu, bu paneldeki herkesin yapıtında olan bir bileşendir–: Yapıt herhangi birinin de yapabileceği şekilde tasarlanmalıdır. Warhol ya da Stella'da hep hayranlık duyduğum şey buydu – insanın eserin yapımına gerçekten katılabileceği duygusu. Sonunda, kendimi sanayi sonrası konuları ele almakla da ilgili görüyorum: sanayi sonrası ülkelerdeki banliyöleşmiş orta sınıfın durumuyla ilgili konular. Yani iyice kötü durumda olan başka sınıfların başına gelenler ilginç değil, ama bu durumlar bana çok belirgin görünüyor. Tam da altbölümdeki yaşamın bilinmeyen niteliği ve ikircikliliği ele almaya değer görünüyor.

PN: [...] Bana öyle geliyor ki (belki bu bu yapıtın büyük kısmının böyle çabuk başarı kazanmasının da nedeni budur) tek tek her sanat eserinde, iki ayrı diyalektik işliyor: bir yandan, eser daha çok sanatçı ve entelektüellerden oluşan bir topluluğu cezbediyor, diğer yandan daha çok koleksiyoncular ve simsarlardan oluşan bir topluluğu. Sanatçının, aslında çok farklı, birbirinden çok uzak topluluklar için bir sanat eseri tasarladığının ne kadar farkında olduğunu merak ediyorum.

HS: Benim açımdan, ben alışverişte çok vakit harcıyorum, ve baktığım metaların genellikle genel bir topluluğa seslendiğini, benim de onun bir parçası olduğumu görüyorum. Bir yandan benim de içinden geldiğim ve bir nesneyi başka bir nesneyle ya da başka bir biçimle temsil etmenin ne demek olduğunu düşünmemi sağlayan bir sanat bağlamı var. Diğer yandan zaten genel bir topluluk için önceden hazırlanmış nesnelerin gruplandırılmasından ya da düzenlenmesinden yararlanıyorum.

PN: Yani bunun senin açından çok bilinçli bir şey olduğunu söylüyorsun.

HS: Günümüzde elitle çok daha genel bir topluluk arasındaki ayrımın bulanıklaştığının farkındayım. Artık şeylerin ortak bir özgürlük, tek bir topluluk yanılsaması verecek şekilde üretilmesini sağlayan eşitleyici bir etken işbaşında. Bu tür dinamik ilgimi çekiyor ve eserimde onu ele almaya çabalıyorum.

JEFF KOONS: Bana göre, genel bir topluluğu yakalayabilme ve aynı zamanda sanatın yüksek düzeyde kalmasını sağlama konusu temel önem taşıyor. Bence herkes genel kültürle gelebilir benim eserime: Herhangi bir donanım talep etmiyorum. Neredeyse televizyon gibi. Herhangi birinin içine girmesi ve belli düzeyde eğlenmesi kolay bir hikaye anlatıyorum, birazından eğlenip ondan heyecan duyabilirler ya da Denge Tankları'nda olduğu gibi, basket toplarını asılı görmekten coşkuya kapılabilirler. Yapıtın bütününe iç bağlantıları olan nesneler ve diğer imgeler başka bağlamlara sahip ve seyircinin onun içine ne kadar girmek istediğine bağlı olarak, ondan daha çok almaya çalışabilir ve coşkusal ya da kişisel sözlükle yetinmek yerine sanat sözlüğünü ele almaya başlayabilirler ve fikirlerin ve bağlamların soyutlamalarıyla ilgilenmeye başlarlar. Yani, hep bilerek çok sayıda insanı kapıya toplamak ve daha ileri gidebiliyorlarsa, sanat sözlüğüyle uğraşmayı sürdürmek istiyorlarsa bunun olacağını umuyorum, çünkü her açıdan yüksek sanat sözlüğünü de dışlamak istemiyorum. [...] Benim kendi düşünme sürecimde hayati bir geçerliliği olan bir terim önermek isti-

yorum: olumsallık. Bence bu olumsallıklar sıralanışı sayesinde, söylemler nesnenin kendisine çekiliyor, bütün anlamların başka bir anlama olumsal olduğu, anlamların da dış güçlerle, içinde yer aldıkları geniş toplumsal şemayla olan bağlantıları yüzünden benimsendiği gerçeğinin farkına varmayı teşvik ediyor.

***

PN: Sonuçta, heykel sanatının büyük kısmı nesnenin kaygısı fikri açısından kendine özgü bir şekilde anlaşılabilir, ister tüketim malı, fetiş ister sanat nesnesi olsun. Benim merak ettiğim bu kaygı gerçekten geç kapitalist kültürün bir kaygısı mı, sanatçının geç kapitalist kültür içindeki durumunun kaygısı mı, yoksa koleksiyoncunun kapitalizmle olan karmaşık ve çelişkili ilişkisinin kaygısı mı.

HS: Geç kapitalist kültürün kaygısı içimizde: Kendi gerçekliğimizle karşılaşınca değer sistemlerinde yaşadığımız yararsızlıkta; neyin iyi ve kötü olduğunu belirlemenin bir yolu olarak ahlakileştirmekte bulduğumuz yararsızlıkta. Bir tüketim nesnesi, bir fetiş nesnesi, bir sanat nesnesi diye bir şey var mı, yoksa bizi ilgilendiren şey onunla ilişkimiz mi?

JK: Nesneyle ilişki açısından bakılırsa, kapitalist bir toplumda, nesnelerle yaptığımız eser için para alırız. Ve nesnelerde bireylerin kişisel özelliklerini görebiliriz ve onları birey gibi davranırız. Bu nesnelerin bir kısmı bizden daha güçlü olmaya eğilimlidir ve bizden sonra da hayatta kalırlar. Bu da karşılaşması zorlu bir durumdur.

AB: Bu gelişmeyle tek ilgisi olan şey heykel değil. Nesneyi duvardan indirmekten, onu Utah Çölü'nün tarlalarında sürükleyip vücut salgılarımızla üzerinde oynamaktan yıllar sonra, sanat eseri tuhaf ama yıllar sonra kendisini tekrar galeri bağlamına oturttu: sanat uzamı – ama bu saldırganca bir rahatsızlık ve örtük bir saygısızlık.

[...]

SHERRIE LEVINE: Bence uzun bir modernist son raunt sanat geleneği var – (eğer isterseniz) dada ve suprematistlerle başlayarak, bir sürü sanatçı yapılacak son resmi yaptı. Çoğumuzun içinde gezinmekten hoşlandığı ıssız bir yer ve asıl konu mizah duygunuzu kaybetmemek, çünkü o tek sanat.

12 Julia Kristeva (1941-) Catherine Francblin'le Söyleşi

Bulgaristan doğumlu olan Kristeva, Paris'e 1966 yılında, doktora bursu alarak geldi. Hızla Fransız entelektüel yaşamının merkezine yerleşti. 1960 sonlarının Fransız Solunun büyük kısmıyla birlikte hem göstergebilime hem Maoculuğa (krş. VIID3) ve –daha da kalıcı bağlanmayla– feminist harekete yöneldi. 1980'lerde Kristeva'nın temel çalışması psikanaliz oldu, özellikle de din ve mitle ilgili alanlarda. Buradaki söyleşide Katolik gelenekten türeyen, Batı kültüründe derin yer etmiş olan imgeleri, kitle medyasının ve popüler kültürün yaygın çağdaş imgelemiyle ilişkilendirir. Ayrıca Modernizm ve Postmodernizmi psikanalitik terimlerle karşılaştırır: İlkini "ruhsal çözmeye" dalmış olarak görürken, diğerini fragmanları eklektik bir birliğe sokar halde görür. Söyleşi ilk kez *Flash Art*, sy. 126, Şubat-Mart 1986, s. 44-7'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı. (Ayrıca bkz. VIIIC5.)

JK: [...] İletişimdeki dilötesi boyutu hiç ihmal etmemek, görsel etkeni, ikonun gösteren olarak plastik özelliğini, kendini oyunculuğa, icada, yoruma, baskıcı bir ağırlığı olabilen dilsel düşünceden daha kolayca bırakan bu özelliğini dikkate almak önemli geliyor. Katoliklik imge kuyusunun arındırıcı rolünü anlamıştı. Arınma, katharsis elbette, semptom ya da travmanın bir tedavisi değil, ama bir tür haz sağlayabilir ve böylece de ruhsal ekonominin yeniden doğmasını sağlar. Belki de –hem Amerikan psikanalizinde hem de belli bir Lacancılıkta– mantıksal tedaviye, semptomlara bakmanın daha rasyonel bir yoluna vardıktan sonra imgeleme gerek kalmayacağına inanılıyordu. Kanımca, Freud'un görüşü bu değildi, analizin "temel kuralı" olan serbest çağrışım onun imgeleme verdiği önemi gösterir. Belki de son zamanlarda çok değer verilen simgesel geliştirmenin bir kez ve tümden kurulan bir doğruya, imgelemi ulaşılacak olan gerçeklik ilkesinden daha düşük gören bir haz ilkesiyle sınırlanmış sayan bir doğruya götürdüğünü varsaymak abartılı olmaz. Ama bu tür bir talebin, biraz Stoacı bir talebin, ancak özellikle olgun ve özerk olan bazı bireyler için geçerli olması mümkündür. Bir kitle medyası kültüründe günümüzde yaşanan imge sağanağı, geriye dönük yetişkin, çocuksu ve duygusal içeriğin sağanağı, rasyonel, sorumlu bireyin saf bir psikanaliz fantezisi olduğunu göstermeye eğilimlidir. Aslında imgelem ihtiyacı, hiçbir zaman kaybolmaz ve tükenmez.

CF: Televizyonun ve çizgi romanların başvurduğu imgelem alanı kutsal metinlerin başvurduğu imgelem alanıyla aynı arındırıcı rolü oynar mı?

JK: Elbette. Kitle medya kültürü daha az şifrelenmiştir, o kadar evrensel değildir, imge ve biçimlere sokacak tek bir kitabımız yoktur, birkaç tane vardır; bu yüzden bu imge ve biçim patlamasını yaşıyoruz. Bize yaşam ve ölümden bahseden büyük mitlere kıyasla ortalama kalabilirler, ama analistin sedirinde ve televizyonda aktarılan "küçük ayrıntılar" bizim günlük hastalıklarımız üzerinde, tıpkı kutsal imgeler gibi etki bırakır. İmgelemin parçalanmasını yaşıyoruz. Bir katedral kadar görkemli değil, o kadar etkileyici değil, ama ruhsal aygıtta aynı mekanizma çalışıyor.

CF: Öyleyse popüler imgelerden esinlenen genç sanatçıların eserleri bizim kutsal imgelerimiz olabilir.

JK: Aslında ben bu imgelerin iyileştirici bir etkisi olduğuna inanıyorum. Bir anlık yayınlara benziyorlar çünkü şöyle ve şöyle bir çizgi roman ya da televizyon imgesi tarafından aktarılan kaygıyı, dikkatimizi buraya ve şimdiye, tıpkı analiz çalışması gibi belli bir momentte yakalarlar. Bu eserlerin "değer" sahibi olup olmadığını bilmeye gelince, bu başka bir sorun. Bütün çağdaş sanatın ortaya koyduğu soru bu. Yine de kültürümüz bütün olarak Nietzscheci anlamda değer ölçeğinde bir değişikliğe kalkışmış değil mi? [...] Sanat üzerine bir söylem yorumcunun kişiliğine dayanmaz sadece, onun stratejisine de dayanır. Eskilerle modernler arasındaki süreklilik üzerinde durabilir. [...] Kişinin kopuş fikri üzerinde durup yeniliği onaylamasını gerektiren başka bir strateji de olabilir. Her iki strateji de geçerlidir, çünkü bana göre kopuş da süreklilik de bir anda vardır. Sadece vurguları farklıdır. Modern sanat vurguyu ruhsal çözülmeye, imgenin parçalanmasına veriyor. Bu bakış açısından, ruhsal hayatımızdaki bir tür narsizm öncesini canlandırıyor. Diğer yandan, postmodernizm, bu temsilin parçalarını birleştirmeye çalışarak, ruhsal makyajın, erotik dürtü ya da ölüm kaygısının etkisi altındaykenki bir anını canlandırıyor. Modern sanatın parça-

lanmış, dolanan, dağılmış, hiçbir ideolojinin aynasında kendini bulamayan bir birey üzerinde durduğunu söyleyelim. Bu parçalanma anını ona anlam vermeyen, ama biçimsel varlığıyla, uçucu bir egemenlik ve anlık coşku jesti olan bir jestte yakalar. Diğer yandan, postmodernizmse, bu gezginliği eklektik bir birlikte bütünleştirmeye, elbette geriye dönük öğeleri içererek, ama bir içerik ve bir dolayımın geliştirilmesini dayattığı ölçüde bir avangard fikrinin ötesindeki bir adımı oluşturmaya çabalar.

VIIIB. FARKLILIK FİGÜRLERİ

1 Edward Said (1935-2003)
"Muhalifler, Yandaşlar, Seçmenler ve Topluluk"tan

Said'in *Oryantalizm* adlı kitabı (bkz. VIID15) konusunu, kendi ifadesiyle, "Oryente hakim olma, onu yeniden yapılandırma ve üzerinde otorite kurmanın Batılı bir tarzı" olarak kendine özgü bir şekilde ele alır. Aşağıdaki metnin de gösterdiği gibi, eserinin temsilde örtük bir şekilde işbaşında olan –yani hem temsil biçimlerinde hem de temsil biçimlerini hazırlayan disiplinlerin oluşumunda yer alan– emperyalist mekanizmaların teşhisinde de genel bir uygulama alanı vardır. İlk kez Chicago Üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi'nde, 30 Ekim-1 Kasım 1981 arasında düzenlenen "Yorumun Politikası" adlı sempozyumda bir konuşma olarak sunuldu; ilk kez *Critical Inquiry*, Chicago, c. 9, sy. 1, 1982'de yayınlandı; yeniden basımı W. J. T. Michell (ed.), *The Politics of Interpretation*, Chicago ve Londra, 1983, s. 7-32, buraya bu kaynaktan aktarıldı.

[...] Fransa'dan farklı olarak, Amerika'da yüksek kültürün politikanın üstünde olduğu herkesçe kabul edilmiş bir konudur. Ve İngiltere'den farklı olarak, burada entelektüel merkez Avrupa ithalatıyla dolu değildir (ama onlar da önemli bir rol oynar), tartışılmaz bir nesnellik ve gerçekçilik etiğiyle, temelde bir ayırma ve fark epistemolojisine dayanmaktadır. Bu yüzden her alan diğerlerinden ayrıdır çünkü konusu ayrıdır. Her ayrım doğrudan işlevdeki, kurumdaki, tarihteki ve amaçtaki bir ayrıma karşılık gelir. Her söylem alanı "temsil eder", alan da kendi tutarlılığından ve cezbettiği özel topluluktan destek almaktadır. Gerçek profesyonelliğin işareti toplumu temsil etmedeki kesinliktir, bu da sözgelimi toplumbilimde, toplumun temsiliyle şirket ve/veya hükümet çıkarlarının temsili arasında doğrudan bir karşılıklılıkla, toplumsal siyaset oluşturmada bir rolle, politik otoriteye erişimle kanıtlanır. Buna karşılık, edebiyat incelemeleri de gerçekçi bir biçimde toplum hakkında *değil* düzenli övgü ve beğeni gerektiren başyapıtlar hakkındadır. Bu tür karşılıklılıklar "nesnellik", "gerçekçilik" ve "uyulmama" gibi sözcüklerin toplumbilim ya da edebiyat eleştirisinde kullanılmasını mümkün kılar. Ve bu fikirler de kanıtların özenli seçimi, düşünce ayrılığının bütünleştirilmesi ve böylece tarafsızlaştırılması (Buna çoğulculuk da denir), üyeler şebekesi ve varlıkları geçmişteki performanslarının sertçe yargılanmasına değil, uyuşumlarına dayanan uzmanlar (İyi bir takım oyuncusu hep bulunur) yoluyla, kendi kendilerinin onaylanmasını sağlarlar.

[...] İnsan bilimlerinin özel misyonu, toplamda, günlük hayatın işlerinde girişimsizliği temsil etmektir. Gördüğümüz üzere, Yeni Eleştiriden bu yana edebiya-

tın rolünde tarihsel bir aşınma olmuştur ve başka disiplinlere ait söylemlerin yanı sıra Marksist söylemlerin bile ortaya çıkardığı kendi kendini denetleyen, kendi kendini arındıran topluluklarla yapılan edebiyat incelemeleri ve teknik dil için dar bir zemine sahip olan üniversite ortamı, insan bilimleri için çok küçük ama kesin bir işlev ortaya koydu: insani marjinalliği temsil etmek, böylece aynı zamanda merkezde bulunan güçler hiyerarşisini de korumak ve mümkünse gizlemek, toplumsal sahayı tanımlamak ve kullanım işlevlerinin, alanların, marjinalliğin vb. sınırlarını sabitlemek. Genel olarak insan bilimlerine ve özel olarak edebiyat eleştirisine biçilen bu rolün bazı doğal sonuçları oldu: İnsan bilimlerinin kurumsal varlığı, daha en baştan tanımlanamaz olarak tanımlanan o temelsiz soyutlamaların (uzmanlık, zevk, taktik, hümanizma) kullanılması için bir uzam sağladı; kolayca evcilleştirilemediği zaman, "kuram" bir karartma ve yasallaştırma söylemi olarak kullanılabildi; kurumsal insan bilimleri kendi kendini düzenleme zihniyetinin arkasına sığınarak, geleneksel olarak etik ve felsefi değerlendirmenin konusu sayılan piyasa güçlerinin dizginsiz işleyişine izin verdi ve bir anlamda onları cesaretlendirdi.

Yani çok genel olarak söylenirse, girişimsizlik hümanist için *laissez-faire* anlamına gelir: "Onlar" ülkeyi yönetsin, biz Wordsworth ve Schlegel'i yorumlayacağız. Girişimsizlik ve akademideki katı uzmanlaşmanın, ulusal ihtiyaçların kolektif ve demokratik bir şekilde tahsis edilen kaynaklar tarafından karşılandığına inanılan, hızla kaybolan o eski döneme bir tepki olarak "aşırı mobilize ticaret elitlerinin" gerçekleştirdiği karşı saldırıyla doğrudan bağlantılı olduğunu söylemek de abartmak olmayacaktır. [...]

... Yorum politikası, adına layık olan bir eleştirel bilinçten diyalektik bir yanıt bekliyor. Girişimsizlik ve uzmanlaşma yerine, *girişim* olmalı, sınırların ve engellerin aşılması, tam da genelleme yapmanın olanaksız görüldüğü noktalarda genelleme yapmaya yönelik kararlı bir çaba olmalı. Yani yapılacak ilk girişimlerden biri, öznel ve iktidarsız sayılan edebiyattan, tam da o paralel alanlara, artık gazeteciliğin ve enformasyon üretiminin kapsadığı, temsile başvuran ama nesnel ve güçlü sayılan alanlara geçmektir. [...]

... Entelektüeller olarak içine hapsedildiğimiz disiplin gettolarını kırmayı, dünyanın nesnel temsilini (dolayısıyla iktidarı) küçük bir uzmanlar ve onların müşterileri zümresine teslim eden o engellenmiş toplumsal süreçleri yeniden açmayı, edebiyat izleyicilerinin üç bin mesleki eleştirmenden ibaret kapalı bir çember olmayıp toplum içinde yaşayan insanlar topluluğu olduğunu anlamayı ve toplumsal gerçekliği, gerçekçilik ve nesnellikle ilgili bütün o protestolara rağmen, mistik değil seküler bir tarzda görmeyi düşünmek zorundayız.

İki somut hedef ... bana özellikle yararlı görünüyor. Birincisi, temsildeki anlamın temel bileşenleri olan yaşanmış tarihsel belleğin ve öznelliğin ardışık olmayan enerjisini geri getirmek için görsel olanaklardan yararlanmak (Bu da televizyon, haber fotoğrafçılığı ve ticari film gibi, hepsi de temelde dolayımsız, "nesnel" ve tarihdışı olan görsel medyanın hakimiyetindedir). Berger buna fotoğrafın farklı kullanımı diyor: iktidar kurumları tarafından üretilen resmî ardışık ya da ideolojik hikayeler yerine başka hikayeleri anlatmak için fotomontajdan yararlanmak. [...] İkincisi de kültürü, "içeridekilerin" ürettiği normların "dışında" kalmış (ve karşılıklı düşmanlık

bağlamında bastırılmış ya da çerçevelenmiş) olan Ötekinin deneyimlerine açmaktır. Bunun mükemmel bir örneği, Malek Alloula'nın *Le Harem colonial* adlı, Cezayirli harem kadınlarının yirminci yüzyıl başı kartpostallarının ve fotoğraflarının bir incelemesi olan kitabıdır. Sömürge halkının, iktidarı gösteren sömürgeci tarafından resimle yakalanma süreci, kendi parçalanmış tarihini resimlerde gören, sonra da bu tarihi anladıklarının sonucu olan kendi metnine yeniden yerleştiren ve modern Avrupalı okurlardan oluşan bir topluluk için bu yakın deneyimi anlaşılır kılan bu genç Cezayirli toplumbilimci, Alloula tarafından canlandırılıyor.

Sonuçta, her iki örnekte de, daha önce ya yanlış temsil edilen ya da görünmez kılınan bir tarihin geri getirilmesiyle karşı karşıyayız. Ötekiyle ilgili basmakalıplar, tıpkı genellikle resmî anlatılarla, kurumlarla ve ideolojilerle tümüyle yüceltilen yaşanmış topluluk (ya da kişi) deneyiminin doğruluğu gibi, hep şu ya da bu politik güncelliklerle bağlantılı olmuştur. Ama bunu geri getirmeye çabalayınca –ve belki de başarıyla bu işi tamamlayınca– bir sonraki aşama da önemlidir: politik açıdan tedbirli olan bu yorum biçimlerini süregiden bir toplumsal ve politik praksise bağlamak. Bu bağlantı yapılamadığı sürece, en iyi niyetli ve en zeki yorumlama etkinliği bile basit düzyazının mırıltısına gömülüp gider. Yorumdan onun politikasına geçmek büyük ölçüde yapmamaktan yapmaya geçmektir ve bu da sanat ve eleştiri arasında bugün kabul edilmiş olan ayrımlar düşünülürse, görme ve yapma tarzlarındaki büyük bir huzursuzluğun yaratacağı rahatsızlığı göze almak demektir. Fakat uzmanlık alışkanlıklarının getirdiği rahatlıkların bizi belirlenmiş yerlerde tutacak kadar baştan çıkarıcı olduğuna inanmayı reddetmek gerekir.

2 Mary Kelly (1941-)
"Modernist Eleştiriyi Gözden Geçirmek"

Kelly'nin sanatçı olarak yapıtında, Modernist eleştirinin sözde nesnelliği, cinsel farkı açık seçik malzemesi kılan bir feminist uygulama konumundan ele alınır. Bu denemede 1960 sonları ve 1970 başlarındaki avangard uygulamaların mirası saydığı şeyi tartışmaktadır: özgül medyanın sınırlarıyla değil anlam üretiminin koşullarıyla ilgilenmek, sanatın dağıtım ve algılanmasının kurumsal bağlamlarının belirleyici rolünün farkında olmak, sadece sanatçı yaratıcılar açısından değil sanatsal metinlerin "okurları" açısından da cinselliğin bir mülkiyet olarak anlam taşıdığını kabul etmek. İlk kez *Screen*, c. 22, sy. 3, Sonbahar 1981, s. 41-62'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

[...] Bu makalede, modernizm 1945'ten bu yana gelen eleştirel edebiyata referansla belirleyici bir söylem alanı olarak tanımlanacaktır. Modernist söylemin açıklama düzeyinde, sanat eleştirisinin özgül uygulamalarıyla, eleştirmen/yazarın formüllerinde içerilen sanat etkinlikleriyle ve bu formülleri olaylar olarak yayan ve dağıtan kurumlarla üretildiği savunulmaktadır. [...]

Resimsel Paradigma

"Fotoğraf ve Estetik" adlı makalesinin bir dipnotunda, Peter Wollen şöyle der: "'Modernizm' kategorisi yirminci yüzyıl sanatını öncelikle düşünümsellik ve on-

tolojik araştırma açısından görenler tarafından gitgide sıkça kullanılmaktadır."[1] Bu kullanımı bir söylem alanı olan modernizmi oluşturan söylemler hiyerarşisi içindeki belli bir söylemin hakimiyeti olarak tanımlamak mümkünse, o zaman o söylemin etkinliği, daha kesin biçimde, belli resimlere karşılık gelmesi zorunlu olmayan, "Modern Sanat" konulu genel bir varsayımlar kümesine karşılık gelen resimsel temsilin bir normunun üretimi olarak betimlenebilir. Dahası, eğer bu varsayımlar homojen bir sanat izleyicileri kitlesel topluluğunun konsensusuna dayanmazsa ve hesaplı bir şekilde yapılan sanatı özgül bir kamu için değerlendirme, yayınlama ve sergileme çalışmaları içinde biçimlendiyse, o zaman sanatsal metinlerin okunması hep bir anlamda bu çalışmaların, özellikle de eleştirinin belirleyici koşullarına bağlıdır. [...]

***

Eleştirinin işlevi, sanat tarihinin sonuçta "yaşamöyküsel anlatı" biçiminde, yani Griselda Pollock'un betimlediği şekliyle, "sanat eserleri için sanatsal bir öznenin üretimi" biçiminde tanımladığı o çalışmayı başlatmaktır.[2] Eleştirmenin ikilemi, otantikliklerinin (ve piyasa değerlerinin) hâlâ değişken olduğu bir zamanda sanat eserleri için sanatsal konular üretmektir. Modernist eleştiri, çabasına direnen, hatta kavramsal eser sözkonusu olduğunda, tümden kabul etmeyen nesnelerin arkasına yaratıcı amaçlar yerleştirmeye kalkıştığı zaman özellikle kararsız bir hal aldı.

Sanatsal Yaratıcılığın Krizi

Greenberg'in yazdıkları genellikle modernist eleştirinin sabit çekirdeği olarak anılır, oysa tutarlı olmaktan uzaktırlar. Hatta söylem içinde bir kırılma, bir tutarsızlık noktasını işaret ederler. Onun nesnenin maddeselliğine ilgi göstermesi ontolojik biçimden uzaklaşmayı sağladı ve bu sanat çalışmasındaki gelişmelerle daha da derinleşti ve ardından, bunun sonucunda tam da modernizm projesinin boşunalığı, Greenberg'in andığı sanatçıların bazılarının hedef ve niyetlerine ters bir şekilde algılandığı zaman modernizmin temel temalarının yeniden dile getirilmesine yol açtı.

***

... Greenberg'in sanat nesnesinin nesnel amaca dönüklüğünü ortaya koyma, onun belli uyarlama biçimlerini maddi temel açısından kesin amaçlarla tanımlama çabası, sürekli olarak öznel bir *zevk* yargısının zorunluluklarıyla çökertilir. Ve burada tümüyle farklı bir amaç kalıbı ortaya çıkar. İyi sanatı yargılamanın tek zorunlu koşulu sağduyudur; ama iyi sanatı üretmek için, deha gerekir. Kant'ın *Eleştiri*'sine referansla, deha doğanın sanata kural vermesini sağlayan zihinsel yetenektir (*ingenium*). Deha ürünlerine herhangi bir kesin kural verilemez, bu yüzden özgünlük onun ilk özelliğidir. Bu noktada modernist söylem Greenberg'in eleştirisinde belirtilen ve bir yandan eğitim, bir yandan da sanat hamiliği kurumlarının birbirine karşıt stratejilerinde tekrarlanan, ısrarcı bir çelişki sahası olarak belirir. İlki sanat hakkında biçimsel bir bilgi sahası, öğretilebilir zanaatların ampirik alanını dayatır, ikincisiyse deha ve özgünlüğün öğretilemeyen temelleri üzerinde yükselen estetik deneyim ve düşünümün aşkınsal bir sahasını gerektirir. 1960'larda sanatsal çalışmalar maddi süreçleri, sistemleri ve fikirleri, kendi kendini ifadeye dayanan bir sanatın yerine geçirerek deha, özgünlük ve zevk fikirlerini gözden düşürmeye çalıştı. [...]

[...] Nesnenin "maddesellikten çıkması" denen şeyle daha açık seçik, daha saydam kılınan şey, *otantikliğin üretiminin nesne için bir yazardan fazlasını gerektirmesidir; yazar söyleminin "doğrusunu" dayatır.*

Kendisini dolaşıma sokan performans sanatçısı, sanatçı kişiliğinin bir mal biçiminde ticari alışverişini ve dağıtımını alaya aldı. Yine de, eleştiri için, performans sanatı modernist söylemi çatlatan bambaşka öğelerin uygun bir sentezini başlattı. Bir yandan evrensel bir nesnesi olan ampirik bir sahayı, yani bedeni sundu, diğer yandan aşkınsal sahaya, sanatçının kendi bedenine ait deneyiminin rakipsiz otantikliğini getirdi.

Lea Vergine'in "beden sanatı" değerlendirmesiyle birlikte ... eleştiri bir kez daha ontoloji yönüne çevrilmiş görünüyor [bkz. VIIB13]. "Var olmak için kendisini sergileme yükümlülüğünü saplantı haline getirmiş birey"den bahsediyor.[3] Ama bu hamlenin de ekspresyonizmin bir canlanmasından öte olmadığından kaygılı. Sanatta bedenin kullanılması basitçe bir kökene dönüş değildir, "birey özgül bir varoluş tarzına sürüklenir". Dahası bu etkinlikler, onun deyişiyle, "fenomenler", aynı zamanda "sanatın dışında" kalan bir yaşam tarzını belgeler. Eleştirmen sanatçının hakiki deneyiminin çözümlemesinde, doğanın (beden) ve sanatın (kültür) deneyimini metaforik açıdan temellendiren üçüncü terimi bulur. [...]

... beden sanatının otantikliği belli bir morfoloji düzeyinde kaydedilemez, doğrudan deneyimle uyum içinde dünyaya yontulması gerekir. Sanat içindeki beden söylemi soyut ekspresyonizmin eskatolojik seslerinin bir tekrarından daha fazla bir şeydir; bedenin edimsel deneyimi resmedilen lekenin kehanetini yerine getirir. Bu aynı zamanda Gerçeğin Sanatına yönelik pozitivist heveslerin onaylanmasından öte bir şeydir. "Gerçek bedenin" sanatı görünür bir biçimin doğrusunu korumaz, ama onun özsel içeriğine gönderme yapar: İndirgenmez, çürütülmez acı deneyimine. Sanatsal metin olan beden acının doğrulayan damgasını imza gibi taşır; Vergine ısrar eder: "Ele aldığımız deneyimler otantiktir ve bu yüzden de acımasız ve acı vericidir. Acı içine düşenler size ciddiye alınma hakları olduğunu söyleyecektir."[4] (Artık iyi sanat değil, ciddi sanatçılar sorunu vardır.) [...]

... Feministlerin performans alanına yaptıkları kendine özgü katkı da cinsel fark sorununu bedenin söylemine, bireyin değil cinsiyetli öznenin inşasına odaklanacak şekilde koymak oldu. Beden sanatsal bir özün kaynağı olarak algılanmaz; bir tür hermenötik imge olarak görülür. "Kadınlık bilmecesi" denen şey temsil sorunu olarak (Kadın imgeleri, onları nasıl değiştirmeli?) dile getirilir ve sonra da ataerkil bir cephenin arkasındaki gerçek bir kimliğin keşfedilmesiyle çözülür. Bu gerçek kimlik, feminist sanatı "kadın-sanatçının kimliğinin aydınlatılması; onun bedeninin, ruhunun, duygularının, toplumdaki konumunun aydınlatılması" olarak tanımlayan Ulrike Rosenbach'a göre, "kadındaki özdür".[5]

Belli ki beden sorunu ve cinsellik sorununun kesişmesi zorunlu değildir. Sözgelimi bu özel söylemde olduğu gibi kesiştikleri zaman, beden merkezsizleşir ve radikal biçimde ayrılır; konumlanır; sadece *benim* bedenim değil, *erkeğin* bedeni, *kadının* bedenidir. Burada, estetik yansıma için aşkınsal bir aynılık sağlamak üzere üçüncü bir terim ortaya çıkmaz. Bu temsil sistemi içinde, edimsel deneyim sadece ötekinin alanındaki kesin bir farklılığı onaylar.

Kısmen bu uyuşmazlık yüzünden, feminist sanat eleştiri için sorunlu olmuştur; eleştirmen yaratıcısı cinsiyetliyken ve "onun [erkeğin]" doğrusu artık evrensel değilken sanat eserini nasıl otantikleştirecek? Buna bağlı olarak, bu yapıtın büyük kısmı, eleştirmenin ilgisi psikanaliz gibi alanları içerse bile "anaakım" denen şeyle marjinalleştirilmiş ya da ondan dışlanmış olacak ... Dahası sanata dair feminist edebiyatın hakim biçimi saklı bir içeriğin karşısına görünür bir biçim getirmeyi sürdürüyor; farklı, ama benzer bir temel doğruluk kalıbı ortaya çıkarıyor – kadının, onun özgün dişi kimliğinin doğruluğuna ait kalıbı. Ama uygulamada temsil sorununun, özellikle de imgenin öne çıkmasının sonucunda ısrarla ortaya çıkan şey, özsel bir içerikten çok temel bir çelişki olur. Kadın sanatçı bir kadın olarak kendi deneyimini özellikle "dişi konum" açısından, bakışın nesnesi olarak görür, ama aynı zamanda sanatçı olarak deneyimlediği "hissi" de, bakışın öznesi olarak "eril konuma" geçip değerlendirmelidir. İlkini kadının toplumsal olarak belirlenen konumundan, sorgulanan, cin çıkarttırılan ya da devrilen bir konumdan tanımlar ... ikincinin içerimleriniyse (Etkin bakış açısından tek konum olabilir ve o da erildir) kabul edilemez ve bir tür ruhsal doğru olarak yapılanmıştır – yani doğal, içgüdüsel, önceden var olan ve özsel bir dişilik olarak. Sık sık, üretimi sırasında, feminist metin kendi özcülüğünü reddeder ve onun yerine dürtülerin ısrarlı biseksüelliğine tanıklık eder. Feminist eleştirinin bunu daha da ileri götürmesi önemli bir proje olurdu; belli uygulamalarda bu çelişkinin (konumsallık krizinin) nasıl dile getirildiğini ve bunun eril ve dişil konumların –sanatçı için, eseri için ya da onun topluluğu için– hiçbir zaman kesin olarak sabitlenmediğini ne ölçüde gösterdiğini incelemek uygun bir proje olurdu. [...]

Modernizmin aşkınsal doğrularla birlikte nesnel amaçlar talep etmesinin paradoksal mantığını izleyen, 1965 ile 1970 ortalarının avangard çalışmaları tam da etkide bulundukları alanı bölen çalışma alanları başlattılar. Birincisi, uygulamanın maddeselliği: Başlangıçta belli bir medyumun sınırları açısından tanımlanırken, artık özgül bir anlam üretimi olarak yeniden tanımlanmalı. İkincisi, bağlam sorunu olarak ortaya atılan toplumsallık, yani galeri sistemi (içeriye karşı dışarısı) ve sanatın metalaşması (nesneye karşı süreç, eylem, fikir vb.). Bu da kurumların, sanatsal metinlerin okunmasını ve o bağlamda ("alternatifler" değil) müdahaleler için uygun olacak stratejileri belirleyen koşulların sorusu olarak anlaşılmalı. Üçüncüsü, kadın imgeleri ve onları nasıl değiştirmek gerektiğiyle ilgili bir sorun olan cinsellik, konumsallıkla, sanatsal metinler için yazarların olduğu kadar okurların da üretimiyle ve en önemlisi, o süreçte gerçekleşen anlamın cinsel aşırı belirlenmesiyle yeniden dile getirilmeli.

Fakat aynı dönemin hakim eleştirel çalışmaları, sanatsal öznenin geleneksel ufuk noktasında öyle tutarlı bir şekilde yakınsamışlardır, kendilerine hakim ve özünde yaratıcı olmuşlardır ki, sanatsal çalışmaların kendilerinde, ressamca gösterenler ve onların ayrıcalıklı sahası olan klasik resimsel metin karşılığında, o konumun belli bir tesellisini bulmak şaşırtıcı olmaz. Son olarak, bir soru daha ortaya atılır – kuramsal eleştiri, neden bu noktaya dek tartıştıklarımızdan çok farklı bir tarihle, modernist söylemdeki kesintileri destekleyip erişilebilir bir eleştiri geliştirmeyi başaramadı.

Sergi ve Sistem

Vurguyu sanatçı *auteur*lerin uyarı ya da betimlemelerine değil, gösterge çalışmasının çözümlenmesine yönelten eleştirel sanat edebiyatı, genel olarak sanat biçimlerinin onları ortaya çıkartan toplumsal bağlam içine kaydedildiğini kabul eder. Yine de, resimsel metni o kaydın paradigmatik ısrarı olan resimsel metin olarak yapılandırmak, onun kurumsal yerleştirimi meselesini önleyecek bir şekilde yapılandırmak gibi sorunlu bir eğilim vardır. Resimsel paradigma sanatsal metni hem özünde tekil olarak ve temelde de resim çalışmasıyla ilgili olarak yapılandırır; ama Hubert Damisch'in belirttiği gibi, resim göstergebilim düzeyinde, yani kendi iç sistemine referansla değerlendirildiğinde, epistemolojik bir engel rolü görür – hiç aşılamamış, sadece göstergenin sonsuz bir yeniden tanımıyla ya da semantik yoldan gitmeyle tümden başka yöne gitmiş bir engel.[6] Belki bu belli bir ölçüde sanat eleştirisi alanında, sözgelimi film kuramındaki bazı gelişmelere kıyasla yaşanan belli bir çıkmazla ilgilidir.

Eleştirel metinler ya bireysel *tableau*nun (bazen tek bir sanatçının *oeuvre*'unun) çözümlemesine ya da genel kültür kategorilerine ve sanat tipolojilerine odaklanmıştır. Burada ana hatları belirlenen savlar, sanat içindeki güncel uygulamaların çözümlenmesi için uygun koşulların ne olabileceğinin yeniden değerlendirilmesi gibi katkılar sağlamaya yönelik değil. Bu yeniden değerlendirme öncelikle belli uygulamalar içindeki gelişmelerden kaynaklanıyor. Sözgelimi feminist sanat kültürel kategoriler, tipolojiler, hatta bazı tecrit edilmiş metin çözümlemesi biçimleri olarak ortaya konamaz, çünkü beraberinde politik müdahaleler, kampanyalar ve sanatsal stratejilerle birlikte bağlanmaları getirir. Bu durumda, yorum sadece bir kompozisyonun iç kısmında ne keşfedilebileceğini konu etmez. İkincisi, eğer sanatsal metinlerin örgütlenmesini ve onların günümüzdeki okunmasını belirleyen özgül koşulları dikkate alırsak, eleştirel yöntemlerin bir yeniden değerlendirmesi gerekir; yani, *geçici sergi ve ona bağlı yayınların alanı – katalog, sanat kitabı, dergi.* Bu bakış açısından, "sanat" hiçbir zaman tek tek eserler biçiminde verili değildir, metinlerin karmaşık bir düzenlenişiyle ilişkili bir kategoridir.

Çözümleme açısından, sergi sistemi söylemlerin, çalışmaların ve sanat kurumlarını tanımlayan sahaların belli bir toplumsal oluşum içindeki can alıcı bir kesişimini belirler. Dahası, tam da burada, bu metinler arası, söylemler arası şebekede, sanat eseri metin olarak üretilir.

Biraz şematik de olsa, belli bir düzeyde bir serginin sanatsal metinlerin belli bir türe (tek kişilik gösteri, grup gösterisi, tema sergisi, tarihsel inceleme, Yıllık, Bienal vb.) göre seçilen, düzenlenen ve değerlendirilen, belli kurumlarda (müzeler, galeriler), kendine özgü yasal yapılar içinde (sözleşmeler, ücretler, sigorta) sergilenen ve belli maddi tekniklerle (kataloglar, sanat kitapları, dergiler) birçok şekilde korunan sanatsal metinleri içeren söylemsel bir çalışma olduğu söylenebilir. Başka bir düzeyde, bir sergi, karmaşık bir birim ya da ifade sahası olarak kabul edildiğinde, bir açıklamalar grubundan oluştuğu söylenebilecek bir anlamlar sistemi, bir söylemdir; tek tek eserler serginin başlığında, altbaşlığında ve yorumunda bulunan imgelenen

söylem ya da sözcelem parçalarından oluşur, ama aynı zamanda olaylar olarak dile getirilmeleri sırasında yerleşmemiş, abartılmış ya da dağılmış da olabilirler. [...]

Serginin belli bir anlamlı süresi vardır. Fenomen biçimiyle yerleştirme belli bir sahanın sınırlarına konu olur, sadece sınırlı bir anlamda çoğaltılabilir, ama katalog kalır. O sonsuzca çoğaltılabilir ve dahası, sanat eserlerinin sürekli dağıtımı üzerinde kurumsal denetimin belirleyici yöntemini oluşturur. Bu bağlamda, bir kataloğun yokluğu da önemli olur. Sanatçılar genellikle kataloğun sergiden daha önemli olduğunu vurgular. Katalog geçici olaylara özel bir kalıcılık, tarihsel tanıklık biçiminde bir otantiklik katar. Sanat kitapları ve dergilerle birlikte, sergi katalogları, sanat imgelerini kabul etmenin ve belli bir anlamda, onlara sahip olmanın hakim biçimleridir. Sergi seyircinin "özgün" esere erişmesi açısından ayrıcalıklı alımlama tarzı olarak kalır, ama genellikle okurun sanat bilgisi kitap ve dergilerin reprodüksiyonlarına dayanır. El işi üretim fikrine dayanan eleştirel sanat kuramları tarihsel açıdan özgül olan bu örgütlenme, dolaşım, dağıtım yöntemlerinin, sanatsal metinlerin alımlanmasını –okumayı, bakmayı, değerlendirmeyi, yeniden işlemeyi– belirlemekle kalmayıp, aynı zamanda anlamlandırma çalışmalarının kendilerini de etkilediğini görememiştir. [...]

1 Peter Wollen, "Photography and Aesthetics", *Screen*, 19, sy. 4, Kış 1978/9, s. 27, n. 22.
2 Griselda Pollock, "Artists, Mythologies and Media – Genius, Madness and Art History", *Screen*, c. 21, sy. 3, Sonbahar 1980, s. 57-96.
3 Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano, 1974, s. 43.
4 *A.g.e.*, s. 5.
5 Ulrike Rosenbach, *Körpersprache*, Frankfurt, 1975.
6 Bkz. Hubert Damisch, "Eight Theses For (or Against?) a Semiology of Painting", *enclitic* 3, sy. 1, Bahar 1979, s. 1-15.

3 Ana Mendieta (1948-1985) "Sanat ve Politika"

Mendieta Havana'da doğdu ve ABD'ye 1961 yılında, Küba Devrimi sırasında ailesi tarafından gönderildi. Iowa Üniversitesi'nde önce resim eğitimi aldı ve sonra Multimedya ve Video Sanatı programına girdi, 1977 yılında Güzel Sanatlar alanında yüksek lisans derecesi kazandı. 1971-78 yıllarında sık sık Meksika'ya gitti ve 1980-81'de Küba yolculuğu yaptı. 1975'te heykeltıraş Carl Andre'yle evlendi ve 1978'de New York'a taşındı. 1983 yılında Amerikan Akademi Bursu alarak Roma'ya gitti. En çok bilinen eser grubu, *Silueta* dizisidir, burada bedeninin bir imgesi manzaraya yerleşmiştir; bu imge camurdan heykeli yapılmış, çimenle örülmüş, yerde yakılmış ya da doğal malzemelerden ayrılmış olarak durur. *Rupestrian Heykelleri* de Küba'da, Escaleras de Jaruco'daki kayalara yontulmuştu. Öldüğü zaman Andre cinayetle suçlandı ama aklandı. Aşağıdaki metin Mendieta tarafından New York, New Museum of Contemporary Sanat'ta 18 Şubat 1982 günü okundu. Ana Mendieta, *Ediciones Poligrapha*, Barselona, 1996, s. 167-8'de yayınlanmış ve buraya oradan aktarılmıştır.

[...] Estetikte bütünlük sorunu benim için biraz akıl bulandırıcı bir soru, çünkü ben sanatın öncelikle bir yetenek konusu olduğunu hisseden bir sanatçıyım. Yetenek de sınırlayıcı bir etkendir, bir sanatçının ne tür sanat yapabileceğine bile uzanır. Başka deyişle, ben bir sanatçının, erkek olsun kadın olsun, neye yaşam verebileceğiyle sınırlı olduğuna inanıyorum. Sanat yapıyorum çünkü yapabileceğim tek şey

o. Başka seçeneğim yok. İspanyol filozof Ortega y Gasset şöyle demişti: "Kahraman olmak, kahramanca davranmak, kendin olmaktır." Bu açıklamanın bir sanatçının toplum içinde takınması gereken tutum açısından özellikle önemli olduğuna inanıyorum. Düşünceyle donanan bir insan, nasıl hayatını kendini sorgulamadan geçirebilir? Ve duyguyla donanmışsa, nasıl kayıtsız kalabilir?

Bir insan ancak gerçek ve yeterince uzun bir uyanıştan sonra kendine gelebilir, ve ancak bu gelişle insan bir insan olarak yaşamaya başlar. Kendini bilmek dünyayı bilmektir ve aynı zamanda paradoksal biçimde, dünyadan sürgün olmanın bir biçimidir. Benim çevremdeki dünyayla sanat yaparak diyaloga girmemi sağlayan şeyin bu kendime geliş, bu kendi kendimin bilgisi olduğunu biliyorum.

Kültür hakkında bazı genel açıklamalar yapmak istiyorum. Ben kültürü tarihin belleği olarak düşünmekten hoşlanıyorum. Fakat Levi-Strauss'a göre, kültür, toplumun bir üyesi olan insanın sahip olduğu geleneklerin, inançların, alışkanlıkların ve tutumların bir bileşimi. Bence sanat, kültürün maddi bir parçası olsa da, sanatın en büyük değeri ruhsal rolünde ve topluma etki etmesinde, çünkü sanat insanın ruhsal etkinliğinin sonucu ve en büyük katkısını insanın entelektüel ve ahlaki gelişimine yapıyor. Kültür toplumla aynı düzeyde evrilen tarihsel bir fenomen ve bugün karşımızda duran sorun bu. Onun doğa üzerindeki imparatorluğunu ilan etmek için, insanın başka insanlara egemen olması ve insanlığın o kısmına nesne gibi davranması gerekti. Batı uygarlığının en yaygın hedefi teknolojinin yayılması oldu ve onun kültürden beklediği teknolojinin benimsenmesiymiş gibi görünüyor. Bir soru sormak istiyorum. Bugün ABD adına kim konuşuyor? Ve bu soruyu yanıtlamak istiyorum. Reklam ajansları.

Bence hepimiz bu kültür içinde iki kültür olduğunu biliyoruz. Birisi egemen sınıfın, gerici sınıfın, insanın toplumsal gelişmesini felç edip bütün toplumun onun çıkarlarıyla özdeşlik kurmasını ve bu çıkarlara hizmet etmesini istemek için kullandığı kültür. Yaşamı bayağılaştırıyor, karıştırıyor, çarpıtıyor ve basitleştiriyorlar. Saf ya da gerçek hiçbir şeyden hoşlanmıyorlar. Buna da üslup katmak, stilize etmek diyorlar. Bu şekilde bir ürün, bir üslup yaratıyorlar ve bu bütün dışavurumlarıyla birlikte kitle iletişimine ve artık sanata da hakim oluyor. Buna kozmopolit ve uluslararası üslup diyorlar. İnanın bana dostlarım, emperyalizm bir yayılma sorunu değil, reprodüksiyon sorunu artık. Bu da eski bir teknik, burada icat edilmiş değil. Eski zamanlarda Mısırlılar, Yunanlar, Romalılar da kullanmıştı bunu. Ve böylece, sanatın otantik kültür gelenekleri ve dışavurumları hakim sınıfın uygarlaştırma misyonunun sahteliğini ilan ediyor. Yani başlarken söylediklerim, yani bana göre sanatın yetenek işi olması, burjuvaziye gülünç görünmeli. Bugün gerçek kültürün karşılaştığı tehlike şu, eğer kültür kurumlarını egemen sınıfın bir parçası olan insanlar yönetirse, o zaman sanat görünmez olacaktır çünkü onu benimsemeyi reddedeceklerdir.

Bugün burada olmanızın bile egemen sınıf kültüründen başka bir kültür daha olduğunu kanıtladığını hissediyorum. Yani büyük sanat eserlerinin bana verdiği en büyük teselli onları deneyimleyebilmek değil, onların yaratılmış ve var olmaları. Onların birçoğunun bugün bizim sahip olduğumuz kadar ters koşullarda yaratıldığına eminim. Yani bu da, bizim de hayatta kalacağımızın bir kanıtı. Böylece estetikte

bütünlük sorunu tekrar tarihsel olarak karşımıza çıkıyor. Bu her sanatçının yüzleştiği kişisel bir sorun. Sürekli bir mücadele. Zor zamanlar geliyor, ama biz sanatçıların çalışmayı sürdüreceğine inanıyorum. Görmezden gelineceğiz ama burada olacağız. Teşekkürler.

4 Krzysztof Wodiczko (1943-) "Kamusal Projeksiyon"

Wodiczko New York'ta yaşayan Polonyalı bir sanatcı. Bu metinde onu yazdığı sırada yaptığı eserlerin biçimi konu ediliyor: özenle seçilen görüntülerin kamu binalarının duvarlarına yansıtılması, projeksiyonu. Bu çalışma "kamusal alanlardaki sanat" gibi liberal kent süslemesinden çok açık şekilde farklı. Wodiczko'nun konumunda, yakın zamanlara dek modern sanat tarihinin kıyılarında kalmış avangard uygulamalarda, Fütüristlerin sentetik tiyatrosu, Konstrüktivistlerin ajit-prop etkinlikleri ve Situasyonistlerin "birleştirici kentçilliklerinde" görülen eleştirel bir halk sanatının örnekleri var. Bu bakış acısıyla, postmodernin tarihöncesi bu kıyılarda keşfedilebilir. İlk kez *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de theorie politique et sociale*, c. 7, sy. 1-2, Kış/Bahar 1983, s. 184-7'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

> Konu doğruyu bütün iktidar sistemlerinden kurtarmak değil (Bu bir *khimera* olurdu çünkü doğru zaten iktidardır), doğrunun iktidarını bugün içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik ve kültürel hegemonya biçimlerinden ayırmaktır.
>
> Michel Foucault, *Doğru ve İktidar*

Beden

Onun bedeninin birçok sahasına ve dış organlarının şekillerine bakıyoruz: sütunlu yollar, girişler, kubbeler, başlıklar, kemerler, sütunlar, kaplamalar, alınlıklar, merdivenler, kapılar, pencereler.... Görünümünün etkisine kapılıp bedeninin çevresinde dolanmaya başlıyoruz. Seyrederek, bakarak, gözleyerek ve dalıp giderek onun gizemli dilbilgisini çözmeye çalışıyoruz. Önüyle yüzyüze gelip, cephesinin önünde gezinerek, engin yapısının bütün merdivenlerini dolanarak, devasa bir kültür seansının medyumlarına dalıyoruz. Onun mimari çekiciliğinin ve simgesel etkisinin çekim alanına sürükleniyoruz.

Hale

Merdivenlerinin korkunç gölgesini geçince, yüce kütlesinin köşelerinin çevresini dolanan serin bir rüzgarın esintisiyle duruyoruz. Bedenine yaklaşırken, duvarlardan, kanatlardan ve açık kapılardan süzülen, klima vantilatörlerinin ağır nefesiyle karışmış, rahatlatıcı koruyucu sıcaklığıyla karşılaşıyoruz.

Binayla özdeşleşmek ya da onun bir parçası olmak arzusu duyuyoruz. Onun sağır, kıpırtısız, ölümsüz duvarlarının tiranlığına isyan ediyoruz, ama kalplerimizin ta derininde, hiyerarşik düzeninin, cazibesinin, parçalarının azametinin ve oranlı cüssesinin ahenginin akademik düzenliliğine teslim olmakla kalmıyor, daha da tehlikelisi, onun bizdeki gücüyle disiplinli bir işbirliğine girmeye yönelik içten, sözsüz

dürtümüzü sanatsal olarak kavrama ve cisimlendirme konusundaki yapısal ustalığıyla zehirlenip baştan çıkmayı kabulleniyoruz.

Toplumsal Beden

Onun bedeni hem bireysel hem toplumsal; ahengi aynı disipline, parçaların bütün yapıyla ve her parçanın diğeriyle olan ilişkilerini yöneten bütünselliği yöneten disipline dayanıyor. Bu da bir ütopya toplumunun disiplinli-disipline sokucu bir beden biçiminde örgütlenmesi kavramını cisimlendirir ve fiziksel olarak temsil eder, hem çokyönlü akışa hem de bireysel bedenlerin denetimli dolaşımına izin verir.

Baba

Toplumsallaşma sürecimizde, bir kamu binasıyla ilk karşılaşmamız babayla olan toplumsal yüzleşme anından, cinsel rolümüzü ve toplumdaki yerimizi yapılandıran bu andan daha önemsiz değildir. Ataerkil cinsel disiplin yoluyla erken toplumsallaşma bedenlerimizin kurumsal mimarileştirilmesi yoluyla olan daha sonraki toplumsallaşma aracılığıyla devam ettirilir.

Böylece baba tini hiç ölmez, "ebedî" ve "evrensel" varlığını, geçmişte ve şimdi, ataerkil bir bilge-iktidar bedeni olarak cisimlendiren, yapılandıran, hakim olan, sunan ve çoğaltan binada sürekli olarak bunu sürdürür.

Medyum

Bina sadece kurumsal bir "iktidar söylemi sahası" değildir, daha da önemlisi, hem genel iktidar mitinin hem de bireysel iktidar arzusunun sürekli ve eşzamanlı simgesel reprodüksiyonu için metakurumsal, uzamsal medyumudur.

Bu amaçla, bina sofu bir yapı olarak işlesin diye "heykelleştirilir", böylece bizim zihinsel iktidar projeksiyonlarımızı esinlendirme ve simgesel olarak somutlaştırma (yansıtma) sürecine katkıda bulunur.

Toplumsal Etki

Binanın başlıca işi öylece durmak, yere sağlam bir şekilde kök salmak, herhangi bir görünür hareket yapmamaktır. Bu durağan iş –zamana ve toprağa el koymak– hem dinamik hem de uyurgezer bir toplumsal etki yaratır. Kıpırdamayan binanın "halesi" hipnotik bir şekilde bedeninin çevresindeki ritüel hareketlerimizi canlandırır ve destekler.

Bize sürekli dolaşımı, dalgın algımızı dayatarak, bakışımızı düzene sokarak, bilinçdışımızı yapılandırarak, arzumuzu cisimlendirerek, iktidar ilişkilerini maskeleyip mitleştirerek, kültürel ve estetik bir "arkaplanın" gizli kamuflajı altında iş görerek, bina, etkili bir medyum ve ideolojik bir iktidar aracı olur.

Projeksiyon Yöntemi

Bu ideolojik "ritüeli" durdurmalı, bu kurgusal yolculuğu bozmalı, uyurgezer hareketi kesmeli, bir halk odağı bulmalı, binaya ve mimarisine yoğunlaşmalıyız. Binada örtük olan şey açık kılınmalı; görsel olarak somutlaştırılan mitin maskesi düşürülmeli. Mimariyle yaşanan dalgı, hipnoz ilişkisinin yerini binanın önünde gerçekleşen bilinçli ve eleştirel bir halk söylemi almalı.

Bu mitin kamusal görselleştirilmesi mitin maskesini indirebilir, onu "fiziksel" olarak tanıyabilir, ortaya çıkmaya zorlayabilir ve görünür kılabilir, böylece sokaktaki insanlar onun son biçimsel kapitülasyonunu kutlayabilir.

Bu tam da mitin yerinde, onun üretim sahasında, onun bedeninde – binada olmalı.

Sadece mitin fiziksel bedeni üzerine mitin fiziksel, kamusal projeksiyonu (mitin mite projeksiyonu) miti başarılı bir şekilde mitsizleştirebilir.

Binaların duruşu, görünümü, kılığı, maskesi en değerli ve pahalı yatırımdır. "Kamusal" alanın iktidar söyleminde, mimari biçim en gizli ve en korunan mülktür.

Kamusal Projeksiyon bu mülkün hem işlevini hem sahipliğini sorgular.

Komünal olan kamusalı özel olan kamusal karşısında savunurken, projeksiyon kapitalizm kültürünün politik çelişkilerini ortaya çıkarır ve onlardan etkilenir.

Bir özel mülk olan mimari görünüm polis, güvenlik görevlileri ve şehir yasaları tarafından sıkıca korunur.

Saldırı beklenmedik, cepheden olmalı ve geceleyin, bina günlük işlevlerinden kurtulmuş bir halde uykudayken, bedeni kendi kendini düşlediği, mimarinin kendi kabuslarını gördüğü zaman yapılmalı.

Bu, binanın bilinçdışının, bedeninin, iktidar "medyumunun" maskesini indiren ve onu ortaya çıkartan, bir simge-saldırı, bir kamusal psikanaliz seansı olacak.

Açık hava slayt montajı tekniğini ve popüler imgelemin doğrudan tanınabilen dilini devreye sokan Kamusal Projeksiyon komünal, estetik bir karşı-ritüel olabilir. Bir kent gece festivali, bir mimari "epik tiyatro" olabilir, hem düşünümü hem rahatlamayı çağırır, sokaktaki insan anlatı biçimlerini duygusal katılım ve eleştirel mesafeyle takip eder.

Uyarı

Slayt projektörlerinin imge etkisini kaybedip bina tarafından süsleme olarak sahiplenilmeye açık hale gelmeden önce kapatılması gerekir.

Hamiş

> ... Bu arada, düşünmeye gülmekten daha iyi bir başlangıç olmadığını da belirtmek gerekir. Özellikle de diyaframdaki karışıklık genellikle düşünceye ruhun karışıklığından daha iyi fırsatlar sunar.
>
> Walter Benjamin, "Üretici Olarak Yazar"
> Toronto

5 Victor Burgin (1941) "Mevcudiyetin Namevcudiyeti"nden

1969 yılında, "Tutumlar Biçim Olduğunda" adlı sergisinin Londra sahnesi dikkatleri uluslararası bir Kavramsal Sanat hareketine ve Britanya'da bu hareketle bağlantılı çalışmalar yapıldığına çekmişti (bkz. VIIB8). 1984 yılında Cambridge, Kettle's Yard Galerisi'nde ve Edinburgh, Fruitmarket Galerisi'nde bir sergi açıldı ve o çalışmaları ve daha sonraki gelişmeleri "1965'ten 1972'ye – tutumlar biçim olduğunda" başlığıyla ele aldı. Katalogda ilk Londra sergisinde yer alan Burgin'in ve küratörlüğünü yapan Charles Harrison'ın da denemeleri vardı. Burgin,

Kavramsal Sanatın radikalizmini Greenbergci Modernizmin hegemonyasıyla karşı karşıya getiriyor ve 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında resmin yasadığı canlanmayla başlayan geleneğe dönüş karşısında onun mirasını savunuyor. İlk kez *1965 to 1972 – when attitudes became form* sergi kataloğunun içinde (Cambridge ve Edinburgh, 1984, s. 17-24) yer alan metin, buradaki alıntının kaynağıdır. Deneme daha sonra Burgin'in *The End of Art Theory* adlı kitabı içinde yer aldı (Londra, 1986). Bu kitabın sonuç kısmında (s. 205) şöyle yazıyordu: "Aydınlanmayla başlayan ve yakın dönemin 'ileri modernizminde' doruk noktasına ulasan bağımsız sanat tarihi, estetik ve eleştiri biçimleri olarak anlaşılan 'Sanat kuramı', artık sona geldi. Günümüzün 'post-modern' denen çağında sanat kuramının sonu artık genel olarak temsil kuramlarının hedefiyle özdeş: bizim eleştirel toplumsallık ve öznellik biçimlerimizin simgesel dile getirilmesinin tarz ve yöntemlerinin eleştirel bir kavranması." Daha sonra, editörlerle yaptığı yazışmalarda (Subat 1992) sunu ekledi: "Son dönem makalelerimde sanata tam anlamıyla pek değinmiyorum... Fakat belirttiğim gibi, benim 'sanatı' ihmal etmem gibi görünen şey, sanat kuramının sona ermiş olduğu görüsümle tam olarak uyumludur." (Ayrıca bkz. VIIB8 ve VIIC13.)

1960 sonları ve 1970 başlarının "kavramsal sanatı", yerleşik değerlere, yeni eserlere karşı gösterilen düşmanlığın sadece estetik değerlerin sözkonusu olmadığını düşündürecek kadar yoğun olmasına karşı bir tepkiydi. Bugün heyecan sönüp gitti, huzur içinde anılan kavramsal sanat artık "sanat tarihinin" dikişsiz kumaşına dokunuyor. Fakat bu asimilasyon, kavramsal sanatta radikal olan her şeyin unutulması pahasına olabiliyor ancak. Neredeyse herkesin söylemekten kaçındığına inandığım bir şeyi söylemek istiyorum, 1980'lerin sanat dünyasında, bütün bir on yıl –1970'ler–, içinde "hiçbir şey olmamış" bir dönem olarak "kaybedildi", Sanat dünyasında şu anki momenti tanımlayan şey olan bir tür "post-modernizm" fikri de, artık toptan bir "resme dönüşü" desteklemek için kullanıldığına göre, ben de bu konulara değineceğim. Fakat bu konuları kendi bakış açımdan gösterebilmek için, bazen hiç de belli bir yere gitmiyormuş gibi görünen biraz tarih ve kuramın da yanından geçmem gerekecek. Sabrınızı diliyorum, başka bir yol yok.

1960 sonlarının kavramsalcılığı modernizme karşı bir isyandı – özellikle de, Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg'in yazdıklarında dile getirilen modernizme, diye eklemek gerek. Greenberg modernizmi, bir sanat çalışmasının tam bir kendine göndermeli özerkliğe yönelik tarihsel eğilimi olarak, o çalışmaya *özgü* olan her şeye –onun kendi gelenek ve malzemesine, onun diğer sanat çalışmalarından kendi *farkına*– titiz bir özen göstererek elde edilecek bir şey olarak tanımladı. Bu Greenberg aslında daha genel bir varsayımlar kümesinin özel bir ayırt edilmesidir. Basitçe söylendiğinde, Greenberg'in modernizminin altında yatan varsayımlar şuna benzer: Sanat uygarlığın doğuşundan bu yana insanlığa özgü olan bir etkinliktir. Her çağda Sanatçı, özel hünerleri sayesinde, insanlıkta en iyi olan şeyi ifade eder (Greenberg'in deyişiyle, "uygarlığın tarihsel özünü"). Görsel sanatçı bunu "tümüyle görsel" olan – sözgelimi dile dökmekten kesinlikle ayrı olan– anlayış ve ifade tarzlarıyla başarır. Sanatın bu özel niteliği kaçınılmaz olarak onu özerk, toplumsal ve politik yaşamın günlük dünyasından tümüyle ayrı bir etkinlik alanı haline getirir. Görsel sanatın özerk doğası ona yöneltilen soruların ancak düzgün bir şekilde sorulması ve onun kendi terimleriyle yanıtlanması anlamına gelir – başka bütün sorgulama biçimleri

geçersizdir. Modern dünyada sanatın işlevi, gitgide daha hızlı insanlıktan çıkaran bir teknolojik ortamda, kendine ait olan o özel uygarlaştırıcı insani değerler alanını korumak ve zenginleştirmektir.

Eğer bu inançlar tanıdık geliyorsa –belki de apaçık geliyorsa– bunun nedeni, çok uzun zaman önce, biz Batıdakilerin daha annemizin kucağındayken aldığımız sağduyunun bir parçası haline gelmiş olmalarıdır. Bunlar ilk kez onsekizinci yüzyılda bugün "romantizm" diye andığımız şeyin bir parçası olarak (ama bir kısmı daha eski kökenlere de sahiptir) ortaya çıkan fikirlerin, yirminci yüzyıla genişletilmesidir.

***

[...] Greenberg'in estetiği bu tarihsel yörüngenin çıkış noktasıdır. Fakat başka bir sanat tarihi daha var, temsiller tarihi (Pek dramatik bir buluş değil ve Warburg Enstitüsü'nden daha avangard, daha "moda" da değil). Bana ve bazı başka eski kavramsalcılara göre, kavramsal sanat bu öteki tarihe, tarihe açılan tarihe giden yolu açtı. Sanat çalışması artık el işi etkinliği olarak, belli bir medyuma güzel nesneleri yerleştirme süreci olarak anlaşılmayacaktı, daha çok bir anlamlandırma çalışması *alanında* yapılan bir işlemler kümesi olacaktı, belki medyumu merkeze alacaktı ama kesinlikle onunla sınırlanmayacaktı. İlgi alanı, benim 1973'teki bir yayında belirttiğim gibi, "bir toplumun, kendi dünya bölümlemesi içinde, dünyanın ve bu yüzden de onun içinde işleyen değerlerin toplumsal inşasında önemli bir etken olarak görülen göstergebilimsel çalışmaları" olacaktı.[1] Bir niyet açıklaması olarak, bunun herhangi bir şeyin olmasına izin verecek kadar belirsiz olma gibi bir üstünlüğü vardı. Sonraki on yıl kavramsal sanatın ötesine geçme sorununa verilen çeşitli özgül yanıtların araştırılıp bulunması dönemi oldu. Kavramsalcılığın içinde politik olana yönelik ilginin yeniden çıktığını belirtmiştim; bunun ilk ve süregiden sonucu da günün politik konularına yer veren eserlerin üretimi oldu – genellikle de, ve bu bana gitgide artmış gibi görünüyor, resim yoluyla. Bir başka, bu tür yöntemlerden kaçınmaya yönelmiş bir sonuç da, bir "politikanın temsili" fikrinden çok *temsilin politikasına* yönelik sistemli bir ilgiye dayanıyordu.

***

[...] Geç modernizm, düzeni savunuyordu –Uluslararası Üslubun işlevine itaat, "Greenberg'in estetiğindeki "özgüllük" ve "gelenek" saygısı– her şey uygun yerinde olacak, görevini yapacak, ataerkil kültürdeki önceden belirlenmiş *rôle*'ünü yerine getirecek. "Ataerki" sözcüğünün genel olarak "erkeklere" karşılık gelmediğini, babanın idaresine karşılık geldiğini unutmayalım. Tam da bu idarenin koşulları, merkezi otoritenin koşulları günümüz politikasının, kültür politikası da dahil çeşitli biçimlerinde, tehdit altındadır. Öyle görünüyor ki "kavramsalcılık", en azından şimdilik, "modernizmi" çökerterek, "post-modernizme" yol açan o "hareket" olarak sunulmaya yazgılı. Fakat bu "izmlerin" hiçbiri, geçmişte ya da şimdi, birleşik fenomenler değildi; bu tür kültür fenomenleri de bir akşamüstü seyredilen televizyon programları gibi peşpeşe dizilmezler. Estetik, kültürel, politik açıdan kavramsalcılık hem değişim hem de muhafazakârlık eğilimlerini içeriyordu. Aynı şey "post-modernizmin" bugünkü dönemi için de geçerlidir. Günümüz sanatında yaşandığını gördüğümüz şey ataerkil ilkenin, mevcudiyetin önceliğinin yeniden onaylanması aracılığıyla simgesel

güvenceye alınmasıdır. Mevcudiyete yönelik ısrarın işlevi narsist öz-bütünlüğe yönelik tehdidi silmektir ("sanatın" bedenine yönelik tehdit, beden politikası), bu tehdit ve farkı, ayrımı dikkate almaktan gelmektedir (bir karşıtlığın bir terimine ötekini ezmek üzere değer yükleyerek farkı kesin olarak *reddetmekten* değil): biçimin içerikten ayrılması (Politik konu "mevcudiyet" olarak fetişleştirilebilir, herhangi bir konudan kaçınmak da bunu yapabilir); özelin ("özel deneyim" olarak sanat) toplumsaldan ayrılması (Bu da sonuçta sadece, Doğudakiler de dahil, kapitalist sanayi toplumlarındaki aile yaşamının işten tefrik edilmesini belirtir); sözcüğün imgeden ayrılması... "erkekler" ve "kadınlar" üretmek adına erilin dişilden ayrılması; kuramın uygulamadan ayrılması; kurumun içinin dışından ayrılması (sözgelimi, sanat-tarihsel ve eleştirel söylemin onları çevreleyen –psikanaliz ve göstergebilim de dahil– daha geniş analitik söylemlerden tümüyle yalıtılması); ve benzeri. Kavramsal sanatta radikal olan, ve şunu söyleyebilmekten mutluyum ki, hâlâ gözden kaybolmamış olan şey, onun "sanat" tanımının kendisini ve *temsil ettiği* şeyi oluşturan bu fark şebekelerini –*nesnenin* de ötesinde– tanımayı, içten müdahale etmeyi, yeniden düzenlemeyi, yeniden yerleştirmeyi gerektirmiş olmasıdır: bize "mevcudiyetin" namevcudiyetinin mümkün olduğunu ve bu yüzden de *değişim* olasılığının var olduğunu görme şansı verdi.

Ama yine de...

Modern sanatın bizim ataerkil, fallus merkezli kültürümüzdeki tarihinin ve tarihöncesinin fetişizmin mevcudiyetiyle, mevcudiyetin fetişizmiyle damgalandığını belirttim. Sanatın fetişizme indirgenmesi gerektiğini, ya da fetişizmin bir tür sebep sonuç ilişkisiyle bütün temsillerin "arkasında" olduğunu öne sürmeye niyetim yok – bunun yerine Foucault'nun farklı bir bağlamda kullandığı bir metafora başvurup fetişizmin "kılcal eyleminden" bahsedeceğim. Freud'un fetişizm değerlendirmesinin temelinde onun "reddetme" dediği şey vardır – yani "çok iyi biliyorum, ama yine de..." gibi ilginç bir biçim alan o bilgi ve inanç arasındaki kopuş vardır. Reddetme bir fetişizm biçimidir – farkı, ötekiliği, *dışı* silerek narsist bir özbütünlük duygusunu korumak üzere işleyen bir fetişizm. Günümüzde, sanat kurumunun "resmî" tavrı haline gelmiş olan şey tarih açısından bir reddetmedir.

"Post-modernizm" ifadesini Greenberg'in geç modernizmi ideolojik hegemonyasını kaybettikten sonra –kavramsalcılık momenti ve sonrasında– üretilen sanat için kullanıyorum. Ama eğer "post-modernizm" ifadesi basitçe totolojik bir anlamdan ötesini kazanacaksa, o zaman "sanat dünyasının" –*Sanatın*– kendi kendini tanımlayan sınırlarının ötesine, savaş sonrası dönemin daha genel kültürel/politik/entelektüel epistemolojik kalkışlarının ötesine bakmamız gerekecek. Eğer, açıklamada rahatlık olsun diye, ve bir alegori tavrıyla, "bir modernizm-öncesi" figürü "kişileştirecek" olsaydık, bu figür, kendisini ve/veya kendi dünyasını (öylece orada, "gerçeklik" olarak duran dünya) saydam bir dil aracılığıyla "ifade eden", kendi kendini bilen, dakik hümanizm öznesi olurdu. "Modernizm" yirminci yüzyıl başının toplumsal, politik ve teknolojik devrimleriyle birlikte geldi ve dilin uzlaşımsal doğasının hoşnutsuzca farkında olup "görecelik" ve "belirsizlik" dünyasından bahseden, varoluşsal açıdan huzursuz bir özneyle nitelendi. "Post-modernist" özneyse sadece dillerinin "keyfi" ol-

duğu gerçeğiyle değil, kendisinin de bir "dil etkisi", hümanist öznenin efendisi olduğunu sandığı simgesel düzenin bir tortusu olduğu gerçeğiyle yaşamak zorundadır. "Birlikte yaşamak zorundadır", ama yine de "sanki" koşulları bundan başka türlüymüş gibi yaşayabilir; "sanki" hümanist tarihin büyük anlatısı, "gelmiş geçmiş en büyük hikaye", daha, çok uzun zaman önce, sona ermemiş gibi yaşayabilir – "sanki" yüzyıl başında Marx, Freud ve Saussure'le birlikte sona ermemiş gibi; nükleer silahlar ve mikroçip teknolojisiyle; yirminci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, kadınların ve "üçüncü dünyanın" politik bilinçlerinin gitgide artmasıyla birlikte sona ermemiş gibi. Evet, yirminci yüzyılın olduğunu biliyorum, ama yine de olmadı; yani, sadece bu ülkeden bahsedersek, basının Falkland çatışmasını ve Kraliyet evliliğini haber yapması, resimde de destansılığa ve Viktorya döneminin nakışlarından bir numune kadar zarif ve ustalık eseri, zor bulunmuş imgelere dönülmesi sözkonusu.

"Doğruluk" hümanizmin alegorik tuvallerinin başlıca karakteriydi; postmodernist alegorilerde Doğruluğun yerini "Görecelik" ve "Yasallaştırma" ikizleri aldı. Olasının radikal heterojenliğine yönelik bir yanıt hep *izin verilebilenin* homojenliği olmuştu – anlatı açısından, alegori açısından ifade edilerek; eğer kendimiz de toplumsal açıdan *anlamlı* olacaksak, bize benimseyebileceğimiz *rôle*lerin imgelerini, olabileceğimiz o özneleri önerir. Post-modernizm momentinde konu olan şey bu anlatılar, bu öznelerdir. Bütün bu geçmişin ikonografik karmaşasını karıştırmak onun semptomu – sanatta ve modada, ayrıca gitgide artan bir şekilde, politikada. Gözlediğim üzere, bu arkeolojik etkinlik bizim "modern" inanç-sistemlerimizin temellerini ortaya çıkarabilir, aynı zamanda geçmişi *iptal etmeyip*, kesin bir şekilde, onun *farkını* koruyacak olan onarım için yer açabilir; ya da etkinlik başladığı yerde, nostaljide, tekrarda, şimdi ve geçmişin bir şekilde *aynı* olduğunun onaylanmasında bitebilir. "Fetişizm" semptomunu yaratan şey, aynıyı, tehdit edilmeden korumak üzere farkın bastırılmasıdır. Psikanaliz bize semptomlarımızı ne kadar kıskançlıkla ve ne büyük ustalıkla koruduğumuzu gösteriyor; onlar vazgeçmek isteyeceğimiz şeyler değil çünkü onlar *arzumuzu* dillendirir. Ama aynı arzu, arzunun ekonomisinde bir "sermayenin yeniden paylaştırılmasına" giderken başka semptom yöntemleri bulabilir, alternatif simgesel biçimler bulabilir (sonuçları açısından hepsi de eşit değildir). Bu arada, modern sanatın modern tarihi reddetmesinin sonucu, onun sonuç olamama başarısızlığı olarak duruyor.

1 Victor Burgin, *Work and Commentary*, Londra, 1973.

6 Jacqueline Rose (1943-) "Görme Alanında Cinsellik"

Freud'un psikanalitik kuramı tartışmasız bir sekilde yazarının cinsiyetini ortaya cıkanyor ve sırf bu nedenle bile ataerkilliğin elestirisine yönelen feministlerin hedefi olmuş durumda. Yine de psikanaliz, bastırmanın mekanizmalarını ortaya cıkarmak için yöntemler sunması ölcüsünde, özgürleşme arayısıyla da iliskilendirilmistir. 1970'lerde bir dizi feminist, deneyimleyen öznenin rolüne yaptıkları vurguda kendilerine kuramsal destek aramak üzere Freud'a ve Lacan'ın Freud düzeltmelerine yöneldi. Freud'un yapıtının eril yönü, erkek cocukların kadınları kendilerinin hadım versiyonları olarak gördüğü fikrini kadınların penis eksikliği yüzünden kıskançlık yasadıkları fikriyle birlestirmesinde fazlasıyla belirgin hale gelir. Bazı yeni feminist

kuramlarda bu karşılıklı olarak birbirini dayatan varsayım çiftine yeni bir vurgu ve yeni bir değer yüklendi: Bu bir yandan cinsel farkın olumsal ve yapma karakterini ortaya çıkaran bir şey olarak, diğeryandan da erkeğin otoritesini güvenceye aldığını sandığı şeyden yoksun kalma kaygısını –dişi özneye bir kalıp biçiminde aktarılan bir kaygıyı– sürekli yasaması olarak görülüyor. Bu onarımın ışığında, Rose, bir ve aynı anda hem cinsel fark sorununu ortaya atmak hem de farkın belli bir inandırıcı temsilinin sağlandığına inanılmasını sağlayan normların dengesizleştirilmesi demek olacak şekilde, görsel imgenin biçimselliğinin bir elestirisinin yapılmasını öneriyor. *Fark: Temsil ve Cinsellik Üzerine* adlı sergi kataloğu için yazıldı, Museum of Contemporary Art, New York, Aralık-Subat 1984-5 ve ICA, Londra, Eylül-Ekim 1985, s. 31-3. (Sergide Ray Barrie, Victor Burgin, Hans Haacke, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Yve Lomax, Jeff Wall ve Marie Yates'in eserleri yer alıyordu.) Deneme Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, 1986, s. 225-33'te yeniden yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

[...] Freud genellikle cinsellik sorununu görsel temsille ilişkilendirirdi. Çocuğun yetişkinin cinsel yaşamına olan zorlu yolculuğunu anlatırken, temelde görsel bir uzamın karmaşıklığını gösteren olayların, içinde algının *sakatlandığı* (Erkek çocuk gördüğü anatomik farklara inanmayı reddeder)[1] ya da bakma hazzının *aşırılık* perdesine doğru ilerlediği (Kendi kaderi olarak okuduğu bir cinsel eyleme tanık olan çocuk, varlığına dikkat çekerek eylemi bozmaya çalışır) anların sahnelenmesini model olarak alırdı.[2] Her seferinde vurgu bir görme sorununa yapılır. Cinsellik, seyredenin öznelliğinden çok görülen şeyin içeriğinde, bakılan şeyle çocuğun gelişen cinsel bilgisi arasındaki ilişkide yatar. Seyirciyle sahne arasındaki ilişki hep bir kırılma, kısmi özdeşleşme, haz ve güvensizlik ilişkisidir. Sanki Freud görme başarısızlıklarında ya da bir imge kendini görüşe sunduğu anda ona uygulanabilecek şiddette insani özneler olarak kim olduğumuz sorununa en uygun analojiyi bulmuş gibidir. Freud'a göre, Jacques Lacan'ın alıp yapıtının merkezine yerleştirdiği bir vurguyla, bizim erkek ya da dişi olarak cinsel kimliklerimiz, doğru ya da yanlış olarak dile olan inancımız ve kusursuz ya da çarpık olarak değerlendirdiğimiz imgeye olan güvenimiz, fantezilerdir. Ve rahatsız edilen görsel temsilin bu arkaik anları, bizim geçmişte yakaladığımız bilgiyi ifade eden ve rahatsız eden bu sorunlu sahneler, artık bir kez daha bizim kesinliklerimizi bozmak üzere kuramsal prototipler olarak kullanılabilir. Bu yüzden bugün temsilde cinselin mevcudiyetini ele alan bir sanatın başlıca güdülerinden biri, cinsel kimliğin sabit doğasını bir fantezi olarak ortaya çıkarmak ve aynı jestle, gözlerimizin önündeki görsel alanı rahatsız etmek, kırmak ya da parçalamaktır.

Psikanalizle sanat çalışması arasındaki buluşma bu yüzden *sahnelenmiştir*, ama ancak sahnelemenin *zaten gerçekleşmiş olması* ölçüsünde. Bu, gücünü o tekrardan alan bir buluşmadır, daha önce yaşadığımız bir şeyin bellekteki izi gibi işler. Tekrara asıl anlamını ve konumunu verir: özgünlük eksikliği ya da sadece türetilmiş bir şey (sanat eserine yönelik en sıradan kınama) değil, eski konumlarını çökertmek üzere resim ve fotoğraf imgelerini sahiplenerek yapılan yeni çalışmalar da değil; fakat ısrar olarak tekrar, yani gizli ama unutulmamış bir şeyin –artık ancak bizim normal kendi kendini tanıma biçimlerimizin gerçekleştiği temsil alanını bulandırarak odağa girebilen bir şeyin- sürekli baskısı olan tekrar.

Temsille cinsellik arasındaki yakınlık görsel imgeyle sınırlı değildir. Aslında, başka kuramsal çözümleme ve etkinlik alanlarıyla bağlantılı olarak, bu yakınlığın

sanatsal imge alanında tanınmasının gecikme gibi bir şeyi dışavurduğu söylenebilir. En önemli özeleştirilerinden birinde,[3] Barthes psikanalizin kendisinin ilk dönemindeki ideolojik anlamları, anlamın kendisinin olasılığının bir eleştirisine sokma eyleminde psikanalizin önemli olduğunun altını çizmişti. Vaka incelemelerinde Freud hastanın tarihinin, analitik sahnede ortaya çıkan çağrışımlar zincirinin arkasında şifresi çözülecek bir doğruyu içermediğini kanıtlamıştı; doğru, o zincirin içinde ve analizin başlattığı ortaya çıkma sürecinde bulunuyordu. Lacan hemen burada birimden birime kayan, terimler arasındaki ilişkiden anlam üreten dil zincirini okudu; onun doğruluğu o harekete aittir, kendi alanının dışında bulunan eski bir referansa değil. Dilin ayrımları kendi içlerinde keyfî ve değişkendir: dil ayrı ayrı birimlere kilitlenen bir süreklilikte durur, cinsel fark bu birimlerin en belirginlerinden biridir. Dilin sabitlenmesi ve cinsel kimliğin sabitlenmesi bir arada olur; birbirlerine dayanırlar ve aynı dengesizlik ve risk biçimlerini paylaşırlar. Lacan Freud'u dil yoluyla okudu, ama aynı zamanda, ima yoluyla okudu ve bütün gösterge uygulamalarında işbaşında olan cinselliği de ortaya çıkardı. Modernist edebiyat, ünlü sözdizimi ve anlatı kaymalarının yanı sıra, cinsellik alanındaki salınımları, ondokuzuncu yüzyılın gerçekçi kurgusunun kibar dünyasının dayandığı kuralların bir tür bulanıklaşmasını da kesinlikle gösterebilirdi. İki yazma biçimi arasındaki karşıtlık genellikle abartılmış olsa da, "okurca" ve "yazarca" kurgular arasındaki bu gerilimi sergilemek üzere, Barthes'ın anlatı bilmecesinin bir hadıma yöneldiği bir öyküyü (Balzac'ın *Sarrasine* öyküsü) seçmesi rastlantı değildir.[4] Karakterin çözülmesi güç cinselliği, metnin sıkıntısını ve keyfini oluşturur.

Gitgide bir okuma sorunsalı ve bir gösterge kuramı açısından anlaşılan modernist ve postmodernist bir sanat çalışması için bunun ne gibi içerimleri olduğu konusunda oyalanmaya değer. Yine, tarihsel bağlantılar önemli. Freud modern resmi bilinçdışının imgesi olarak alır. Ama göndergenin modernist askıya alınması, görsel gösterenin saflığına yönelik vurgusuyla, aynı ölçüde Saussure'e de aittir; o da aynı dönemde, dilin referans olarak kavranmasını eleştiriyor ve göstergenin keyfî doğası (dünyanın bir terminolojisi olan dil yerine göstergenin önceliğe sahip olması) üzerinde duruyordu. Öyleyse Lacan'ın hamlesi, devreyi basitçe Saussure'ü tekrar Freud'a bağlayarak tamamlamaktan ibarettir. Bilinçdışı dilin ve cinselliğin normal ayrımlarının özne için bir referans olasılığını bile çökerten keşfi, bir yasanın emirlerine boyun eğdiğini, çünkü "Ben"in artık önceden verili ve kalıcı bir ruhsal-cinsel yaşam kimliğine karşılık gelen bir şey olarak görülemeyeceğini ortaya çıkarır. Ruhsal kimlik sorunu da bu yüzden gösterge sorununa içkindir.

Aynı bağlantı (dil ve bilinçdışı bağlantısı), göndergenin, ama verili bir şey değil bir sorun olan göndergenin bir dönüşü olarak okunmuş olan postmodernizme geçiş için de kurulabilir. Kültürel yapıntı yığınları tanıdığımız bir şeyi, ama herhangi bir aynı mantığını reddeden bir biçimde getirir. Seyircinin gözünün önündeki nesneler düzene sokulamaz: Ayırıcı bağlantıları içinde, gönderge çerçeveden çıkarıldığı zaman ortaya çıkan sorundan daha akut bir görme sorunu yaratırlar. Her şeyin ötesinde – analitik sahneyle kurulan analojiye dönersek bu imgeler ne onları bir birlik haline sokan ne de arkalarından bir doğruluk dünyasına ulaşmaya çalışan bir okumaya ihtiyaç duyar. Olası tek okuma, onların hem yanılayıp hem reddettikleri bir kültür dünyasının parçalanmasını tekrarlayan okumadır.

Bu geçişlerin –sanatsal ve kuramsal geçişlerin– her noktasında kendi öznelliğimizi ve tanıdığımız varsayılan bir dünyayı, hem bilip hem bilmediğimiz bir dünyayı tanıma ve onlara tepki verme tarzımızın en temel düzeyinde bir şey sorgulanır. Yine de bu örneklerin her birinde, kaybolmuş gibi görünen şey, özellikle de dille olan ilişkileri içinde, bilinçdışı ve cinsellik gibi psikanalitik kavramlardır.

Bu yüzden görsel gösterenin saflığına yönelik modernist vurgu kolayca neredeyse mistik bir tefekkür içinde dağılır. Dil görsel imgenin pürüzsüzlüğünü yarmak için kullanılabilir, ama göstergenin psikanalitik kavranışından habersiz saf bir işaret olan, dildir. Kültürel yapıntılar, doğal olarak cisimlendirdikleri sanılan değerlerden yoksun bırakılmak için imgelerin içindeki imgeler olarak sunulur, ama o kültürün temel cinsel kutupsallığı dikkate alınmaz. Sonunda, anlam bu imgelerin içinde eklenti, alegori ya da parça olarak saklanmış gibi görünür, ama cinsel bir kalıntı ya da ize sahip değildir – metinsellik kavramı psikanaliz ve edebiyat kuramından alınmıştır, ama onun başlıca gücü ve desteği olan cinsel tanımdan yoksun olarak.

Bir dizi örneğin içinde, dil, cinsellik ve bilinçdışı *karşılıklı ilişkileri içinde*, bütün bu momentlerin düşmeden önce sürtünüp geçtiği, ya da çarptığı bir mevcudiyet-namevcudiyet gibi görünür. Bu çarpmalar şema olarak özetlenebilir:

- l görsel gösterenin saflığı ve mistik olan bilinçdışı (dil yok);
- l görsel göstergenin ikonluğunun yırtılması olan dil (bilinçdışı yok);
- l basmakalıbın suçlanması olan kültürel yapıntılar (cinsel fark yok);
- l eklenti, süreç ya da parça olarak okuma (gösterenin ya da görsel uzamın cinsel belirleyiciliği yok).

Cinsel temsile (cinsel *olan* temsile) kalkışan sanatçılar tam da bu noktada belirir, imgenin cinsel bileşenine seslenir, miras aldıkları ve bir parçasını oluşturdukları çeşitli durumlarda *in potentia* var olan bir vurguyu çıkartırlar. Hamleleri bu yüzden (ahlaki) düzeltme hamlesi değildir. Aynı zamanda yerini değiştirmeye çalıştıkları ve sözgelimi açıkça, o referansın, sorunlu biçimiyle, çerçeveye tekrar girmesini talep eden postmodernizmin bağlamına açıkça ait olan eğilimlere yaslanırlar. Ama cinsellik vurgusu kendine özgü sonuçlar yaratır. Birincisi, kültürel yapıntı ya da basmakalıp kavramına, imgeyi normların reprodüksiyonu için geçerli sayan feminizmin politik emirini ekler. İkincisi, nesnenin titizce incelenmesine yönelik bu feminist talebe, görsel biçimin parametrelerine katılmak için içerik konusunun ötesine geçen bir cinsellik fikrini ekler (sadece neyi gördüğümüz değil nasıl gördüğümüz de – basit tanıma alanından daha fazla bir şey olan görsel uzam). Bu yüzden imge cinsel referansa boyun eğer, ama sadece referansın kendisi imgenin çalışmasıyla sorgulanıyorsa. Saf biçimin estetiği de bakmanın çok da saf olmayan hazlarında içerilmiştir, ama bunlar da estetik açıdan dışsal bir politik uzamın parçalarıdır. Arena eşzamanlı olarak estetiğin ve cinselliğin arenasıdır, sanat ve cinsel politikanın arenasıdır. Cinsellikle imge arasındaki bağlantı, imgenin biçimsel işlemleriyle dışarıdan dayatılan bir politika arasındaki bildik karşıtlıkla yeterince karşılanamayan belli bir diyalog üretir.

Bu yüzden imgeyle uğraşmak politik bir niyete bağlıdır. Bu aynı zamanda bu tür sanatçıların yaslandığı psikanaliz ve edebiyat kuramlarını da etkilemiş olan

bir niyettir. Model psikanalizi sanat eserine uygulamaya dayanmaz (Sonuçta bir alanı diğerine indirgemeyen ya da yorum yoluyla ikisinin de potansiyel anlamlarını sınırlamayan bir uygulama nasıl olabilir?). Psikanaliz cinsel farkın özgül bir değerlendirmesini sunar ama feminizme (ve onun güçlüğüne) verdiği değer, o farklılaştırmada kadına ayrılan yerde yatar. Leonardo üzerine olan denemesinde, Freud'un kendisi, erkek çocuk kadın olmanın ne demek olduğunu gördükten sonra "kendi erkekliği için kaygılanır" demektedir.[5] Eğer anlam bir hadımın sahneye çıkmasıyla salınmaya başlıyorsa, buradan kesinliklerimizin normal bir erkek imgesine dayandığını ve bu kesinliklerin sürekli olarak kadın imgesi tarafından çökertilme tehdidi altında olduğunu anlamalıyız.

Bakma sorunuyla ilgilenen bir feminizm bu yüzden bu kuramı tersine çevirebilir ve düzgün her imgenin sabit tutmaya hizmet ettiği o özel ve sınırlayıcı erkekle dişi karşıtlığı üzerinde durabilir. Daha basitçe söylenirse, kadınların kusursuz görünmelerinin, dünyaya dikişsiz bir imge sunmalarının beklendiğini, böylece erkeğin, farkla bu şekilde yüzleşerek, herhangi bir eksik düşüncesinden uzak durmasını sağladıklarını biliyoruz. Bu yüzden kadının fantezi konumu, görmenin belli bir ekonomisine dayanmaktadır ("Kadın imgelerinin" önemi burada tam anlamına kavuşabilir). Belki de bu, imgeden bütün o narsist biçim kusursuzluğu iddialarını reddetmesini, neden sadece feminizm aracılığıyla gelen bir projenin tartışmasız bir şekilde talep edebildiğini de açıklayacaktır.

Bu soruşturmanın aşırı ucunda, mutlak cinsel fark fantezisinin, bugünkü kılığıyla, ancak resim insan bedenini gözle sınırladığı zaman savunulabileceğini öne sürebiliriz. Bu da Batı kültüründe imgenin tarihine taşıması güç bir ağırlık vermek olacaktır. Çünkü görsel imge aslında bu tür bir sınırlamanın dayatılmasının başlıca araçlarından biri olmuş olsa da, ancak hep kendi ihlalinin koşullarını üreten bir yasa gibi işleyebilir. Psikanalizin tabi olduğumuz ruhsal yasayı betimlediği, ama sadece bozulması koşulunda betimlediği genellikle unutulur. Bu da kendisi için tümüyle başka bir ruhsal ve temsilî alan talep etmeyi gerekli görmüş olan feminist (ya da radikal) bir anlayış için önemlidir. Bu yüzden, eğer görsel imge estetik açıdan övülen biçimiyle cinsel kabulün belli ve baskıcı bir tarzını elde etmeyi sağlıyorsa, bunu sadece kısmen ve bir bedel karşılığında yapar. Bizim eski tarihimiz tek bir görsel uzamın mumyalaşmış bloku değildir, çünkü yamuk bakılırsa, onun huzursuzluk anları da içerdiği görülebilir. Tarihin o tekdüze görünümünü terk edebiliriz, eğer bunu yapmak bize karşı çıktığı dünyanın (ötesinde değil) bu yanında dile getirilebilecek bir direniş biçimi sağlarsa. [...]

1 Sigmund Freud, "Some Physical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes", (1925), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Londra, 1955-74, XIX, s. 252.

2 Freud, *From the History of an Infantile Neurosis* ("*The Wolfman*") (1914), *Standard Edition*, XVII, s. 29-47.

3 Roland Barthes, "Change the Object Itself", *Image, Music, Text*, denemeleri seçen ve çev. Stephen Heath, Londra, 1977.

4 Barthes, *S/Z*, Paris, 1970. İngilizce çev. Richard Miller, New York, 1974.

5 "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood", (1910), *Standart Edition*, XI, s. 95.

7 Niklas Luhmann (1927-1998) "Sanat Eseri ve Sanatın Kendi Kendine Reprodüksiyonu"

Luhmann ünlü Amerikalı toplumbilimci Talcott Parsons'la karşılaşmadan önce yüksek düzey bir memurdu. Daha sonra önemli bir toplumsal filozof oldu ve Bielefeld Üniversitesi'ne girdi. Yapıtı ikinci kuşak Frankfurt Okulu'nun liberal eğilimlerinden, katı öznelcilik karşıtlığıyla ve genel sistem kuramına dayanmasıyla ayrılır. Bu yüzden, Luhmann'ın "özerklik", "kendine gönderme" ve "bağlam" gibi kavramları kullanması insani bireylerin çalışma kosullarına ya da onların üretimlerinin tanımlayıcı özelliklerine kendine özgü bir şekilde gönderme yapmaz; bunlar daha çok, bir anlıpten New York sanat dünyasına dek, bir sistem olarak tanımlanabilecek olan bütün varlıkların betimlenmesinde kullanılır. Adorno'nun sanatın "topluma karşı bir eleştirel bir karşı konum" sunduğu görüşünün tersine, Luhmann iki hipotez öne sürer: Birincisi, iletişimin, olanaksızlığı ölçüsünde, toplumsal yapılara dönüşen şey olduğudur; ikincisi de sanatın "toplumun bir performansı" olarak gerçekleştiğidir. Bu görüşe göre, sanatın bugünkü kosulu sanatın şimdi olduğu sistemin gerçekçi bir işlevidir ve o sistem de kendine göndermenin zorunluluğuyla nitelenen bir sistemin bir parçasıdır. "Kendi kosulunun sıkıntısını çeken sanat," der bir yerde, "nasıl olduğunu gösterir." Luhmann'ın yazdıkları, dizginsiz soyutluklarına rağmen, sanat hakkında hatırı sayılır bir bilgiyle ve güncel çalışmalara şaşırtıcı bir açıklıkla canlılık kazanır. *Toplumsal Sistem Olarak Sanat* (1995) adlı çalışmasının İngilizce çevirisi 2000 yılında yayınlandı. Bu kitap sanatın toplumsal kuramını sunsa da, yöntembilimsel olarak toplumsal sanat tarihiyle çok az, kültür incelemeleriyle çok daha da az ortak yanı vardır. Buraya aktarılan makale ilk kez "Das Kuntswerk und die Selbstreproduktion der Kunst" adıyla Hans Ulrich Gumbercht ve K. Ludwig Pfeiffer (ed.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main: Suhrkampf Verlag, 1986, s. 620-72 (*Delfin*, 3, 1984'te yayınlanmış eski bir versiyonun genişletilmesi) yayımlandı. Buraya s. 620, 621, 622-6'dan aktarıldı.

I

Aşağıda yer alan çözümlemeleri yöneten iki soyutlama var.[1] Öncelikle belli sanatlar arasındaki bütün farkları göz ardı ediyorlar. Konu ister edebiyat ya da tiyatro, ister müzik ya da görsel sanat konusu olsun – hepsiyle tam da sanat eserleri olarak (hangi ölçütlerle olursa olsun) toplumsal iletişim alanında sayıldıkları ölçüde ilgileniyoruz. Sanatın kendine özgü güzel/çirkin koduna göre artan farklılaşmasının sonuçlarıyla ilgileniyoruz ve sanatlar arasındaki belli farklar başlangıçta burada önemsiz kalıyor.

İkincisi sorunun formülünün kendisi de başlı başına başka bir aydınlatmayı gerektiren ikinci bir soyutlamayla yönetiliyor. Gerçeklikte, Humberto Maturana'nın (1982) bir önerisine uyarak "otopoietik sistemler" olarak betimlenebilecek olan bazı sistem tipleri tanımlayabiliriz. Bu sistemler bileşenleri olan öğeleri tam da o öğeler yardımıyla oluşturur. Bu yüzden kapalı ve kendine göndermeli sistemlerdir, ya da daha kesin konuşursak, kendi ortamlarıyla olan ilişkileri özünde kendilerine dönen işlemsel bağlantılara dayanan sistemlerdir. Bu tür kendine gönderme sadece basit bir kendine gönderme değildir, yani bu sadece gözleyip kendi kimliğini betimleyebilecek bir sistem değildir. Kesin olan şey şudur: Sistem içinde birlik olarak işleyen her şey bu birliği sistemin kendisi yoluyla elde eder, ve bu da sadece sözkonusu yapılar ve süreçler için değil, aynı şekilde sistemin kendisi açısından daha fazla parçalanamayan

tek tek öğeler için de geçerlidir. (Bu sistemler konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. N. Luhmann 1984a.)

[...] Benim hipotezim modern toplumun yapısının işlevsel olarak kendine özgü otopoietik altsistemlerin [*Teilsysteme*] oluşumunu kolaylaştırdığıdır. Bunun olma şekli bütün olarak toplumsal sistemin işlevsel farklılaşması yoluyla belirlenir. Bu işlevsel farklılaşma süreci, toplumun en önemli altsistemleri kendi toplumsal işlevlerine göre daha da farklılaştırmasını ve böylece onları kendi iç-toplumsal ortamlarından [*Umwelt*] daha emin şekilde ayırmasını sağlar. Başka toplumsal altsistemlere göre girdi ve çıktının önemi böylece azalır. Sanatı bu tür girdi açısından nitelemeye kalkmak bu yüzden gitgide yersiz görünmektedir. Başka önemli altsistemlerin talep ya da ihtiyaçlarının, sözgelimi süsleme ürünlerine olan talebin, neyin sanat sayıldığını belirlemesi olanaksızdır. Sanat bu yüzden kendisini iç tutarlılıklarına ve çelişkilerine göre düzene sokan, kendi kendini belirleyen ve oluşturan bir sistem olur.[2] Sanatın kendi kendini betimlemesi, onun kendi semantiği ve estetik kuramı, bu yüzden "imitatio" fikrini reddetmelidir.[3]

Eğer durum böyleyse, o zaman sanatın dışsal (toplumbilimsel) betimlemesinin, ayrıca sanatın içsel (otantik) kuramının da, buna göre değiştirilmesi gerekir. Bu da sanatın kapalı bir kendi kendini üretme sistemi olarak (bu yüzden de bir tür "serbestçe gezinen" fenomen olmayarak!) toplumsal koşullarda hayatta kalma ve bunları geliştirme yeteneğine sahip olduğunu ve bunu nasıl yaptığını kavrayabilen bir kuram gerektirir. Bu tam da bir otopoietik sistem kuramının, otopoietik reprodüksiyonun örgütlü biçimini, içinde *otopoiesis*in gerçekleşeceği alanın dayattığı sınırlamalardan ayırt ederek elde etmeye çalıştığı şeydir.

***

Adorno'nun tersine, burada sözkonusu olan şey (Adorno'nun 1970, s. 334'te dile getirdiği gibi) "sanatın toplum karşısında özerkleştirilmesi" değil, toplum içindeki özerkleştirilmesidir. Sanatın toplumsal karakterinin "topluma karşı muhalefette" sergilediği olumsuzlukta yattığına da inanmıyoruz (Adorno 1970, s. 335). O daha çok sanatın özgül bir işlev için serbest bırakılmasının ancak toplumun kendisinin içkin bir başarısı olarak kavranabileceğidir. Sanatın modern çağda elde ettiği özerklik, bu yüzden, topluma olan bağımlılığıyla çelişecek, ya da sanatı olayların dışındaki çaresiz bir yere sürükleyecek bir şey değildir. Tersine, sanat modern toplumun kaderini paylaşır, çünkü sanatın da artık özerk bir sistem haline geldiği gerçeğiyle yüzleşmesi gerekir.

Sanatın kendisini modern toplum içinde otopoietik işlevsel bir sistem olarak farklılaştırmış olması, geleneksel güzellik ölçütlerini, temsil işlevini, hatta sanat eserinin simgesel niteliklerini sorgulamaya yönelik her çabanın başına gelenlerden açıkça anlaşılmaktadır. Çünkü sorgulamanın kendisi böylece sanatın *otopoiesis*i içindeki etkin bir özellik halini alır. Her ifade etme niyetinin reddedilmesi de kendi içinde özellikle seçkin, gizlenmiş ve özünde dolaylı bir ifade etme niyeti olarak yorumlanır – tersi bütün sözlere rağmen (krş. D. R. Hofstadter 1979, s. 203 vd.). İmgenin çıplak nesnelere indirgenmesi, eğer niyet buysa, "çerçeve etkisiyle" etkin bir şekilde bozulur.[4] Sanatsal bir işlemin tamamlanması, başka herhangi bir kendine göndermeli sistemin işlemi gibi, belli varsayımlara dayanmalıdır, sadece sistemle belli bir ilk

bağlantı olduğu varsayımı zorunlu olsa da. Biçim ya da konu seçiminde sınırsız özgürlük bile bunu değiştiremez. İşlemler kendileri için "bozulmamış düzeyler" yaratır ve bunlar sanatın etkin bir şekilde tamamlanmış *otopoiesis*iyle kaçınılmaz bir ilişkiden ibarettir. Bu varsayımın kemikleşmesinden kaçmayı deneyebilir ve onu özgül işlemlerin uygulanması yoluyla dinamikleştirebiliriz, ama bu da sadece *otopoiesis* sürecini çok daha açık şekilde sergiler. Tek seçenek şudur: sistemi tümden terk etmek.

II

Sanat kendisini işlevden yoksun olarak düşünmeyi sever. Ama bu başka işlevsel alanlara sürüklenme tehdidine karşı bir korunma jesti ya da sanatı bütün yararcı değerlendirmelerden kurtulmuş sayan eski bir geleneğin sürdürülmesinden başka bir şey değildir. Modern toplumda sanatın farklılaştırılması ancak sadece bu sistem içinde gerçekleştirilebilecek özgül bir işlevle bağlantılı olarak mümkündür. İşlevsel farklılaştırma şunu gösterir: Tek tek işlevsel alanların kendi özgül ve indirgenemez kodlarıyla birlikte bağımsızlığı. Ama aynı zamanda eski çokişlevli rollerin çözülmesini ve bu yüzden de indirgenme fikrinin reddedilmesini de gösterir. Bu da şu anlama gelir: Hiçbir işlevsel sistem bir başkasıyla yer değiştiremez. Sözgelimi, sanatın yerini politika alamaz, politikanın yerini de sanat alamaz. İşlevsel sistemler kendi kendilerinin yerini alan örgütlenme biçimleridir. Bu yüzden, modern toplumda, sanat ya bir işleve sahip olur ya da kapalı bir kendi kendini yeniden üretme yapısına, yani özerkliğe sahip olmaz.

[...] Başlangıçta biraz tanımlanmamış anlamda sanatın işlevini *(herkesin tanıdığı) gerçekliğin o gerçekliğin biraz farklı bir versiyonuyla karşı karşıya gelmesi* olarak görebiliriz. Sanat dünyanın içinde dünyanın görünmesine izin verir ve bunun da biçim ve bağlamın farklılaştırılması olduğunu ve bu yüzden de sanatın kendisine içsel olan bir ayrım aracılığıyla gerçekleştiğini göreceğiz. Bu, gerçekliğin normal görünüşünün olumsallığını belirtmeyi, olayların farklı da olabileceğini belirtmeyi sağlar. Sözgelimi, daha güzel. Ya da daha az olumsal. Ya da hâlâ örtülü bir anlamla yüklü. Bu belirtme gerçekliğin normal görünüşüne karşı özgül sanatsal yöntemlerle dile getirilmektedir. Bu yüzden eski sanat kuramları, hayranlığın ve şaşmanın sanatın kendine özgü bir özelliği olduğu üzerinde durmuştur. Fakat bu kendi içinde bir amacı, kusursuz ve kalıcı bir şaşma halini gösteremez, sadece başka bir şeye giderken olan geçici bir hali gösterir. Bu tür hayranlık ve şaşmanın ne etki bırakması gerektiği sorusu bizi sanatın işlevi sorusuna götürür ve sanatın artan farklılaşması bu soruya verilen yanıt dizilerinden kolayca çıkarılabilir. Bu anlamda farklılaşma tarihsel bir süreçtir ve belli bir zamanda neyin sanatın işlevi sayıldığına bağlıdır.

Başlangıçta gerçekliğin alternatif bir versiyonunun belirtilmesi, gerçekliğin alternatif versiyonunun ne anlama geldiğiyle belirlenir ve doğal olarak böyle de kalır. İdeal, daha güzel ve daha anlamlı bir dünya düşünebiliriz ve bunu mihenk noktası alarak, din ve/veya şehrin politik kimliği ya da hükümet kaynağı vb. için de bunları düşünebiliriz. Fakat uzun ve dolambaçlı patikalardan geçen bütün bu tür destek referansları zamanla bırakılır, ya da sanat sisteminin ikincil renklendirici ba-

şarıları olarak yapılandırılır. Sonuçta sanatın işlevi son aşamada "dünya olumsallığının" [*Weltkontingenz*] kendisinin üretilmesini içerir sanki. Gerçekliğin kabul edilmiş gündelik versiyonu da kendisinin sürekli değişen bir şey olduğunu gösterir. Yani kendisini hep farklı şekillerde okunabilen bir şey olarak sergiler – bir yandan alçaltılmış, ama diğer yandan yüceltilmiş bir şey olur. Kendi açısından sanat eseri, olumsal olarak yaratılan şeyin, özünde zorunlu olmayan şeyin, son aşamada, sanat eseri bir tür kendi kendini sınırlama yoluyla, kendisini başka türlü olma olasılıklarından yoksun bıraktığı zaman, kesinlikle zorunlu bir şey olarak belirdiğini özlü bir biçimde ortaya koyar. Dürer'de olduğu gibi, bu baştan düşünülmüş bir şey, gerçekliğin kendisinin daha karmaşık bir betimlemesi olabilir, ama sanat ve bilimin ilerleyen farklılaşmasıyla birlikte gerçekliğe bu şekilde yaslanmak da geçersizleşir. Bu tür bir destekten yoksun olarak işlev gören sanat, sonunda bütün olanaklarını olumsallığın kendisini yaratmaya yoğunlaştıracaktır. Ve daha sonra zorunlu olarak görünmeye başlayan bir şeyin olumsal üretimi de sanatın olanaklarından sadece biridir. Diğer olanaklar arasında şunlar vardır: kasıtlı paradoksların ve stratejik olarak yerleştirilmiş ikircikliliklerin, bilerek yapılmış "yabancılaştırma" özelliklerinin, referans ve anıştırmaların, bilmece ve bulmacaların, sanat eserini sadece "haz almak" –yani sahiplenmek– için isteyen, ama kendilerini hem etkilenmiş hem tiksinmiş bulanları rahatsız etmek için düşünülmüş kışkırtmaların birleştirilmesi, Kafka'nın K.'sı gibi. Erken modern dönemdeki sanat bile çoktan seyirciyi çeşitli şekillerde kandırmaya başlamıştı (Seyirci sanat eserini ancak sözkonusu kandırmacanın nasıl yapıldığını anlayarak gerektiği gibi beğenebilirdi). Günümüzde eserin sanatta anlam ya da esin arayan olası seyirciyi alaya aldığı durumları da yakından biliyoruz. Ama burada yine teknik farklı bir amaca hizmet ediyor. Reddetme, kandırma ve alay kendi içinde amaç değildir. Bunlar sadece gerçekliğin maskesinin düşürülmesi diye betimlenebilecek bir işleme, son çıkarıma doğru giden yolda geçici bir aşamadır: Sanat eseri hakikaten var olduğuna ve inandırıcı bir şekilde tam olarak deneyimlenebileceğine göre (inandırabilirse!), o zaman dünyada bir sorun olmalı (krş. S. J. Schmidt 1984). Dünyada tabii! – kesinlikle sanatta değil, çünkü o sonuçta, belli ki kendi olasılıklarının efendisidir.

Bu işlevin hizmetindeki artan farklılaşmanın başlı başına otopoietik bir sanat sistemi ortaya çıkardığını görmek güç değil. Eğer hedef kesinlikle gerçekliğin karşısına bir seçenek çıkarmaksa, o zaman gerekli esin ve örnek sözkonusu gerçeklikten değil, sadece sanatın kendisinden alınabilir. Andre Malraux'nun ısrarla belirttiği gibi: sanatçılar nesnelere değil öncüllerine yönelirler. Ve eğer hâlâ bir sanat programını *imitatio* ya da "gerçekçilik" olarak düşünebiliyorsak, bunun geçmişte olduğundan çok farklı ve çok daha başarılı bir şekilde izlenmesi gerekecek. Ama *l'art pour l'art* programı da özerk bir otopoietik sistemi temsil etmez, sadece otopoietik sistemin yanlış anlaşılmasıdır. Çünkü *l'art pour l'art* sadece sistemin kendisini sistemin içindeki bir programa dönüştürmeye çalışır ve bu yüzden temel bir olguyu, özerkliğin, dış ortamın bütün bağlantılarını çökertmediğini, tersine onları varsayıp yönettiğini kavrayamaz. Sanatın *otopoiesisi*, eğer bağımlılık kesin olarak bağımlılığın olumsuzlanması olarak yorumlanırsa, hakikaten yok olur. Fakat neyse ki, böyle bir program başarısızlığa mahkumdur – ve bunun da çok belirgin nedenleri vardır.

1 Ayrıca başka bir sınırlama daha sözkonusudur burada: Kuramsal temele sahip bazı sanat çözümlemelerini, örneğin sanatın simgesel olarak genellenmiş bir iletişim medyumu olarak yorumlanmasını göz ardı edeceğim. Bunun için bkz. N. Luhmann 1981a, s. 245-66.

2 Krş. "girdi-tipi betimleme" ve "kapsam-tipi betimleme" arasındaki karşıtlık, F. Varela 1983, s. 147-64 ve Varela 1984, s. 25-32.

3 Bu geçiş zaten *imitatio*ya kendi kendini taklit biçimi olarak, yani klasik sanatın kusursuzluğunun taklidi olarak izin verildiği zaman gerçekleştirilir. Krş. sözgelimi R. De Piles 1727, s. 48, kuralın bir istisnası, "*tacher d'estre plus que copiste*".

4 İnsan "cazibe etkisi" demeye heves ediyor, ama burada E. Goffman 1974'teki çözümlemeye gönderme yapıyorum.

8 W. J. T. Michell (1942-)
"İmge ve Sözcük" ve "Dilsiz Şiir ve Kör Resim"

Günümüzde, Michell *Critical Inquiry* dergisinin editörlüğünü yapmakta ve Chicago Üniversitesi'nin Sanat ve Tasarım Komitesi'nin üyesi olarak İngiliz Dili ve Edebiyatı kürsüsünde çalışmaktadır. Onun *Iconology: Image, Text, Ideology* adlı kitabı imgelerin hakkında nasıl düşünüldüğü, yazıldığı ve konuşulduğuyla ilgili bir inceleme. Dilsel ve görsel olanın görece öncelikleriyle ilgili savlar ve karşı-savlar Modernist eleştirinin gelişimine verimsiz bir şekilde eşlik etmişti. "Masum göze" değer verilirken, "edebî" genelde bir kenara itildi. Michell'in çalışması dilsel ve görsel arasında çizilen kavramsal sınırların çekildiği yerin tarihsel ve ideolojik bir konu olduğu, bu yüzden de sorgulanmaya açık olduğu teziyle dikkat çeker. Buradaki alıntılar *Iconology*, Chicago ve Londra, 1986, s. 42-6 ve 116-19'dan alınmıştır.

İmge ve Dünya

Resim imgelerinin kaçınılmaz olarak geleneksel ve dille kirlenmiş olduğunu kabul etmenin bizi sonsuzca gerileyen gösterenler uçurumuna sürüklemesi gerekmez. Sanat incelemesi açısından bu sadece, Rönesans'ın *ut pictura poesis* [Resim de sanat gibidir] ve sanatların kardeşliği fikirlerinin hep bizimle birlikte olduğunu ima etmektedir. Sözcük ve imge diyalektiği, bir kültürün kendi çevresine ördüğü göstergeler kumaşındaki bir sabittir. Değişen şey örgünün hassas doğası, atkıyla çözgünün ilişkisidir. Kültür tarihi kısmen resimsel ve dilsel göstergeler arasındaki sürekli bir egemenlik mücadelesinin hikayesidir, her biri sadece kendisinin erişebildiği bir "doğa" üzerindeki bazı mülkiyet haklarını sahiplenmeye çalışır. Bu mücadele bazı momentlerinde açık sınırlar üzerindeki bir serbest alışveriş ilişkisine dönmüş gibi görünür; başka zamanlar (Lessing'in *Laokoön*'undaki gibi) sınırlar kapalıdır ve ayrı bir barış ilan edilir. Bu mücadelenin en ilginç ve karmaşık versiyonlarında yıkım ilişkisi denebilecek bir şey de vardır, bu ilişkide dil ya da imgelem kendi içine bakar ve orada kendi karşıt sayısını bulur. Bu ilişkinin bir versiyonu dil felsefesine, amprisizmin yükselişinden beri, sözcüklerin altında, fikirlerin altında, zihnin temel referansının imge olduğu, bilincin yüzeyinde yansıyan, ya da basılan, resmedilen dış deneyimin izlenimi olduğu kuşkusu olarak musallat olmuştur. Wittgenstein'ın dilden kovmaya çalıştığı, davranışçıların psikolojiden dışarı atmaya çalıştığı ve çağdaş sanat-ku-

ramcılarının resimsel temsilin kendisinden kovmaya çalıştığı şey bu yıkıcı imgeydi. Modern resimsel imgenin, tıpkı eski "benzerlik" fikri gibi, iç yapısında dilsel olduğu, sonunda ortaya çıkarıldı.

Sözcüklerle imgeler arasındaki ilişkiyi neden politik açıdan, bir toprak mücadelesi, rakip ideolojilerin bir çekişmesi olarak kavramaya zorlanıyoruz?... Bunun kısa bir yanıtı burada verilebilir: Sözcüklerle imgeler arasındaki ilişki, temsil, anlamlandırma ve iletişim alanında, simgelerle dünya, göstergeler ve anlamları arasında koyutladığımız ilişkileri yansıtır. Sözcüklerle imgeler arasındaki uçurumun sözcüklerle şeyler arasındaki (en geniş anlamıyla) kültürle doğa arasındaki uçurum kadar geniş olduğunu düşünürüz. İmge bir gösterge değilmiş gibi davranan göstergedir, doğal dolayımsızlık ve mevcudiyet maskesi takar (ya da, inanan için, gerçekten bunlara ulaşır). Sözcük kendi "ötekisidir"; insan iradesinin, doğal mevcudiyeti, dünyaya doğal olmayan öğeler –zaman, bilinç, tarih ve simgesel dolayımın yabancılaştırıcı yorumu– katarak bozan yapay, keyfi üretimidir. Bu yarığın versiyonları sırası gelince her gösterge tipine uyguladığımız ayrımlarda yeniden belirir. Temsil ettiği şeye benzeyen ya da onu "yakalayan" doğal, mimetik imge vardır, temsil ettiği şeye, o şey sadece sözcüklerle aktarılabileceği için benzeyemeyen resimsel rakibi, yapay, ifade yüklü imge vardır. Kastettiği şeyin doğal imgesi olan sözcük vardır (*onomatopoeia*, yansıtmada olduğu gibi), bir de keyfi gösteren olan sözcük vardır. Yazılı dilde nesnelerin resimleri yapılan "doğal" yazıyla hiyerogliflerin keyfi göstergeleri ve fonetik alfabe arasındaki kopukluk vardır.

Dilsel ve resimsel temsilin çıkarları arasındaki bu çekişmeden ne çıkarmalıyız? Bence onu tarihsileştirmeli ve onu her şeyi kucaklayan bir göstergeler kuramının terimleriyle barışçı bir çözüm konusu olarak değil, bizim kültürümüzün temel çelişkilerini kuramsal söylemin kendisine de taşıyan bir mücadele olarak ele almalıyız. Öyleyse, amaç sözcüklerle imgeler arasındaki kopukluğu gidermek değil, onun hangi çıkarlara ve güçlere hizmet ettiğini görmektir. Bu görüş, ancak, sözcüklerle imgeler arasındaki ilişkiye yönelik belli bir kuramın yetersizliğiyle ilgili kuşkuyla başlayan, ama aynı zamanda temel birtakım farklılıklar da olduğuna yönelik sezgisel bir inancı koruyan bir bakış açısından savunulabilir. Sözgelimi Lessing, bence şiir ve resmi köklü bir şekilde farklı temsil tarzları olarak görmekte kesinlikle haklıydı, ama onun (kuramın da hâlâ katkıda bulunduğu) "hatası", bu farkın doğa ve kültür, uzam ve zaman gibi analog karşıtlıklar açısından şeyleştirilmesiydi.

Ne tür analojiler sözcük-imge farklılığının tarihsel eleştirisi için bir temel olarak daha az şeyleşmiş, daha az gizemleştirici, daha uygun olabilir? Modellerden biri uzun bir etkileşim ve karşılıklı çeviri tarihine sahip olan iki farklı dil arasındaki ilişki olabilir. Bu analoji, elbette, kusursuz olmaktan uzak. Hemen konuyu dilin lehine çevirir ve sözcüklerle imgeler arasında bağlantılar kurmadaki güçlükleri azaltır. İngiliz ve Fransız edebiyatlarını birbirine bağlamayı İngiliz edebiyatıyla İngiliz resmini bağlamaktan daha iyi biliyoruz. Kendisini öne çıkaran bir başka analoji de cebirle geometri arasındaki ilişkidir, biri artan bir şekilde okunan keyfi fonetik göstergelerle çalışır, diğeri uzam içinde aynı ölçüde keyfi figürler sergiler. Bu analojinin sorunu fazla mükemmel olması: Sözcükle imge arasında imkansız derecede sistemli, kurallarla

yönetilen bir çeviriyi savunuyor sanki. Fakat bazen imkansız bir ideal yararlı olabilir, onun imkansızlığını kabul ettiğimiz sürece. Matematiksel modelin üstünlüğü sözcük ve imge için yorumsal ve temsilî tamamlayıcılığını, birinin kavranmasının kaçınılmaz olarak diğerine sesleneceği şekilde öne sürmesidir.

Modern çağda bu çağrının ana yönü, dışavurmuş, yüzey içeriği ya da "malzeme" olarak anlaşılan imgeden, örtük, resim yüzeyinin arkasında saklı anlam olarak kavranan sözcüğe doğrudur. *Düşlerin Yorumu*'nda Freud, "düşleri oluşturan ruhsal malzemeyle" görsel sanat malzemesini karşılaştırarak, mantıksal, dilsel bağlantıları ve örtük düş-düşüncelerini ifade etmekte "düşlerin yetersiz kaldığını" söyler:

> Resim ve heykel gibi plastik sanatlar, aslında, sadece sözden yararlanabilen, şiirinkine benzer bir sınırlama altındadır: Burada bir kez daha onların yetersizlikleri bu iki sanat biçiminin bir şey ifade etmek için kullandıkları malzemenin doğasında yatar. Resim onu yöneten ifade yasalarına aşina olmadan önce, bu engeli aşmak için çabada bulunmuştu. Eski resimlerde temsil edilen kişilerin ağızlarına, sanatçının resimsel olarak temsil edemediği sözleri yazılı olarak içeren küçük etiketler asılmış olurdu.

Freud'a göre, psikanaliz dilsiz imgenin yorumlanmasını yöneten "ifade yasalarının" bilimidir. O imge ister düşlere ister günlük yaşamın sahnelerine yansımış olsun, analiz yanıltıcı ve dile gelmemiş resim yüzeyinden saklı dilsel mesajı çıkartma yöntemini sağlar.

Ama kendi kendimize yorumun tam tersi yönde gittiğini, dilsel yüzeyden onun arkasında yatan "görmeye" doğru, önermeden ona anlam veren "mantıksal uzamdaki resme" doğru, metnin çizgisel aktarımından onun düzenini denetleyen "yapılara" ya da "biçimlere" doğru gittiğini düşünen bir karşı geleneğin bulunduğunu da hatırlatmak gerekir. Wittgenstein'ın dilin içinde saklı bulduğu bu "resimlerin" tanınması, ürettiğimiz başka herhangi bir imgenin bizi onlardan o kadar gizemlileşmemiş bir biçimde yararlanmamızı sağlayacak bir konuma sokabilmesinden daha doğal, otomatik ya da zorunlu değildir. Bir yandan, bu kullanımların başlıcası, imgelerin zarafetine yönelik yenilenmiş bir saygı ve diğer yandan dilin kesinliğine yönelik yenilenmiş bir inanç, söylemin somut bir şekilde resimleştirilip başka temsillere karşı sınanabilecek dünyaları ve halleri yansıttığı anlayışı olacaktır. Belki de imgelemin kefareti, dünyamızın büyük kısmını dilsel ve resimsel temsiller arasındaki bir diyalogla yarattığımızı ve hedefimizin bu diyaloğu doğaya yönelik doğrudan bir saldırı için reddetmek olmayıp doğanın zaten söyleşinin iki yanında da yer aldığını görmekte yatar.

Dilsiz Şiir ve Kör Resim

Sözcüklerle imgeler arasındaki en temel fark görsel ve işitsel deneyim arasındaki fiziksel, "duyulur" sınır olarak görünmektedir. Resmi değerlendirmede görme gücünden ve dili anlamada işitme duyusundan daha temel ne olabilir? *Ut pictura poesis* geleneğinin efsanevi kurucusu olan Kealı Simonides bile, en iyi haliyle, "resmin *dilsiz* şiir olduğunu" kabul eder. Sözcüklerin zarafetine heves duyabilir, ama ancak sağır ve dilsizlere açık olan anlatım yeteneğine, jestlerin, görünür gösterge ve

ifadelerin diline ulaşabilir. Şiirse, "konuşan bir resim" olmaya heves edebilir, ama onun asıl kazanımını, Leonardo da Vinci'nin sözleriyle, bir tür "kör resim" olarak betimlemek daha doğru olacaktır. Şiirin "imgeleri" konuşabilir, ama onları gerçekten göremeyiz.

Sanatların onları değerlendirmeye uygun duyulara indirgenmesi üzerinde durmak istemiyorum, sadece eğer bunlara dayanan bir sistem kurmaya çalışırsak ortaya çıkabilecek birkaç soruna değinmek istiyorum. İlk güçlük belirtisi her duyunun kendi medyumuna olan göreceli "zorunluluğunda" belli bir asimetri bulunmasıdır. Kulak dile, resmin göze gerekli olduğu kadar gerekli değildir. Aslında, göz, dilin elde edilmesinde kulağın yerine geçebilir. Sağırlar okumayı, yazmayı ve dokunma yoluyla öğrenilen dudak okuma ve ses taklidiyle konuşmayı öğrenirler. Belki de bu yüzden normalde, resim ve heykelden görsel sanatlar olarak bahsettiğimiz halde, şiirden, edebiyat ya da dilden "işitsel" sanatlar ya da medya olarak bahsetmeyiz. Eğer şiirden "işitsel sanat" diye bahsetmek biraz tuhaf görünüyorsa, resmin ve diğer plastik sanatların "görsel" olarak tanımlanması da çok güvenilir değildir.

Ne kadar güvenilirdir? Bu elbette, "görsel" diyerek ne kastettiğimize bağlıdır. Sanat tarihinde geliştirilen en etkili üslup formüllerinden biri de, görsele, bütün resmin evrensel koşulu olarak değil, sadece belli bir tarihsel alternatife, "dokunsala" göre anlam kazanan belli bir üslubun özelliğiymiş gibi davranmaktır. Heinrich Wölfflin'in klasik resimle (dokunsal, heykelimsi, simetrik ve kapalı olan resim) barok resim (görsel, ressamca, asimetrik ve açık olan resim) arasındaki o ünlü ayrımından bahsediyorum.[1] Elbette Wölfflin "görsel" ve "dokunsal" terimlerini, bunların *tam anlamıyla, birebir* görsel olarak anlaşılması gereken farklarının metaforları olarak kullanıyordu. Dokunsal bir resmi dokunma duyumuzla değerlendiremeyiz ve herhangi bir resmi de görme duyumuz olmadan değerlendiremeyiz.

Yoksa yapabilir miyiz? "Bir resmi değerlendirmek" ne demek? Ya da belki de soruyu başka türlü sormamız gerek: Körler resim hakkında ne bilebilir? Milton gibi, kör olmadan önce Rönesans sanatının şaheserlerini belleğine doldurmuş olan biri için, bunun yanıtı, çok şey bilebilecekleridir. Körler resim hakkında bilmek istediği her şeyi bilebilir, onun neyi temsil ettiği, neye benzediği, nasıl bir renk şemasının olduğu, hangi kompozisyon düzenlemelerinin kullanıldığı dahil, her şeyi. Bilginin onlara dolaylı olarak gelmesi gerekir, ama soru bir resmi nasıl olup da bildikleri değil, ne bilebilecekleridir. Hangi soruyu soracağını bilen zeki, sorgulayıcı bir kör gözlemcinin, bir resimde, en keskin bakışlı bir budaladan daha çok şey "göreceği" kesindir. Resimle ilgili normal, görsel deneyimimizin ne kadarı aslında "raporun" ya da başka bir şeyin, resimler hakkında görmemiz ve söylememiz öğretilen şeylerin, kullanıp yönlendirmeyi öğrendiğimiz etiketlerin, resimler hakkında çok şey söylediğine inandığımız betimlemelerin, yorumların ve reprodüksiyonların dolayımından geçiyor?

Ama elbette bir resmin kör biri tarafından kavranması ne kadar tam, ayrıntılı ve açık seçik olursa olsun, resimde (ya da bir resimde) körün değerlendirmesinden sonsuza dek uzak olacak özsel bir şey vardır. Bir nesnenin eşsiz tekilliğini görmek gibi saf bir deneyim vardır, yerine hiçbir şey ikame edilemeyecek bir deneyim. Ama

konu da bu: Birçok ikame var, bir sürü eklenti, destek ve dolayım vardır. Üstelik tam da "bir nesnenin eşsiz tekilliğini görmek gibi saf bir deneyim" dediğimiz zaman fazlasıyla vardır. Bu tür "arı" görsel algı, işlev, kullanım ve etiketlerle ilgili kaygılardan kurtulmuş olan algı, yaptığımız en gelişmiş görme türüdür belki de; gözün yaptığı (ne yaparsa yapsın) "doğal" şey değildir bu. "Masum göz" aşırı deneyimli ve gelişmiş görme türünün bir metaforudur. Bu metafor birebir gerçekleşince, köklü bir "arı" görme deneyimi, imgelemle, amaç ya da arzuyla kirlenmemiş tümüyle mekanik bir süreç koyutlamaya çalıştığımız zaman, değişmez bir şekilde Gombrich ya da Nelson Goodman'in kabul ettiği birkaç ilkeden birini yeniden keşfederiz: "Masum göz körtür." Körlerin sonsuza dek erişemez sayıldığı saf fiziksel görmenin kendisinin de bir tür körlük olduğu anlaşılır.

Bu noktayı, özellikle de tek amacım, resmin görsel bir sanat olduğu fikrini çevreleyen birebirlik ve zorunluluk duygusunu biraz zorlamak olduğunda, daha ileri götürmek istemiyorum. Görmenin resmin değerlendirilmesi için "zorunlu koşul" olduğunu kabul edelim; kesinlikle yeterli değildir ve başka birçok "zorunlu koşul" vardır – bilinç, hatta belki özbilinç ve sözkonusu imge türünün yorumu için başka hangi beceri gerekiyorsa o. Her koşulda, burada yapılan şey sadece sözcüklerle imgeler arasındaki türsel farklarla bağlantılı olarak duyuların şeyleştirilmesine ya da özselleştirilmesine, uzam ve zaman, doğa ve gelenek kategorilerinin başına gelene çok benzer bir şeyleştirmeye dikkat çekmektir. Görsel ve işitsel, bu farkları fizyolojiye dayandırmak gibi özel bir üstünlüğe sahip; duyumun yapısı bir duyarlık yapısının, estetiğin ve hatta yargı ve anlayış kategorilerinin temeli olur. Zaman ve uzamla, doğa ve gelenekle olduğu gibi, simgelerin görsel/işitsel yapısını doğal bir bölünme, bu simgelerle ifade edilebilecek (ya da edilmesi gereken) şeyin bazı zorunlu sınırlarını dayatan bir bölünme olarak düşünme eğilimi vardır. Bu durumda, doğal olan, insan duyarlığının fiziksel, bedensel koşulları olarak görünmektedir. Bu şeyleşmiş "doğaya" karşı, bedenin ve duyuların tarihselciliğini, (ilk kez Riegl gibi ondokuzuncu yüzyıl Alman sanat tarihçileri tarafından geliştirilen) "görmenin" bir tarihi olduğu ve bizim görmenin ne olduğuyla ilgili, neyin ve niçin bakılmaya değer olduğuyla ilgili fikirlerimizin hepsinin, derinliğine toplumsal ve kültürel tarihin içinde yer aldığı sezgisini çıkarmamız gerekir. Göz ve kulak, ve onlarla ilişkili duyarlılık yapıları, bu açıdan sözcüklerle imgeler arasındaki diğer fark figürlerinden farklı değildir: Onlar iktidar ve değer kategorileridir, doğayı hedeflerimizin ve seferlerimizin emrine sokma tarzlarımızdır.

1 *Principles of Art History*, çev. M. Hottinger, Londra, 1932.

9 Raymond Williams (1921-1988) "Modernizm Ne Zamandı?"

Ölümünden sonra yayınlanan bu denemede, Williams dengeli bir modernizm imgesinin kurulmasını sağlayan dışlama ve seçim süreçlerini ele alıyor, bu imge ona göre, yabancılaşma ve yabancılaştırmanın tüketilebilir imgeleriyle kurulmuştur. İhmal edilmiş ve kıyıya itilmiş eserlerin desteklediği olası bir topluluk vizyonunu savunuyor ve bununla neredeyse Gerçekci geleneğin mirasının belli bir biçimini kasteder gibi görünüyor. Bu metin 1987 yılında Bris-

tol Üniversitesi'nde yapılan bir konusmanın notlarına dayanmaktadır. İlk kez Williams (ed. T. Pinkney), *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Londra, 1989 icinde sonuc kısmı olarak (s. 32-5) yayınlandı. (Ayrıca bkz. VIA12 ve VIID14.)

[...] Bütün bir kültür hareketinin ve momentinin adı olan "Modernizm" ... 1950'lerden beri geriye dönük genel bir terim oldu, böylece, diyelim, 1890 ila 1940 arasındaki hakim "modern" ya da "mutlak modern" versiyonunu karaya oturttu. Hâlâ alışkanlıkla yüz ila elli yıl arasındaki bir dünyanın "modernini" kullanıyoruz. En azından İngilizcede (Fransızca kullanımı hâlâ terimin uydurulduğu dönemin anlamını korumaktadır) "avangard" rahatça olaydan yetmiş yıl sonraki Dadaizme ya da yakın dönemin *fringe* tiyatrosuna [alternatif tiyatro] gönderme yapmak üzere kullanılabilir, hem istenen hem istemsiz olup bizim ölümcül biçimde ayrı çağımızı anonim bırakan bu karışıklık, entelektüel sorun olmaktan çıkıp daha çok ideolojik bir perspektife kavuşur. Bu bakış açısından, bize kalan şey post-modernler olmaktır.

Modernizm momentini sabitleyen süreci belirlemek, sıkça olduğu gibi, seçmeci geleneğin mekanizmasını tanımlama sorunudur. Eğer Romantiklerin muzaffer bir tavırla sanatları toplumsal değişimin atlıları, habercileri ve tanıkları olarak tanımlamalarını izlersek, o zaman sosyal gerçekçilikteki sıra dışı yeniliklerin, Gogol, Flaubert ya da Dickens'ın 1840'lardan sonra keşfedip işlediği metafor denetimi ve görme ekonomisinin, neden Proust, Kafka ya da Joyce gibi geleneksel Modernist isimlere üstün gelmeyeceğini sorabiliriz. İlk romancılar, herkesçe kabul edildiği gibi, diğerlerinin eserlerini mümkün kıldı; Dickens olmazsa Joyce olmaz. Ama Modernizmin büyük gerçekçileri dışlayan bu versiyonu, onların sanayi şehrinin o beklenmedik toplumsal biçimlerini ele alacak bir söz haznesi ve ona bağlı bir eğretileme yapısını nasıl tasarlayıp ortaya çıkardığını görmeyi reddeder. Aynı şekilde, resimde de, 1860'ların İzlenimcileri de modern Paris yaşamını aktarma tarzlarına uyacak yeni bir vizyon ve teknik tanımladılar, ama elbette sadece Post-İzlenimciler ve Kübistler gelenekte yer aldı.

Aynı sorular edebî kanonun geri kalanına da sorulabilir ve yanıtlar yine keyfî görünecektir: 1880'lerin Simgeci şairleri İmgeciler, Gerçeküstücüler, Fütüristler, Biçimciler ve diğerleri tarafından 1910 sonrasında emekli edildi. Tiyatroda, İbsen ve Strindberg geriye kaldı, ve Brecht 1920-50 arası döneme hakim oldu. Her durumda bu karşıtlıklarda modernizmin geç doğan ideolojisi son grubu seçer. Bunu yaparken de, sonraki yazarları ve ressamları Frued'un keşifleriyle yakınlaştırır ve onlara hem edebiyatta hem resimde, bilinçaltı ya da bilinçdışının önceliği yolunda bir görüş, temsil süreçlerinin radikal bir sorgulanmasını atfeder. Yazarlar dili doğallıktan çıkardıkları için, eskiden hakim görüş olduğu öne sürülen dilin ya temiz, saydam bir cam ya da bir ayna olduğu görüşünden koptukları için, anlatılarının dokusunda bile yazarın ve onun otoritesinin sorunlu konumunu aniden görünür kıldıkları için alkışlanırlar. Yazar metinde belirirken, ressam da resimde belirir. Kendi kendini yansıtan metin kamusal ve estetik sahnenin merkezine yerleşir ve bunu yaparken açık bir şekilde sabit biçimleri, akademilerin ve onların burjuva zevklerinin yerleşik kültür otoritesini ve (Dickens ya da Manet'in sahip olduğu türden) piyasa popülerliğinin zorunluluğunu reddeder.

Bunlar aslında "modernizmin", yani modernin modernliğin bütününü sahiplenmeye kalkışan oldukça özel bir versiyonunun kuramsal konturları ve özgül yazarlarıdır. Seçimi sağlayan açık ideolojileştirmeyi görmek için gerçek tarihten isimleri ele almamız yeter. Aynı zamanda, tartışılmaz bir şekilde ondokuzuncu yüzyıl sonunun bütün sanatlarında peşpeşe kopuşlar yaşanmıştır: biçimlerle (Üç ciltlik [*three-decker*] roman ortadan kalkar) ve iktidarla, özellikle de burjuva sansüründe görülen iktidarla yaşanan kopuşlar (Sanatçı bir züppe ya da ticaret karşıtı bir radikal, ya da ikisi birden olur).

Bu değişimlere ve onların ideolojik sonuçlarına dair her açıklama ondokuzuncu yüzyıl sonu romanının kültürel üretim medyasında gelmiş geçmiş en büyük değişimler için fırsat olduğu gerçeğinden yola çıkmalı. Fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, reprodüksiyon ve kayıt kesin çıkışlarını Modernist denen dönemde yaptılar ve başlangıçta savunmacı kültür gruplaşmaları olarak ortaya çıkan şeyler, kısmen de olsa hızla rekabetçi kendi kendini tanıtmaya yönelen şeyler buna tepki olarak başladı. 1890'lar akımların ilk zamanıydı, (yeni bir dergideki) manifestonun bilinçli ve kendi kendini tanıtan ekollerin etiketi olduğu bir zamandı. Fütüristler, İmgeciler, Gerçeküstücüler, Kübistler, Girdapçılar, Biçimciler ve Konstrüktivistler hep gelişlerini tutkulu ve küçümseyici bir yeni hayaliyle ilan ettiler ve hızla bölündüler, dostluklar yeniliklerin sabitlenip Ortodoksluk haline gelmesini önlemek için gerekli sapkınlıklarla bozuldu.

Akımlar, tarihsel düzeyde, kamusal medyadaki değişimlerin ürünüdür. Bu medya, onları harekete geçiren teknolojik yatırım ve hem yatırımı yöneten hem de onun ilgi alanlarını ifade eden kültür biçimleri, yeni metropol şehirlerde, aynı zamanda yeni emperyalizmin merkezleri de olan, kendilerini sınırsız bir sanatın ulusötesi başkentleri olarak sunan şehirlerde doğdu. Paris, Viyana, Berlin, Londra, New York Yabancılar Şehri ismini alarak yeni bir siluete büründü, dizginsiz bir hareketlilik içinde olan *émigré*, göçmen ya da sürgün, uluslararası burjuva karşıtı sanatçı tarafından yapılan sanatın en uygun mekanı haline geldi. Apollinaire ve Joyce'tan Beckett ve Ionesco'ya bütün yazarlar durmadan Paris, Viyana ve Berlin'e hareket ediyor, orada ters yöndeki Devrimden gelen, beraberlerinde devrim sonrası oluşumun manifestolarını getiren sürgünlerle buluşuyordu.

Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte pasaportun icat edildiği ve sınırların çok daha katı denetlenmeye başlandığı bir zamandaki bu sonsuz sınır geçişler, dilin doğal *olmayan* konumu tezini doğallaştırmaya yaradı. Görsel ve dilsel yabancılık deneyimi, yolculuğun kırık anlatısı ve ona kaçınılmaz olarak eşlik eden, kendi kendilerini temsilleri şaşırtıcı bir şekilde alışılmadık olan karakterlerle geçici karşılaşmalarla birlikte, bu yoğun, benzersiz yersizlik, evsizlik, yalnızlık ve yoksul bağımsızlık anlatısını evrensel bir mit düzeyine çıkardı: sefil dairesinden meçhul şehre bakan yalnız yazar. Bütün karışıklık sonunda ve can alıcı bir şekilde Göçmenler ve Sürgünler Şehri, New York'ta yorumlanır ve onaylanır.

Ama Modernizmin bu versiyonu, imgelemi ne kadar benzese de, birleşik bir şekilde görülüp kavranamaz. Bu şekilde tanımlanan modernizm politik olarak ve basitçe bölünür – ve sadece özgül akımlar arasında değil onlar içinde bile. Burjuva

karşıtı kalırken, temsilcileri ya sanata eskisi gibi, para ve ticaretin ötesindeki kutsal bir alan olarak aristokratik bir değerle bakmayı, ya da 1848'den beri yaygınlaşan, sanatı halk bilincinin özgürleştirici öncüsü olarak gören devrimci öğretiler açısından bakmayı yeğlediler. Mayakovski, Picasso, Silone, Brecht Komünizme doğrudan desteği verenlerin birkaç örneğidir, D'Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis, Ezra Pound da Faşizme doğru yönelenlerdir, Britanya ve İrlanda'daki Eliot ve Yeats de Anglo-Katoliklik ve Kelt alacakaranlığıyla yaptıkları örtük, özel anlaşmalarla kalırlar.

Fakat Modernizm savaş sonrası yerleşme ortamı ve ona eşlik eden örtük akademik onaylarla birlikte kanonlaştıktan sonra, Modernizm burada bu özgül aşama ya da dönemde olduğundan, ötesinde bir şey olmadığı varsayımı ortaya çıkar. Kıyıda kalan ya da reddedilen sanatçılar düzenli eğitimin ve metropol şehirlerinin büyük galerilerindeki seyyar sergilerin klasikleri haline gelir. "Modernizm" bu çok seçilmiş alanla sınırlanır ve saf bir ideoloji eylemiyle, ilk, bilinçdışı ironisi, saçma bir şekilde tarihi öldürmesi olan bir eylemle, başka hiçbir şeye uygulanmaz. Modernizm son duraktır, daha sonra olan her şey gelişme olmaktan çıkarılır. O *sonradır*; *post*a takılmıştır.

Bu seçimin ideolojik zaferi kuşkusuz metropoliten egemenlik merkezlerinde bulunan, şehirlerinin göçebe bölgelerinde hızla hareket eden göçmen deneyimini yaşayan sanatçıların kendilerinin üretim ilişkileriyle açıklanabilir. Başka sanatçıların daha yaygın deneyimi olmadığı bir dönemde, onlar sürgündüler, onlardan bekleyeceğimiz gibi, evdeydiler, ama grubun ve şehrin örgütlülüğünden ve teşvikinden yoksundular – aynı zamanda yerleşmiş ve bölünmüştüler. Göçmenin yaşamı başlıca gruplar arasında hakimdi, birbirleriyle yapabilirlerdi ve yaptılar. Bu kendi kendini yansıtma, onların yakınlıkları ve karşılıklı yalıtılmışlıkları hep sanatçıyı kaçınılmaz olarak yabancılaşmış sunmayı ve radikal yabancılaşma eserlerini kanon kılmayı sağladı. Yani, meskeninizi bırakmayı ve Lawrence ya da Hemingway gibi hiçbir yere yerleşmeyi *istemek*, bir başka ideolojik hamleyle, normal bir durum gibi sunulur.

Oldukça hızlı bir şekilde olan şey Modernizmin burjuva karşıtı tutumunu kaybetmesi ve yeni uluslararası kapitalizmle rahat bir bütünleşme yaşamış olmasıdır. Sınır ve sınıf ötesi evrensel bir piyasaya yönelmesinin aldatıcı olduğu anlaşıldı. Onun biçimleri piyasaya gerekli olan ekollere, üsluplara ve modaya geçişleriyle birlikte, kültürel rekabete ve ahlaki yıpranmanın ticari oyununa bıraktı kendini. Zorlukla elde edilen anlamlı bağlantısızlık teknikleri, eğitimli ve kendinden emin teknisyenlerin özel duyarsızlığının yardımıyla, reklamın ve ticari sinemanın basit teknik tarzları olarak belirlendi. Yalıtılmış, uzaklaşmış yabancılaşma ve kayıp biçimleri, anlatısal kesintiler, reklamların kolaycı ikonografisi oldu ve tek başına, tatsız alaycı ve kuşkucu kahraman da gerilim filmlerinin yıldızı olarak hazır yapım yerine yerleşti.

Bu kalpsiz formüller bize Modernizm denen şeyin yeniliklerinin, yaşadığımız momentin yeni ama sabit biçimleri haline geldiğini hatırlatıyor. Eğer postmodernizmin tarihsel olmayan sabitliğinden kopacaksak, o zaman yüzyılın engin kıyısında ihmal edilmiş eserlerden çıkarılan alternatif bir gelenek, geçmişin oldukça gayriinsani bir şekilde yeniden yazılmasına değil, hepimizin hatırı için, topluluğun yeniden hayal edilebilir olacağı modern bir geleceğe seslenebilen bir gelenek bulmalı ve ortaya koymalıyız.

10 Louise Bourgeois (1911-)
Donald Kuspit'le Yapılan Bir Söyleşideki Açıklamalar

Bourgeois Fransa'da doğmuş, matematik ve sanat eğitimi almıştı. 1938 yılında Amerikalı sanat tarihçisi Robert Goldwater'la evlendi ve New York'a taşınıp resim öğrencisi olarak, Sanat Öğrencileri Birliği'ne üye oldu. Savaş sırasında Amerika'daki sürgün Gerçeküstücüler topluluğuyla yakınlık kurdu. İlk heykel sergisi 1949 yılında yapıldı. 1950 ve 1960'lara ait çalışmalarında, tahta ve mermer oymacılığı, bronz ve lateks döküm, alçı kalıbı ve daha yoğun bir şekilde çeşitli bir araya getirme biçimleri gibi çok değişik teknik ve malzemelerle imalı biçimlerden bir Gerçeküstücü repertuvar oluşturdu. Çalışmalarının sabit bir özelliği, uğraşları ve anıları Freudcu bir çözümlemeye davet çıkartan yarı kurgusal bir yaratıcı [*author*] inşa etmesidir. Yapıtı 1970'lerde, feminizmin yükselişi ve Modernizme karşı yaygın tepki gösterilmesiyle birlikte ciddi bir ilgi çekti. 1980 ve 1990'larda çok değişik malzemelerden bir dizi karmaşık büyük ölçekli eser sergiledi. Eserleri 2000 yılında Londra'da Tate Modern'de yer aldı, müzenin girişine onun *Maman* (örümcek biçiminde çelik ve mermerden bir heykel) ve *Yapıyorum, Bozuyorum, Yeniden Yapıyorum* (tepesinde aynalar olan üç adet dokuz metrelik çelik kule) eserleri konmuştu. Donald Kuspit'le yaptığı söyleşi ilk kez Kuspit, *Louise Bourgeois*, New York: Random House ve Elizabeth Avedon Editions/Vintage Contemporary Artists, 1988, s. 19-82'de yer aldı. "Donald Kuspit'le Yapılan Bir Söyleşideki Açıklamalar", Louise Bourgeois, *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, Cambridge, MA: MIT Press, 1998, s. 162-7'de yer aldı. Buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Ben çok sıkı çalışıyorum ve asla –asla!– insanların ne demek istediğimi anlamasını sağlayamıyorum. Onların dokunsallığı bir erdem, kendi içinde bir amaç olarak anlamasını istiyorum. Dahası, benim seksle cinayeti, seksle ölümü eşitlediğimi anlamalılar. Bu denklem sorununu asla anlayamadılar. Kendime karşı daha yumuşak olmalıyım. Böyle bir esrarın peşinden gitmemeliyim, ama hâlâ bir esrar ve ben de hâlâ peşindeyim... ölüm korkusu seksteki uca gitmek duygunu yok ediyor. Tam da bu anda, ölüm ve seks bir oluyor ve ben de çalışmaya koyulmak istiyorum.

***

Sanat bir ayrıcalık, bir kutsama, bir rahatlama. Ayrıcalık bir gözde olmanız demektir, yaptığınız şeyin tümüyle sizin hesabınızda olmaması, tümüyle sizin sayenizde olmaması, size verilen bir ödül olmasıdır. Ayrıcalık hiçbir şey hak etmediğiniz zaman size hak verir. Ayrıcalık sizin sahip olup başkalarının olmadığı şeydir. Sanat bana verilmiş bir ayrıcalıktı ve benim onu izlemem gerekti, çocuk sahibi olma ayrıcalığından bile çok. Sanat mekanizmasının tamamı birçok ayrıcalıkların sonucu ve onun bir parçası olmak bir ayrıcalıktı.... Ayrıcalık bilinçdışına erişmektir. Bilinçdışına erişebilmek fantastik bir ayrıcalık. Bu ayrıcalığa layık olmalı, onu kullanabilmeliydim. Ayrıca yüceltebilmek de bir ayrıcalıktı. Bir sürü insan yüceltemez. Kendi bilinçdışlarına ulaşamazlar. İnsanın kendi bilinçdışını yüceltebilmesinde çok özel bir şeyler var ve ona ulaşmak çok acı verici. Ama bundan kaçış yok ve bir kere bu size verildiyse ona ulaşmaktan kaçamazsınız, bir kere onun tadını alırsanız, isteseniz de istemeseniz de... Kaçmak için gidecek bir yeriniz olmalı. Riski alacak cesaretiniz olmalı. Bağımsızlığınız olmalı. Bütün bunlar birer nimet. Bunlar ödüller... Yüceltme bir nimettir; bir sürü insan yüceltemez. Sanatçının yaşamı temelde seksin reddedilmesidir. Ben gerçekten yüceltme gücümün, bütünüyle hatırlama gücümün, ailemin

verdiği eğitim sayesinde olduğunu düşünüyorum – disiplin ve ayrıca insanın neler bekleyebileceğiyle ilgili fikri olması.

Benim feminizmim kendisini kadınların ne yapabileceğine yönelik yoğun bir ilgiyle ifade ediyor. Ama ben tam bir yalnızım. Benim insanlarla ilişkiye geçmeme yardımcı olmuyor; bana yardım etmiyor. Bana yardımı olan şey kendi yetersizliklerimi kavrayıp onları teşhir etmek. Söylenen bir diğer üzücü şey de benim aslında sadece bana yardımcı olan insanları sevdiğim.

***

Sanat tarihiyle, üslupların akademileriyle, peşpeşe gelen modalarla ilgilenmiyorum. Sanat sanat hakkında değildir. Sanat yaşam hakkındadır ve hepsi bu. Bu söz 1980'lerin sonunda sanatı türetmeye çalışmış olan, onu sanat tarihinin incelenmesiyle, sanatla hiç alakası olmayan o şeyle ilişkilendirmeye çalışmış olan bütün bir sanatçılar akademisine söylenmiştir. Sanat tarihi sahiplenmeyle ilgilidir. Bir sonrakinden daha iyisini yapabileceğinizi ve ünlü bir sanat tarihi öğretmeninin sıradan bir sanatçıdan iyi olduğunu kanıtlama çabası sözkonusudur onda. Eğer tarihçiyseniz, bir tarihçi saygınlığına sahip olun. Sanatçıdan daha iyi olduğunuzu kanıtlamanız gerekmez.

Modern sanatın anlamı kendinizi ifade etmenin, sorunları ifade etmenin yeni yollarını bulmayı sürdürmekte gizlidir, yerleşmiş yollar yoktur, belirli yaklaşım yoktur. Bu acı verici bir durumdur ve modern sanat bu acı verici, insanın kendini ifade etmesinin kesinlikle belirli bir yolu olmaması durumuyla ilgilidir. Bu yüzden modern sanat devam eder, çünkü bu koşul değişmez: Bu modern insanın koşuludur... bu kendini doğru dürüst ifade edememenin, samimi ilişkilerini, bilinçdışını ifade edememenin, dünyaya kendini doğrudan ifade edecek kadar güvenememenin verdiği acı değildir. Bu durumda aklı başında kalmakla, kendini ifade ederek deneme yoluyla ve geçici olarak aklı başında olmakla ilgilidir. Bütün sanat, sahip olduğumuz ürkütücü başarısızlıklardan ve ürkütücü ihtiyaçlardan gelir. İnsanın ihmal edildiği için benlik olmakta çektiği güçlükle ilgilidir. Modern dünyanın dört bir yanında ihmal vardır, tatmin edilmeyen bir tanınma ihtiyacı vardır. Sanat insanın kendini tanımasının bir yoludur, bu yüzden de hep modern olacaktır.

11 Richard Rorty (1931-2007) "Özel Alay ve Liberal Umut"

Rorty Chicago ve Yale üniversitelerinde eğitim görmüş olan Amerikalı bir filozoftur. 1979 yılında yayınlanan ***Felsefe ve Doğanın Aynası*** adlı kitabı, temsilciliğin, yani dünyaya hiçbir zaman doğrudan erişmediğimizi, sadece dünyayı temsil eden fikirler aracılığıyla erişebildiğimizi savunan görüşün pragmatist bir reddini içeriyordu. Fakat Rorty'nin itirazı "gerçekliğin" aslında bizim inançlarımızın sınamasına gerçekten yararlı olacağı temeline dayanmıyordu. O daha çok felsefenin temsillerimizin haklı olup olmadığı konusunda keyfî davranma hakkını sorguluyor, kamusal ya da özel değerler için tek zeminin, belli bir topluluk ya da bireyin başkalarının değerlerinin liberal bir değerlendirmesi karşısında onlara bağlı kalmayı sürdürebilmesi olduğunu öne sürüyordu. Bu konum, Rorty'nin "liberal alaycılık" olarak betimlediği bu konum, ***Olumsallık, Alay ve Dayanışma***'da (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) daha da

geliştirilmektedir. "Özel Alay ve Liberal Umut" bu kitabın dördüncü bölümüdür. Alıntımız, bölümün girişinden, s. 73-5'ten yapılmıştır. Eğer modernizm bir tür özselci "sağduyuyu" temsil eden bir şey olarak kabul edilebilirse, o zaman Rorty'nin "alaycısı" paradigmatik bir şekilde Postmodernist bir figür sayılabilir.

Bütün insanlar eylemlerini, inançlarını ve yaşamlarını haklı çıkarmak üzere kullandıkları bir sözcükler kümesine sahiptir. Bunlar bizim dostlarımıza övgülerimizi ve düşmanlarımıza tiksintimizi, uzun vadeli tasarılarımızı, en derin benlik kuşkularımızı ve en yüksek umutlarımızı dile getirdiğimiz sözcüklerdir. Bunlar bazen ileriye bazen geriye dönük olarak, yaşam hikayelerimizi anlattığımız sözcüklerdir. Bu sözcüklere kişinin "kesin sözlüğü" diyeceğim.

Bu sözcüklerin değerine gölge düşecek olursa, onların kullanıcısının çevrimsel olmayan bir tartışma başvurusuna sahip olmaması anlamında bu sözlük "sondur". Bu sözcükler onun dille gidebileceği son noktadır; onların ötesinde sadece çaresiz bir edilgenlik ya da kuvvete başvuru vardır. Bir kesin sözlüğün küçük bir parçası ince, esnek ve her an hazır ve nazır olan, "doğru", "iyi", "haklı" ve "güzel" gibi terimlerden oluşur. Daha büyük bir kısım daha kalın, sağlam ve dar terimlerden oluşur, sözgelimi, "İsa", "İngiltere", "mesleki ölçütler", "saygınlık", "iyilik", "Devrim", "Kilise", "ilerici", "titiz", "yaratıcı". İşin büyük kısmını bu daha dar terimler yapar.

Şu üç koşulu yerine getiren birini "alaycı" olarak tanımlayacağım: (1) Kullanmakta olduğu kesin sözlük hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır, çünkü başka sözlüklerden, karşılaştığı insanlar ya da kitaplar tarafından kesin sayılan sözlüklerden etkilenmiştir; (2) onun mevcut sözlüğünde ifade edilen savın bu kuşkuları ne çözdüğünü ne belirginleştirdiğini anlar; (3) kendi durumuyla ilgili felsefe yaparken, kendi sözlüğünün gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu, kendine ait olmayan bir güçle temasta olduğunu düşünmez. Felsefe yapmaya meyilli alaycılar, sözlükler arasındaki seçimi ne tarafsız ve evrensel bir metasözlük içinde yapılmış sayarlar, ne de insanın görünümden geçip gerçeğe ulaşma çabasıyla yapıldığına inanırlar, sadece yeninin eskiye karşı çıkmasıyla olduğunu düşünürler.

Bu tür insanlara "alaycılar" diyorum, çünkü onların herhangi bir şeyin sırf yeniden betimlenerek iyi ya da kötü gösterilebileceğini anlamış olmaları ve kesin sözlükler arasında seçim yapma ölçütlerini dile getirme çabasını reddetmeleri, onları Sartre'ın "meta-dengeli" dediği bir konuma sokar: Kendilerini hiç ciddiye alamazlar çünkü kendilerini hep içinde betimledikleri terimlerin de değişime konu olduğunun farkındadırlar, kesin sözlüklerin, dolayısıyla kendilerinin olumsallığının ve kırılganlığının daima farkındadırlar...

Alayın karşıtı sağduyudur. Çünkü bu, kendini bilmeden önemli her şeyi kendilerinin ve çevrelerindekilerin bağlandığı kesin sözlük terimleriyle betimleyenlerin sloganıdır. Sağduyulu olmak kesin sözlükle dile getirilen açıklamaların farklı kesin sözlükler kullananların inançlarını, eylemlerini ve yaşamlarını betimlemeye ve yargılamaya yeterli olduğunu kabul etmektir....

Sağduyu zorlandığı zaman, onu savunanlar önce oynamaya alışkın oldukları dil oyununun kurallarını genelleştirerek ve açık seçik kılarak yanıt verir (Yunan Sofistlerinin bir kısmı gibi, Aristoteles'in etik yazılarında yaptığı gibi). Ama eğer eski

sözlükte dile getirilen herhangi bir basmakalıp, bir tartışma çekişmesini karşılamaya yetmiyorsa, yanıt verme ihtiyacı basmakalıpların ötesine geçme isteği uyandırır. O noktada, konuşma Sokratesçi olabilir. Artık "*x* nedir?" sorusu basitçe *x*'liğin paradigma örneklerini üreterek yanıtlanamaz. Bu yüzden kişi bir tanım, bir öz talep edebilir.

Bu tür Sokratesçi taleplerde bulunmak, elbette, benim kullandığım anlamıyla alaycı olmak değildir daha. Sadece, terimin Heidegger'den uyarladığım bir anlamıyla, bir "metafizikçi" olmaktır. Bu anlamda, metafizikçi "(Örn. adalet, bilim, bilgi, Varlık, iman, ahlak, felsefe)'nin içkin değeri nedir?" sorusunu olduğu gibi kabul eden biridir. Bir terimin kendi kesin sözlüğündeki varlığının onun gerçek bir öze sahip olan bir şeye karşılık geldiğine inanır. Metafizikçi hâlâ sağduyuya bağlıdır, belli bir kesin sözlüğün kullanımını kapsayan basmakalıpları ve özellikle de birçok geçici görünümün ardında tek bir kalıcı gerçekliğin bulunduğunu söyleyen basmakalıbı sorgulamaz. Eski betimlemeleri başka eski betimlemeler yardımıyla, yeniden betimlemez ama çözümler.

Alaycıysa, bunun tersine, bir nominalist ve bir tarihselcidir. Hiçbir şeyin içkin doğası, gerçek bir özü olmadığını düşünür. Yani "adil" ya da "bilimsel" yahut "rasyonel" gibi bir terimin dönemin kesin sözlüğünde görünmesinin, adaletin ya da bilimin yahut rasyonelliğin özüne yönelik Sokratesçi sorgulamayı dönemin dil oyunlarının ötesine götüreceğine inanmaz. Alaycı, vaktini, yanlış kabileye erginlenmiş, kendisine yanlış dil oyununu oynama öğretilmiş olma ihtimali konusunda kaygılanarak geçirir. Onu ona bir dil vererek insan kılan toplumsallaşma sürecinin ona yanlış dili vermiş olabileceğinden, böylece onu yanlış insan türüne dönüştürmüş olabileceğinden kaygılanır. Ama yanlışlığın bir ölçütünü veremez. Yani, durumunu felsefi terimlerle dile getirmeye sürüklendikçe, kendisine kendi köksüzlüğünü "*Weltanschauung*", "perspektif", "diyalektik", "kavramsal çerçeve", "tarihsel çağ", "dil oyunu", "yeniden betimleme", "sözlük" ve "alay" gibi terimleri durmadan kullanarak hatırlatır.

Metafizikçi bu tür konuşmaya onu "görececi" diye adlandırarak ve hangi dilin kullanıldığının değil neyin *doğru* olduğunun önemli olduğunda ısrar ederek yanıt verir. Metafizikçiler insanların bilmeyi doğuştan arzuladığını düşünür. Bunu düşünürler çünkü miras aldıkları sözlük, sağduyuları, onlara bilgiyi insanlarla "gerçeklik" arasındaki bir ilişki olarak gösterir ve bizim bu ilişkiye girme ihtiyacımız ve görevimiz olduğunu söyler. Aynı zamanda "gerçekliğin", düzgün bir şekilde sorulursa, kesin sözlüğün ne olacağını belirlememize yardımcı olacağını söyler bize. Yani metafizikçiler, orada dünyada, keşfetmemiz gereken ve kendi keşifleri için yardımcı olması gereken gerçek özler olduğuna inanır. Herhangi bir şeyin yeniden betimlenerek iyi ya da kötü gösterilebileceğine inanmazlar – ya da inanırlarsa, bu olguya üzülür ve gerçekliğin bize bu tür ayartmalara direnmek için yardımcı olacağı fikrine tutunurlar.

Buna karşılık, alaycılar bir kesin sözlük arayışını (kısmen bile) bu sözlükten ayrı bir şey elde etme yolu olarak görmezler. Söylemsel düşüncenin amacını ("gerçeklik", "gerçek öz", "nesnel bakış açısı" ve "dilin gerçekliğe karşılık gelmesi" gibi fikirlerle açımlanabilecek olan anlamıyla) bilmek olarak görmezler. Onun amacının bir şeyi kesin olarak temsil eden bir sözlük, saydam bir medyum bulmak olduğunu düşünmezler. Alaycılara göre "kesin sözlük", "bütün kuşkuları gideren bir sözlük" ya da "bizim sonulluk, yeterlik ya da uygunluk ölçütlerimizi tatmin eden bir sözlük" an-

lamına gelmez. Yansımayı ölçütlerle yönetilen bir şey olarak düşünmezler. Onlara göre, ölçütler, bağlamsal olarak şu anda kullanımda olan bir kesin sözlüğün terimlerini tanımlayan basmakalıplardan başka bir şey değildir. [...]

12 Gayatri Chakravorti Spivak (1942-) "Kim Başkalık İddia Ediyor?"

Hindistan doğumlu olan yazar New York, Columbia Üniversitesi'nde İnsan Bilimleri profesörüdür. Derrida'nın ünlü *De la grammatologie*'sinin İngilizce çevirisini 1975 yılında yayımladı. O zamandan beri özellikle cinsiyet ve etnik konularıyla ilgilenıyor ve Postmodernizmle özdeşleştirilen bir entelektüel konjonktürün bir biçimine katkıda bulunan başlıca kişilerden biridir. Buradaki metnin kaynağı "Tarihi Yeniden Yapmak" adlı bir sempozyumdur; sempozyumun özgül projesi tarih yazıcılığının sözde Avrupamerkezci ve eril ortodoksluğunu kırmaktı. Bu varsayımı paylaşanların birçoğunun aksine, Spivak Marksist geleneğe yatırım yapmaktadır. Ona göre sınıf; ırk ya da cinsiyet gibi başka canlı koşullara kıyasla görece soyut bir konu olsa da, her koşulda "başkalıklar" adına yazanlar tarafından göz ardı edilen bir belirlemedir. Onun sınıf-çözümlemesi içindeki özel odak noktası aslında bizatihi ekonomik alan değil, iktidarın işleyi ve onun bu işleyişle kıyıya itilenlere yaptığı kültür içindeki etkileridir. Buradaki metinde "ulusötesi postmodernlik" adını taktığı çerçeve içinde getirilen "başka" konum iddialarına karşı sağlıklı bir kuşkuculuk beslemektedir. Ona göre bazı demagoji ve gösteriş biçimleri kolayca basmakalıp bir statükoya yönelik muhalefetle karıştırılmaktadır. Onun bu tür bir karışıklıktan kaçınmak için önerdiği yöntem, eğitimin "sıkıcı müfredatına titiz bir müdahaledir". İlk kez Barbara Kruger ve Phil Mariani (ed.), *Remaking History: DIA Art Foundation Discussions in Contemporary Culture*, sy. 4, Seattle, 1989, s. 269-92'de yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Bir sömürge artığı [postkolonyel] olarak, "başka bir tarihin" ya da "tarihlerin" benimsenmesiyle ilgileniyorum. Tarihçilik eğitimi almadım. Tarihi yeniden yazmak anlamında yeniden yapmakta, disipline ait bir uzmanlığım olduğunu söyleyemem. Ama tarihsel anlatıların nasıl olumsuzlandığının bir örneği olabilirim. Ailemin ailesinin ailesi, bazen rızaları da alınarak, İngiliz emperyalizminin politik, mali ve eğitsel müdahalesine maruz kaldı ve ben şimdi bağımsızım. Yani ben, en kesin anlamda, bir sömürge artığıyım. Kast üyesi bir Hintli olduğumdan, emperyalizmin kültürüne ulaşabildim, ama en iyi ya da en ayrıcalıklı şekilde ulaşmadım. O yüzden, izin verin, size bağımsız Hindistan'ın bir yurttaşı olarak konuşayım ve başka tarihlerle ilgili sahte iddialar konusunda gerekli eleştirel ve uyarıcı sesi çıkartayım. Sahte iddialar ve sahte vaatler neşe veren konular değil. Ben aynı zamanda eski moda bir Marksist feministim ve bunun bir kısmı da başka tarih yazıcılıklarının kültür politikasının tartışmasında yer alacak.

Tarihsel anlatılar nasıl bir araya getiriliyor? Bu soruya yanıta benzer bir şey elde edebilmek için, yazma ve okuma kavramlarını en genel anlamda kullanacağım. Tarihsel anlatıları ve tarihsel açıklamaları, üzerinde üretimimizin az çok sürekli ve denetlenebilir okunaklı parçalara yazıldığı *sociusu* [ortak olanı] değiştirerek üretiriz. Bu okumaların ortaya çıkma tarzı ve hangilerinin onaylandığı, olası her düzeyde politik içerimlere sahiptir.

Hindistan'ın sömürge olmaktan çıkarılmasında kullanılan sözler ulusal burjuvazi tarafından emperyalizmin kültürü aracılığıyla onaylanan dört büyük yasallaştırma kodu içeriyordu: ulusalcılık, uluslararasıcılık, sekülarizm, kültüralizm. Eğer bu kodlarla harekete geçen ayrıcalıklı özne başka bir tarihin öznesiymiş maskesini takarsa, basitçe onların maskelerini tarihsel serimleme olarak okumak yerine, onların (bizim) nasıl yazıldığımız üzerinde düşünmemiz gerekir. [...]

[...] Başka tarihler geliştirmenin aletleri –cinsiyet, ırk, etnik, sınıf– arasında, sınıf kesinlikle en soyutudur. Ancak bunu unuttuğumuz zaman sınıf-çözümlemesini özcü olarak bir yana koyabiliriz. *Kapital*'de, Marx, Alman işçisinden, tarihi yeniden yapmaya yönelik planlı değişime hazırlık olarak, başka açılardan somut yoksulluk olarak yaşanan şeyin soyut belirleyicilerini kavramasını ister. Benim kullanmakta olduğum dilde, Marx, özet olarak, kapitalizmin mantığının *sociusu* belli bir ilişkiler kümesinin kumaşı gibi dokuduğunu söylemektedir. İktidar ve onun içindeki onaylama, o ağı inkâr ederek ve onun yerine "doğal" okunaklılığı getirerek/onu ona dönüştürerek sağlanır. Bu genel okuma ve yazma anlamlarının, sözgelimi, Marx işçiden ürettiği paltonun kendisinden daha çok anlam taşıdığını anlamasını (okumasını?) istediği zaman, işbaşında olduğunu görmek de abartılı olmaz. Sermaye bir yazıdır, onu sadece kullanım için nesneler, kendimiz için birkaç tane ve başkaları için bir sürü nesneler üretmek ve kendimiz için daha fazlasını almak için yeterli paranın verilmemesi olarak okumamalıyız. Kapitalizmin arşivlerini okuyan Marx, kültürel değil ekonomik politikanın bir eleştirisini yapar – yani politik ekonominin, politik ekonomizmin bir eleştirisini. Günümüzün küresel sömürge sonrası bağlamında, modelimiz, yaygın ya da alternatif olarak okunabilir tarihler yazmayı araç olarak kullanan politik kültürün, politik kültürcülüğün eleştirisi olmalıdır. Bence Marx'taki iktidarı bu şekilde yazmak yararlı olabilir: "İktidar, insanın belli bir toplumu oluşturan karmaşık bir stratejik duruma –toplumsal üretim ilişkilerine– verdiği isimdir, 'toplum' da belli (bir) değer üretim tarz(lar)ının egemenliğinin kısaltmasıdır."

Değeri düşünmenin en yararlı yolu, onu insanın beden/zihin makinesi tarafından üretilen şeyin adı sayılması gereken "içeriksiz ve yalın" bir şey olarak düşünmektir – yani saf biçim olmayan, kendi başına görünemeyen ve dolayımlı olarak kodlanmış bir şey... bu kodlama işlemi sadece ekonomik değildir, cinsiyetçilik ve sömürgecilik alanlarında da anlaşılabilir. Bu da üretim tarzlarının evrimi anlatısına okunabilirliğin tek sözlüğü olarak bağlanmayı da, sınıf-çözümlemesinin okunabilirliğin tek aracı olduğu varsayımını da gerektirmez. (Marksistlerin cinsiyetçilikleriyle başa çıkma stratejisinin, Marksist olmayan ya da Marksizme karşı olanların cinsiyetçiliğiyle başa çıkma stratejisinden farklı olduğunu sanmıyorum.)

Yine de bu mantığa ters gelen değer düşüncesi bizim gerçeği kaydeden kodlardan kaçabileceğimizi hayal etmemize yol açmasın. Tarih anlatılarıyla işgörmeye, hatta onlara inanmaya mecburuz. [...]

Sömürgeden çıkarılmış uzam içindeki, onun aracılığıyla iki kez yersizleştirilmiş, haklarından yoksun bırakılmış dişinin, saf sınıf-çözümlemesinin tam bir eleştiri taşıyıcısı olduğu, bir kısmımıza çok aşikâr görünecektir. Yaygın feminizmden ayrı duran bu figür, cinsiyetçi bağımlı figürü, tekil ve yalnızdır. Böyle bir figür aramızda temsil edilebildiği ölçüde... önce, bir bilgi nesnesi olarak, dahası, amirane bir şekilde

bize yönelik bir strateji kuramayan sözlü tarihlerin yerli-muhbir tarzı öznesi olarak, hayalî özne/nesne olarak, edebiyatın gerçek alanında temsil edilebilir. Fakat biraz daha kurnaz dördüncü bir yol vardır. Bu figürle yurtdışındaki yerli elit kadın arasındaki farklar silinebilir ve sadece yukarıda andığım genel anlamda yazılmış olup daha okunamayan, başka bir tarihin özneliği sahiplenilebilir.

Bu dördüncü kişi "diasporadaki sömürge artığıdır". [...]

[...] Bir an için sömürgeden çıkmanın sömürgeleştirilen için çok ciddi bir şekilde bir kopuşu temsil ettiği olgusunu ele alalım. Onun tekrarlı olumsuzlamalarını işaret etmek mantığa aykırıdır. Ama tam da bu mantığa aykırı hayallerin kavranması gerekir tarihin yeniden yapıldığı söylenirken, ve bir kopuş, basit bir politik bağımsızlığın belli bir sınıfa getirdiği özgürlük sezgisi yüzünden, çok kolay ilan edilir. Bu tür kavrayışlar bizim yeni sömürgeciliğin, sömürgecilik tarafından belirlenen eski çizgilerin birçoğunun yer değiştirmiş bir tekrarı olduğunu görmemizi sağlar. Aynı zamanda bizim, sömürge sonrası dünyanın öykülerinin (ya tarihlerinin), metropoliten ülkelerin aralarındaki hakları elinden alınmış gruplara karşı yaptığı ayrımcılık gibi, "içsel sömürgeleştirmeden" gelen öykülerle aynı olmasının zorunlu olmadığını anlamamızı sağlar. Diasporadaki sömürge artığı, metropolde yaşanan bu ikisinin birleştirilme eğiliminden yararlanabilir (hemen ekleyeyim, genellikle de bilmeden). Yani bu genellikle masum olan, başka bir tarihin aracısı olarak tanımlanan ve selamlanan muhbir, aslında bir tersine çevrilme, ikili bir çelişkinin aşılma sahası olabilir: yurtta ulusal burjuvazinin üretim sistemi ve yurtdışında, yeni sömürgeciliği "içsel sömürgeleştirme" göstergebilimiyle temsil etme eğilimi.

Bu tersine çevrilmiş alana benim sıkça andığım bir fenomeni de sokun: yetmişlerin başında büyük borsa alışverişlerinin bilgisayarlaştırılması yoluyla yaşanan ulusötesiciliğe geçiş. Elbette, değerin üretim tarzındaki değişimler öznenin yapısında buna denk değişimlere yol açmaz. Ama özne-üretimini kodlamaya girişen o alandaki, kültür politikası alanındaki hilelerin ne hince değiştiğini fark etmek şaşırtıcı olur. Ve üniversiteler, dergiler, enstitüler, sergiler, yayıncı dizileri burada biraz örtükçe yer alır. Ulusötesi toplumdaki kültür aygıtının banal öngörülebilirliğini unutmadan, ulusötesiciliğe geçişin Avroamerikan akademiye daha yumuşak ve hayırsever bir Üçüncü Dünyacılık getirdiği söylenebilir. Bu da aslında eski imparatorlukların ilk dağılmasına denk düşen, temelde tutucu sosyal bilim yaklaşımından gelen bir ricaydı. Diasporadaki sömürge artığı işte bu daha yeni bağlamda ideolog rolü üstlenebilir. Temelde işbirlikçi elite ait olan bu "kişi" (Aslında burada sadece bir özne-konumunu adlandırıyoruz), yeni Üçüncü Dünyanın bir sakini olarak sorgusuz hayırseverliğin nesnesi olmaktan farklı türden nedenlerle huzursuz olabilir. Kültürel ve etnik özgüllük ve sürekliliğin yasallaştırıcı anlatılarıyla yapılanan, hep de neredeyse dikişsiz bir ulusal kimliği –yani "geriye dönük halüsinasyonun" bir türünü– besleyen eski bir dünyanın etkisini üretip canlandırırken daha rahattır.

Bu da ulusötesi modernlik, "sıfır derece etkinlik", "ortaya çıkan söylemler" için rahat bir "öteki" üretir. Radikal eleştirmen ilgisini bu hipergerçek Üçüncü Dünyaya yöneltip, başka bir tarih adına, postmodernliği kınayan bir kapalı uzam bulabilir. Aslında, birçok sömürge artığı sahanın mikro-elektronik ulusötesicilikle kayda geçirilen enformasyon-emir telematik toplumuna sınıfa özgü erişimi vardır. Ve doğrusu,

kültürel özgüllüğün ve farkın söylemi, ulusötesi tüketim için yukarıda belirlenen çerçevede paketlenen bu söylem, genellikle bu özgül sınıf tarafından kullanılır. Kabaca çizilen bu resimde gizlenen şey sömürge sonrası uzamın, özellikle de kadın uzamının aşırı bir karmaşıklığa girmiş olmasıdır.

Tekrar etmem gerekiyor ki, tarihi yeniden yapmak uzun bir iş ve onun tek güvencesini kolektif coşku ya da inanç saymamalıyız. [...]

***

Şimdi, eğer gölgesi benim çocukluğuma düşen Bağımsızlık yıllarının melankolik öyküsüne dönecek olursak, Hindistan'a has kültürel, komünal (dinsel) ve sınıfsal heterojenliğin, kendisini her iki taraftaki birleştirici umutlara rağmen, öne çıkan kavram-metaforlara dayanarak gösterdiğini fark ederiz: Ulusalcılık, Sekülerizm, Uluslararasıcılık, Kültüralizm.

Sömürgecilikten çıkmadaki herhangi bir geniş tarihin yeniden yapılması tartışması bu kavram-metaforların tehlikeli kırılganlığını ve kararlığını dikkate almalıdır. Kısacası, onlar karşısında alternatif ve belki de aynı ölçüde kırılgan bir direniş tarzı, ancak Hindistan'a özgü çoğulculuk ve heterojenliğin merkezkaç potansiyelinin stratejik bir kabullenilmesi aracılığıyla olabilir. Yine de Hindistan'ın ve aslında yerkürenin yakın geçmişinin gösterdiği gibi, heterojenlik ele avuca gelmez ve ikircikli bir kaynaktır (metropolitan "meclis" ya da akademi uzamı dışında). Seçimler ya da diplomatik sonuçlar için doğrudan yönlendirilmesi tahribatı oluşturur. (Ticari çıkarlara yönlendirme dinamik bir "kamusal kültüre" yol açabilir.)

Sadece bu gibi durumlarda kurumsal olarak yerleşmiş kültür işçileri öngörülü bir şekilde konuşma yükümlülüğüne sahiptir. Bu titiz müdahaleler aslında bizim tarihin yeniden yapılması ya da sürekli yer değiştiren sesleri başka bir açıdan destekleme projesine yapabileceğimiz tek katkıdır. Bir bakıma hedefimiz insanları dinlemeye hazır kılmaktır ve bu da savla belirlenmez. Dolaylı ya da delirtici bir yavaşlıkla, sonsuza dek naif kibirle ve öğretmen ve öğrencinin sınıf çıkarlarıyla iç içe geçmiş demagoji ve zorbalık riskini taşısa da, insan bilimleri içinde insanları dinlemek ister haline getirmenin uzun vadeli ve kolektif yöntemi sadece kurumsal eğitimdir. Görebildiğim kadarıyla, tarihin (disiplininin) yeniden yapılması ancak bu gösterişsiz ve genelde sıkıcı sicilde şansa sahiptir.

Bu yüzden seküler olan ve olmayan, ulusal ve ikincil, ulusal ve uluslararası, kültürel ve sosyo/politik arasındaki karşıtlıkların onların suç ortaklığını devre dışı bırakarak getirilen geçici çözümlerine eşlik eden bir eğitim ve sınıf pedagojisinin ısrarla kurulmasını ve yeniden kurulmasını, tekrar tekrar bozularak güçlendirilmesini öneriyorum. Bu tür bir stratejiler stratejisinin, kendilerine belli bir mesafe alırken bile, özgürlükçü ana anlatıların "içinden" konuşması gerekir. Örtük bir şekilde "anlatma izninin" tarihsel savunmasını onurlandıran fantazmatik hegemonik yerlici karşı anlatılar önermekten geri durmalıdır. Temelde elitist bir kültür sanayisi içinde işleyen, başarısızlıklarını örtbas edebildiği, Batılılaşmanın dokunmadığı bir yerli geleneğin sürekliliğinde ısrar eden yeni kültürcü mazeret, mücadele edeceğini öne sürdüğü şeyi yasallaştırır. [...]

***

[...] Benim bir sömürge artığı olma gibi sözleşmeden doğan konumum, başka tarihlerin özneliğine yönelik iddiaların, genellikle incelenmemiş bir şekilde, geldiğini ve çağrıldığını gördüğüm bir yerdedir. Edebî bir pedagog, metinleri özenle seçerek, en azından yerliciliğin siperi olan Avrupa Aydınlanmasının sloganlarındaki –nasyonalzim, enternasyonalizm, sekülarizm, kültüralizm– fay hatlarını görünür kılabilen başka bir yeri, onların yıkımlarına katılmadan, hazırlayabilir. Bu da kesin olarak söylenirse, yapısökümcü, yıkıcı pedagojidir. İnsan bilimlerinin bütün iyi öğretileri gibi, umut verici ve sonsuzdur. Elde edilen dayanışmanın geçmiş geleceğini varsayar ve gözlerini ona diker, böylece "şimdiyi" emzirir. Öyleyse en katı anlamıyla, (para)mantıksal olarak: morfo-genetik (en sağlam anlamıyla yeni okuma, yazma, öğretme tarzlarını ortaya çıkarır), son bir teleolojik yeniliği yoktur. Onun "şimdisi" bir değer kodlama alanıdır, "değerin" mantıksal olarak (kronolojik olarak olması gerekmez) ekonomik olandan önce gelmeyen bir anlamıyla; politik, ekonomik ve duygusal orada birbirine karışmıştır. [...]

13 Richard Serra (1939-) Yale Konuşması'ndan

Amerikalı sanatçı Serra 1960'ların sonunda, ağır malzemelerin doğal özelliklerinden yararlandığı üç boyutlu eserleriyle tanındı. 1970 ve 1980'lere ait tipik eserleri görece basit çelik birimlerdi; bunlar seyircinin fiziksel ve ruhsal ortamı üzerinde dramatik ve genellikle tehdit edici bir varlık kuracak şekilde yerleştirilmiş ve düzenlenmişti. Bu eserin açık niyeti, bağlamına göre eleştirel bir varlığı ya da farkı koruması ve ne süsleme olarak belirlenmesi ne de herhangi bir kurumsal amaçla dayatılmasıydı. Mart 1989'da Serra'nın devasa *Devrik Kemer*'i, bir hükümet birimi tarafından on yıl önce onu sipariş etmiş olan New York'taki Federal Plaza'dan kaldırıldı. Sonra da yok edildi. Bunun olumsuz eleştirel yargının haklı bir içerimi mi yoksa konuşma özgürlüğü hakkının haksız şekilde bastırılması, sonuçta bir sansür eylemi mi olduğu konusunda ilke tartışması başlatıldı. Konu basında geniş şekilde ele alındı ve ABD Bölge Mahkemesi'nde dava konusu oldu. Yargıç *Devrik Kemer*'in kaldırılmasının eserdeki bir estetik eksiklikten kaynaklanması durumunda haklı olduğu kararını verdi. Serra'nın 1980'lerin ortasında, benzer bir şekilde yarım bırakılmış bir heykel projesiyle (*Sight Point*) ilgili eski notlarından yola çıkan konuşması, Ocak 1990'da Yale Üniversitesi'nde, *Devrik Kemer* tartışmasının ardından yapıldı. *Kunst & Museumjournaal*, Amsterdam, c. 1, sy. 6, 1990, s. 23-33'te yer aldı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Daha en baştan, çelikten mamül alana özgü eserler yapma kararım beni geleneksel stüdyodan çıkardı. Stüdyonun yerini kentçilik ve sanayi aldı. Eserimi yapmak için sanayi sektörüne, yapı ve şehir mühendislerine, topograflara, işçilere, nakliyecilere, vinç ustalarına, inşaat işçilerine vb. güveniyorum... Çelik fabrikaları, tersaneler ve fabrika binaları benim yol üzerindeki geniş stüdyolarım oldu. Çelik fabrikalarında on yedi yaşında eğitimimi desteklemek üzere çalışmaya başladım. Bu fabrikalar o zamandan bu yana malzeme, esin, doku ve inşaat için kaynak sağladı bana.

Genellikle bir fabrikanın, tesisin, bir fabrikatörün olanaklarını ölçerim; aletlerini inceler, malzemeleri işlemelerini, ürünleri yapmalarını gözler, aletlerini, örs,

silindir, frenleri seyrederim, külçe mi, silah konisi mi, türbin mi, mermi mi yoksa piston mu yaptıklarına bakarım. Yapılanın ne olduğu ve nasıl biçimlendiği benim rehberim olur. Onların en gelişmiş işlemlerini ve bunları nasıl kullanabileceğimi değerlendiririm. Onların alet gücünü yapmak istediğim şeye göre arttırmak isterim. Bir çelik fabrikasına, bir tersaneye, bir termal santrale girebilmek ve onların çalışmalarını ve benim ihtiyaçlarımı genişletebilmek, belli bir teknoloji içinde etkin bir üretici olmanın, bulunmuş bir sanayi ürününün tüketicisi değil yönlendiricisi olmanın bir yoludur.

Bu yüzyıl içinde lehim heykelin yaşadığı tarih eserimi çok etkilemedi. Yirminci yüzyıl ortasına dek birçok geleneksel heykel, parçanın bütünle ilişkisine dayanıyordu. Yani, çelik öğeler resim ve kompozisyon açısından yan yana getiriliyordu. Lehimlemenin büyük kısmı iç yapılarıyla kendi kendini destekleyemeyen parçaları yapıştırıp yerleştirmenin bir yoluydu. Bu da Modernist heykelin büyük kısmında, Gonzalez, Picasso, Smith ya da Calder'in heykellerinde görülebilir. Çelikle bir resim oluşturan element olarak değil de, kütle, ağırlık, denge, yük taşıma olanağı, nokta yükü, baskı, sürtünme ve statik açısından bir inşaat malzemesi olarak çalışmak, mimari, teknoloji ve sanayi binalarının tarihlerinde doğrudan uygulama buldu. Kulelerin, barajların, siloların, köprülerin, gökdelenlerin, tünellerin vb. mantığı budur.... heykeltıraşlar genellikle sanayi devriminin sonuçlarını göz ardı edip bu temel süreçleri ve çelik yapmanın, mühendislik ve inşaatın yöntemlerini soruşturmakta yetersiz kalmıştır. Bu yüzden benim ilgilendiğim yapıcılar inşaat için en gelişmiş malzemelerden biri olan çeliğin potansiyelini araştırmış olanlardır: Roebling, Maillart, Mies van der Rohe.

Eserlerimin çoğunda konstrüksiyon ve karar verme süreçleri sergilenir. Malzeme, biçimsel, kavramsal kararlar apaçıktır. Alana özgü heykel kavramının görüş ya da inançla bir ilişkisi yoktur. Bu her durumda doğrulanabilen bir kavramdır. Kavrayış süreci yeniden inşa edilebilir ve bir eserin alanına göre kendine özgü yanı, alan üzerindeki etkilerine bakarak ölçülebilir. Teknolojik sürecin sergilenmiş olması heykeltıraşın el işçiliğini kişisellikten ve mitsellikten çıkarır. Eser "ustanın" o kurgusal dünyasına girmez. Eseri herhangi birinin incelemesine teslim de edebilirdim. Sürecin kanıtı içeriğin parçası olabilir. İçerik olmadığından değil, benim çalışma sürecimin o yönüyle ilgilenmek isteyen biri için görünür olduğundan. Eserlerim herhangi bir ezoterik kendine gönderme içermez. Kendine gönderme sorunu eser kamu alanına girdikten sonra ortaya çıkmaz. Eserin alanı nasıl değiştirdiğidir konu, yaratıcının kişiliği değil.

Alana özgü eserler belli yerlerin çevresel bileşenleriyle ilgilidir. Alana özgü eserlerin ölçeği, büyüklüğü ve konumu alanın topografisiyle belirlenir, bu ister kent, ister manzara, ister mimari hacim olsun. Eserler alanın bir parçası olur ve hem kavramsal hem algısal olarak alanın örgütlenişini yeniden yapılandırır. Benim eserlerim bir alanı süslemez, resimlemez ya da tasvir etmez.

Alan yönelimli eserlerin özgüllüğü, onların konumları için tasarlandığı, ona bağımlı olup ondan ayrılmaz olduğu anlamına gelir. Heykel öğelerinin ölçeği, büyüklüğü ve yerleşimi belli bir bağlamın özel çevresel bileşenlerinin çözümlenmesinden kaynaklanır. Belli bir alanın ön çözümlenmesi alanın sadece biçimsel değil toplumsal ve politik özelliklerini de dikkate alır. Alana özgü eserler bir parçası oldukları daha geniş politik ve toplumsal bağlamla ilgili bir değer yargısı dışavururlar. Eserle alanın karşılıklı bağımlılığına dayanan alana özgü eserler, alanlarının içeriğini ve bağlamını

eleştirel olarak ele alır. Alana özgü çözümler heykelle bağlam arasında yeni gelişmiş ilişkilerin eşzamanlılığını görmenin olasılığını ortaya koyar. Bir alana yeni bir davranışsal ve algısal yönelim insanın yerle ilgili deneyiminin yeni bir eleştirel düzenlenişini talep eder. Alana özgü eserler öncelikle ortamlarıyla bir diyaloğa yol açarlar. Alana özgü eserler iki ayrı dil arasındaki karşılaştırmayı belirtir (kendi dilleri ve çevrelerinin dili). Çevrelerinden bağımsız olma yanılsaması veren ve ancak kendi medyumlarının diline göre eleştirel olarak işlev gören Modernist eserlerden farklı olarak, alana özgü eserler, iki ayrı dil arasındaki karşılaştırmayı öne çıkarır, bu yüzden de birinin dilini ötekinin dilini eleştirmek için kullanabilir. Bu konuda Bertrand Russell'dan alıntı yaparsak. "Her dilin, hakkında o dilde hiçbir şey söyleyemeyeceğimiz bir yapısı vardır. İlkinin yapısını ele alan ve ancak bir üçüncü dilde dile getirebileceğimiz yeni bir yapı ortaya çıkaran bir başka dil olmalı..."

Kendi içeriklerini değiştirmek alana özgü eserlerin açık niyetidir. Le Corbusier bunu 1932 gibi erken bir tarihte anlamıştı. Victor Nekrasov'a bir mektubunda şöyle yazıyordu: "Moskova'da, Kremlin kiliselerinde, bir sürü muhteşem Bizans freskleriniz var. Bazı durumlarda, bu resimler mimariyi bozmuyor. Ama ona bir şey kattıklarından da emin değilim; freskin bütün sorunu bu. Freski duvara vurgu yapan bir şey olarak değil, tersine duvarı şiddetli bir şekilde yok etmenin, ondaki herhangi bir denge, ağırlık vb. fikrini ortadan kaldırmanın bir aracı olarak görüyorum. Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki, duvarı yok eden 'Son Yargı'sını kabul ediyorum; Sistine Şapeli'nin tavanını da kabul ediyorum, tavan fikrini tümüyle çarpıtıyor. Bu ikilem basit: eğer Sistine Şapeli'nin duvarının ve tavanının biçim olarak korunacaksa, fresklerle boyanmamaları gerekirdi, birisi onların özgün mimari niteliklerini sonsuza dek kaldırıp başka bir şey yaratmak istemiş, bu da kabul edilebilir bir durum."

Bu kavram anlaşılmalı ve korunmalı. Fakat alana özgü eserlerin bağlamsal sorunları güçlük çıkartır. Alana özgülük kendi içinde bir değer değildir. Hükümet, şirket, eğitim ve din kurumlarının bağlam çerçevesi içinde inşa edilen eserler o kurumların işareti olarak okunma tehlikesi taşır. İdeolojik tercihten kaçınmanın bir yolu da ideolojik yanlış anlama konusu olamayacak kalıntı alanları seçmektir. Fakat tarafsız bir alan da yoktur. Her bağlamın kendi çerçevesi ve ideolojik imaları vardır. Bu bir derece konusu. Ama sanat eserinin boyun eğdiği/uyumlandığı/uyarlandığı/hizmet ettiği/gerektiği/yararlı olduğu alanlar vardır... Bu tür durumlarda bağlamın sınırlarına muhalefet ederek çalışmak zorunludur, yani eserin tartışmalı ideolojilerin ve politik iktidarın bir onaylanması olarak okunmaması zorunludur. Onaylama olan sanatla ya da uzlaşmanın bir dışavurumu olan sanatla ilgilenmiyorum.

Bence eğer heykelin bir potansiyeli varsa, yaratıldığı yer ve uzamlarla çelişki içinde çalışma potansiyeli vardır. Sanatçının bir "karşı ortam" yapan kişi olduğu yerdeki çalışmayla ilgileniyorum. Eğer heykel stüdyoda yapılmış, sona da dışarı çıkarılıp alana uyarlanmışsa, olanaksızdır bu. Bir yerden diğerine götürülen taşınabilir nesneler genellikle bu yüzden başarısız olur. Modernist kamu heykelinin tarihi bu alana uydurulan budalalıkların örnekleriyle doludur. Ön bahçedeki bir demir geyik, keyfî şekilde yerleştirilmiş alana uydurulan bir sürü heykelden çok daha büyük bağlamsal anlama sahiptir. Bu ikilemden kendim de kaçamadığımı söylemeliyim, çünkü alana özgü çok az sipariş alıyorum ama sürekli çalışmayı arzu ediyorum.

İkinci kez satılması mümkün olmayan büyük ölçekli alana özgü projeler genellikle değerli bir yatırım sayılmaz. Bu nedenle alana özgülük kavramı ve şirket sponsorluğu birbirine uymaz. Sanat için şirket sponsorluğu ekonomik fırsatçılığa yol açar ve iştah açıcı sanatsal gelenekler dayatır. Şirket desteği almaya hevesli sanatçılar da şirket denetimine boyun eğer. Sonuçta, kukla yaratıcılar haline gelirler. Elleri ve zihinleri dıştaki iplerle harekete geçirilir: talep üzerine tedarik, rızayla uyumlanma. Şirket destekli sanat eserleri genellikle kamu hizmeti olarak tanıtılır. "Halk için sanat" gibi sloganlar ticari ve politik yönlendirmeyi maskeler, bu yönlendirmenin niyeti hepimizi homojen bir tüketiciler toplumunda yaşadığımıza inandırmaktır. Ekonomik eşitsizliğe dayanan kültürel ve eğitsel eşitsizlikler, ortaya çıkarılması gereken ve popülist bir halk için sanat fikriyle cilalanmaması gereken bir gerçekliktir. Bu sanat hevesi, halka istediklerini ve sözde ihtiyaç duyduklarını veren ürünler sunarak statükoya hizmet etmek ve böylece onu yeniden onaylamak olamaz. Pazarlama bu öncüle dayanır. Medyanın stratejilerini taklit eden Warhol, ticari girişim olan sanatın ustası oldu. İnsan ticari çıkarlar için kendi diline ne kadar ihanet ederse, otorite sahibi olanların onun çabalarını ödüllendirmesi ihtimali o kadar büyük olur. Eğer yapıntılar insanların tüketici ihtiyaçlarına uymuyorsa, eğer kendilerini sömürüye ve pazarlama stratejilerine teslim etmezlerse, doğruca unutuluşa gönderilebilirler. Hoşgörü sadece resmen onaylanmış fikirler için vardır. Teslim olmak sorunun özüdür. Çünkü elbette otoriteye teslim olmakta rahatlık vardır. Ama sözgelimi kendi temel inançlarımıza ters düşen politikaları izleyen bir yönetime özerkliğimizin ne kadarını vereceğiz. Belli bir noktada böyle bir politika saçmalıktır demek gerekir. Eğer sessiz kalır ve konuşmazsa insan, bu, sorumluluktan kaçmak demektir [...]

14 Mike Kelley (1954-)
"Kirli Oyuncaklar: Mike Kelley Söyleşisi"

Mike Kelley Los Angeles'taki Cal Arts'ta eğitim aldı ve mezun olduktan sonra West Coast'tan ayrılmadı. 1977 yılında Cal Arts'tan arkadaşı Tony Oursler'le birlikte "The Poetics" adlı, altı yıl birlikteliğini sürdüren punk-rock topluluğunu kurdu. Resimler, çizimler, nesneler ve çizgi romanlar yapmanın yanı sıra, 1980'lerdeki etkinlikleri arasında yerleştirmeler, performanslar ve rock topluluklarıyla başka ortak çalışmalar yer aldı. Yapıtı genelde Amerikan popüler kültürünün değişik alanlarını ele alır. 1990'ların başında bir elyapımı bebekler ve içi doldurulmuş hayvanlar dizisiyle yaygın ilgi çekti. Bunlar 1991 kışında Pittsburgh'taki Carnegie Sanat Müzesi'nde açılan bir sergide yer aldı ve ertesi yıl Basel'deki Kuntshalle ve Londra'daki ICA'ya taşındı. Aşağıdaki metin "Dirty Toys: Mike Kelley Interviewed" (söylesen Ralph Rugoff) adlı söyleşinin içinden alındı. İlk kez *XXIst Century*, 1, New York, Kış 1991/1992, s. 4-11'de yayınlandı, yeniden yayını Thomas Kellein (ed.), *Mike Kelley*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1992, s. 86-94. Alıntı yeniden basımın 87-90. sayfalarından alınmıştır.

[...]

RR: Birçok açıdan hâlâ yaygın bir şekilde, sorumsuz ve kültürel ve ekonomik sıkıntılarla terbiye olmamış bir tür çocuk gibi sunulan sanatçının toplumsal konumu ne olacak?

MK: Sanatçının toplumsal konumu bir sorumsuzluk konumu olabilir, ama bu onun gerçekten sorumsuz olduğu anlamına gelmez. Sanat üretiminin güçlüklerinden biridir bu. Yüzey anlamı genellikle onun derin anlamı değildir. Sanatın yararsız olduğunu söyleyebilirsin, ama o zaman sorman gerekir, "Yararsız insanın toplum içindeki yararı ne?" Onun da bir yararı vardır. O zaman "Sorumsuz" ne demek?

Sanatçı olarak, aslında çok kamusal bir ortamda yaşarsın. Bu senin işin. Bu yüzden bir tavanarasında tek başına yaşayan biri olan sanatçı miti kesinlikle gülünçtür. Sanatçılar en kamusal insanlardandır. Küçük bir ticaret ya da kulübe sanayisi gibidirler, ama çevresindeki kurumlara takılmış olan biri.

Sanatçının yakınlıkları açısından, bütün o modernist çocuk kültü, çocuğu saf, toplumsallaşmamış yaratıcılığın masum figürü olarak gören bu kült önemli. Tam bir saçmalık bu ve de sorunun bir parçası, sorunun çözümü değil. [...]

RR: Son on yılda, bir sürü sanatçı kitlesel medya kültüründen ödünç alınmış imgelere ve imge yapma yordamlarına yaslanırken, sen neden ısrarlı bir şekilde elyapımının estetiğine yöneldin?

MK: Ben elyapımına ve klişe kendini ifade fikirlerine, elyapımı nesnenin kişisel, ifadeci bir psikolojiyi ortaya koyduğu fikrine de aşırı tepki gösteren bir sanatçı kuşağından geliyorum. Bence bu fikre karşı isyan etmek için binbir sebep var, ama aynı zamanda şirket tarzı imge yapmaya ve kitlesel üretimi olan imgeleme takılıp kalmak yanlış, çünkü o üslubun, onu çevreleyen bütün o popülizm retoriğine rağmen, fazlasıyla klasik olması kolay.

Bence artık elyapımı şeylere farklı bir şekilde bakmaya başlamak mümkün. Eskiden olduğu gibi kahramanca değil bunlar – elyapımı artık acıklı ve bunun duyguyla ya da özel bir ruh haliyle bir ilgisi yok. Bebek eserlerimde, seyirci sanatçının psikolojisi değil kültürün psikolojisi üzerine düşünmeye sürükleniyor. Bu açıdan, reklamcılığı taklit eden eserden farklı değil, ama reklamcılığın ve kitlesel üretimin klasik hakim tonlarından kaçarsınız. Aynı dili konuşuyoruz, ama ben onu durumun ekonomisini sergileyecek şekilde konuşmak istedim.

Aslında, büyük ölçekli fotoğraf çalışması yapmak çok pahalı ve bütünüyle sıradan insanın ekonomik imkanlarının ötesinde bir şey. Ne zaman şu Cal Arts geleneğinden gelen sayısız sanatçının patlattığı o dev fotoğraflardan birini görsem, onun ekonomisine takılıp kalıyorum. Artık tek düşündüğüm şey para. Cindy Sherman gibi biri için durum biraz farklı, çünkü ürettiği imgeler o kadar tiksindirici ki onları, onları üretmenin ekonomisiyle birlikte düşününce, serseme dönüyorsunuz. İnsan böyle iğrenç bir şey için nasıl olur da bu kadar para harcayabilir diye merak ediyorsunuz – ve bu da onun işine geliyor.

RR: Yine de artık eserlerinizin fiyatı yükseliyor, fiyat etiketine bakmadan bir Mike Kelley göremediğini söyleyenler var.

MK: Ama benim yapıtımda bu ekonomi bütünüyle malın ritüel doğasıyla ilgili, onu üretmenin maliyetiyle değil. Bir bakıma, benim elli sent ödemiş olduğum bu bebeğin artık kırk bin dolara satılıyor olması gibi bir olgu eseri daha da güçlü kılıyor – sanatın kültür içinde oynadığı tuhaf konumu ve bedelin nasıl belirlendiğini gösterir.

Bunu dehşet verici bulabilirsin, ama her şey böyle yürüyor. Bu kültürde bedel paraya bağlı, insanlar da kültürde ona değer katan şey ona uygulanmadığı sürece eserde sözkonusu olan konuları konuşmuyorlar.

RR: Tertemiz eşyaları sanat diye sunarken, diğer mal sanatçıları piyasa zihniyetini eleştirmek yerine dayatıyorlar mı?

MK: Belki; ama ben başka şeylerden daha fazla kültür dayatarak sanattan bahsetmeyi reddediyorum. Bana öyle geliyor ki sanatın sanat olabilmesi için törenle yaşamdan ayrılması gerekiyor, yani onun hakkında aynadan başka bir şeymiş gibi konuşmak sorunlu bir şey. Ticari sanatın en kötü örnekleri bile sistemi onu bilinçli kılacak şekilde resmediyor, yani onun hakkında konuşabilirsiniz ve bence bu da iyi bir şey.

RR: Eğer sanat bir aynaysa, politik açıdan tarafsız mı sizce?

MK: Sanatı hep görsel iletişim ve temsil açısından düşünüyorum. Sözgelimi, beden sanatında, sanatçıların medyum olarak fiziksel bedenlerini kullandığı o sanatta, onların insan olarak tamlıklarıyla bahsetmezsiniz onlardan, onlardan bir insan olma fikri gibi bahsedersiniz. Onları politikleştirmenin yolu, onlardan o mesafeli şekilde bahsetmek, onları bir yapı ya da bir ideogram olarak görmektir.

Ama bu ritüel sürecin içinden politik olana ulaşmanız gerekir. O süreç bir sürü ajitprop çalışmasında kısadevre olmuştur, bu da psikolojik süreçleri aşırı basitleştirmesi yüzünden çok naiftir. Sanat fikrini basit düşünce tarzları ve birebir ilişkilere indirgerseniz, faşist fikirlere çok yaklaştığınızı görürüm. Bütün bu ayrımları daha karmaşık tutmayı yeğliyorum.

RR: Yani sanatın etki alanının bireysel deneyimle sınırlı olduğunu, toplumsal değişim sağlayamadığını mı söylüyorsunuz?

MK: Modernizmin büyük yalanlarından biri de estetikteki belli değişimlerin kültürü tümden, sonsuza dek değiştireceğini söylemesiydi. Tersine, ben onun sürekli bir süreç olduğuna inanıyorum – sanat kalıcı değişimler yapmayabilir, ama belli temsilleri değiştirerek, sanat şeyler hakkındaki fikirleri değiştirir. Eğer bazı davranış fikirlerini insanlara onları istetecek kadar çekici kılarsanız, o zaman kültürün o davranışları benimsemesi gerekir. Olaylar biraz tuhaflaşabilir, ama en azından değişim olasılığının orada olduğunu gösterir bu. [...]

RR: Sizin yapıtınızın ne kadarı etkisi açısından "normal"le ilgili geleneklere dayanıyor? İçi doldurulmuş hayvan eserlerinin dokunaklı hali sözgelimi, galerinin bozulmamış ve yüce dünyasındaki ortamı açıkça değiştiriyor.

MK: Yapıtım sanat dünyasında sunulmamış olsaydı bile, aynı işlevi görebilirdi, çünkü kültür benzer şekilde tanımlanmış. Sözgelimi, ben çocukken, hippi altkültüründe Mickey Rat ya da Rat Fink gibi bir şeyler vardı, ikisi de Mickey Mouse'un çarpıtmalarıydı. Bu şey yüksek sanat seyircisine yönelik değildi, ama benim yapıtlarımın bir kısmı gibi gericiydi. Yani buna tepki vermek için sanat dünyasına ihtiyaç yok, çünkü kültür genel olarak sanat dünyasının aynasıdır.

RR: Yapıtınız tutarlı bir şekilde yüksek ve alçak kategorilerini, onları karşılaştırıp sınıflandırması güç bir şey yaratarak patlatmayı hedefliyor.

MK: Kültür açısından söylenirse, bir şeyin "nitelikli" olduğunu bilmenin tek yolu belirlenmiş sınıflandırma sistemleri sayesindedir. Fakat bana göre, haz, o tanım ve kategorilerden sıçrayıp öte yana geçmekten gelir. Yani nitelikli şeyler tam da sınıflandırması zor şeyler olur. Bunlar ilginç şeylerdir.

15 Martin Kippenberger (1953-1997)
B'den: Jutta Koether'le Söyleşi

1980'lerde Kippenberger aralarında Büttner ve Oehlen'in (bkz. VIIIC12) bulunduğu diğer Hamburg merkezli sanatçılara yakındı ve Oehlen'in o döneme ait resim politikasıyla ilgili görüşlerine benzer görüşlere sahipti. Fakat resim üretimi, etkinliğinin sadece küçük bir parçasıydı. Ayrıca nesneler, heykeller ve yerleştirmeler yapıyor, posterler tasarlıyor, gölge yazarlık yapıyor, bir bar işletiyor, başka sanatçıların geniş çe bir koleksiyonunu topluyor ve müze retrospektifinde derecelendirme fikrine çaprazlamasına ters olan sergilerin kullanılmasını sağlayan bir uygulamayı benimsiyordu. Ürettiklerinin çoğu asistanlara verilmişti. Kippenberger'in 1980'ler ve 1990'lar başı Almanya'sındaki varlığı Warhol'un 1960'lar ve 1970'ler New York'undaki varlığıyla karşılaştırılabilir. Warhol gibi Kippenberger de –ama daha dışa dönük ve saldırgan bir tarzda- sanatçının çağdaş imgeleriyle olan kendi büyülenmesinin malzemelerini kültüre geri yansıttı. *B: Gespräche mit Martin Kippenberger*'in ([Martin Kippenberger'le Sohbetler], Ostfilden: Cantz, 1994) yayını, açıkça Warhol'un *A* adlı romanına atıfta bulunmaktadır. İçinde yer alan söyleşiler birkaç yıl içinde kaydedildi. İlk ses çözümlemeleri gözden geçirilmemiştir. Jutta Koether'la yapılan söyleşi 1991'de kaydedildi ve ilk kez bu yayında, s. 13-16'da yer aldı. Nicholas Walker'a ait çeviri de s. 14-19'da yer almaktadır. Açıklayıcı dipnotlar, Sebastian Zeidler sayesinde editörler tarafından eklenmiştir.

KIPPENBERGER: [...] *Sanat artık yapılmıyor, sadece bakılıyor!* Sözgelimi, Amerikalı kadınlar bunun uzmanı. Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler'dan Andrea Fraser'a dek hepsi sanata sadece bakıyorlar, biraz da üzerinde çalışıyorlar, günümüzün sanatı işte bu. Artık Rosemarie Trockel'in yaptığı gibi,[1] kadınsı sanatların bir parodisi olarak tığ işi yok, kaba saba resim ya da "erkekçe çalışma" yok, sadece açıklama, soruşturma, temsil var.

Bir sanatçının anlaması gereken şey bu! Bütünselliği kavramaya çalışan sanatçılar sanat dünyasının sabit noktalarıdır, her şey çevrelerinde döner – Lüpertz ltd., post-post ekspresyonizm, post-post Neo-Geo, Imi Knoebel değil. Bunların hepsi temelde gereksiz artık. Peki ne diye oraya gidelim? İnsanlar hâlâ duvar süslemek için binbir bahane üretiyor. Ama artık yoğunluk göremiyorsunuz. Göstermelik her şey. *İyi bir sanatçının belirtisi şudur: eski olma, yeni olma, iyi ol! Eğer birinin sergisine girer ve kötü resimlerle birlikte iyilerini de görürsen, o zaman iyidir bu!* Çatışma çıkarma olanağı. Ama lütfen her şeyi aynı ölçüde iyi sayma. Lüpertz ve Knoebel de hep kusursuzlar. Sorun da bu. Eğer her şey iyiyse, hiçbir anlamı yok. Tanrımız elbette başlangıçta çok farklı bir fikre sahipti: *iyi ve kötü olsun!*

Ama sanatta artık herhangi bir diyalektik yaklaşım göremezsiniz. *Ergo*: Bir sürü sanatçıyı unutsanız da olur!

KOETHER: Peki sizin buradaki konumunuz ne? Kendinizi bu anlattığınız yeni "kadın sanatının" yanında mı görüyorsunuz yoksa sanatın seyredilmesi, dağıtılması ve iletişimi açısından çalışan diğer sanatçılarla mı birliktesiniz? Kendi kılavuz çizgilerinizin gerçekleştirilmesi için iyi bir örnek misiniz?

KIPPENBERGER: Evet, ben de kadınım [gülüyor]. Çok doğru! Ben de insanlık için iyi şeyler düşünüyorum. Kadınlar başkalarına destek olmak için genellikle geri çekilirler. Ben de öyle hissediyorum. "Düzgün" bir ressam değilim, "düzgün" bir heykeltıraş değilim, sadece olaylara dışarıdan bakıyorum, arasıra müdahale ediyorum, elimden geleni yapmaya çalışıyorum. İnsanları kışkırtmak değil niyetim, onları sakinleştirmeye çalışıyorum sadece.

KOETHER: Ama burada bazı farklar var. Sonunda hep kendini sunuyorsun, tıpkı "egomanyak sanatçı" gibi. Eğer kadınlarla olan benzetmeyi sürdüreceksek, Andrea Fraser böyle yapmıyor, ya da yapıyorsa, sırf özel olarak belirlenmiş bir "kendi kendini sunan kişi" rolüyle yapıyor.[2]

KIPPENBERGER: Ama ben kendimi tümüyle ve ikirciksiz bir şekilde canlı bir araç gibi sunuyorum. Başkaları bunu belki projeyle bağlantılı olarak daha üsluplu ve daha hesaplı bir şekilde yapıyordur. Bende rol yapma pek işe yaramaz çünkü bir üslubum yok. Hiçbir şekilde üslubum yok. Bunun da kanıtı çocukluğumda bile var. Babam bana hep gerçekten bir üslup edinmem gerektiğini söylerdi ve ben de asla Chagall, bir Dubuffet, evde olanlar gibi bir şey çıkaramayacağımdan korkardım. Sonra üslubumun tam da kişiliğimin olduğu yerde durduğunu fark ettim. Bu da performanslarla, tek tek nesneler ve eylemlerle, kararlarla ortaya çıkıyor ve buradan da bir tür tarih çıkıyor. Çünkü sanat zaten sadece olaydan sonra algılanır, dışarıdan algılanır, geldiği an algılanmaz. Bence burada yirmi yıl doğru bir ölçek sayılır. Ancak o zaman eserin, sanatçının gerçekten nasıl bir etki bıraktığını saptayabiliriz. Önemli olan insanların benim hakkımda neler SÖYLEYECEĞİ. İyi bir atmosfer yarattım mı, yaratamadım mı? Ben de insanlar şöyle desin diye çabalıyorum: Kippenberg cidden matraktı! Bir de benim farklı alanlardan birkaç ıvır zıvır seçip işlediğimi söylesinler.[3] Bu şekilde çalışmak çok kolay değil. Kolayca kışkırtıcı olamazsınız, ama kolayca iyi bir şeyler de yapamazsınız. Benim bunu başarmak için koyduğum kurallar şöyle: Dişçiler için hiçbir şey hazırlamıyorum[4] ve resimleri şöminenin üstünde hoş duracak biri sanılmak istemem. Yiyip içebilmek için küçük resimler yaptığımı da kabul ediyorum, onlar da aslında "şöminenin üstünde" fazlasıyla iyi görünüyorlar. Ama bunlar istisna. Ürettiklerimin yüzde ikisi bu tür şeyler. Buna izin veriyorum – bu da benim lüksüm! Neyse ki bu kamuoyu tarafından resimlerimin daha çok yanlış anlaşılmasını sağlıyor. An için çalışmam yetiyor, yeter ki birey olarak belli bir miktar vakit verilmiş olsun. Kendi başına durabilen, kendi adına konuşabilen bir şey yapmak için bütün olasılıklardan yararlanıyorum. Çünkü "müzede asılma" gibi "tanınma" biçimlerine kavuşmadan önce müze müdürlerinin asıldığını görmeyi yeğlerim. Bu da hiç olmayacak şey.

KOETHER: Bu da müzelerin Kippenberger nesne ya da resimlerini almaya korktuğunu ya da almak istemediğini, buna karşılık senin, Kippenberg'in sırf mecburiyetten erdemli kalıp kendi kendine yardım programları oluşturduğunu,[5] bunların

da sonra yapıtının arkasında üretim rasyonalinin kalıcı bir parçası haline geldiğini söylemenin başka bir biçimi değil mi?

KIPPENBERGER: Onları bekliyor filan değilim. Bu çok vakit alırdı. Sonuçta insanın yapabilirken işini yapması lazım. Herkes yapıyor bunu, sanatçı da öyle. Tatmin o şeyi çıkartabilmekle geliyor. Bu şeyler müzede görülemeyeceğinden, erişilebilir kılınamadığından, yani sergiden sonra, günışığına çıktıktan sonra bir avuç insandan fazlası bunlara erişemediğinden, ben de eserimi başka kanallardan, kitaplarla, türlü türlü yayınlarla, posterler, performanslarla, şimdi de eğitim ve elçilikle yayıyorum. Müzeler antikacı çöplüğü gibi, ama herkes biliyor zaten benim seksenleri anlamayan kişi olduğumu. Sigmar Polke olayına baksana. Herkes onun yetmişlerin adamı olduğunu biliyordu, ama yine de epey bir tereddüt ettiler, sonunda birkaç tanesini satın aldıklarında bir ömür geçmişti. Bu kurumlar fazla doğruyu kaldıramıyor!

***

[...] Başkalarının eserlerini satın almak benim her şeyi yeniden ziyaret edip değerlendirmemi sağlıyor – kendim de dahil. Özellikle kendime yakın bulduğum meslektaşlarım şunlar: Albert Oehlen, ressam olarak ve Mike Kelley, Amerikalı şakacı olarak – NY kadınlarını çok zekice kuramsal açıdan tasvir ediyor, pahalı ve bol renkli tasvir ediyor vb. Aslında koleksiyonculuğu işimin bir parçası sayıyorum! Eserlerini satın aldığım sanatçının bir "geleceği" olup olmaması benim için önemli değil. Bütün bu kendine takıntılı inleme çöplükten ibaret, yeter ki bir eserden bir şeyler alabileyim ve onun başka şeylerle olan bağını nasıl kuracağımı bileyim. Burada bir sonuç daha var: yapıtımın bu kısmının, koleksiyonculuk kısmının maliyetini çıkarabilmek için, kendi resimlerimden satmam gerekiyor. Çünkü elbette koleksiyonculuğun da bir bedeli var.

KOETHER: Başka deyişle, Kippenberger'in kişiliğiyle çalışan bir kendi kendini döndüren devrenin bir öğesi oluyor koleksiyonculuk?

KIPPENBERGER: Hubert Kiekol, Meuser, Förg, bunlar da koleksiyonumun bir parçası. Yani aklın almaz, bütün BUNLARI kendi başıma yaptım! İlk önceleri sevdiğim kişilerden bir şeyler alıp kendi üretimime, heykellere, nesnelere, kitaplara vb. katıyordum.[6] Bugünse, dediğim gibi, koleksiyonun kendisi bu üretimin parçası. Elbette başkalarından bilmeden alıntı yapıyorum, ama bugünlerde genellikle kendi yapıtıma "taze, sofu, neşeli, serbest" bir şekilde yaklaşıyorum. Ya da o da asistanlarımın "benim üretimime" Kippenberger rehber çizgilerine göre koydukları şeyle şekilleniyor, ama onlar da "beni görüşümü" kendi yöntem ve becerileriyle değiştiriyorlar. Bence insanın, içinde sergilediği ve yaşadığı bağlam konusunda net olması gitgide önem taşıyor. Bu bağlamın ne olduğunu belirlemek, kendi ağını kurmak, sanatçı için çok önemli bir hedef. Şimdi bunun için çalışıyorum. Ve sadece bu bağlantıyı üretmek için değil, aynı zamanda onu görünür kılmak, onu silinmez bir şekilde açık kılmak için de çalışıyorum. Bu bağlantıyı gelecek kuşaklar için kurmak, "gelecek kuşaklar" yarın anlamına gelebilir. İçinde yaşadığımız zamanın tartışılma tarzına katkıda bulunmak istiyorum. Bu sadece makul bir şey. Günün sorunlarını öylece temizleyip geçemezsiniz. Elbette bu tür şeylerin ötesinde duracak kadar sıra dışı olduğunuzu (çok iyi bir sanatçı olduğunuzu!) öne sürmeyi sürdürecek gücünüz yoktur. Bu yüzden belli bir katkı yapmaya, temel hazırlamaya çalışmayı sürdürmeniz gerekir, sözgelimi

Marcel Broodthaers koleksiyon-ve-sergiyi, Kartal Müzesi'ni yaptı. Burası yaşamdan örnekler sunuyor. Yani ben de bundan sonra yazmaya karar verirsem, çevresindeki ortamın tepkisi de belli ki onun bir parçası olacaktır ve başkalarının resimleri de benim örneklerim olacaktır.

***

Jörg Immendorf'un "Resmi Bırak" öğüdü tekrar tekrar yinelenmeye değer çünkü hiç yerine getirilmedi. Ama artık farklı bir şekilde anlaşılması gerekiyor. Çünkü artık önemli bir meydan okuma değil bu, bir lüks bile değil, bunun artık bilimsel bir önerme olarak okunması gerekiyor. Artık Fransız bereleri takmış adamlardan sanat bekleyemezsiniz. Bilim gibi ele alınan sanat, vurucu satırı olmayan bir fikra gibidir, ama bir sürü incelikle doludur. Bir fikrayı çok iyi anlatabilmek ve onun hakkındaki her şeyi anlatabilmek gerekir! [...] Müziği yapan şey sestir! Bütün olay burada dönüyor. [...]

Editör Notları

1 1980'lerin başında Trockel, tığla, başka desenlerin yanı sıra swastika [gamalı haç] deseni de taşıyan bir dizi kazak örmüştü.

2 1980'lerin sonunda Fraser bilgiç bir sanat tarihi mezunu kılığına girip çaresiz bir grup turiste galeri tarzı bir konuşma yapma "eylemi" gerçekleştirmişti: sanattan değil güvenlik sistemleri ve şirket sponsorlarından bahsetmişti konuşmasında. Buradaki sanatçı kişiliği "eylem" süresince uydurma bir karakter olarak yapılmış ve müze bağlamı içinde sanatın sunumunu etkileyen sözde sanat dışı söylemler için bir odak noktası işlevini görmüştü. Buna güçlü bir tezatla, Martin Kippenberger bütün karakterini günde yirmi dört saat kamusallaştırmayı başarmış, etkili bir şekilde sanatla yaşamın karman çorman iç içe girişini, fazlasıyla moda bilinçli bir tarzda da olsa, kişileştirmişti.

3 Resim, heykel, politika, moda vb. alanlardan.

4 Almanya'da ameliyathane bekleme odalarına asmaya uygun modern resimlerin koleksiyoncusu olarak bilinir.

5 Söyleşi sırasında Kippenberger Frankfurt'taki sanat akademisinde konuk öğretmendi. Resim öğretmek yerine öğrencilerle birlikte galerileri geziyor ve onları eserlerini bu tür koşullarda sergilemeye kalkıştıkları zaman kendilerini bekleyen tehlikeler konusunda uyarıyordu.

6 Kippenberg'in masa tezgahı olarak kullandığı söylenen Gerhard Richter resmi gibi.

16 Peter Wollen (1938-)
"Geleceğe Doğru: Turizm, Dil ve Sanat"

Wollen sanat ve kültür, özellikle de film ve fotoğraf konusunda çokça yayın yapmıştır. İlk kitabı *Sinemada Göstergeler ve Anlam*'dı (1969). Fransız kuramından fazlasıyla etkilenen ilk yazdıkları özellikle *Screen* dergisine yakındı (ayrıca bkz. VIID10 ve VIIIB2). Bunların bir kısmı, "göstergebilimsel karşı-stratejiler" sayılanlar *Readings and Writings* (1982) içinde yer aldı. Buradaki deneme başlıbaşına bir yazıydı, 1990 yılında yayınlanmıştı, ama daha sonra Wollen'ın *Raiding the Icebox* adlı kitabının son bölümü olurken gözden geçirildi. Bu kitap modern hareketin alternatif bir tarihini sunmakta, "güzel sanatlardaki" değişiklikleri moda, sanayi üretimi, politik değişim ve turizm gibi alanlardaki değişimlere bağlamaktadır. "Geleceğe Doğru" "küreselleşme" fenomenini ele alır. Wollen sanatın günümüzdeki uluslararasılaşmasını Modernizmin diğer kültürlerle karşılaştığı ilk anlara bağlar, bu anlar sırasıyla ("primitivizm-

de" örneklenen) "sömürgeci" ve (Meksikalı duvar ressamlarının Kuzey Amerikalı bir kültür söylemine girmesiyle örneklenen) "sömürgecilik karşıtı" anlardır. Ardından çağdaş durumun, kodların karışmasıyla öne çıkan, farklı bir çağa tanıklık ettiğini öne sürer. Postmodernist ve post-kolonyalist olarak, sermayenin ve onun kültürünün küreselleşmesinde niteliksel olarak yeni bir aşamayı belirtir. Metin buraya *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth Century Culture*, Londra: Verso, 1993, s. 190-212'den aktarılmıştır.

Bugünkü sömürge sonrası konumumuzdan dönüp yirminci yüzyıla bakar ve kitlesel kültür temasının sanat tarihini, hem merkezde hem periferide, ne şekillerde şekillendirdiğini anlamaya çalışırsak, kendileri de merkez-periferi ilişkilerindeki aşamalara karşılık gelen üç temel aşama görürüz: sömürgecilik, sömürgecilik karşıtlığı ve sömürgecilik sonrası (elbette belli gecikme ve önceliklerle). Bunların ilki Üçüncü Dünya'nın yapıntılarının antropologlar ve müzeler tarafından etnografik yağması ve ardından bu yapıntıların avangard sanatçılar tarafından ondokuzuncu yüzyıl akademizmini devirmeyi sağlayan bir kaynak olarak "melezleştirilmiş" şekilde kullanılmak üzere sahiplenilmesiyle öne çıkıyordu. Burada, dikkat çekici anlar Picasso'nun Paris'teki Trocadero etnografi koleksiyonuna yaptığı ziyaretler ve *Demoiselles d'Avignon* resminin yapılmasıdır. İkinci aşama Meksikalı bir grup sanatçının (*los tres grandes*: Rivera, Siqueiros, Orozco) Meksika Devrimi'nden sonra cesurca, Avrupamerkezci kuzey yerine güneyli (Hispanik ve Yerli) periferiyi hegemon kılacak bir pan-Amerikan sanat yaratmaya girişmesiydi. Sonunda bu proje tökezledi ve başarısız oldu. Onun dikkat çekici anı Diego Rivera'nın New York, Rockefeller Merkezi'ndeki duvar resminin yıkılmasıydı. Bu da ilk aşamanın yeni bir temelde canlanmasına yol açtı. Zaman içinde, eski sömürge imparatorluklarının dağılması ve modernizmin kendisinin tükenip krize girmesiyle birlikte, üçüncü aşamaya, merkezdeki postmodernizme alternatif olarak ve onun yanında olarak, "para-turist" sanatın küresel gelişmesi diyebileceğimiz şeyle belirlenen aşamaya girdik. Burada önemli bir an 1989 yılında Paris'te Magiciens de la Terre sergisinin yerleştirmesiydi. Bu sergi, onu düzenleyenlerin niyetleri ne olursa olsun, bize dünyanın dört bir yanındaki birçok farklı kültür ve ortamdan gelen, Batı dünyasını da içeren ama onunla sınırlı olmayan bir sürü sanatı görme fırsatı verdi. [...]

Ama bugün... ulusötesi sermayenin, telekomünikasyonun ve kitlesel turizmin küçülen dünyasındayız. ... Bu sadece sömürge sonrası bir çağ, Üçüncü Dünya ülkelerinin birçoğunun zaten kendi sömürge sonrası tarihine ve hatta kendi tarih bastırmalarına sahip olduğu bir çağ değil, aynı zamanda postmodern bir çağ bu, Picasso'nun başlattığı, Pollock'un Amerikanlaştırdığı modernizmin sonunda krize girmiş olduğu bir çağ. Basitçe söylersek, kültürel temasın doğası, hem genel ekonomik ve politik anlamda hem de sanatsal anlamda, köklü bir şekilde değişti. Bu, ortadan kalktığı anlamına gelmiyor. Birçok açıdan, yoğunlaştı, ama temas tarzları değişti, metropol ve periferi kültürlerinin kendileri gibi. [...]

Kültürel temasın doğasındaki iki değişiklik sanatlar üzerinde açıkça etkili oldu. İlki etnografların ayrıcalıklı konumunun sona ermesidir. Etnograflar geleneksel olarak tüccarlar, idareciler ve misyonerlerle birlikte, sömürge yönetimi aygıtının bir parçasını oluşturuyorlardı. Disiplinleri zamanla bu uzlaşma konumundan kurtulmuş olsa da (Doğrusu, Fransa'da gerçeküstücülüğün Leiris'ten Levi-Strauss'a uzanan

etkisi buna katkıda bulundu), yine de etnograflar metropol sanatçılarının yararlandığı Üçüncü Dünya sanatının imgesinin oluşturulmasından büyük ölçüde sorumlu olan kişiler oldular. Müzeleri yapma nesnelerle dolduran ve bunlarla ilgili popüler ve akademik değerlendirmeler yazanlar etnograflardı. Batı kültürü arkaik, törensel toplumlar fikrini, ötekilik ve arılığın fantazmatik inşası için kaynak olan bu fikri klasik etnografyadan aldı. Bu tür toplumlar gerçekten var olsa bile, etnograflar (elbette aslında kendilerinin de önemli bir parçası oldukları) kültürel temasın gerçekliğini en aza indirgemeye yöneldiler. Bu tavır artık mümkün değildir.

İkincisi, Üçüncü Dünya ülkelerinde, kendileri de temasa bir tepki olan sanat biçimleri gelişti. Bunların en önemlisi turist sanatıdır. Turist sanatı, elbette, yüzyıllar öteye uzanan ticari temaslar olduğu sürece vardı. Sözgelimi, Haiti halkı, Kraliçe Charlotte Adaları'nda yaşayan Kuzeybatı Kıyısı Yerlisi Amerikalılar, özgün bir turist sanatı biçimi olan katmanlı kil heykelini, onsekizinci yüzyıldaki (Kaptan Cook'la) ilk temasların birkaç on yılında, kürk ticareti döneminde geliştirdiler. Ama Batı'yla temas için başlıca odak noktası olan "otantik" ya da "kabile" sanatından "turist" sanatına yönelik o büyük değişiklik son kırk yılda yaşandı. Dünyanın çok ayrı yerlerinde, sanatçılar örgütlü bir zanaat merkezi, otel ve ihracat ticareti, birçok ülkede önemli bir para kaynağı olan bir ticaret için üretmeye başladılar. Kooperatifler, atölyeler ve toptancı ve market kurumları ortaya çıktı. Zamanla turist sanatından para-turist sanatına, turist sanatından da bir şeyler alan ama onun ötesine yeni özgünlük ve karmaşıklık alanlarına giden bir sanata doğru geçiş yaşandı. Genellikle, bu geçiş Batılı da olabilecek, hem ölçek hem nitelik denetimi açısından daha tutkulu bir üretim başlatmış olan bir sanatçı, tek başına bir *animateur*ün çabalarından kaynaklanmış olabilir. Sözgelimi, Orta Avusturalya'daki Papunya'daki yerleşimin hikayesi buydu, 1971 yılında Geoff Bardon buraya geldikten sonra akrilik hareket başladı; ya da Baffin Land'deki Harrison Limanı, 1948 yılında James Houston burada İnuit sabuntaşı heykelciliğini başlattı ve Hudson's Bay Company'yle ticari anlaşmalar yaptı. Aynı şekilde, Frank McEwen, artık Parare olan Salisbury'de, yerel heykeltıraşları hareketlendirdi ve onların eserlerini Rodezya Ulusal Galerisi'nin dükkânında sattı.

Geleneksel sanat kurumlarının çöküşü ya da yıpranması öncelikle turist sanatının fırsatçı yapılarının doldurduğu bir boşluk yarattı. Ama sanatçıların bir kısmı o dönemde *animateur*leri eserlerinin hevesini, karmaşıklığını ve kapsamını yaygınlaştıracak kaynaklar olarak kullanmayı başardı. Bu yeni para-turist sanatını yapanların kendilerinin de kurumsal destek sistemi, ikircikli bir şekilde hem destek olan hem sömüren bir sistem bulmaları gerekiyor. Sömürü ve destek arasındaki denge her özgül durumun politik ve ekonomik dinamiğine bağlı olacaktır. Birçok açıdan, para-turist sanatın turist sanatından bu şekilde gelişmesi, genişlemiş melez ya da kırma dillerin gelişmesiyle karşılaştırılabilir. Önemli bir makalesinde, Paula Ben-Amos turist sanatının temel biçimlerini, dilcilerin ve uzmanların aynı şekilde beğenmediği, ama artık yeniden değerlendirilmekte olan melez dillerle karşılaştırdı. Turist sanat, melez dil gibi, indirger ve basitleştirir, uzak bir yabancı hedef grubu tarafından anlaşılır olmayı hedefler ve melez dil gibi, evrensel özelliklerin merkezinin çevresinde eğreti ifade yöntemlerinden yararlanır. Günümüzde melez dilleri cahilce gevelemek olarak değil, yaratıcı uyarlamalar, en umutsuz koşullarda iletişim yapıları yaratma

becerisinin göstergeleri olarak görebiliriz. Melez dillerin içinden acil durumlarda tümüyle yeni lehçeler geliştirmek üzere çıkan kırma diller için bu daha da doğrudur. Başka durumlarda, melez diller, eski lehçeler ve yeni beliren kırma diller bir arada var olup etkileştiği sürece, aşamalı bir ödünç alma ve karışma süreci vardır.

***

Üçüncü Dünya farklı birçok açıdan hızla değişiyor. Bir "Üçüncü Dünya" fikri bir sürü kökten farklı türden toplum ve kültürlerin içine doldurulduğu hazır bir kavramdı ve merkezle periferi arasındaki ilişkiler değişip yeni bir dünya sistemi ortaya çıkmaya başladıkça, daha da yeni farklılık alanları ortaya çıkaracak. Perifeideki kültürler farklı oranlarda ve farklı yönlerde değişecek. Fakat bu değişimlerin göç, kentleşme ve kültürel temasın üçlü ekseni üzerinde gerçekleşeceğinden emin olabiliriz. Otantik bir milliyetçilikle homojenleştirici modernizm arasındaki seçimin modası gitgide geçecek. Hem merkezde hem periferide kültürel kimlik sorunları, tek bir melez ya da bileşik kültür modeli olmadığını, çok farklı olasılıklar olduğunu anlamaya başladığımız zaman daha da karmaşıklaşacak. Dilsel paradigmaların –kırma, anadil, Esperanto vb.– bir yararı da bize mevcut ne çok seçenek olduğunu kesin bir şekilde göstermeleridir. Salman Rushdie bir süre önce "melezliği, arı olmamayı, karışmayı, insanların, kültürlerin, fikirlerin, politikaların, filmlerin, şarkıların yeni ve beklenmedik bileşimlerinden gelen dönüşümü" övme isteğini dile getirdi. Eğer kırma bir para-turist sanatı hayali böyle bir karışmanın olası tek sonucuysa, birçok farklı biçime, kültürel temasın farklı tür ve baskılarından, turizmin farklı kalıplarından, yerli ve göçmenin farklı matrislerinden etkilenen biçimlere bürünecektir. Ama görsel sanatta da, başka yerde olduğu gibi, yenilik ve düzelmenin periferiden geleceği, metropolün gitgide taşralaşan kültürünün kendi kendine takıntılı halinden özgür olacağı bir çağa giriyoruz.

Merkez ve periferinin bütün dünyaya yeniden dağılmasının merkezsizleştirici bir sonucu olacak, en azından geçiş döneminde. Sanayi metropolü Kuzey Amerika, Batı Avrupa ve Doğu Asya arasında bölündü. Eski "sosyalist kamp" dağıldı. Üçüncü Dünya, eşitsiz gelişmenin bazı alanları öne çıkarıp diğerlerini geriye itmesiyle birlikte, kendi bölgesel merkez ve periferilerini yarattı. Aynı zamanda, Üçüncü Dünyadaki yönetici elitler organik bir şekilde hegemon dünya ticaret ve yatırım sisteminin içine sürüklenirken, metropoldeki nüfusun büyük kesimleri, genellikle de etnik azınlıklar da periferileşti ve görünüşte sistemden dışlandı. Dünya kapitalizminin bu yeni formatı içinde, sermayenin kendisi de gitgide akışkan ve hareketli bir hal aldı. Metropol yeni rekabetçi süperdevletlere kümelenirken kıyılar ulusal ve etnik düşmanlıkların gerilimiyle çatırdıyor. Dünya çokuluslu şirketler, küresel ajanslar ve refah sahibi dünya gezginlerinin yanı sıra ulusal diasporalar, umutsuz göçmen dalgaları ve göçmen emeğinin dengesiz kalıplarıyla karşı karşıya. Bu bağlamda, Fordizmin krizi sadece modernizmi krize sürüklemedi, krizi küreselleştirdi. Küresel kültür akıntılarının ve alışverişlerinin kalıbı bir yandan basit bir kirletme diğer yandan yok etme sürecinin ötesine geçen şekillerde hızla değişiyor.

Modernizm kendisi de özbilinçli olarak Batı kültürünün uzun tarihinin doruğu olarak gördü. Fakat tersine, hep Batı kültürünün normlarını zorlayan akımla-

rı içerdi: Oryantalizmde, gerçeküstücülükte, Mexicanidad'da ve benzeri. Bu akımlar sistemli bir şekilde Batı geleneği içinde özümsendi, pürizm sancağının altında, en tehlikeli kalıntıları görmezden gelindi ya da dışlandı, ama aynı zamanda bir karşı geleneğin, örtük bir şekilde hakim normları değiştiren geleneğin öğelerini yaratmayı başardılar. Artık dönüp modernizm tarihine eleştirel olarak bakmanın ve onun ortodoksluğuna ters yönde giden ipuçlarını bulmanın vakti geldi. Batı'da, modernizmin krizi tartışmasının yerini "postmodernizm" konusunda bir taşra tartışması aldı: farklı birçok biçimde görünen tuhaf, eklektik bir maya bu. Basitçe, ilk kez yetmişlerin başında ortaya çıkmış olan bu başat "postmodernizm" mecazı, Fordizmin ekonomideki ve ileri modernizmin sanattaki eşzamanlı ve kalıcı krizinin yol açtığı karışıklığı ifade ediyor. Fakat postmodernizm söylemi, modernizmden bile daha yoğun bir şekilde, boğucu bir şekilde Avrupamerkezci oldu.

Aslında, "postmodern" terimi bile ilk kez yetmişlerin başında yaygın olarak fark edilen yeni eğilimlerin modernizmin büyük yirminci yüzyıl hareketine, ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, sadece birkaç on yıl önce zafer kazanmış ve herhalde sonlarına (ya da perdenin inmesine) 1968'de varmış olan hareketine bağlıydı.

***

Modernizm ve postmodernizmin uzun tarihi, bence, Champfleury ve onun 1869 tarihli popüler baskılar cildi, *Histoire de l'imagerie populaire*'le başladı. Champfleury popüler baskılar hakkında çok daha önceden, 1854'te yazmıştı ve arkadaşı Courbet'nin *Toplantı* (1856) adlı resmine kaynak olan *Gezgin Yahudi* baskısı Champfleury'nin kapak içinde kullandığı resimle aynıdır. Ardından, elbette, Manet, Degas ve Lautrec'i etkileyen Japon baskıları geldi, sonra Larionov, Gonçarova ve Maleviç'i etkileyen Rus *lubok*ları, sonra Orozco, Rivera ve Siqueiros'a esin kaynağı olan Meksika ucuz baskıları geldi. Picasso, elbette, Amerikan gazete çizgi romanlarını takip ediyordu ve Matisse Seine kıyısındaki kitapçı tezgâhlarından aldığı ucuz Japon ahşapbaskılara (*crepons*) bayılıyordu. Daha en baştan, modernizm imgelerin düşükten yükseğe ve periferiden merkeze dolaşıma girmesiyle gelişti; böyle yaparak, *anciens regimes*in estetik hiyerarşilerini zorladı. Bu yıkıcı ve dengesiz zemine rasyonalizm ve işlevselcilik estetiği, *anciens regimes*in Birinci Dünya Savaşı'nın haber verdiği çöküşünden sonra bindirildi. Sanatçılar ve sanat kuramcıları yeni Amerikan teknolojisi ve yeni Fordist sanayi örgütlenmesinin örnek modernliğine dayanan yeni bir toplumun ütopyacı hayaline doğru koştu. Ama imgelerin ve söylemlerin dolaşımı hiçbir zaman tümüyle engellenmedi ve ileri modernizmin çöküşüyle birlikte, basitçe yeniden ortaya çıktı.

En azından Champfleury'den bu yana, bu söylemsel dolaşım modern sanatın kabul edilmiş ya da edilmemiş sabiti oldu. Bu dolaşımın hep iki yönlü bir süreç olduğunu vurgulamak önemli, ama yine de iki ters yöndeki akışlar çok farklı şekillerde ele alınmıştır. Alçaktan yükseğe akış ve periferiden merkeze akış, sahiplenme ve yenilik terimleriyle tartışılırken, ters yöndeki akış kabalaştırma olarak görülmüş ve ortaya çıkardığı ürün de *kitsch* olarak göz ardı edilmiştir. Bu perspektifte, turist sanatına yöneltilen sav basitçe *kitsch*e yöneltilen savı, bu kez merkez içindeki kitle-

sel üretimin etkileri yerine küresel kitlesel üretim açısından tekrar dile getirir. Yine merkezden periferiye akış ve onun periferideki sanatçılar tarafından sahiplenilmesi yeni bir şey değildir. Zengin ondokuzuncu yüzyıl Haida sabuntaşı oyma geleneği, doğrudan ticaret ya da turizm için Kuzeybatı Sahili'ni ziyaret eden denizci ve gezginlerin etkisiyle gelişti. Aynı zamanda, İran'daki Kaçar resmi geleneksel İran biçimleriyle ithal Frenk biçimlerinin karmaşık bir sentezi olarak gelişti. İspanyol baroku Meksika'daki yerli sanatçılar tarafından sahiplenildi ve gitgide karmaşık biçimler ortaya çıktı (sözgelimi Frida Kahlo ve daha yakınlarda, Meksika-Birleşik Devletler sınırının iki yanındaki sanatçılarda gördüğümüz gibi). Aslında bu yeni barok bir kez daha, farklı zaman ve kültürlerin karmaşık bir bileşkesi içinde, Amerikalılığı yeniden tanımlamaya başlıyor.

Dünya ekonomisi gitgide küreselleşir ve merkezle periferi eski sınırların ötesinde yeniden dağıtılırken, bu süreç daha da hızlanacak ve daha da ayrıntılı bir hal alacak. "Batılı" sanatla (bir zamanlar, semptomatik bir şekilde, "ilkel" sanat olarak bilinen) "Üçüncü Dünya" sanatı arasındaki eski engeller daha da dağılacak – her iki yönde de. Bu yüzden Jean-Michel Basquiat ya da Audrey Flack ya da Francisco Clemente ya da Cheri Samba gibi değişik sanatçılar basit özdeşlik ve farklılık terimleriyle değil estetik dolaşımın dinamik bir sisteminin parçası olarak ele alınabilir. Modernizmin arkasından bütünselleştirici bir Batılı postmodernizm değil, içinde iletişimin ve sergilemenin yeni kurumsal biçimlerinin yeni yerel yenilik ve ifade biçimleriyle sürekli olarak karşı karşıya geleceği, melez bir yeni estetik geliyor. Yaratıcılık hep arkadan gelir, hep öne doğru atılacak beklenmedik ve dolaylı bir yol bulur ve hep geceleyin çöplerden bulduklarıyla beslenir.

17 Homi K. Bhabha (1949-)
"melezlik" ve "öteye geçmek" üzerine

Bhabha kültürel postkolonyalizm ve küreselleşme kuramcılarından biridir. Kendi kimliğinin anlattığı melezliği yansıttığını belirtmistir: Hindistan'da doğmus, Bombay (Mumbai) ve Oxford'da eğitim almıştır ve günümüzde ABD'de öğretmenlik yapmaktadır. İlk kez 1980'lerde yayınlanan ve daha sonra *The Location of Culture* içinde derlenen bir deneme dizisiyle etki uyandırmıştır. Özellikle "sınır" ve "geçiş" fikirleriyle ve "melezlik" kavramıyla ilgilenmektedir. Yapıtının büyük kısmı edebiyat tartışmaları alanında yer almaktadır. Bunun bir istisnası 1998 tarihli, Bhabha'nın heykeltıraş Anish Kapoor'un yapıtı için yazdığı katalog denemesidir. Aynı şekilde, buradaki alıntılarda da, onun ifadesiyle, "kendi insani, tarihsel sıradanlığımızı" kaydetmek için sömürge sonrası kimlik ve sınır geçisinin önkosul olduğu savını örneklemek üzere, dört görsel sanatçının yapıtından yararlanmaktadır. Bu dört kisi şunlardır: Afrika kökenli Amerikalı yerleştirme sanatçısı Renée Green, Meksika kökenli Amerikalı performans sanatçısı Guillermo Gomez-Peña, Puerto Rico kökenli Amerikalı heykeltıraş Pepon Osorio ve Amerikalı fotoğrafçı Alan Sekula. Buradaki alıntı "Border Lives: The Art of the Present" adlı, *The Location of Culture*, Londra ve New York: Routledge, 1994, s. 1-9'da yer alan Girişin ilk kısmından yapılmıştır.

Bir sınır bir şeyin durduğu yer değil, Yunanların da kabul ettiği gibi, sınır *bir şeyin mevcut olmaya başladığı* yerdir.

Martin Heidegger, "İnşa etmek, barınmak, düşünmek"

Sınır Hayatlar: Şimdinin Sanatı

Kültür sorununu öte alanına yerleştirmek yaşadığımız dönemin mecazıdır. Yüzyılın kıyısında, yok olmayla –yazarın ölümü– ya da zuhurla –"öznenin" doğumu– pek karşılaşmıyoruz. Bugün varlığımız karanlık bir hayatta kalma duygusuyla, "şimdi"nin sınır boylarında yaşamakla belirginleşiyor, bunun da güncel ve tartışmalı bir değişkenliğe sahip "post" öntakısından daha düzgün bir adı yok: postmodernizm, postkolonyalizm, postfeminizm...

"Öte" ne yeni bir ufuk ne de geçmişin geride bırakılmasıdır... Başlangıçlar ve sonlar orta yaşların destekleyici mitleri olabilir; ama yüzyıl sona ererken, kendimizi uzamla zamanın karmaşık farklılık ve özdeşlik, geçmiş ve şimdi, iç ve dış, içerme ve dışlama figürleri üretmek üzere kesiştiği bir geçiş anında buluruz. Çünkü "ötede" bir yönelimsizlik, bir yön bozulması duygusu vardır: Fransızca *au-delà* –burada ve orada, dört bir yanda–, *fort / da* –burası ve orası, ileri ve geri– sözcüklerinde çok iyi yakalanmış olan araştırmacı, dizginsiz bir hareket.

Temel kavramsal ve örgütsel kategoriler olan "sınıf" ya da "cinsiyet" tekilliklerinden uzaklaşmak, modern dünyada kimlik talebinde bulunan özne konumlarının –ırk, cinsiyet, kuşak, kurumsal konum, jeopolitik mekan, cinsel yönelim– farkındalığına yol açtı. Kuramsal açıdan yenilikçi ve politik açıdan önemli olan şey, kökensel ve başlangıç öznelliklerinin anlatılarının ötesinde düşünmek ve kültürel farkların dile getirilmesiyle üretilen moment ya da süreçlere odaklanmaktır. Bu "aradaki" uzamlar benlik stratejilerini geliştirmek için, toplum fikrinin kendisini tanımlama ediminde, yeni kimlik göstergeleri ve yeni işbirliği ve rekabet sahalarına yol açan zemini sağlar.

Milletlik, topluluk çıkarı ya da kültürel değer gibi öznelerarası ve kolektif deneyimler, çatlakların –farklılık alanlarının üst üste binip yer değiştirmesinin– ortaya çıkmasıyla, olumsuzlanır. Farkların (genellikle ırk/sınıf/cinsiyet vb. olarak seslendirilirler) "parçalar"ının toplamı, ya da fazlası ya da "arasında" özneler nasıl biçimlenir? Temsil ve güçsüzleştirme stratejileri nasıl toplulukların çekişen iddialarıyla dile getirilebilir, ama ortak mahrumiyet ve ayrım tarihlerine rağmen, değerlerin, anlamların ve önceliklerin alışverişi hep ortaklaşmacı ve diyalojik olmayıp, derin bir çatışkı içinde, çatışmalı ve hatta ortak ölçülerden uzak olabilir? [...]

Kültürel katılım koşulları, ister çatışkılı ister katılımcı olsun, performatif olarak üretilirler. Farkın temsili telaşla ön-verili etnik ya da kültürel özellikler kümesinin geleneğin sabit tabletindeki yansıması olarak okunmamalı. Farkın toplumsal dile getirilmesi, azınlık perspektifinden, karmaşık, süregiden bir olumsuzlamadır, tarihsel dönüşüm momentlerinde ortaya çıkan kültürel melezleri yetkilendirmeye çabalar. Yetkili iktidarın ve ayrıcalığın periferisinden gösterme "hakkı" geleneğin ısrarına dayanmaz; "azınlıkta" olanların yaşamlarına eşlik eden olumsallık ve çelişkililik koşulları aracılığıyla iktidarın gücü tarafından kaydedilmek üzere taşerona verilir. Ge-

leneğin bağışladığını kabul etmek özdeşleşmenin kısmi bir biçimidir. Geçmişi yeniden sahnelerken o öteki, ortak ölçülemez kültürel geçicilikleri geleneğin icadına katar. Bu süreç kökensel bir kimlik ya da "kabul edilmiş" bir geleneğe dolayımsız herhangi bir erişimi yabancılaştırır. Sınır boyundaki kültürel fark katılımları genellikle çatışmalı olarak uzlaşmalı olabilir; bizim gelenek ve modernlik tanımlarımızı sınırlayabilirler; mahrem ile kamusal, yüksek ile düşük arasındaki alışılmış sınırları yeniden düzenlerler; ve gelişme ve ilerlemenin normatif beklentilerine meydan okurlar.

> Bir tür açık olan şekiller yapmak ya da durumlar hazırlamak istedim... Yapıtımın bir tür akışkanlıkla, ileri geri hareketiyle, herhangi bir özgül ya da özsel varlık tarzına yönelik iddiada bulunmamakla yakından ilgisi var.[1]

Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Renée Green böyle yazıyor. Kolektif bir bedenle dile getirilme ediminde "ayrılan" kendilerine yabancılaşan – azınlık kimliklerinin üretimi olan kültürel farkı anlama ihtiyacı üzerinde düşünüyor:

> Çokkültürcülük durumun karmaşıklığını benim her gün yüzleştiğim şekliyle yansıtmıyor... İnsanın gerçekten kadın/erkek ne yaptığını görmek için kendisinin dışına adım atması gerekir. İyi niyetli insanları kınayıp (sokakta satılan o tişörtlerdeki gibi) "Bu siyah olayı, sen anlamazsın" demek istemiyorum. Bana göre bu siyahlığı özselleştirmektir.[2]

Politik iktidarsızlaştırma ve çokkültürcü davanın genişletilmesi, aralık perspektifinden dayanışma ve topluluk gibi soruların ortaya atılmasından gelir. Toplumsal farklar zaten otantikleşmiş bir kültürel gelenek aracılığıyla deneyime sunulmaz; onlar bir proje olarak hayal edilen topluluğun ortaya çıkma göstergeleridir, bir anda hem vizyon hem konstrüksiyon olan proje sizi bir revizyon ve rekonstrüksiyon ruhuyla, şimdinin politik koşullarına dönmek üzere kendinizin "ötesine" götürür:

> O zaman bile, hâlâ etnik gruplar içinde ne söylendiği ve bunu kimin söylediği, kimin kimi temsil ettiği hakkında çeşitli gruplar arasında bir iktidar mücadelesi vardır. Zaten bir topluluk nedir ki? Bir siyah topluluk nedir? Bir Latin topluluk nedir? Bütün bunları tekdüze sabit kategoriler olarak düşünmekte güçlük çekiyorum.[3]

Eğer Renée Green'in soruları temsil edimiyle –kim? ne? nerede?– topluluğun kendisinin varlığı arasında sorgulayıcı, aralık bir uzam açıyorsa, o zaman bu aradaki momentte onun kendi yaratıcı müdahalesini düşünün. Green'in "mimari" alana özgü eseri, *Soykütük Sahaları* (Dış Alan, New York, Long Island City, Çağdaş Sanat Enstitüsü), hangi fark özdeşliklerinin –Beyaz/Siyah, Benlik/Öteki– inşa edilmesini sağlayan ikili mantığı sergiler ve yerinden eder? Green galeri uzamını kullanmakla yetinmeyip müze binasının kendisini de bir metafor haline getirir:

> Mimariyi tam anlamıyla bir referans olarak kullandım, tavan arasını, kazan odasını ve merdiven boşluğunu daha yüksek ve daha alçak ve cennetle cehennem gibi belli ikili ayrımlar arasında çağrışımlar yapmak üzere kullandım. Merdiven boşluğu bilinç eşiğinin uzamı oldu, üst ve alt alanlar, her biri siyahlığa ve beyazlığa gönderme yapan plaketlerle belirtilmiş alanlar arasındaki bir geçit oldu.[4]

Bilinç eşiğinin uzamı olan merdiven boşluğu, kimlik belirlemelerinin arasında, simgesel etkileşim süreci, yukarıyla aşağı, siyahla beyaz arasındaki farkı oluşturan bağlayıcı doku olur. Merdiven boşluğunun burası ve orası, zamansal hareket ve izin verdiği geçit, onun her iki ucundaki kimliklerin iptidai kutupsallıklar haline girmesini engeller. Sabit özdeşlikler arasındaki bu aralık geçit üstlenilmiş ya da dayatılmış bir hiyerarşi olmaksızın fark getiren bir kültürel melezlik olasılığını açar:

> Irksal tanımlarla fizikteki tanımlar ya da başka simgesel tanımlar arasında ileri geri gidip geldim. Bütün bunlar bir şekilde bulanıklaşıyor... Renklerin ve renk olmayanların işleme tarzının bir soykütüğünü geliştirmek benim için ilginç.[5]

"Öte" uzamsal uzaklığı gösterir, ilerlemeyi belirtir, geleceği vaat eder; ama bizim engeli ya da sınırı aşma beklentilerimiz –öteye gitme ediminin kendisi– bilinmezdir, temsil edilemezdir, tekrar sürecinde, ayrı ve yer değiştirmiş hale gelen "şimdiye" bir dönüşten yoksundur. Uzamsal uzaklığın imgeseli –zamanımızın sınırının ötesinde yaşamak– kültürel çağdaşlığımızın yıkıcı duygusunu kesintiye uğratan zamansal, toplumsal farkları rahatlatır. Şimdi artık basitçe geçmiş ve gelecekten kopuş ya da onunla bağ kurmak olarak hayal edilemez, artık eşsüremli bir varlık değildir: Bizim yakın özvarlığımız, bizim kamusal imgemiz, kendi kesintileri, kendi eşitsizlikleri, kendi azınlıklarıyla ortaya çıkmaya başlar. Dizisel zamanın tanelerini bir tespih gibi anlatan, dizisel, nedensel bağlantılar kurmaya çalışan tarihin ölü elinden farklı bir şekilde, bizler artık Walter Benjamin'in tarihin homojen rotasından göçebe bir momentin patlayıp çıkması, "şimdinin 'şu anın vaktinin' kavranmasını sağlaması" diye betimlediği şeyle karşı karşıya geliriz.[6]

Eğer zamanımızın jargonu –postmodernlik, postkolonyellik, postfeminizm– herhangi bir anlam taşıyorsa, bu anlam diziselliği –feminizmden sonra– ya da kutupsallığı –modernizm karşıtı– belirtmek üzere "post"un yaygın olarak kullanılmasında yatmaz. Israrla öteye işaret eden bu terimler, eğer şimdiyi genişletilmiş ve dış-merkezli bir deneyim ve iktidarsızlaştırma sahası haline dönüştürürlerse, sadece onun dizginsiz ve revizyoner enerjisini cisimlendirirler. Sözgelimi, eğer postmodernizme yönelik ilgi aydınlanma sonrası rasyonalizmin "büyük anlatılarının" dağılmasının övülmesiyle sınırlıysa, bütün entelektüel heyecanına rağmen, derin bir şekilde dar görüşlü bir girişim olarak kalır.

Postmodern durumun daha büyük önemi, etnik merkeziyetçi fikirlerin epistemolojik "limitlerinin" aynı zamanda diğer uyumsuz, hatta muhalif tarih ve seslerin (kadınlar, sömürgeliler, azınlık grupları, politikleşmiş cinselliklere sahip olanların) ifade sınırları olduğunun farkında olmasında yatar. Çünkü yeni uluslararasıcılığın demografisi postkolonyel göçün tarihi, kültürel ve politik diasporanın, köylü ve yerli toplulukların büyük toplumsal yer değiştirmelerinin, sürgün poetikasının, politik ve ekonomik sığınmacıların kasvetli düzyazısının anlatılarıdır. Bu anlamda sınır, benim belirttiğim ötenin gezici, ikircikli dile getirilmesine benzer bir hamleyle bir şeyin var olmaya başladığı yer olur: "İleri geri gidip gelen insanların ağırdan alan ve telaşlı hallerine köprü her seferinde farklı eşlik eder, böylece başka kıyılara geçebilirler... Köprü karşıdan karşıya geçen bir geçit olarak toplar."[7]

Homojen ulusal kültürler, tarihsel geleneklerin uzlaşımsal ya da yan yana aktarımı, ya da –kültürel karşılaştırmacılık zemini olarak– "organik" etnik topluluklar derin bir yeniden tanımlanma süreci içindedir. Sırp milliyetçiliğinin iğrenç aşırılığı saf, "etnik açıdan temizlenmiş" ulusal kimliğin ancak tarihin karmaşık iç içe geçişimlerinin ve modern ulusal kültür açısından olumsal sınırlarının birebir ve mecaz ölümü aracılığıyla elde edilebileceğini gösteriyor. Yurtsever ateşliliğin bu yanında, kanımca, hayalî toplulukların melezliğinin daha ulusötesi ve çevirisel bir anlamıyla ilgili çokça kanıt vardır. [...]

Postkolonyellik de, kendi payına, "yeni" dünya düzeni ve çokuluslu emek ayrımındaki kalıcı "neo-kolonyel" ilişkilerin yararlı bir hatırlatıcısıdır. Böyle bir perspektif sömürü tarihlerinin otantikleştirilmesini ve direniş stratejilerinin evrimini sağlar. Fakat bunun da ötesinde, postkolonyel eleştiri –Kuzeydeki ve Güneydeki, kentsel ve kırsal– bu ülke ve toplulukların, eğer bir ifade uydurmama izin verilirse, "modernlikten başka türlü" yapılanmasına tanıklık eder. Postkolonyel bir karşı-modernlik kültürleri modernliğe karşı olumsal olabilir, onu kabul etmiş ya da ondan kopuk olabilir, onun baskıcı, asimilasyonist teknolojilerine dirençli olabilir; ama aynı zamanda sınır boyu koşullarının kültürel melezliğini hem metropolün hem de modernliğin toplumsal imgelemini "çevirmek" ve böylece kaydetmek üzere kullanırlar. Başka zaman ve yerlerin yanı sıra, Meksika/ABD sınırında yaşayan performans sanatçısı Guillermo Gomez- Peña'ya kulak verin:

> selam Amerika
> *Nogales, Arizona'nın sıcak çöllerinden yayın yapan*
> *Gran Vato Charollero'nun* sesi bu
> zona de libre cogercio
> 2000 megaherz en todas direciones
> sen Seattle'da Bir Mayıs kutluyorsun
> bu arada Klan gösteri yapıyor
> Meksikalılara karşı Georgia'da
> *ironia*, 100% *ironia*[8]

Öyleyse, "ötenin" içinde olmak, herhangi bir sözlüğün söyleyeceği gibi, bir müdahale uzamına yerleşmektir. Ama "ötede" barınmak da, gösterdiğim gibi, revizyoner bir zamanın, kültürel çağdaşlığımızı yeniden betimlemek; bizim insani, tarihsel sıradanlığımızı yeniden kaydetmek; *geleceğe bu yönden dokunmak* üzere şimdiye dönmenin parçası olmak demektir. Yani, bu anlamda, müdahale uzamı "öte", burada ve şimdi bir müdahale uzamı olur. Böyle bir yeniliğe ve müdahaleye, Green ve Gomez-Peña'nın eserlerinde yaptığı gibi, kalkışmak, Tomas Ybarra-Frausto'nun betimlediği melez *chicano "rasquachismo"* estetiğiyle aynı şekilde çınlayan bir yeni duygusu gerektirir:

> senkretizm, karşı karşıya getirme ve bütünleştirme için mevcut kaynakların kullanılması. *Raquachismo* karışımlara ve kesişmelere ayarlanmış bir duyarlıktır... dokudan ve hassas yüzeylerden alınan bir haz... malzemelerin ya da ikonografinin özbilinçli yönlendirilmesi... bulunan malzemenin ve hicivci zekanın bileşimi... sınırın her iki yanından gelen rasquache yapıntıların, kod ve duyarlılıkların yönlendirilmesi.[9]

Kültürün sınır boyu çalışması geçmişle şimdinin sürekliliğinin bir parçası olmayan "yenilikle" bir karşılaşmayı talep eder. Kültürel çevirinin isyancı bir eylemi olan yeni duygusunu yaratır. Bu tür sanat sadece geçmişi toplumsal bir dava ya da estetik öncül olarak hatırlamaz; geçmişi yeniler, onu olumsal bir "ara yerde" uzam olarak, şimdinin performansını yenileyen ve bozan uzam olarak yeniden düzenler. "Geçmiş-şimdi" yaşayanın nostaljisinin değil, zorunluluğunun parçası olur.

Pepon Osorio'nun Nuyorikolu (New York/Puerto Ricolu) topluluğun *objets trouvés*i [buluntu nesneleri] –çocuk ölümleri istatistiği ya da Hispaniklerde AIDS'in sessiz (ve susturulmuş) yayılışı– toplumsal yabancılaşmanın barok alegorileri haline getirilmiştir. Ama Osorio'nun dikkat çekici imgelemini yakalayan şey doğum ve ölümün büyük dramı değildir. O göçmenlerin hayatta kalma eyleminin büyük bir hayranıdır, karışık medya çalışmalarını olumsal olarak, kesintili olarak, kültürel bellek göstergelerinin ve politik aracılık alanlarının kaydedilmesinde biçimlenen melez bir kültür uzamı yapmak üzere kullanır. *La Cama* (*Yatak*) aşırı süslü dört posteri, kaybedilip bulunmuş çocukluk anılarının ilk sahnesine, Juana adlı ölü bir bakıcının hatırasına, sıradan "göçmenin" erotizminin *mise-en-scène*'ine çevirir. Hayatta kalmak, Osorio'ya göre, bir uygulamalar dizisinin aralıklarında çalışmaktır: yerleştirme "uzamı", toplumsal istatistik gösterisi, performans yapan bedenin geçici zamanı.

Son olarak, *Balık Hikayesi* [*Fish Story*] adlı limanlarla ilgili fotoğraf projesiyle, kültürel çevirinin sınır boyu koşulunu küresel limitine taşıyan, Alan Sekula'nın fotoğraf sanatı olur: "Liman maddi eşyanın yığınlar halinde, alışverişin akışı içinde durduğu yerdir."[10] Liman ve borsa küresel ticaretin konteynerleştirilmiş, bilgisayarlaştırılmış *paysage moralise*si [ahlakileştirilmiş mekanı] olur. Fakat ulusötesi "alışverişin" eşzamanlı olmayan zaman-uzamı ve sömürü, bir seyrüsefer alegorisinde cisimlenir:

> Olaylar artık daha karışık. Norveç milli marşının gıcırtılı bir kaydı kanalın tepesindeki kayalıkta duran Gemici Evi'ndeki hoparlörden yükseliyor. Karşılanan konteyner gemisi işine geldiği için Bahama bayrağı asmış. Gemi Ulsan'ın dev tersanelerinde saatlerce çalışan Koreliler tarafından yapılmış. Düşük ücret alan ve sayıca yetersiz olan tayfalar Salvadorlu ya da Filipinli olabilir. Sadece Kaptan duyuyor tanıdık bir melodi.[11]

Norveç'in milliyetçi nostaljisi kayalıktaki karmaşayı [Babil'i] boğamaz. Ulusötesi kapitalizm ve Üçüncü Dünya'nın yoksullaştırılması kesinlikle Salvadorlu ya da Filipinlileri hapseden bir olaylar dizisi yaratıyor. Oradan buraya buradan oraya uzanan kültürel geçitleri içinde, göçmen işçiler olarak, modern dünyanın engin ekonomik ve politik *diaspora*sının bir parçası olarak, Benjaminci bir "şimdiyi" temsil ediyorlar: tarihin sürekliliği içinden fırlamış olan o momenti. Bu tür kültürel yerdeğiştirme ve toplumsal ayrımcılık koşulları –politik kazazedelerin en iyi tarihsel tanıkları olduğu bu koşullar– Frantz Fanon'un, Cezayir devrimine katılan Martinikli psikanalistin bir iktidarsızlaştırma aracı saptadığı yer olmaktadır:

> Arzu ettiğim anda dikkate alınmak istiyorum. Sadece burada-ve-şimdi, şeylikle kapanmış değilim. Başka bir yer için ve başka bir şey içinim. Benim olumsuzlama etkinliğimin yaşamdan başka bir şeyin

peşinde olduğum sürece fark edilmesini talep ediyorum; insani bir dünyanın, yani karşılıklı tanınma dünyasının yaratılması için mücadele ettiğim sürece.
Kendi kendime durmadan hatırlatmalıyım, gerçek sıçrama varoluşa yenilik getirmektir.
İçinde yol aldığım dünyada, sonsuzca kendimi yaratıyorum.
Ve tarihsel, araçsal hipotezin ötesine geçerek başlatacağım kendi özgürlük çevrimimi.[12]

Bir kez daha tanınma arzusu sözkonusudur, tarih deneyimini araçsal hipotezin ötesine götüren "başka bir yer ve başka bir şey için". Bir kez daha, yaratıcı yeniliği varoluşa getiren şey kültürel aralıklarda ortaya çıkan müdahale uzamıdır. Ve son bir kez daha, kimliğin tekrar olarak performansına, benliğin yolculuk dünyasındaki yeniden yaratımına, göç topluluğunun sınır boyunun yeniden yerleşimine dönüş sözkonusudur. Fanon'un kültürel varlığın "olumsuzlama etkinliği" olarak tanınması arzusu benim kültürel açıdan saklı bir "şimdi"nin zaman engelini kırmamda yanklanmaktadır.

1 Renée Green, söyleşen Elizabeth Brown, Allen Memorial Art Museum kataloğu, Oberlin College, Ohio.
2 "Emerging New York Artists", Sala Mendonza, Caracas, Venezuela sergisi için Miwon Kwon'un yaptığı söyleşi (fotokopi elyazması kopya).
3 *A.g.e.*, s. 6.
4 Renée Green, Worcester Müzesi'nin Çağdaş Sanat küratörü Donna Harkavy'yle yaptığı görüşmede.
5 Aynı yer.
6 W. Benjamin, "Theses on philosophy of history", *Illuminations*, Londra: Jonathan Cape, 1970, s. 265.
7 M. Heidegger, "Building, dwelling, thinking", *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper&Row, 1971, s. 152-3.
8 G. Gomez-Peña, *American Theatre*, c. 8, sy. 7, Ekim 1991.
9 T. Ybarra Frausto, "Chicano movement/chicano art", I. Karp ve S. D. Lavine (ed.), Washington ve Londra: Smithsonian Institution Press, 1991, s. 133-4.
10 A. Sekula, *Fish Story*, elyazması, s. 2.
11 *A.g.e.*, s. 3.
12 F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, H. M. Bhabha'nın giriş yazısıyla, Londra: Pluto, 1986, s. 218, 229, 231.

VIIIC. TARİHİN DURUMU

1 Daniel Bell (1919-2011) "Modernizm ve Kapitalizm"

Bell "sanayi sonrası toplum" ve "ideolojinin sonu" gibi birbirine bağlantılı kavramlarla birlikte anılan muhafazakâr bir Amerikan sosyoloğuydu. Onun semasına göre yirminci yüzyıl sonunun gelişmiş toplumlarındaki temel değişim dinamiği olan şey "kuramsal bilgidir" ve sözgelimi Marksist kuramın öne sürdüğü gibi sınıf çatışması değildir. Bu denemede Bell Modernizmi hem yönetici sınıfın "yeminli düşmanı" hem de "günün yeni hakim ortodoksluğu" olarak tanımlar. Bu açıdan değer yargılarının makul otoritesini bozar ve ortak bir ahlaki düzen olasılığını yıkar. Bell'in bu yeni Düzene Çağrı versiyonunda, modernizmin kuşkucu itkisi "ortak bir uyanışı paylaşan bireylerin en derin ihtiyaçlarından" gelen postmodern bir karşı çıkışı beklemektedir. İlk kez *Partisan Review*, c. 45, New York, 1978, s. 206-22'de yayınlandı ve yeniden basımı Bell'in aynı yıl yayımlanan *The Cultural Contradictions of Capitalism*'inin ikinci edisyonunun önsözü olarak yapıldı. Buradaki alıntı ilk versiyonun IV-VII. kısımlarıdır.

IV

Kültür alanı anlamlar alanıdır, dünyayı, özellikle de özbilinçli her insanın yaşamının belli bir noktasında karşılaşmak zorunda olduğu varoluşsal zorunluluklardan doğan trajedi ve ölüm gibi "anlaşılmazlıkları", sanatın ve ritüelin ifade gücü aracılığıyla imgesel bir biçimde anlamlı kılma çabasıdır. Bu karşılaşmalarla, insan –Goethe'nin *Urphanomen* dediği– bütün diğerlerini içine alan temel sorunun farkına varır. Bu "esrarları" anlamaya yönelik en eski çaba olan din tarihsel olarak kültür simgelerinin kaynağı olmuştur.

Eğer bilim doğanın birliğinin aranmasıysa, din de uygarlıkların farklı tarihsel dönemleri içinde kültürün birliğinin aranması olmuştur. Bu daireyi tamamlamak üzere, din anlamın dokusu olarak geleneği örmüş ve kültür kapılarını dinin ahlaki normlarını tehdit eden sanat eserlerini reddederek korumuştur.

Modern hareket bu birliği bozar. Bunu üç şekilde yapar: Estetiğin ahlaki normlardan bağımsız olduğunda ısrar eder; yeni ve deneysel olana daha yüksek değer verir; ve benliği (özgünlük ve eşsizlik arayışı içinde) kültürel yargının temel taşı ilan eder. Hareketin en saldırgan süvarisi kendisine Modernizm diyen kendinden menkul avangarddır. Modernizmi ben burjuva dünya görüşünün dağıtılması için bir

araç olarak ve geçen yarım yüzyıl içinde kültürde hegemon hale gelen bir şey olarak görüyorum.

Modernizmi savunmanın güçlükleri ünlüdür. Şematik olarak, üç farklı boyutu belirleyeceğim:

1 Tematik açıdan, Modernizm düzene karşı ve özellikle de burjuva düzenine karşı bir öfke olmuştur. Benliğe ve kesintisiz deneyim arayışına vurgu yapılır. Terence bir zamanlar "İnsani olan hiçbir şey bana yabancı değil" dediyse, Modernist de aynı coşkuyla "Gayrıinsani olan hiçbir şey bana yabancı değil" diyebilir. Rasyonalizm cansızlaştırıcı sayılır; yaratıcılık çabası şeytaninin bir araştırmasıyla harekete geçer. Bu araştırmada, insan imgelemin bu değişken uzantısının estetik sınırlarını (hatta ahlaki normlarını) belirleyemez. Israrla üzerinde durulan şey deneyimin özlemlerinin sınır tanımaması gerektiği, "hiçbir şeyin kutsal olmadığı"dır.

2 Üslup açısından, benim "uzaklığın günbatımı" dediğim yaygın bir sözdizimi vardır. Bu dolayımsızlık, etki, eşzamanlılık ve duyumu estetik ve ruhsal uzaklığı ortadan kaldırarak elde etme çabasıdır. Estetik uzaklığı kaldırırken, insan tefekkürü yok eder ve izleyiciyi deneyimle sarar. Ruhsal uzaklığı kaldırarak, insan düş ve halüsinasyonun, içgüdü ve dürtünün (Freudcu terimlerle) "ilkel süreci" üzerinde durur. Bütün bunlarda Modernizm sanata Rönesans sırasında giren ve Alberti'nin yasalaştırdığı "rasyonel kozmolojiyi" reddeder: resim uzamında önplan ve arkaplan; zaman içinde başlangıç, orta ve son ya da dizilim; her türe uygun çalışma kipleri ve tür ayrımı. Bu uzaklık tutulması, biçimsel bir sözdizimi olarak, bütün sanatları kat eder: edebiyatta "bilinç akışı"; resimde tuvalin içindeki "iç uzaklığın" kaldırılması; müzikte ezgi ve uyum dengesinin bozulması; şiirde, düzenli ölçünün bozulması. En geniş anlamıyla, bu ortak sözdizimi bir sanat ilkesi olan *mimesis*i reddeder. [...]

3 Medyumla uğraşmak. Kültür tarihinin bütün dönemlerinde, sanatçılar "önceden şekillenen" şeyin "şekillenmiş" sonuca aktarılmasında biçimsel bir sorun olan medyumun doğasının ve karmaşıklığının farkında olmuştu. Son yirmi beş yıldır, içerik ya da biçimle (yani üslup ve türle) değil, sanat medyumunun kendisiyle uğraşıldığını görüyoruz: resimde resmin asıl dokusuyla ve malzemelerle, müzikte soyut "seslerle", şiirde sesbilimle hatta "nefesle" ve edebiyatta dilin soyut özellikleriyle – genellikle de başka her şeyin dışlanmasına vardırıncaya dek. Bu yüzden Jasper Johns'un resimlerinde heyecan yaratan şey imge değil balmumu yüzey olur; John Cage'in müziğinde rasgele ya da tesadüfi etkenler; Robert Creeley'in şiirinde şiirde dizenin bir ölçüsü olan hece değil soluk – bütün bunlar medyumun kendisinin doğasının ve sınırlarının biçimsel araştırmaları değil, benliğin ifadeleri olarak yapılır.

Modernizm, tartışmasız, Batı kültüründeki büyük yaratıcılık dalgalarından birini yaratmıştır. 1850'den 1930'a kadar olan dönem edebiyat, şiir, müzik ve resimde –daha büyük şaheserler değilse bile– büyük olasılıkla daha önce bildiğimiz bütün dönemlerden çok daha çeşitli deneyler görmüştür. Bunun büyük kısmı kültürün yaratıcı geriliminden, ona rakip olan tutumla birlikte, burjuva toplumsal düzenine karşı doğdu [...]

Bunun bir bedeli oldu. Bir bedel, kültürde tutarlılığın kaybolmasıydı, özellikle de ahlaki normlara ve hatta kültürel yargı fikrinin kendisine çatışkılı bir tutu-

mun yayılmasında. Daha büyük bir bedel sanatla yaşam arasındaki ayrım bulanıklaşıp bir zamanlar imgelemde izin verilen şeyin (cinayet, şehvet, sapkınlık romanları) sık sık fanteziye geçtiği ve yaşamlarını bir sanat eseri kılmak isteyen bireyler tarafından yürürlüğe konduğu zaman ve eleştirinin "demokratikleştirilmesiyle" birlikte, yargının temel taşı artık ölçütler üzerine birtakım uzlaşmalar değil, sanatın "benliği" büyüleme ölçüsüne göre herkesin "benliğinin" yargısına dayanmaya başladığı zaman verildi.

Kültürdeki değişiklikler toplumsal bir yapıyla karmaşık yollardan etkileşir. Bir hamilik sisteminin olduğu yerde, hami –prens, kilise ya da devlet– bir sanat eseri sipariş eder ve kurumun, sözgelimi Kilisenin kültürel ihtiyaçları, ya da prensin zevkleri, ya da Devletin yüceltilme talepleri, dönemin hakim üslubunu belirler. Ama sanatın alınıp satıldığı yerde, kültürle toplumsal yapının çakıştığı yer piyasadır. Kültürün bir mal haline geldiği yerde burjuva zevkinin öne çıkması beklenir. Ama sıra dışı bir tarihsel olguyla, durum böyle olmamıştır.

"Kültürel hegemonya" deyişi –İtalyan Marksist Antonio Gramsci'yle özdeşleşmiştir– insanlara çağın bir yorumunu veren hakim dünya görüşünü şekillendiren tek bir grubun egemenliğini gösterir. [...]

Marksistler kapitalizm altında ... tek bir kültürel hegemonya olduğunu, "yönetici sınıfın" fikirlerinin olduğunu varsaymıştır. Fakat geçen yüz yıl içinde, eğer başat bir etki var idiyse –en azından yüksek kültürde– bu etkinin, o sınıfın yeminli düşmanı olan Modernizm olması, çarpıcı bir olgudur.

Başlangıçta kapitalist ekonomik dürtü ve modernliğin kültürel itkisi ortak bir kaynağı paylaşıyordu, yani özgürlük ve özgürleşme fikirleri ve bunun cisimlenmeleri ekonomik işlerde "kaba bireycilik" ve kültürde "dizginsiz benlik" olmuştu. İkisinin ortak kökeni geçmişteki geleneğin ve otoritenin reddedilmesi olsa da, aralarında hızla rekabetçi bir ilişki gelişti. Freud'a uyup, çalışmanın gerektirdiği disiplinin kültüre yöneltilen libidinal enerjilerin tehdidi altında olduğu söyleyebiliriz. Bu belki doğrudur, ama soyuttur. Daha muhtemel bir tarihsel açıklama hesaplama ve yöntemsel ketumluk gibi burjuva tutumlarının Romantizmde görülen ve Modernizme geçen dürtüsel duyum ve heyecan arayışlarıyla çatıştığını söylemektir. Çatışkı çalışma ve üretimin örgütlenmesi bürokratikleştikçe ve bireyler rollere indirgendikçe derinleşti, böylece çalışma mekanının normları benliğin araştırılması ve benliğin yüceltilmesine yönelik vurguyla birlikte değişmeye başladı. Blake'i Byron'a, onu –Modernizmin avatarı olan– Baudelaire'e bağlayan bağ birebir olmayabilir, ama mecazi bir simgesel soydur.

Çalışma ve servet dinsel bir kutsamaya sahip olduğundan, aşkınsal bir haklılığa sahiptiler. Ama o etik yıprandığında, bir meşruiyet kaybı sözkonusuydu, çünkü sırf servet hırsı bile tek başına kendi kendini meşrulaştıran bir çağrı değildir. Schumpeter'in bir zamanlar zekice belirttiği gibi: Borsa Kutsal Kase'nin zavallı bir ikamesidir. Ana fikir şu –başlangıçta, gelişmiş toplumsal gruplar için, entelijensiya ve eğitimli toplumsal sınıflar ve daha sonra orta sınıfın kendisi için– toplumsal davranışın yasallaştırılması dinden modernist kültüre geçti. Ve onunla birlikte vurgu, ahlaki yasaların ve disiplinli amacın birliği olan "karakterden", bireysel farklılaşma için saplantılı bir arayış yoluyla benliğin zenginleştirilmesi olan "kişiliğe" kaydı. Kısacası, çalışma değil "yaşam tarzı" toplum içinde arzulanan davranış için tatmin kaynağı ve ölçüt oldu.

Yine de paradoksal bir şekilde, özgür benliğin *imago*su haline gelen yaşam tarzı, kendisini "dinamik dürtüsüyle" ifade eden işadamınınki değil, toplumun alışkanlıklarını bozan sanatçınınki oldu. Gitgide, seyirciye hakim olan ve neyin arzulanıp satın alınacağı konusundaki yargısını dayatan sanatçı oldu. Paradoks, toplum içinde çöken burjuva etiği kültürde birkaç müdafi bulduğunda (Herhangi bir yazar herhangi bir kurumu savunur mu?) ve ortodoksluğa bir saldırı olarak Modernizm muzaffer olup da zamanın hakim ortodoksluğu haline geldiğinde tamamlandı.

V

Her gerilim kendi diyalektiğini yaratır. Piyasa toplumsal yapıyla kültürün kesiştiği yer olduğundan, son elli yılda olan şey, ekonominin kültürün gösterdiği yaşam tarzlarını üretmeye yönelmiş olmasıdır. Yani sadece alanlar arasında bir çelişki olduğu gibi, o gerilim ekonomik alanın kendisi içinde de başka bir çelişki yarattı. Kapitalist girişim dünyasında, üretim ve örgütlenme sahalarındaki göstermelik ahlak yine de çalışma, ertelenen tatmin, mesleki yönelim, işe bağlılık ahlakıdır. Fakat pazarlama kısmında, cilalı ihtişam ve seks imgeleriyle paketlenen metaların satışı, arzunun yüz hatlarının şehvetli bir tatminini vaat eden hazcı bir yaşam tarzını besliyor. Bu çelişkinin sonucu da bir şirketin insanlara bir tür gündüz ayık, akşam ayyaş ulaşması oluyor.

Son elli yılda toplumda –dinsel etiğin yıpranması ve keyfî gelirin artması sonucunda– kültür değişimi beslemede öncülüğü ele geçirdi ve ekonomi bu yeni istekleri karşılamaya yöneldi. Bu açıdan, toplumsal değişimin tarihsel kalıbında önemli bir tersine dönüş yaşandı. Kapitalizmin yükselişi sırasında –herhangi bir geleneksel toplumun "modernleşmesinde"– bir toplumun ekonomik yapısı daha kolayca değiştirilebilirdi: sermaye birikimi sağlamak için ... insanları topraktan söküp fabrikalara göndererek, yeni bir çalışma ritmi ve disiplini başlatarak, acımasız yöntemler ya da dürtüler kullanarak. Ama üstyapı –aile yaşamının kalıpları, dine ve otoriteye bağlılık, insanların toplumsal bir gerçekliğe yönelik algılarını şekillendiren kabul edilmiş fikirler– değişime karşı koyardı.

Günümüzdeyse, tersine, daha güç olan şey ekonomik yapıyı değiştirmektir. İş hayatı içinde, ağır bürokratik katmanlar esnek uyum sağlamayı azaltır, buna karşılık sendika kuralları iş atamalarının denetimini yönetme iktidarını sınırlar. Toplumda, ekonomik girişim çeşitli veto gruplarının (örn. bitkilerin konumu ya da çevrenin kullanımı konusunda) karşı çıkışlarıyla ve yönetimin artan düzenlemeleriyle karşı karşıyadır.

Fakat kültürde, fantezi dizginsiz bir şekilde hüküm sürer. Medya insanlara yeni imgeler yağdırmaya, geleneksel alışkanlıkları bozmaya ve başkalarının taklit edeceği imgeler halini alan acayip ve tuhaf davranışları öne çıkarmaya yönelir. Geleneksel bıktırıcıdır ve aile ve kilise gibi "ortodoks" kurumlar değişmedeki beceriksizlikleri konusunda savunmadadır. Fakat eğer kapitalizm rutinleştirildiyse, Modernizm önemsizleştirilmiştir. Sonuçta, sarsacak bir şey kalmadıysa, sarsmayı nasıl sürdürebilir? Eğer deney normsa, yeni herhangi bir şey nasıl özgün olabilir? Ve bütün kötü tarihler gibi, Modernizm de kendi sonunu tekrarlamıştır, önce Fütürizm ve Dadaiz-

min oyuncak silah gibi patlamalarında, sonra da Pop resimlerin ve kavramsal sanatın düşüncesiz minimalizminin fosforlu parodilerinde. Manifestoların her cümlesinin sonundaki ünlem işaretleri, sonsuz tekrarın bezginliğinde uzayıp giden dört nokta olup çıkmıştır.

Bilgelik ortaya çıkarken, Minerva'nın Baykuşu gün ağarırken uçar çünkü yaşam kararır [Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'nin Önsöz'ünden bir aktarma]. Modernizmin muzaffer vahyinde, şafak gözü bulandıran ışıkta dönenen bir sürü cırtlak renktir. Günümüzde, modernizm ciddi sanatçıların eseri değil *culturati*nin, "kültürlü kitlenin", kültürel üretimin dağıtım sektörünün, eskinin şokunu yeninin şıkı haline getirmiş olanların mülkü haline gelmiştir. *Culturati*, retorikte, burjuva düzeni ve kasvetine karşı düşmanca bir tutum benimsemişti, ama onun korunan kanonlarından sapanları kendilerine uymaya mecbur ediyorlar. [...]

Kapitalizmin bu ikili çelişkisi içinde, son otuz yıl içinde ortaya konan şey heves ve modanın bayağı hakimiyeti oldu: *culturati* için "çokluklar", orta sınıflar için hazcılık ve kitleler için pornotopya. Ve modanın doğasına uygun şekilde, bu kültürü önemsizleştirdi.

VI

Herbert Marcuse'ün öne sürdüğü gibi, Modernizm "seçildi" mi? Bir boyutta, evet. Promosyon ve kâr için bir mala çevrildi. Ama daha derin yapı dönüşümlerinde, bu süreç ancak kapitalizmin temellerini yıkacaktır. Toplumbilimsel bir basmakalıba göre toplumsal düzen, ondan nefret edenlere karşı savunmalar sağlayan yasalarıyla desteklenir. Ama kültürün yasaları, belirttiğim gibi, kendi kendini övmeye ve "kişiliğin" ifadesine yönelik bir seferdir. Kurulu ortodoksluğa kişisel özerklik ve heterodoksi adına saldırır. Fakat modern kültürün anlayamadığı şey ortodoksluğun mevcut bir düzenin muhafızı olmadığı, inançların yeterliği ve ahlaki karakteri konusunda, "haklı akıl" açısından verilen bir yargı olduğudur. Buradaki paradoks "heterodoksinin" kendisinin liberal çevrelerde konformist olması ve o konformistliği *antinomian* [yasasız] bir bayrağın sancağı altında sergilemesidir. Bütün karışıklığıyla, ortak bir ahlaki düzenin dağılması için hazırlanmış bir reçetedir. [...]

VII

[...] Kanımca, önümüzde bir açıklık duruyor. Modernizmin tükenmesi, Komünist yaşamın kuruluğu, dizginsiz benliğin bezginliği ve tekdüze politik şarkıların anlamsızlığı, bunların hepsi uzun bir çağın ağır ağır kapandığını gösteriyor. Modernizmin dürtüsü öteye sıçramaktı: doğanın ötesine, kültürün ötesine, trajedinin ötesine – radikal benliğin kendi kendini sonsuza sürükleyen ruhunun rehberliğinde, *aperion*u, sınırsızlığı araştırmak. Burjuva toplumu ekonomiyi ahlaki normlardan, bireyin kendi kendinin tanımladığı istekleri takip etmesine izin vermek için ayırdı, ama aynı zamanda kültürü sınırlanmış ahlaki normlarına eğmeye çalıştı. Modernizm bu sınırlamalardan deneyim, estetik ve deneysel adına kurtulmaya yönelik başlıca çabaydı ve sonunda, bütün sınırları çiğnedi. Fakat eğer ekonomiyi ahlaki normlara çevirmeye çabalıyorsak, kültür için de benzer bir hak yok mu?

Anahtar sözcüğü limitler olan yeni bir sözlük hazırlıyoruz: büyümeye bir limit, çevre bozulmasına bir limit, silahlara bir limit, biyolojik doğayla oynamaya bir limit. Fakat eğer ekonomi ve teknolojiye bir küme limit getiriyorsak, aynı zamanda ahlaki normların ötesine geçen ve bütün deneyimlerin "yaratıcı" olduğu yanılsamasında şeytaniyi kucaklayan kültürel deneyimlerin araştırılmasına da bir limit getirecek miyiz? Kibire bir limit getirebilir miyiz? Bu sorunun yanıtı kapitalizmin ve onun aldatıcı ikizinin, *semblable et frère*sinin, modernlik kültürünün *kültürel* çelişkisini çözebilir. ["*Hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère* (İki yüzlü okur – benzerim – kardeşim)" Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*]. Geriye de sadece ekonomik ve politik sıradanlığı evcilleştirmek kalır.

2 Jean-François Lyotard (1924-1998)
Postmodern Durum'a Giriş

Fransız filozof Lyotard bir süredir Socialisme ou Barbarie (Sosyalizm ya da Barbarlık) grubunun üyesiydi. Adını Rosa Luxemburg'un ünlü bir denemesinden alan grup, klasik sosyalist geleneğin içinde olan, ama bu geleneğin resmî Komünist hareketin Stalinizmi altında yasadığı yozlaşmadan uzak duran bir konumu belirtiyordu. Fakat bu özdeşleşme 1968'den sonra sürmedi ve Lyotard kendisini çağdaş kapitalizmin koşullarına yeni açıklamalar arayanların ön cephesinde buldu. Aşağıdaki alıntıyla başlayan çalışma Quebec hükümetinin Conseil des Universites'inin talebiyle hazırlanmış ve *La Condition post-moderne: rapport sur le savoir* (Paris, 1979) adıyla yayınlanmıştı. Bell'inkine benzer kanıtlardan yola çıksa da, Lyotard tam tersi sonuçlara varır. Bell Modernist kuşkuculuğun ve deneyciliğin, yeniden dengeye kavuşan bir ekonomik düzende yeni bir uzlaşma için kullanıldığını söylerken, Lyotard postmoderni temel bir uzlaşma olasılığına karşı kuşkuculuk ve farklılıklarla ortaklölcülemezliklerin kaçınılmazlığının kabul edilmesi olarak görür. Onun Postmodernizmi bir tür, yeni bir toplumsal varoluşu biçiminin entelektüel manzarasını koruyan, eleştirel acıdan canlandırılmış bir Modernizm biçimidir. Buradaki metin Geoff Bennington ve Brian Massumi'nin *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis ve Manchester, 1984) adıyla yayınlanan İngilizce çevirisinden alınmıştır, s. xxiii-xxv.

[...] Bilim her zaman anlatılarla çelişki içinde olmuştur. Bilimin ölçüsüyle değerlendirildiğinde, onların büyük kısmının hikaye olduğu anlaşılır. Ama bilim kendisini yararlı düzenlilikler açıklamakla sınırlamayıp doğruyu aradığı ölçüde, kendi oyununun kurallarını yasallaştırmaya mecburdur. Ardından kendi konumuna ilişkin bir yasallaştırma söylemi üretir, felsefe adlı bir söylem. Kendisini bu tür bir metasöyleme göndermeyle, sözgelimi Tinin diyalektiği, anlamın hermenötiği, rasyonel ya da çalışan öznenin kurtuluşu ya da servetin yaratılması gibi belli bir büyük anlatıya açık çağrı yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilimi belirtmek için *modern* terimini kullanacağım. Sözgelimi, doğruluk-değeri olan bir açıklamanın göndereni ve alıcısı arasındaki uzlaşma kuralı, eğer rasyonel akıllar arasındaki olası bir oybirliği terimleriyle hazırlandıysa kabul edilebilir sayılacaktır: Bu da Aydınlanma anlatısıdır, bu anlatıda bilginin kahramanı iyi bir etik-politik amaç için, evrensel barış için çalışır.

Bu örnekten de görüldüğü gibi, eğer bir tarih felsefesi içeren bir metaanlatı bilgiyi yasallaştırmak için kullanılırsa, toplumsal bağı yöneten kurumların geçerliliğiyle ilgili sorular ortaya atılır: Bunların da meşrulaştırılması gerekir. Yani adalet tıpkı doğru gibi büyük anlatıya teslim edilmiştir.

Aşırı basitleştirerek, *postmoderni* metaanlatılara karşı güvensizlik olarak tanımlıyorum. Bu güvensizlik, kuşkusuz, bilimlerdeki ilerlemenin bir ürünüdür: ama bu ilerleme de onu varsayar. Metaanlatısal yasallaştırma aygıtının modasının geçmesi, en belirgin şekilde, metafizik felsefenin ve geçmişte ona yaslanan üniversite kurumunun krizine karşılık gelir. Anlatı işlevi onu işletenleri, büyük kahramanını, büyük tehlikelerini, büyük seyahatlerini, büyük hedefini kaybetmektedir. Anlatısal dil öğeleri bulutlarına karışmaktadır – anlatısal, ama aynı zamanda gösteren, kural getiren, betimleyen vb. Her bulutun içinde onun türüne özgü pragmatik değerler aktarılmaktadır. Her birimiz bunların kesişiminde yaşarız. Fakat ille de dengeli dil bileşimleri yapmayız ve kurduklarımızın özellikleri de ille iletilebilir olmaz.

Yani geleceğin toplumu (yapısalcılık ya da sistem kuramı gibi) Newtoncu bir antropolojinin sahasından çok, dil parçacıklarının pragmatiğinde yer almaktadır. Birçok farklı dil oyunları var – bir öğeler heterojenliği. Sadece yer yer kurumlar ortaya çıkarırlar – bölgesel determinizm.

Fakat karar vericiler bu toplumsallık bulutlarını girdi/çıktı matrislerine göre, onların öğelerinin ortak ölçülebilir olduğunu ve bütünün belirlenebilir olduğunu söyleyen bir mantığı izleyerek, düzene sokmaya kalkışırlar. İktidarın büyümesi için yaşamlarımızı paylaşırlar. Toplumsal adalet konularında da, bilimsel doğruluk konularında da, o iktidarın meşrulaştırılması sistemin performansının artırılmasına dayanır – verimliliğe. Bu ölçütün bütün oyunlarımıza uygulanması kaçınılmaz olarak belli bir düzeyde terör getirir, yumuşak ya da sert terörü: ister işleyen (yani ortaköl-çülen) ister kaybolan bir terörü.

Azami performans mantığı kuşkusuz birçok açıdan tutarlıdır, özellikle de sosyoekonomik alandaki çelişkiye göre: hem daha az çalışma ister (üretim maliyetlerini azaltmak için), hem daha çok (işsiz nüfusun toplumsal yükünü azaltmak için). Ama bizim kuşkuculuğumuz artık bu tutarsızlıklardan, Marx gibi bir kurtuluş bekleyemeyecek bir duruma gelmiştir.

Yine de, postmodern durum gayrimeşrulaştırmanın pozitifliğine kör olduğu gibi hayal kırıklığına da yabancıdır. Metaanlatılardan sonra, meşruiyet nerede bulunabilir? İşlerlik ölçütü teknolojik; neyin doğru ya da adil olduğunu yargılamak için önem taşımaz. Meşruiyet Jürgen Habermas'ın sandığı gibi tartışma yoluyla elde edilecek uzlaşmada mı saklı? Böyle bir uzlaşma dil oyunlarının heterojenliğini zorlar. Ve niyet hep anlaşmazlıklardan doğar. Postmodern bilgi basitçe yetkilerin bir aleti değildir; farklılıklara duyarlığımızı arındırır ve ortaköl-çülemezi hoşgörme yeteneğimizi zorlar. Onun ilkesi uzmanın homolojisi değil, mucitin paralojisidir.

Soru şu: Toplumsal bağın bir meşrulaştırılması, adil bir toplum, bilimsel etkinliğinkine benzer bir paradoks terimleriyle yapılabilir mi? Bu nasıl bir paradoks olurdu?

***

3 Jürgen Habermas (1929-) "Modernlik – Tamamlanmamış Bir Proje"

Bu metin Eylül 1980'de, Frakfurt'ta TheodorW. Adorno ödülünü alırken yapılan bir konuşmadan yola çıktı. Frankfurt Okulu'nun "ikinci kusağının" en seçkin kişilerinden olan Habermas, Adorno'nun şiddetle savunduğu Modernist yüksek sanatın eleştirel potansiyeline bağlılığını korumaktadır. Bu bağa uygun olarak son zamanların postmodern kuramlarını Modernizmin hep karşı çıktığı o gerici eğilimlerin yasallaşmasının bir biçimi olarak görmektedir. Sözde postmodernle modern karşıtı arasındaki çıkar çatışmasına dikkat çekerek, ekonomik ve idari sistemlerin artan özerkliğine bir denge olarak bir estetik direnis kaynağının zorunlu olduğunu savunur. Habermas'ın savı, daha olumlu "postmodern durum" değerlendirmelerinden, sürekli olarak özgürlükçülük iddialarının ölçülmesini sağlayacak bir ortak "yaşam dünyası" fikrine başvurmasıyla ayrılır. Birçok "postmodernist", Marksizmin esinlendirdiği eski programları erişilmez kılan şeyin tam da ortak bir uzamın kaybolması olduğunu savunan konumdadır. Buna karşılık, Habermas'a göre, bu konum tam da yeni bir muhafazakârlığa denk düşer. Bu konuşma New York İnsan Bilimleri Enstitüsü, New York Üniversitesi'nde, Mart 1981'deki James konuşması olarak tekrarlandı ve Seyla Ben-Habib'in "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, 22, Kış 1981'deki İngilizce çevirisiyle yayınlandı; buradaki başlıkla yeniden basımı H. Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Londra, 1985 (ilk baskısı *The Anti-Aesthetic*, Seattle, 1983), s. 3-15'te yayınlandı ve buraya bu kaynaktan aktarıldı.

Estetik Modernliğin Disiplini

Estetik modernliğin ruhu ve disiplini Baudelaire'in yapıtında belirgin hatlarını kazandı. Modernlik ondan sonra çeşitli avangard hareketlere dağıldı ve sonunda doruk noktasına dadacıların Cafe Voltaire'inde ve gerçeküstücülükte ulaştı. Estetik modernlik değişen bir zaman bilincinde ortak odak bulan tutumlarla nitelenir. Bu zaman bilinci kendisini öncü ve avangard metaforları aracılığıyla ifade eder. Avangard kendisini bilinmeyen toprakları işgal ediyor, ani, sarsıcı karşılaşmaların tehlikesine bırakıyor, daha işgal edilmemiş bir geleceği fethediyor olarak görmektedir. Avangard henüz kimsenin gitmeye cesaret etmediği bir yere giden yolu bulmak zorundadır.

Ama bu ileri atılmalar, bu tanımlanmamış bir gelecek beklentisi ve yeni kültü aslında şimdinin yüceltilmesi demektir. Felsefeye Bergson'un yazılarıyla giren yeni zaman bilinci, toplumdaki hareketlilik deneyimini, günlük yaşamdaki süreksizlik deneyimini ifade etmekten öteye geçer. Geçici, ele avuca gelmez ve uçuçu olana yerleştirilen yeni değer, dinamizmin övülmesi, lekelenmemiş, temiz ve dengeli bir şimdiye özlemi sergiler.

Bu da modernist mizacın "geçmişten" biraz soyut bir dille bahsetmesini açıklar. Tek tek çağlar ayrı güçlerini kaybederler. Tarihsel belleğin yerini tarihin aşırılıklarıyla birlikte şimdinin kahramanca yakınlığı alır – içinde dekadansın barbarca, vahşi ve ilkel olanda kendini doğrudan tanıdığı bir zaman duygusu. Tarihin sürekliliğini havaya uçurmaya yönelik anarşist niyeti gözleriz ve bu yeni estetik bilincin yıkıcı gücü açısından değerlendirebiliriz onu. Modernlik geleneğin normalleştirici işlevlerinin karşısında döner; modernlik norma dayanan her şeye karşı isyan etme deneyimiyle yaşar. Bu isyan hem ahlaklı hem yararlı olma ölçütlerini silmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç sürekli olarak gizlilik ve halk skandalları arasında diyalektik bir oyun

sahneler; kutsalı kirletme eylemine eşlik eden dehşete duyulan hayranlığa bağımlıdır ve yine de kutsalı kirletmenin önemsiz sonuçlarından hep kaçar.

Diğer yandan, avangard sanatta dile getirilen zaman bilinci basitçe tarihdışı değildir; tarihsel sahte normsallık denebilecek bir şeye yönelmiştir. Modern, avangard ruh geçmişi farklı bir şekilde kullanmaya çalıştı; tarihselcilik uzmanlığının nesnelleştirilmesiyle ulaşılır kılınan o geçmişlerden kurtulur, ama aynı zamanda tarihselciliğin müzesine kapatılmış olan tarafsız bir tarihe karşı çıkar.

Gerçeküstücülüğün ruhu üzerinde duran Walter Benjamin, modernliğin tarihle ilişkisini benim posttarihselci dediğim bir tutumla inşa eder. Bize Fransız Devrimi'nin kendi kendini nasıl anladığını hatırlatır: "Devrim eski Roma'dan bahsetti, modanın eski bir elbiseden bahsetmesi gibi. Moda güncel olan şeyi belirliyor, bu ne zaman bir zamanlar olanın çalılığında gezse." Benjamin'in *Jetztzeit*, bir vahiy anı olan *şimdi* kavramı budur; Mesihçi bir varlığın kıvılcımlarının saçıldığı bir zaman. Bu anlamda, Roberspierre için, eski Roma geçici vahiylerle dolu bir geçmiş ambardı.

Şimdi, son zamanlarda bu estetik modernlik ruhu yaşlanmaya başladı. 1960'larda bir kez daha anıldı; fakat 1970'lerden sonra, bu modernizmin onbeş yıl önce olduğundan çok daha soluk bir tepki uyandırdığını kabul etmemiz gerekiyor. Modernliğin yoldaşlarından Octavio Paz, daha 1960'ların ortasında "1967'nin avangardı 1917'ninkinin işlerini ve hareketlerini tekrarlıyor. Modern sanat fikrinin sonunu yaşıyoruz" diye belirtmişti. Peter Bürger'in çalışmaları da o zamandan beri bize "avangard-sonrası" sanattan bahsetmeyi gösterdi; bu terim gerçeküstücü isyanın başarısızlığını belirtmek için seçilmiştir. Ama bu başarısızlığını anlamı nedir? Modernliğe veda etmeyi mi işaret ediyor? Daha genel olarak düşünülürse, avangard-sonrasının varlığı da modern-sonrası denen daha geniş bir fenomene geçiş yapıldığı anlamına mı geliyor?

Bu da aslında Amerikalı neomuhafazakârların en parlaklarından biri olan Daniel Bell'in konuyu yorumlama tarzıdır. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* adlı kitabında, Batı'daki gelişmiş toplumların krizlerinin kültürle toplumun birbirinden kopmasına dek götürülebileceğini savunur. Modernist kültür günlük yaşamın değerlerine nüfuz etti; yaşam dünyası modernizmin etkisine girdi. Modernizmin güçleri yüzünden, sınırsız kendi kendini gerçekleştirme ilkesi, otantik bir kendi kendine deneyim ve aşırı uyarılmış duyarlılığın öznelciliği başat hale geldi. Bu mizaç toplumdaki mesleki yaşam disipliniyle uzlaşmaz hazcı motifleri ortaya çıkarıyor, demektedir Bell. Dahası, modernist kültür yaşamın amaca yönelik, akılcı idaresiyle tümden uyuşmazdır. Bu şekilde, Bell, Protestan etiğin çözülmesinin (Max Weber'i de rahatsız etmiş olan bu fenomenin) sorumluluğunu "düşman kültüre" yüklüyor. Modern biçimiyle kültür günlük yaşamın, ekonomik ve idari emirlerin baskılarıyla akılcılaştırılan alışkanlık ve erdemlerine karşı nefreti kışkırtır.

Dikkatinizi bu görüşteki karmaşık bir kurnazlığa çekeceğim. Bir yandan, modernlik dürtüsünün tükendiği söyleniyor; kendisini avangard sayan kişi ölüm belgesini almış demektir. Ama avangardın hâlâ genişlediği düşünülse de, onun artık yaratıcı olmadığı varsayılır. Modernizm başat ama ölüdür. Neomuhafazakâr için şu soru doğar: Ahlaksızlığını sınırlayacak olan, disiplin ve çalışma etiğini yeniden kuracak olan bir toplumda normlar nasıl ortaya çıkabilir? Hangi yeni normlar toplumsal refah devletinin yol açtığı eşitlenmeye son verecek, böylece başarı için bireysel rekabetin

erdemleri tekrar hakim olacak? Bell tek çözümü dinsel uyanışta görüyor. Geleneğe inanca bağlanan bir dinsel inanç bireylere açıkça tanımlanmış kimlikler ve varoluşsal güvenlik sağlayacaktır.

Kültürel Modernlik ve Toplumun Modernleşmesi

Birbiriyle çekişen etkili inançları insan elbette büyü yoluyla tahmin edemez. Bu yüzden, Bell'inki gibi çözümlemeler, Birleşik Devletler'de olduğu kadar Almanya'da da yayılan bir tutuma yol açar: kültürel modernlik taşıyıcılarıyla entelektüel ve politik bir yüzleşme. [...]

Neomuhafazakârlık kültürel modernizme ekonomi ve toplumun az çok başarılı bir kapitalist modernleşmesinin tatsız yüklerini yükler. Neomuhafazakâr öğreti sevinçle bulunan toplumun modernleşmesi süreciyle üzüntüyle karşılanan kültürel gelişme arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırır. Neomuhafazakâr çalışmaya, tüketime, elde etme ve hazza yönelik, değişen tutumların ekonomik ve toplumsal nedenlerini ortaya çıkarmaz. Buna bağlı olarak, onunla birlikte gelen her şeyi –hazcılık, toplumsal özdeşleşme eksikliği, itaat eksikliği, narsisizm, statüden ve başarı rekabetinden uzaklaşma– "kültür" alanına atfeder. Fakat aslında, kültür bütün bu sorunların yaratılmasına sadece çok dolaylı ve dolayımlı bir şekilde müdahale etmektedir.

Neomuhafazakâr görüşte, kendilerini hâlâ modernlik projesine bağlı hisseden entelektüeller çözümlenmemiş davaların yerini alır halde sunulmaktadır. Günümüzün neomuhafazakârlığını besleyen ruh hali hiçbir şekilde müzelerden çıkıp günlük hayatın akışına karışan bir kültürün çatışkılı sonuçları karşısında duyulan hoşnutsuzluktan kaynaklanmaz. Bu hoşnutsuzluğu modernist entelektüeller çıkarmadı ortaya. Onun kökleri toplumun modernleşmesi sürecine karşı yerleşik tepkilerde saklıdır. Ekonomik büyümenin dinamikleri ve devletin örgütlenme başarılarının baskısıyla, bu toplumsal modernleşme eski insani varoluş biçimlerinin gitgide daha derinlerine nüfuz eder. Sistemin zorunlulukları altında yaşam dünyalarının bu şekilde teslim olmasını günlük yaşamın iletişimsel altyapısını bozan bir konu olarak betimliyorum.

Yani, sözgelimi, neopopülist protestolar kent ve doğa ortamının ve de insani toplumsallık biçimlerinin bozulmasını sadece imalı bir şekilde ifade eder. Bu protestolarda neomuhafazakârlık açısından belli bir ironi vardır. Bir kültürel geleneğin sürdürülmesi, toplumsal bütünleşme ve toplumsallaşma gibi hedefler benim iletişimsel rasyonellik dediğim şeye yaklaşmayı gerektirir. Ama protesto ve hoşnutsuzluk bahaneleri tam da, normların çoğaltılması ve aktarılmasına odaklanan iletişimsel eylem alanları, ekonomik ve idari rasyonellik ölçütlerinin rehberliğindeki bir modernleşme biçiminin egemenliğine girince ortaya çıkar – başka deyişle, bu alanların bağlı oldukları iletişimsel rasyonelliğinkinden çok daha farklı rasyonalleştirme ölçütleriyle. Ama neomuhafazakâr öğretiler bizim dikkatimizi bu tür toplumsal süreçlerden uzaklaştırır: Aydınlatmadıkları davaları, yıkıcı bir kültür ve onun yandaşlarının düzlemine yansıtırlar.

Elbette, kültürel modernlik kendi çelişkilerini de yaratır. Toplumun modernleşmesinin sonuçlarından bağımsız olarak ve kültürel gelişmenin kendi perspek-

tifi içinde, modernlik projesinden kuşkuya düşmenin motifleri ortaya çıkar. Zayıf bir modernlik eleştirisi türünü –neomuhafazakârlığın eleştirisini– ele aldıktan sonra, şimdi de bizim modernlik ve hoşnutsuzlukları tartışmamızı kültürel modernliğin bu çelişkilerine (genellikle ya bir postmodernliğe çağrıda bulunan, modernlik öncesi bir biçime dönmeyi öneren, ya da modernliği radikal bir şekilde güverteden atmaya çağıran tavırlar için bir bahane sunan çelişkilere) temas eden farklı bir sahaya taşıyayım.

Aydınlanma Projesi

Modernlik fikri Avrupa sanatının gelişmesine yakından bağlıdır, ama benim "modernlik projesi" dediğim şey ancak biz sanata olan geleneksel yoğunlaşmayı bir kenara bırakırsak odağa girer. Max Weber'in bir fikrini hatırlatarak farklı bir çözümleme yapayım. O kültürel modernliği dinde ve metafizikte ifade bulan tözsel aklın üç özerk alana ayrılması olarak nitelemişti. Bunlar: bilim, ahlak ve sanattır. Bunlar farklılaştılar çünkü din ve metafiziğin birleşik dünya görüşü parçalandı. Onsekizinci yüzyıldan bu yana, bu eski dünya görüşlerinden miras alınan sorunlar geçerliliğin özgül yönlerinin altında yer alacak şekilde düzenlendi: doğruluk, normatif haklılık, otantiklik ve güzellik. Bunlar da bilgi ya da adalet ve ahlak, ya da zevk sorunları olarak ele alınabilirdi. Bilimsel söylemler, ahlak kuramları, hukuk bilimi ve sanatın üretimi ve eleştirisi de kurumsallaştırılabilirdi. Kültürün her alanının, sorunların her biri özel uzmanların konusu olacak şekilde kültürel mesleklere karşılık gelmesi sağlanabilirdi. Kültürel geleneğe yönelik bu mesleki yaklaşım kültürün üç boyutundan her birinin kendine özgü yapılarını öne çıkarır. Bilişsel-araçsal, ahlaki-uygulayımsal ve estetik-ifadeci rasyonellik yapıları belirir, bunların her biri de bu özel yollarda başkalarına göre daha mantıklı olmaya hazır uzmanların denetimine verilir. Sonuçta, uzmanlar kültürüyle geri kalan halk arasındaki uzaklık artar. Uzmanlaşmış yaklaşım ve düşünme aracılığıyla kültürün payına düşen şey dolayımsız ve zorunlu olarak günlük praksisin özelliği olmaz. Bu tür kültürel rasyonalleştirmeyle, geleneksel tözü zaten değersizleşmiş olan yaşam-dünyasının gitgide daha yoksul hale gelme tehlikesi artar.

Onsekizinci yüzyılda Aydınlanma filozoflarının dile getirdiği modernlik projesi onların kendi iç mantıklarına nesnel bilim, evrensel ahlak ve hukuk ve görece özerk sanat geliştirme çabalarını içeriyordu. Aynı zamanda, bu proje bütün bu alanlardan ezoterik biçimlerinin bilişsel potansiyellerini serbest bırakmaya niyetliydi. Aydınlanma filozofları özelleşmiş kültürün bu şekilde birikmesini günlük yaşamın zenginleştirilmesi için kullanmak istiyorlardı – yani, günlük toplumsal yaşamın rasyonel örgütlenmesi için.

Condorcet gibi düşünen Aydınlanma düşünürleri, sanat ve bilimlerin sadece doğal güçlerin denetimini değil aynı zamanda dünyanın ve benliğin, ahlaki ilerlemenin, kurumların adaletinin ve hatta insanların mutluluğunun anlaşılmasını da sağlayacağı gibi abartılı bir beklentiye sahipti. Yirminci yüzyıl bu iyimserliği sarstı. Bilim, ahlak ve sanatın farklılaştırılması, uzmanlar tarafından ele alınan kesitin özerkliği ve onların günlük iletişimin hermenötiğinden ayrılması anlamına gelmeye başladı. Bu parçalanma, uzmanlık kültürünü "olumsuzlama" çabalarına yol açan

sorundur. Ama sorun gidecek gibi değil: Aydınlanmanın niyetlerine, ne kadar zayıf olurlarsa olsunlar, tutunmalı mıyız, yoksa bütün modernlik projesini kayıp bir dava mı sayacağız? Şimdi, estetik modernliğin neden, tarihsel olarak, genel olarak kültürel modernliğin bir parçası olduğunu açıkladıktan sonra, sanatsal kültür sorununa dönmek istiyorum.

Kültürün Olumsuzlanmasına Yönelik Sahte Programlar

Aşırı basitleştirerek, modern sanat tarihinde sanatın tanımında ve uygulanmasında gitgide daha büyük bir özerkliğe doğru bir eğilim saptayabildiğimizi söyleyebilirim. "Güzellik" kategorisi ve güzel nesneler alanı ilk kez Rönesans'ta oluşturulmuştu. Onsekizinci yüzyıl içinde, edebiyat, güzel sanatlar ve müzik, kilise ve saray yaşamından bağımsız etkinlikler olarak kurumsallaşmıştı. Sonunda, ondokuzuncu yüzyıl ortalarında sanatın estetik bir kavranışı ortaya çıktı, sanatçıyı eserini sanat adına sanat gibi ayrı bir bilince göre üretmeye cesaretlendirdi. Estetik alanın özerkliği bundan sonra kasıtlı bir proje olabildi: Yetenekli sanatçı kendi merkez-sizleşmiş öznelliğiyle, rutinleştirilmiş bilinç ve gündelik eylemin engellerinden kopmuş bir halde yaşadığı deneyimlere otantik bir ifade verebiliyordu.

[...] Ama sanat yoluyla bu *promesse de bonheur*ü [mutluluk vaadi] tekrarlayan Baudelaire'in döneminde, toplumla uzlaşma ütopyası boşa çıkmıştı. Karşıtların bir ilişkisi sözkonusuydu; sanat estetik ve toplumsal dünyaların uzlaşmaz doğasını gösteren, eleştirel bir ayna olmuştu. Bu modernist dönüşüm, sanat kendisini yaşamdan yabancılaştırdıkça ve tam özerkliğin dokunulmazlığına çekildikçe, daha da acılı bir şekilde gerçekleşiyordu. Bu tür duygusal akımlardan, sonunda, sanatın kendi kendine yeterli alanını patlatmaya ve sanatla yaşamın uzlaşmasını zorlamaya yönelik gerçeküstücü çabada boşalan o patlayıcı enerjiler bir araya geldi.

Ama sanatla yaşamı, kurguyla uygulamayı, görünümle gerçekliği tek bir düzlemde dengeye sokmaya yönelik bütün bu çabalar; yapay nesneyle, yapıntıyla kullanım nesnesi arasındaki, bilinçli sahnelemeyle kendiliğinden heyecan arasındaki ayrımı ortadan kaldırma çabaları; her şeyi sanat ve herkesi sanatçı ilan etme, bütün ölçütleri bir kenara bırakıp estetik yargıyı öznel deneyimlerin ifadesiyle eşitleme çabaları – bütün bu girişimlerin bir bakıma saçma deneyler olduğu ortaya çıktı. Bu deneyler tam da dağıtmak istedikleri sanat yapılarını hayata getirme, eskisinden de güçlü şekilde aydınlatmaya hizmet ettiler. Kurgu medyumu olarak görünüme, sanat eserinin toplum karşısındaki aşkınlığına, sanatsal üretimle birlikte zevk yargılarının özel bilişsel konumunun yoğunlaşmış ve planlı karakterine, kendi içinde amaç olan, yeni bir yasallık verdiler. Sanatı olumsuzlamaya yönelik radikal çaba ironik bir şekilde Aydınlanma estetiğinin kendi konu alanını daraltmak üzere kesip attığı bu kategorilere yol açtı. Gerçeküstücüler en şiddetli savaşı verdiler, ama isyanlarını özellikle iki hata mahvetti. Birincisi, özerk gelişen bir kültürel alanın kapları sarsılırsa, içindekiler etrafa saçılır. Yüceltimden çıkarılmış bir anlamdan ya da yapısızlaştırılmış bir biçimden hiçbir şey kalmaz geriye; özgürlükçü bir sonuç çıkmaz.

İkinci hatalarının daha önemli sonuçları oldu. Günlük iletişimde, bilişsel anlamların, ahlaki beklentilerin, öznel ifade ve değerlendirmelerin birbiriyle bağlan-

tılı olması gerekir. İletişim süreçleri –bilişsel, ahlaki-uygulayımsal ve ifadeci– bütün alanları kapsayan bir kültür geleneğine ihtiyaç duyar. Bu yüzden rasyonalleştirilmiş günlük yaşam da tek bir kültür alanının –sanatın– açılmasıyla ve bu yolla tek bir uzmanlaşmış bilgi kompleksine erişim sağlanmasıyla kültürel yoksullaşmadan kurtulamaz. Gerçeküstücü isyan sadece bir soyutlamanın yerini değiştirmiş olur. [...]

Şeyleşmiş bir günlük praksis ancak bilişselin ahlaki-uygulayımsal ve estetik-ifadeci öğelerle dizginsiz etkileşiminin yaratılmasıyla onarılabilir. Şeyleştirme o fazlasıyla yüksel üsluplu kültür alanlarının açılıp daha erişilebilir hale gelmesini zorlayarak aşılamaz. [...]

Alternatifler

Kanımca modernlikten ve onun projesinden kayıp bir dava olarak vazgeçmek yerine, modernliği olumsuzlamaya çalışmış olan o gösterişli programların hatalarından ders almalıyız. Belki de sanatın kabul tipleri en azından bir çıkış yolu gösteren bir örnek olabilir.

Burjuva sanatının, izleyicilerinden aynı anda iki beklentisi vardı. Bir yandan, sanattan hoşlanan sıradan insan kendisini eğitip uzman olacaktı. Diğer yandan, aynı zamanda sanatı kullanan ve estetik deneyimleri kendi yaşam sorunlarıyla ilişkilendiren bilgili bir tüketici gibi davranacaktı. Bu ikinci, ve görünüşte zararsız, sanatı deneyimleme tarzı, radikal içerimlerini tam da uzman ve profesyonel olma tutumuyla karışık bir ilişkisi olduğu için kaybetti.

Elbette, sanatsal üretim, eğer özerk sorunların uzmanlaşmış ele alınması biçiminde yürütülmeseydi ve dışsal sorunlara çok ilgi göstermeyen uzmanların kaygısı olmaktan çıksaydı tükenirdi. Hem sanatçılar hem eleştirmenler bu yüzden bu tür sorunların benim daha önce bir kültür sahasının "iç mantığı" dediğim şeyin büyüsü altına düştüğünü kabul eder. Ama bu keskin tarif, sadece tek bir geçerlilik özelliğine dışlayıcı biçimde yoğunlaşma ve doğruluk ve adalet özelliklerinin dışlanması, estetik deneyim bireysel bir yaşam tarihine sürüklenip sıradan yaşama katıldığı anda parçalanır. Sanatın sıradan insan ya da "sıradan uzman" tarafından alımlanması sanatın mesleki eleştirmen tarafından alımlanmasından biraz farklı bir yöndedir.

Albrecht Wellmer dikkatimi uzmanların eleştirel zevk yargılarıyla çerçevelenmemiş olan bir estetik deneyimin anlamının değiştirilebileceği bir yola çekti: Böyle bir deneyim yaşam-tarihsel bir durumu aydınlatmak için kullanıldığı ve yaşam sorunlarıyla ilişkilendirildiği zaman, estetik eleştirmenininkinden daha uzun olmayan bir dil oyununa girer. O zaman estetik deneyim dünyayı algılayışımızı belirleyen ihtiyaçlarımızın yorumlanmasını yenilemekle kalmaz. Bizim bilişsel anlamlandırmalarımıza ve norma dayalı beklentilerimize de sızar ve bütün bu momentlerin birbirine gönderme yapma tarzını değiştirir. Bu sürecin bir örneğini vereyim.

Bu alma ve sanatla ilişkilendirme tarzı Alman-İsveç yazarı Peter Weiss'ın *Direniş Estetiği*'nin ilk cildinde önerilmektedir. Weiss sanatı yeniden sahiplenme sürecini 1937 yılında, Berlin'de bulunan politikaya hevesli, bilgiye aç bir işçi grubunu ele alarak anlatır. Bunlar bir grup gençtir, gece lisesinde eğitim alarak, Avrupa sanatının genel ve toplumsal tarihini ele almanın entelektüel araçlarına sahip olmuşlar-

dır. Berlin müzelerinde tekrar tekrar gördükleri sanat eserlerinde cisimlenen bu nesnel zihnin esnek binasından, kendi çağlarının bağlamında bir araya getirip yeniden düzenledikleri taş parçalarını toplamaya başlarlar. Bu çağ mevcut yönetimden olduğu gibi geleneksel eğitiminkinden de çok uzaktır. Bu genç işçiler Avrupa sanatının binasıyla kendi çağları arasında ikisini birden aydınlatabilinceye dek gidip gelirler.

Bunun gibi uzman kültürünün yaşam-dünyanın bakış açısından yeniden sahiplenilmesini sergileyen örneklerde, çaresiz gerçeküstü isyanların niyetlerine, belki daha da çok Brecht'in ve Benjamin'in sanat eserlerinin, halelerini yitirseler bile, tümden tamamlanmamış olmasıyla ilgilenmesine hakkını veren bir öğe bulabiliriz. Sanatın alımlanması bunun en azından üçte biridir. Proje modern kültürün hâlâ yaşamsal miraslara bağlı kalan, ama sadece gelenekselcilikle tükenip gidecek olan bir günlük praksisle modern kültürün farklılaştırılmış bir yeniden bağlanmasını hedefler. Fakat bu yeni bağlantı ancak toplumsal modernleşmenin aynı zamanda farklı bir yöne çevrilmesi koşuluyla sağlanabilir. Yaşam-dünya kendi içinden içsel dinamiği ve neredeyse özerk bir sistemin ve onun idari tamamlayıcılarının emirlerine sınırlar getiren kurumları geliştirebilmelidir.

Eğer yanılmıyorsam, bugün bunun şansı yüksek değil. Az çok bütün Batı dünyasında kapitalist modernleşme süreçlerini kültürel modernizmi eleştiren eğilimlerle birlikte artıran bir iklim gelişti. Sanatın ve felsefenin olumsuzlanmasını isteyen o programların başarısızlığının yarattığı hayal kırıklığı muhafazakâr konumlar için bahane oldu. "Genç muhafazakârların" modernizm karşıtlığını "eski muhafazakârların" premodernizminden ve neomuhafazakârların postmodernizminden kısaca ayırayım.

"Genç muhafazakârlar" estetik modernliğin temel deneyimini tekrar ediyorlar. Merkezsiz, çalışma ve yararlılığın emirlerinden kurtulmuş bir öznellik vahiylerini kendilerine ait sayıyorlar ve bu deneyimle birlikte modern dünyanın dışına çıkıyorlar. Modernist tutumlar temelinde tavizsiz bir antimodernizmi geçerli kılıyor. İmgelemin, özdeneyimin ve duygunun uzak ve kendiliğinden imgelem alanından arkaik uzak bir alana gidiyorlar. Araçsal akılla, sadece çağrışımla erişilebilen bir ilkeyi, ister iktidar ya da imgelem, ister Varlık ya da şiirselin Dionysiuscu etkisi olsun, Manici bir tavırla karşı karşıya getiriyorlar. Fransa'da bu çizgi Georges Bataille'dan Michel Foucault aracılığıyla Jacques Derrida'ya uzanır.

"Eski muhafazakârlar" kendilerini kültürel modernizmle kirletmezler. Tözsel aklın çöküşünü, bilim, ahlak ve sanatın farklılaştırılmasını, modern dünya görüşünü ve onun sadece yordamca rasyonelliğini, üzüntüyle seyreder ve modernlikten *anterior* bir konuma çekilmeyi öğütlerler. Özellikle de neo-Aristotelescilik günümüzde belli bir başarıya sahiptir. Ekoloji sorunsalı karşısında, kozmolojik bir etiğe çağrıda bulunabilir. [...]

Son olarak, neomuhafazakârlar modern bilimin gelişimini, bu gelişme sadece teknik gelişmeyi, kapitalist büyümeyi ve akılcı idareyi ileri götürdüğü sürece hoş karşılarlar. Dahası, kültürel modernliğin patlayıcı içeriğini söndürme politikası öğütlerler. Bir teze göre, bilim, düzgün anlaşılırsa, yaşam-dünyanın yönlendirilmesi için geri dönüşsüz şekilde anlamsızlaşmıştır. Bir başka tez de politikanın ahlaki-uygula-

yımsal haklılık taleplerinden olabildiğince uzak tutulması gerektiğidir. Üçüncü bir tez de sanatın saf içkinliğini öne sürer, onun ütopyacı bir içeriği olduğunu söyleyerek, estetik deneyimi mahremiyeti sınırlamak üzere onun yanılsamacı karakterine işaret eder. (Burada Wittgenstein'ın erken dönemi, Carl Schmitt'in orta dönemi ve Gottfried Benn'in geç dönemi anılabilir.) Ama bilim, ahlak ve sanatın uzmanların idaresindeki ve yaşam-dünyadan ayrılmış özerk alanlar halinde kesin sınırlanmasıyla, kültürel modernlik projesinden geriye kalan şey modernlik projesinden tümden vazgeçtiğimiz zaman geriye kalacak olan şeydir. Fakat bir ikame olarak (norma dayanan) gerekçelendirme ve geçerli kılma taleplerine bağışıklı olduğuna inanılan geleneklere işaret ederler.

Bu tipoloji de, elbette, benzerleri gibi bir basitleştirmedir, ama çağdaş entelektüel ve politik yüzleşmelerin çözümlenmesi için tümden yararsız olmayabilir. Modernlik karşıtlığı fikirlerinin, biraz premodernliğin eklenmesiyle, alternatif kültür çevrelerinde de yaygınlaştığından kaygılanıyorum. Almanya'daki politik partilerdeki bilinç dönüşümlerini gözleyince, yeni bir ideolojik kayma (*Tendenzwende*) görülüyor. Ve bu da postmodernistlerin premodernistlerle ittifakı. Bana öyle geliyor ki entelektüelleri kötüye kullanma ve neomuhafazakârlık konumu konusunda tekel sahibi bir parti yok. [...]

4 Jean-François Lyotard (1924-1998) "Postmodernizm Nedir?"

Daha önceki kitabına yazdığı bu sonsözde Lyotard, Habermas'la ve onun Postmodernizmi Modernizm karsıtlığıyla eşitlemesiyle tartışıyor ve bunun yerine postmodern ve modernin sürekli olarak diyalektik bir ilişki içinde olduklarını, postmodernin moderni sadece modern olmak için yürürlükten kaldırdığını öne sürüyor. Fakat bu cerceve içinde, Lyotard yeni bir ayrım öneriyor: bir yanda elde edilemez bir bütünlük ya da varlık (Fried'ın değer verdiği "şimdilik"in [mevcutluk] bir yankısı belki de, VIIA7) duygusuna yönelik nostaljiyi her koşulda besleyen sanat biçimleri; diğer yandan –artık postmodern adını verdiği– bu elde etmenin olanaksızlığının ta kendisinin sunulmasına yardımcı olan yaratıcı biçimler. İlk kez "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" adıyla, *Critique*, Paris, sy. 419, Nisan 1982'de yayınlandı. Regis Durand'ın İngilizce çevirisi "Answering the Question: 'What is Postmodernism?'", I. ve S. Hassan (ed.), *Innovation/Renovation*, Madison, WI, 1983 içinde yayınlandı; yeniden basımı Lyotard, *The Postmodern Condition, a.g.e.*, s. 71-82 içinde yapıldı ve burada bu versiyon kullanıldı.

Bir Talep

Bu bir sakinleşme dönemi – çağın havasından bahsediyorum. Dört bir yandan sanatta ve başka alanlarda deney yapmaya son vermeye zorlanıyoruz. Gerçekçiliği yücelten ve yeni bir öznelliğin icat edilmesi için militanca konuşan bir sanat tarihçisini okudum. Resim piyasasında "Transavangardizmi" paketleyip satan bir sanat eleştirmenini okudum. Postmodernizm adı altında, mimarların Bauhaus projesinden kurtulduğunu, deney bebeğini işlevselciliğin banyo suyuyla birlikte attığını okudum. Yeni bir filozofun alayla Musevi-Hıristiyanlık dediği bir şeyi keşfettiğini ve yaydığımıza inandığı dinsizliği sona erdirmeye niyetli olduğunu okudum. [...] Saygın

bir tarihçinin kaleminden 1960 ve 1970 avangardlarının yazar ve düşünürlerinin dil kullanımında terör estirdiğini ve entelektüellere ortak bir konuşma tarzını, tarihçilerin tarzını dayatarak verimli bir iletişim koşulu oluşturmak gerektiğini söylediğini okudum. Avrupa düşüncesinden yakınan, bu düşüncenin, konuşan makinelerin zorlamasıyla, kendisini gerçeklik kaygısı olan makinelere teslim ettiğini, referans paradigmasının yerine "addilbilimsellik" (kişinin konuşmadan bahsetmesi, yazma hakkında yazması, metinlerarasılık) paradigmasına teslim olduğundan yakınan ve dilin sağlam bir şekilde gönderene demir atma vaktinin geldiğine inanan genç bir dil filozofunu okuyorum. Postmodernizmin, bütün oyunları ve fantezileriyle, politik otorite karşısında, özellikle de kaygılı bir kamuoyu otoriteyi nükleer savaş tehditleri yüzünden totaliter bir gözetleme politikasına cesaretlendirdiği sırada çok önem taşımadığını savunan yetenekli bir teatrolog okudum.

Modernliği neomuhafazakârlar dediği kişilere karşı savunan ünlü bir düşünürü okudum. Postmodernizm sancağı altında, neomuhafazakârlar, ona göre, tamamlanmamış modernizm, Aydınlanma projesinden kurtulmak istiyorlarmış. *Aufklärung*'un Popper ya da Adorno gibi son savunucuları bile, ona göre, yaşamlarının birkaç noktasında projeyi savunabilmiştiler – *The Open Society*'nin yazarının politikası ve *Aesthetische Theorie*'nin yazarının sanatı. Jürgen Habermas (Herkes tanımıştır onu) eğer modernlik başarısız olduysa, yaşamın bütünselliğinin uzmanların dar becerilerine bırakılan bağımsız uzmanlıklara parçalanmasına izin vermekte başarısız olduğuna, somut bireysel deneyimlerin de, bir özgürleşme değil Baudelaire'in yüzyıldan daha çok önce bir zamanda betimlediği o engin *ennui* tarzında, "anlamı yücelikten çıkarmış" ve "biçimi yapısızlaştırmış" olduğuna inanıyor.

Albrecht Wellmer'in bir reçetesine uyan Habermas, kültürün bu parçalanmasının ve yaşamdan kopmasının tedavisinin ancak "artık öncelikle zevk yargılarında ifadesini bulmadığı zaman estetik deneyimin konumunu değiştirmek" sayesinde olacağına inanıyor, ama "canlı bir tarihsel durumu araştırmak için kullanıldığı" zaman, yani "varoluş sorunlarıyla ilişkiye sokulduğu" zaman. Çünkü bu deneyim o zaman "artık estetik eleştiriye ait olmayan bir dil oyununun parçası olur"; "bilişsel süreçlerde ve norma dayanan beklentilerde" rol alır; "bu farklı momentlerin birbirine gönderme yapma tarzını değiştirir". Habermas'ın sanatlardan ve deneyimlerden sunmalarını beklediği şey, kısacası, bilişsel, etik ve politik söylemler arasındaki boşluğu kapatmaları, böylece bir deneyim birliğinin yolunu açmalarıdır.

Benim merak ettiğim şey, Habermas'ın aklında nasıl bir birlik olduğu. Modernlik projesinin hedefi, içinde günlük yaşamın ve düşüncenin bütün öğelerinin organik bir bütünde olduğu gibi yerlerini alacağı sosyokültürel birliğin oluşturulması mıdır? Yoksa heterojen –biliş, etik ve politikaya ait– dil oyunları arasında kurulması gereken geçit bundan farklı bir düzene mi ait? Eğer böyleyse, aralarında gerçek bir sentez yapmayı sağlayabilir mi? [...]

Gerçekçilik

Alıntılarla başladığım taleplerin hepsi eşdeğer değil. Hatta çelişkili bile olabilirler. Bazıları postmodernizm adına dile getirilmiş, bazıları onunla mücadele

etmek için. Belli bir gönderilen (ve nesnel gerçeklik), belli bir anlam (ve güvenilir üstünlük), bir alıcı (ve dinleyici) ya da bir verici (ve öznel ifadecilik) ya da belli bir iletişimsel uzlaşma (ve tarihsel söylem türü gibi, genel bir alışveriş yasası) için bir talep dile getirmenin hep aynı şey olması gerekmez. Ama sanatsal deneyi askıya almaya yönelik çeşitli davetlerde, onunla özdeş bir düzen çağrısı, bir birlik, özdeşlik, güven ya da (*Öffentlichkeit*, "bir kamu bulmak" anlamında) popülerlik arzusu, var. Sanatçı ve yazarların topluluğun bağrına geri getirilmesi gerekiyor, ya da en azından, eğer topluluk hastaysa, onu iyileştirme işine girişmeliler.

Bu ortak isteğin çürütülemez bir göstergesi var: Bütün bu yazarlar için en acil konu, avangardların mirasını tasfiye etmektir. [...]

***

Plastik ve anlatı sanatlarının kurallarını sorgulayan ve büyük ihtimalle kuşkularını onların eserlerini dolaşıma sokarak paylaşan sanatçı ve yazarlara gelince, onlar da "gerçeklik" ve "özdeşlikle" ilgilenenlerin gözünde çok güvenilir olmamaya yazgılılar; izleyiciye sahip olmalarının güvencesi yok. Bu yüzden avangardların diyalektiğini sanayi ve kitle iletişiminin resim ve anlatı sanatlarına meydan okumasına atfetmek mümkün. Duchamp'ın "hazıryapımı" resim zanaatının hatta bir ressam olmanın sürekli mevzi kaybetme sürecini etkin ve alaycı bir şekilde göstermekten başka bir şey yapmaz. Thierry de Duve'un derinlikli bir şekilde gözlediği gibi, modern estetik soru "Güzel nedir?" değil "Neye sanat (ve edebiyat) denebilir?" sorusudur.

Tek tanımı sanatta içerilen gerçeklik sorusundan kaçınmaya niyetli olmak olan gerçekçilik, hep akademizmle *kitsch* arasında bir yerde durur. İktidar bir partinin adını üstlendiğinde, gerçekçilik ve onun neoklasik tamamlayıcısı ona iftira edip onu yasaklayarak deneysel avangard üzerinde zafer kazanır – yani, eğer partinin talep ettiği, seçtiği ve savunduğu "doğru" imgeler, "doğru" anlatılar, "doğru" biçimler, onları kamunun yaşadığı kaygı ve depresyonun uygun ilacı olarak arzulayacak olan bir kamu bulabilirse. Gerçeklik talebi –yani birlik, yalınlık, iletilebilirlik vb. talebi– iki dünya savaşı arasındaki Alman toplumunda ve Devrimden sonraki Rus toplumunda aynı yoğunluğa ya da aynı sürekliliğe sahip değildi: Bu da Nazi ve Stalin dönemi gerçekçiliği arasındaki bir ayrım için temel sağlar.

Fakat açık olan şey, politik aygıt tarafından başlatıldığı zaman, sanatsal deneye yönelik saldırının özellikle gerici olduğudur: estetik yargı sadece şöyle ve şöyle bir eserin kabul edilmiş güzel kurallarıyla uygunluk içinde olup olmadığına karar vermek için gerekli olacaktır. Politik akademizm, sanat eserini, kendisini bir sanat nesnesi kılan şeyi ya da bir izleyici bulup bulamayacağını sorgulamak zorunda bırakmaz, güzelin ne olduğuyla ilgili *a priori* ölçütlere sahiptir ve bunları dayatır, bu ölçütler bazı eserleri ve bir kamuyu bir kerede, sonsuza dek gösterir. Estetik yargıda kategorilerin kullanılması bu yüzden bilişsel yargıdakiyle aynı olacaktır. Kant gibi söylersek, ikisi de belirleyici yargı olacaktır: ifade önce anlayışta "iyi biçimlenir", sonra deneyimde korunan örnekler sadece bu ifadenin kapsayabilecekleri olur.

İktidar bir partiye değil sermayeye aitken, "transavangard" ya da "postmodern" (Jenck'in kastettiği anlamda) çözüm modern karşıtı çözümden daha iyi uyumlanmış görünür. Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir: Reggae dinler,

western seyreder, öğleyin McDonald's, akşam yerel yemek yer, Tokyo'da Paris parfümü ve Hong Kong'da "retro" giysiler kullanırız; bilgi televizyon yarışmaları için gereklidir. Eklektik eserler için bir kamu bulmak kolay. Sanat *kitsch* haline gelerek hamilerin "zevkinde" hüküm süren karışıklığa peşkeş çeker. Ressamlar, galeri sahipleri, eleştirmenler ve kamu hep birlikte bir "Her şey gider"e sürüklenir ve bir gevşeklik çağı yaşanır. Ama bu "Her şey gider" gerçekçiliği aslında paranın gerçekçiliğidir; estetik ölçütlerin yokluğunda, sanat eserlerinin değerini kârlarına göre değerlendirmek mümkün ve yararlı olur. Bu tür gerçekçilik bütün eğilimleri barındırır, tıpkı sermayenin bütün "ihtiyaçları" barındırması gibi, yeter ki eğilimlerin ve ihtiyaçların alım gücü olsun. Zevke gelince, spekülasyon yapar ya da kendi kendini eğlendirirken kimsenin hassas olmasına gerek yoktur.

Sanatsal ve edebî araştırma kuşkusuz tehdit edilmektedir, hem "kültür politikası" hem de sanat ve kitap piyasası tarafından. Önerilen şey, bazen şu kanaldan, bazen bu kanaldan önerilen şey, ortaya konacak eserlerin, öncelikle, seslendikleri kamunun görebildiği konular çerçevesinde kalan ve ikincisi, kamunun ne hakkında olduğunu kavrayacağı, neyin gösterildiğini anlayacağı, bilerek onay vereceği ya da reddedeceği ve hatta mümkünse, bu tür bir eserden belli bir rahatlama elde etmeyi başaracağı eserler olmasıdır.

Endüstriyel ve mekanik sanatlar, edebiyat ve güzel sanatlar arasındaki temasla ilgili yorum ana hatlarıyla doğru, ama dar biçimde sosyolojikleştirici ve tarihsileştirici, başka deyişle, tek yönlü kalıyor. Benjamin ve Adorno'nun konuşmadığı yerin ötesine geçerek, bilim ve endüstrinin gerçeklikle ilgili kuşkusundan; resim ve yazının olduğundan daha fazla uzak olmadığını hatırlamak gerekir. Başka türlüsüne inanmak bilimlerin ve teknolojilerin mefistotelesçi işlevselciliği gibi aşırı hümanist bir fikre sahip olmak demektir. Günümüzün tekno-biliminin, yani bilişsel açıklamaların mümkün olan en iyi performansın, teknolojik ölçütün kesinliğine toptan teslim olduğunu reddetmek imkansız. Ama mekanik ve endüstriyel, özellikle de geleneksel olarak ressamlara ayrılmış olan sahalara girdikleri zaman, beraberlerinden iktidar etkilerinden fazlasını taşırlar. Bilimsel bilgiden ve kapitalist ekonomiden kaynaklanan nesne ve düşünceler beraberlerinde olasılıklarını destekleyen kurallardan birini getirirler: bir gerçekliğin, ortaklar tarafından belli bir bilgi ve belli bağlılıklar üzerinde uzlaşma yoluyla tanıklık edilmediği sürece var olmadığı kuralını.

Bu kural hiç de önemsiz değildir. Bilimcinin ve sermaye mütevellisinin politikaları üzerinde, onların sahip olduğu aklın inandığı metafizik, dinsel ve politik kesinliklerden gerçeklik uçup gittikten sonra kalan izdir o. Bu çekilip gitme bilim ve kapitalizmin ortaya çıkması için kesinlikle zorunludur. Aristotelesci devinim kuramından kuşku duymadan endüstri olmaz, korporatizm, merkantilizm ve fizyokrasinin reddedilmesi olmadan sanayi olmaz. Hangi çağda belirirse belirsin, modernlik, başka gerçekliklerin icat edilmesiyle birlikte inançlar sarsılmadan ve gerçekliğin "gerçeklikten yoksun olduğu" keşfedilmeden var olamaz.

Eğer gerçekliği dar bir tarihselcileştirilmiş bir yorumdan kurtarmaya çalışıyorsak, bu "gerçeklikten yoksunluk" ne demektir? Bu ifade elbette Nietzsche'nin nihilizm dediği şeye benzer. Ama ben Nietzscheci perspektivizmin daha eski bir modülasyonunu Kantçı yüce temasında görüyorum. Özellikle de modern sanatın (edebi-

yat da dahil) dürtüsünü ve avangardların mantığının da aksiyomlarını, yücenin estetiğinde bulduğuna inanıyorum.

Yüce duyarlılık, aynı zamanda yücenin duyarlılığı olan yüce duyarlılık, Kant'a göre, güçlü ve kuşkulu bir duyarlılıktır: Beraberinde hem hazzı hem acıyı taşır. Dahası, onda haz acıdan gelir. Konunun Augustine ve Descartes'tan uzanan ve Kant'ın köklü bir şekilde karşı çıkmadığı geleneğinde, bazılarının nevroz ya da mazoşizm diyeceği bu çelişki, bir öznenin yetenekleri arasındaki, bir şeyi kavrama yeteneğiyle bir şeyi "sunma" yeteneği arasındaki çelişki olarak gelişir. Bilgi, birincisi eğer açıklama anlaşılabilirse, ve ikincisi, eğer "örnekler" ona karşılık gelen deneyimden türetilebilirse var olur. Güzellik eğer, öncelikle duyarlılık tarafından kavramsal bir belirlemeden, eserin yol açabileceği herhangi bir çıkardan bağımsız olan haz duygusundan yoksun olarak verilen belli bir "örnek" (sanat eseri), (hiç elde edilemeyecek olan) evrensel bir uzlaşma ilkesine seslenirse, vardır.

Bu yüzden, zevk, kavrama olanağıyla kavrama karşılık gelen bir nesneyi temsil olanağı arasındaki, kuraldan yoksun, Kant'ın düşünümsel dediği bir yargıya yol açan belirlenmemiş bir anlaşmanın, haz olarak deneyimlenebileceğini gösterir. Yüce, farklı bir duyarlılıktır. Tersine, imgelem, ilkede bile olsa bir kavramı karşılayabilecek bir nesneyi temsil edemezse gerçekleşir. Dünyanın (olan şeyin bütünselliğinin) İdesine sahibiz, ama onun bir örneğini gösterme olanağına sahip değiliz. Basitin (parçalanamaz, ayrıştırılamaz) şeyin İdesine sahibiz, ama onu onun bir "örneği" olabilecek duyulur bir nesneyle gösteremeyiz. Sonsuzca büyüğü, sonsuzca güçlüyü kavrayabiliriz, ama bu mutlak büyüklüğü ya da gücü "görünür kılmaya" yazgılı bir nesnenin her temsili bize fazlasıyla yetersiz gelir. Bunlar herhangi bir temsili olası olmayan İdelerdir. Bu yüzden, gerçeklik (deneyim) hakkında bir bilgi taşımazlar; ayrıca güzelin duyarlılığına yol açan yeteneklerin serbestçe birleşmesini de önlerler; ve zevkin oluşumunu ve dengeye kavuşmasını önlerler.

Diderot'nun deyişiyle, kendi "küçük teknik uzmanlığını" (*son 'petit technique'*) temsil edilemeyenin var olduğu gerçeğini temsil etmeye adayan sanata modern diyeceğim. Kavranılması imkansız olan ve ne görünen ne görünür kılınabilen bir şeyin var olduğunu görünür kılmak: Modern sanatta yapılan şey budur. Ama görünemeyen bir şey olduğu nasıl görünür kılınır? Kant'ın kendisi, temsil edilemeyenin olası bir göstergesi olarak "biçimsizlik, biçimin yokluğu" adını verdiğinde bunun yolunu gösterir. Ayrıca imgelemin sonsuzun bir temsilini (bir başka temsil edilemeyen) ararken deneyimlediği boş "soyutlamadan" da bahseder: Bu soyutlamanın kendisi de sonsuzun, onun "olumsuz temsilinin" bir temsili gibidir. "İmge [tasvir] yontmayacaksın" (Tekvin) emrini, Mutlakın bütün temsillerini yasakladığı için, İncil'deki en Yüce resimlerin bir estetiğinin ana hatlarını belirlemek için bu gözlemlere pek bir şey eklemek gerekmez. Resim olarak, elbette olumsuz da olsa bir şeyi "temsil edecektir"; bu yüzden de figürasyondan ya da temsilden uzak duracaktır. Maleviç'in karelerinden biri gibi "beyaz" olacaktır; bizim görmemizi ancak görmeyi olanaksız kılarak sağlayacaktır; sadece acı vererek haz verecektir. Bu talimatlarda avangardların resimdeki aksiyomlarını görürüz, görünür temsiller aracılığıyla temsil edilemeyene anıştırma yapmaya kalkıştıkları için. Bu amacın kendisini desteklemesini ya da haklı çıkarmasını sağlayan ya da yerlerine geçen sistemler haklı olarak en büyük ilgiyi görür; ama ancak yücenin çağrılmasında, ancak onu yasallaştırmak, yani gizlemek için yer

alabilirler. Kantçı yüce felsefesinde içerilen geçerlikle kavramın ortakölçülemezliği olmadan açıklanamazlar.

Burada benim niyetim, çeşitli avangardların, bizi inandırmak için araçlar olan resimsel tekniği ne şekilde inceleyerek gerçekliği, deyim yerindeyse, küçük düşürüp niteliksizleştirdiğini ayrıntılı biçimde çözümlemek değil. Lokal renk, çizim, renklerin karıştırılması, çizgisel perspektif, desteğin ve aracın doğası, yaklaşım, sergileme, müze: Avangardlar düşünceyi bakışa bağımlı kılmayı ve onu temsil edilemeyenden uzaklaştırmayı mümkün kılan temsil nesnelerini durmaksızın fışkırtıyorlar. Eğer Habermas, Marcuse gibi, bu gerçeksizleştirme hedefini avangardı niteleyen (baskıcı) "yücelikten çıkarmanın" bir özelliği olarak görüyorsa, bunun nedeni Kantçı yüceyi Freudcu yüceltimle karıştırması ve estetiğin ona göre hâlâ güzelin estetiği olmasıdır.

Postmodern

Peki öyleyse, postmodern nedir? İmge ve anlatının kurallarına savrulan başdöndürücü sorular yumağında nasıl bir yer tutar ya da tutmaz? Kuşkusuz modernin bir parçasıdır. Alınan her şeyden, daha dün bile olsa (*modo, modo*, derdi Petronius), kuşku duymak gerekir. Cézanne hangi uzama meydan okur? Empresyonistlerin uzamına. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırır? Cézanne'ın nesnesine. Duchamp 1912 yılında hangi varsayımı yıkar? Resim yapmak için kübist olmak gerektiği varsayımını. Ve Buren Duchamp'ın yapıtının dokunmadığına inandığı diğer varsayımı sorgular: yapıtta temsilin yeri. Hayranlık verici bir hızla, kuşaklar kendilerini tortulaştırır. Bir eser ancak önce postmodern olursa modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm sona varmış olan değil doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklidir.

Yine de sözcüğün bu biraz mekanik anlamıyla yetinmek istemiyorum. Eğer modernliğin gerçeğin geri çekilmesinde ve temsil edilebilenle kavranabilen arasındaki yüce ilişkiye göre gerçekleştiği doğruysa, bu bağlantıda, (müzisyen dili kullanacak olursak) iki makamı birbirinden ayırt etmek mümkündür. Temsil yeteneğinin güçsüzlüğüne, insani öznenin hissettiği mevcudiyet nostaljisine, her şeye rağmen onun içinde bulunan bulanık ve yararsıza vurgu yapılabilir. Vurgu, kavrama yeteneğinin gücüne, onun deyim yerindeyse "gayrıinsaniliğine" (Apollinaire modern sanatçılardan bu niteliği istiyordu) yapılabilir, çünkü insani duyarlılık ya da imgelemin kavradığı şeye denk olup olamayacağı bizim anlayışımızın işi değildir. Vurgu varlığın artışına ve oyunun, ister resimsel, ister sanatsal, ister başka tür olan oyunun yeni kurallarının icat edilmesinin yol açtığı jübileye de kaydırılabilir. Benim aklımdaki şey eğer avangardların tarihinin satranç tahtası üzerine birkaç ismi çok şematik olarak yerleştirirsek anlaşılabilir: melankoli tarafına Alman ekspresyonistleri ve *novatio* tarafına Braque ve Picasso'yu, ilkine Maleviç ve ikincisine Lissitski, ilkine Chirico ve diğerine Duchamp. Bu iki makamı ayırt eden şey çok küçük olabilir; genellikle aynı parçada bir arada var olurlar, neredeyse ayırt edilemezler; yine de düşüncenin kaderinin bağlı olduğu, ve uzun bir süre pişmanlıkla çözümleme arasında gidip gelerek bağlı olacağı, bir farka (*un differend*) tanıklık ederler.

***

Öyleyse, fark buradadır: modern estetik yücenin bir estetiğidir, ama nostaljik olanıdır. Temsil edilemeyenin ancak kayıp içerikler olarak öne çıkmasına izin

verir; ama biçim, belirgin tutarlılığı yüzünden, okura ya da izleyiciye teselli ve haz maddesi sunmayı sürdürür. Yine de bu duyarlılıklar gerçek yüce duyarlılığı, haz ve acının asıl bileşimi içinde olan duyarlılığı oluşturmaz: aklın bütün temsilleri aşmak zorunda olmasının hazzı, imgelem ya da duyarlığın kavrama eşit olmamak zorunda olmasının acısı.

Postmodern, modernde, temsilin kendisinde temsil edilemeyeni öne çıkaran şey olmalıdır; kendisini iyi biçimlerin tesellisinden, onun elde edilemeze duyulan kolektif özlemi paylaşmasını sağlayabilecek bir zevk uzlaşmasından uzak durmasına yol açan şey; yeni temsilleri, onlardan haz almak için değil temsil edilemeyene dair daha güçlü bir duyguyu açıklamak üzere arayan şey olmalıdır. Bir postmodern ressam ya da yazar bir filozof konumundadır: Yazdığı metin, ürettiği eser ilke olarak önceden belirlenen kurallarla yönetilmez ve belirleyici bir yargıya göre, metne ya da esere bilinen kategorileri uygulayarak yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat eserinin aradığı şeylerdir. Öyleyse, sanatçı ve yazar ne yapılmış olması gerekiyorsa onun kurallarını dile getirmek üzere kuralsız çalışmaktadır. Eser ve metnin bir olay niteliğine sahip olması bu yüzden gerekir; ayrıca yaratıcılarına hep bu yüzden geç gelirler, ya da aynı anlamda, eser haline dökülmeleri, gerçekleştirilmeleri (*mise en oeuvre*) hep çok erken başlar. Post modern gelecek (*post*) geçmişin (*modo*) paradoksu olarak anlaşılmalıdır.

Bana deneme (Montaigne) postmodern, fragman (*The Athenaeum*) modern gibi geliyor.

Son olarak, temsil edilemeyen kavranılmaz olana gerçeklik sağlamak değil anıştırmalar bulmaktır bizim işimiz. Ve bu hedefin dil oyunları arasındaki son uzlaşmayı etkilemesi beklenmesin (Kant, bunların yetenekler adı altında, bir uçurumla ayrıldıklarını bilirdi), sadece aşkınsal yanılsamanın (Hegel'in yanılsamasının) onları gerçek bir birlikte bütünselleştirmeyi umut edebilmesi de beklenmesin. Fakat Kant böyle bir yanılsama için ödemesi gereken bedelin terör olduğunu biliyordu. Ondokuz ve yirminci yüzyıllar bize fazlasıyla terör sundu. Bütün ve bir özlemi için, kavramla duyarlığın, saydamla iletilebilir deneyimin uzlaşması için yeterince yüksek bir bedel ödedik. Gevşemeye ve sakinleşmeye yönelik genel bir talebin arkasında, terörün dönmesi, gerçekliği ele geçirme fantezisinin gerçekleşmesi arzusunun homurtularını duyabiliriz. Yanıt şudur: Haydi bütünselliğe savaş açalım; haydi temsil edilemeyene tanık olalım; haydi farklılıkları harekete geçirip postmoderne layık olalım.

5 Julia Kristeva (1941-) "Dehşetin Güçleri"

Kristeva'nın yapıtında zaman içinde görülen –dilbilimden psikanalize doğru– vurgu kayması 1970'lerdeki birçok entelektüelin ve özellikle de benimsenen feminizm biçimlerinin ulaştığı bir çıkarıma uygundu, yani artık özgürleşmenin asıl sahası sınıf mücadelesi değil psikanalistin divanıydı. Kristeva'nın yapıtı edebî gücü açısından sıra dışıdır. Bilimsel ve rasyonel dil değerlendirmelerini eleştirisi, üslubunun hakiki şiirsel zarafeti yoluyla fiilî bir etki kazanır. Hem Bell hem Lyotard gibi, Kristeva da birleşmiş rasyonel'ya da dinsel sistemler karşısında inanç kaybı içindedir, ama onlardan farklı olarak, bireyin bayağılık duygusunu bu sistemlerin maskelediği temel durum olarak görür. İlk kez Kristeva'nın *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, 1980

kitabının aynı adı taşıyan 11. bölümü olarak yayınlandı. Leon S. Roudiez tarafından *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (New York, 1982) adıyla çevrildi. Buradaki metin bu baskıdan alınmıştır, s. 207-10. (Ayrıca bkz. VIIIA12.)

Bütünüyle imgesiz, ama kara seslerle boğuşarak geçen bir geceden; hiçbir özlemi olmayan ama her şeye rağmen boş yere varlığını sürdüren ıssız bedenler yığınının arasından geçip, bana, karşılığında hiçliklerini hediye edenlerin kıvrımlarının izini düşürdüğüm bir sayfanın üzerine – bayağılığı yazdım. Bin yılın hatırasının içinden, bilimsel nesnelliği olmayan ama dinsel imgeleme özen gösteren bir kurgunun içinden geçerken, edebiyatın içinde gördüm sonunda onun, dehşetiyle birlikte, tam gücünü yürürlüğe soktuğunu.

Yakından bakıldığında, bütün edebiyat bana herhalde sosyotarihsel koşulları ne olursa olsun, özdeşliklerin (özne/nesne vb.) var olmadığı ya da ancak belli belirsiz –ikili, bulanık, heterojen, hayvani, metamorfozlu, değişmiş, bayağı– var olduğu o kırılgan sınırda (sınır örneklerinde) kök salmış gibi görünen bir kıyamet versiyonudur.

[...] Böylesine bir dehşetin (evrensel olduğuna inanıyorum), anlamıyla birlikte gücünün, nasıl bir öznellik mekanizmasına dayandığını göstermeye ... çabaladım. Edebiyatın onun ayrıcalıklı göstereni olduğunu söyleyerek, bu tür edebiyatın, kültürümüzde minör, marjinal bir etkinlik olmadığını, krizlerimizin, en içten ve en ciddi kıyametlerimizin başlıca şifresini temsil ettiğini belirtmek istiyorum. Onun gece gücü, "büyük karanlık" (Folignolu Angela) buradan geliyor. Onun sürekli tavizi buradan geliyor: "Edebiyat ve Kötülük" (Georges Bataille). Onun, kutsalın yerini alan bir şey, bizi yalnız bırakmadan terk etmiş olduğu ölçüde, sapkınlığın dört bir yanından şarlatanları çıkartan bir şey olarak görülmesi de buradan geliyor. Onun yerini işgal ettiği, kendisini bu yüzden dehşetin kutsal gücüne taşıdığı için, edebiyat bayağılığa son bir direniş olmayıp bayağılığın ortaya çıkarılması da olabilir: bir ayrıntılandırma, bir boşaltma, Sözcüğün Krizi yoluyla bayağılığın içinin çıkartılması.

Eğer "anaerkil bir şeyin" benim bayağılık dediğim belirsizlikle bir ilişkisi varsa, bir yazarın (erkek olsun kadın olsun) şeytani dediği şeyle sadece ona kendi varlığının, ona acı veren ve sahip olan ötekinin (cinsin) ayrılmaz ters yüzü olarak dikkat çekmek üzere vermesi gereken temel mücadelenin edebî kaydını aydınlatacaktır. İnsan belirsiz bir *katharsis* içinde, bayağılığın eline geçmese yazar mı? İktidarını koruma konusunda kıskanç olan bir feminizmin –iktidar heveslisi ideolojilerin sonuncusunun– yandaşlarını bir yana bırakırsak kimse, kendisi farkında olmasa bile, narsizmin ve cinsel de dahil, bütün imgesel kimliklerin bozucusu olan sanatçıyı bir tefeci olmakla suçlamayacaktır.

Ama yine de, bu kederli kriz zamanlarında, varlığın dehşetini vurgulamanın yararı ne?

Belki de analiz, ya da kaydetme, ya da acılı veya coşkulu bir sınavın yolu komüniter gizemin, benin ve ötekilerin sevgisinin dayandığı gizemin peçesini, sırf onların altında yatan bayağılık uçurumunu bir anlık görebilmek için yırtmaya yönelttiği kimseler – belki de onlar bu kitabı entelektüel bir alıştırmadan farklı bir şey gibi okuyabilirler. Çünkü bayağılık, her şey söylenip yapıldıktan sonra, bireylerin uykularının ve toplumların bir nefes soluklanmalarının dayandığı dinsel, ahlaki ve ideolojik

kodların diğer yüzüdür. Bu tür kodlar bayağılığın arınması ve bastırılmasıdır. Ama onların bastırılmışlarının dönüşü bizim "kıyametimiz" olur ve bu yüzden dinsel krizlerin dramatik kargaşalarından kaçınamayız.

Sonunda, bizim tek farkımız bayağılıkla yüz yüze yüzleşmeye gönülsüz olmamızdır. Kim bir peygamber olmak ister? Çünkü bir Efendi Gösterene inancımızı yitirdik. Öngörmeyi ya da baştan çıkarmayı yeğliyoruz; ileriyi planlamayı, bir iyileşme sözü vermeyi, ya da estetikleştirmeyi; sosyal güvenlik sağlamayı ya da medyanın düzeyinden çok uzakta durmayan sanat yapmayı.

Kısacası, kim, size soruyorum, kendisini bayağı olarak adlandırmayı, bayağılığın öznesi ya da ona maruz saymayı kabul eder?

Psikanalisti mistiğin yerini almaya zorlayan bir şey yok. Psikanalitik kurumlar buna hiç de uygun görünmüyor, içkin sapkınlıkları da onları sadece basmakalıp sersemleşmeler değilse mini-paranoidler üretimindeki mumyalaştırıcı aktarımlarla sınırlar. Yine de bir analistin (eğer ona ait tek yerde, yani metafiziğin düşünülemezi olanda, *hiçlikte* kalmayı başarabilirse) işitmeye başlaması, kendisinin, konuşan varlığın tamamlanmamışlığını dillendiren, ama kadınsı olanın kıyısındaki narsist bir kriz olarak işitildiğinden, insani maceraya anlam vermeye çalışan dinsel ve politik gösterişleri komik bir ışıltıyla aydınlatan o sırmalı dehşetin ve büyülenmenin çevresinde bir söylem kurduğunu hakikaten duymaya başlaması belki mümkün olabilir. Çünkü, bayağılık karşısında, anlam sadece çizilmiş, reddedilmiş, bayağı bir anlama sahiptir – komik bir anlama. "Tanrısal", "insani" ya da "başka bir zamanlık" komedi ya da büyü, bütün olarak, ancak daha sonra ya da baştan olanaksız olan, ama hemen burada kurulu olup duranla hesaplaşarak gerçekleştirilebilir.

Raymond Roussel'in zincirlenmiş papağanı gibi anlama bağlanmış olan analist, yorum yaptığı için, büyük ihtimalle bizim bir volkanın tepesinde dans etmemizin nadir çağdaş tanıklarındandır. Eğer bundan sapkın bir keyif alıyorsa, iyi; bu olursa, onun niteliksiz bir erkek ya da bir kadın olarak sahip olduğu yeteneklerle, bizim ızdırabımızın ve nefretimizin en derinlere gömülmüş mantığının patlamasına izin verecektir. O zaman gücünden sermaye çıkarmaya kalkışmadan dehşeti röntgenleyebilecek midir? Kendisiyle karıştırmadan bayağılığı sergileyebilecek midir?

Büyük olasılıkla hayır. Fakat onu bilmek yüzünden, unutkanlık ve gülüşle çökertilen bir bilgiyle, bayağı bir bilgiyle de olsa bilmek yüzünden, o insanlığın tanık olduğu gelmiş geçmiş ilk büyük (dinsel, ahlaki, politik ve dilsel) İktidar demistifikasyonuyla karşı karşıya; ve kutsanan dehşet olan dinin, yani Musevi-Hıristiyan tektancılığının tatmini içinde gerçekleşiyor bu. Bu arada, bırakalım diğerleri her türden puta ve hakikate doğru giden uzun yürüyüşlerini, ileride gelecek olan savaşlar, kaçınılmaz biçimde kutsal olacak savaşlar için kaçınılmaz olarak haklı imanla donanmış halde yaptıkları yürüyüşlerini sürdürsünler.

Arındırarak, sisteme sokarak ve düşünerek bir kenara itmeye kalkıştıkları büyüyen dehşeti; üzerinde kendilerini inşa edip iş görmeyi istedikleri dehşeti uygarlıkların kurnaz, düzenli yüzeyinin altından çıkardığım zaman, kendime ayırdığım şey tefekkürün sessiz kıyısı mı? Ben bunu daha çok bir hayal kırıklığı, bir hüsran ve kazma işi olarak düşünüyorum – herhalde bayağılığı dengeleyecek tek şey. Bu arada başka her şey –onun arkeolojisi ve tükenmesi– sadece edebiyat: Bayağının bizi kap-

layan bir güzellik patlaması halinde çöktüğü yüce nokta – ve "bu varoluşumuzu iptal eder" (Céline).

6 Donald Judd (1928-1994) "... baş-yapıtlar değil, onların neden bu kadar az olduğu hakkında"

1960 başlarında Judd, dobra dobra bir üslupla sanat eleştirisi yazdı. Burada alıntılanan uzun denemesinde, yeni sanatın niteliğinde bir düşüş olduğunu öne sürebilecek kadar yerleşmiş bir sanatçı otoritesini üstleniyor. Bu çöküşü tarihsel koşullar ve sanatın değerleri konusunda bilgisiz olmaya bağlıyorve ticarete karşı koymak için "neredeyse bütün bir uygarlığa, yeni bilgi ve tutumlara" ihtiyaç olduğunu öne sürüyor. Ayrıca nitelik konusunun bir yanda demokrasi diğeryanda moda gibi konularla yaygın bir şekilde karıştırıldığını teşhis ediyor. İlk kez "A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them" adıyla, iki kısım olarak yayınlandı: *Art in America*, New York, Eylül 1984, s. 9-19 ve Ekim 1984, s. 9-15. Buradaki alıntılar I. Bölüm'den alınmıştır.

"Her şey onlara karşı."

Gertrude Stein

Yeni sanatın niteliği on beş yıldır çöküşte. Bunun muhtemel bazı nedenleri var, ama hiçbiri de temelde bunun niye olduğunu açıklamıyor. Bu dönemde neredeyse hiç birinci sınıf sanatçı ortaya çıkmadı. Öne sürülen nedenler, 40'ların sonu ve 50'lerin başında ve 50'lerin sonu ve 60'ların başında niçin bir sürü sanatçı vardı, onu da açıklamıyor. Bu toplumda yanlış olan bir sürü şeye rağmen, yeni sanatçıların sorumluluğu ortaya çıkmaktır. Dönemin ve toplumun kötü olduğu şeklindeki açıklama amaçsızdı. Büyük ihtimalle onlar hep böyleydi ve konu ya çok kötü ya da biraz daha iyi. Hiçbir şey yapmama nedeni hep yanlış. Ayrıca yaşlı sanatçıların iyi bir niteliği sürdürme sorumluluğu da var. Şu anda bunu yapıyorlar eserlerinde, ama öbür türlü değil... İyi sanatçıların varlığı fazlasıyla kendilerince veriliyor; bu son, kırıcı bir olgu. Reformla yeni sanatçılar olabilir ama bu da kesin değil. Daha çok para ya da daha büyük izleyicinin hiçbir güvence vermediği birçok kez gösterilmiştir. Geniş ya da dar, sanatın yapılmasını sağlayan koşul çok daha önemli. Sanatın kullanımının bir sınırı var ve sanat, uçarılığı ve hakareti hoşgörmez.

Sanatın günümüzde yaşadığı güçlüğün ve sıkça görülen güçlüklerin en genel nedenleri çok açık, hatta bayat, ama benim yakınmayı planladığım ortalama bilgi düşünülürse dile getirilmeleri lazım. Bugünün temel tutumlarından biri de geçmişi basitçe bir oyuncak dükkanı olarak görmek, o yüzden biraz tarih de lazım. Daha sonra geçmişin büyük kısmının bizim için erişilmez olduğunu da vurgulamak istiyorum.

Yaklaşık son 200 yıllık sürede toplum kırsal toplumdan sanayi toplumuna değişti, ve ekonomik liderlik birinin tepesinden diğerinin tepesine geçti. Aynı zamanda nüfus da inanılmaz şekilde arttı. Toplumun büyük kısmı, köylülerin soyundan gelen, çok az şey hatırlayan yepyeni insanlar olduğu için, eğitilmeleri gerekti. Bu işi yapacak kadar eğitimli insan yoktu; grup başlangıçta çok küçüktü. Onlar çok daha

fazla sayıdaki haleflerini eğitirken, düzey korunamadı, sonunda bilim sözkonusu olduğunda sadece basit bilgi öğretildi, sanat konusunda da akademik saçmalıklar. Bir keresinde Teksas'tayken, bir öğretmenle birlikte, orada hayatı boyunca lisede "yaratıcı yazarlık" dersi vermiş bir kadının konuşmasına gittik. Yaratıcılık fikri kaba saba bile değildi, sözgelimi, cümleyi süsle ve kesinlikle basitçe "yağmur yağıyor" deme. İki yüz genç öğretmen onun berbat şemasını dinledi, sorduklarına bakılırsa daha da azını anlamıştılar. Herhalde ertesi gün işe gidip öğrencilere daha da azını öğrettiler. Bu toplumun temel bilgisidir. Ve bu öğrencilerin bir kısmı çıkıp zengin iş adamı olacak, birkaçı da müze ve üniversitelerin mütevellisi, ya da politikacı olacak. Yani aynı şekilde hep sanat hakkında da meraklanan ama daha azını hatırlayan bir dalga var. Ama şimdi sanatçılara gelelim.

Eğitim Birleşik Devletler'in başlıca sorunu ve Avrupa'da da öyle, ama orada biraz daha iyi. Bu, uygarlığın başlıca sorunu ve her şey buna dayanıyor, elbette politika ve savaş. Avrupalılar çoktan geçip bitmiş olan bir sürü konularda birbirlerini neredeyse yok edecek kadar aptal ve cahil, bu yüzden dünyanın tek yüksek uygarlığına zarar verdiler. Bu da dünyayı iki parçaya ayırdı ve geri ülkeler daha da cahil ve budala olmaya, daha da inatçı olmaya yöneldi. Birleşik Devletler son yüzyılda pek de muhteşem değildi, ama şimdikinden iyiymiş sanki, bir sürü amaç tartışması ve biraz topluluk duygusu olmuş. Şimdi edebiyat başka bir ülkeninkiymiş gibi görünüyor.

Bernini'den beri birinci sınıf sanatçıların hiçbiri bir kurum için çalışmadı. Bir kurum olan din ciddi sanatçılar için güvenilir değildi. Sanatçılar sayesinde ölen kurumlar başkaları için olduğundan daha erken geçersizleşiyor. Birçok sanatçı Hıristiyanlığın kişisel bir çeşidine inanmayı sürdürdü, ama din insanlığın ve doğanın anlaşılmasında bir ilerleme değildi. Artık din sadece batılinançtan ibaret. Bernini'den önce din dünyanın ve insanın doğasıydı, ve büyük ölçüde, yozlaşma ve baskıya rağmen, ticarete ve dünyevi güce karşı koyan onun ahlakı ve kozmolojisi oldu. Yüzyıl boyunca iktidar ve ticarete karşı çıkacak bir şey olmadı, bireyin ve dünyanın varoluşunun, onların yani bireylerin ilişkilerinin ve bunları gösteren sanat gibi etkinliklerinin konusu olmadığı ve alınıp satılamayacağı söylenmedi.

Din iyi bir baştan savmaydı ama sanat, mimari ve müzik artık kurumsal destekten yoksundu. Sadece yapılıp satılabiliyorlardı ve böylece ticaretin bağlamında yaşamaya başladılar. Kilisenin ve soyluların standartlarından uzaklaşma başlayınca, cehalet de artınca, işadamlarını dizginleyecek pek bir şey kalmadı, son olarak sonuçta malın değerini anlamak ve korumak zorunluluğu kaldı. Bugün sanat sıradan bir mal olmanın ancak bir gömlek üstündedir ve bütün metalar gibi yönlendirilmeye açıktır. [...]

İyi açıdan bakılırsa ticarette bir sorun yok. Ekonominin önemini abartmak da zor. İş hayatı genellikle dosdoğru ve sanatçılar için gelir kaynağı olduğunda, aslında, en iyisi. Talep bir gerçek. İş merkezî hükümetin bürokratlarının hamiliğinden ya da *nouveau riche* ve çocuklarından, Diderot'nun Petro'nun geliştirdiği Ruslar için söylediği gibi, daha olgunlaşmadan çürüyen o çocuklardan çok daha cazip. Ama alıp satmak ve hatta zaruri şeyleri biriktirip toplamak o kadarla kalıyor. Uygarlık için zorunlu bir temel, hatta onun bir parçası, ama uygarlığın tamamı değil. Yiyip uyumayı övmenin bir anlamı olmadığı gibi ticareti övmenin de bir anlamı yok. İş, kudreti ve onu çevreleyen prestiji hak etmiyor. İş sadece iştir.

Ticaret de bu toplumun neredeyse tek etkinliği. Merkezî hükümet bile ticaretin bir parçası; silah satıyor, sinir bozucu ve rezil bir iş yapıyor. Sanki bütün toplum, yeni bilgi ve tutumlar inşa edilmeli ticarete karşı koymak için. Bu karşı kuvvetin de yeni olması lazım, gitgide daha bayağılaşan, etik, politik hatta "ruhani" bile olamayacak kadar cahil olan dinlerden biri olamaz bu. Muhalefet bir kurum da olamaz ama tartışıp karşı çıkan bir sürü eğitimli insan olması lazım. Bunların gerçek bilgi ve yargı gücüne sahip olması, daha eğitimsiz çoğunluk üzerinde etki sahibi olması lazım. Yüksek nitelikte bir resim ticarete karşı çıkmanın bir parçası olmalı ama resim ticaret yüzünden yeraltına geçmeye zorlanıyor, son zamanlarda mimarinin, yüzyıl içinde müzik ve dansın yaptığı gibi. Ayrıca bilimin de büyük kısmı yaptı bunu, ama bilimde başka yerde olduğundan daha çok muhalefet var. Yüzyıl boyunca genellikle her sanattan iki versiyon oldu, biri gerçek ama yoksul ve yeraltı, diğeri de sahte, ama zengin ve göz önünde. İkincisi ilkini gerektiği gibi yutuyor. [...]

Barnett Newman'ın dediği gibi, sanat denen şeyin meseleleri olurdu. Onbeş yıl boyunca meseleler azaldı, zayıfladı. Şimdi hepimizden "kendi işimizi yapmamız" bekleniyor. Sanat tek başına birinin arasıra yaptığı hareketler haline gelecek. Birinin eserinin daha gelişmiş olduğunu ya da düşünce açısından daha geniş ya da gelişmiş, başkasınınkinden, en karmaşık ifadesiyle karmaşık olduğunu söylemek demokratik olmayan bir şey sayılıyor. Bu yavan tutum bütün toplumda görülüyor. Bu tutumdaki tek küçük fikir parçası sanatın demokratik olması gerektiği fikri. Ama politika da demokratik olmalı. Sanat kendiliğinden bir nitelik sorunudur. Politikada demokrasiye bağlılık çok iyi sanatın sentezinde yer alır. Politika alanında süregiden o demokrasi yıpratması, politikacılar için önemsiz olan zayıf gruplara ve etkinliklere taşıyor demokrasiyi. Merkezî hükümette bir demokrasi fırsatı doğdu mu herkes dehşete kapılıyor. [...] Neyse, sanatta ve başka yerlerde herkes eşit değil ve böyleymiş gibi yapmak ikiyüzlülük ve budalalık. Bırakın hükümetler izin versin yurttaşların yaşadıkları yerde yurttaş olarak eşit olmasına. Düşünce ve çaba niteliği, yurttaş rolü dışında, bunun bir parçası değil. Ödüllendirilmesi gerekir, karalanması değil. [...]

[...] Son genel nokta da geçmişin ne kadar geçmiş bitmiş olduğunu çok az kimsenin anlaması. Ama aynı zamanda şimdinin şu anda geçmiş olduğunu, oraya gelen her iyi şeyin titizce korunması gerektiğini de anlamıyorlar. Çoğunca geçmişin simgelerinden hoşnut olan kimseler aynı zamanda onun gerçekliği karşısında en özensiz kişiler. Tucson'daki İspanyol Sömürgesi televizyonuna sahip olan adam, kentin eski kısmındaki kerpiç evleri buldozerle yıkan adamla aynı adam. Bu geçmişe yönelik turist bakışı şimdideki konuları ve gerçekliği değersizleştiriyor. Birleşik Devletler'deki muhafazakârların gerçek muhafazakârlar olmaması da cuk oturuyor. (Liberaller de liberal değil, o başka.) Yaşam için geçmişi anlamak ve korumak gerekli; şimdi bir şey yapacak olan yaşam. [...]

Anlaşılan geçmiş sanat ve mimaride çok şeyi ve derinlemesine anlıyoruz ama her şeyi anladığımıza inanmak bir yanılsama. Şimdi yapılmış olsa bile sanat ve mimari hakkındaki her şeyi anlamak mümkün değil. Görülen şeyin tam anlamı hızla kaybolup gidiyor. Eski bir üslubun şıklığı kısmen şimdinin ilgisini besliyor ama çok şey kayboluyor. Sanat ve mimaride geçmişin biçimlerini kullanmak imkansız. Simge

oluyorlar ve derin simgeler de olmuyorlar, sömürge televizyonu gibi oluyorlar. "Biçim" kullanmak için bela bir söz çünkü biçim ve içerik başka bir sahte ayrım olan, düşünce ve duygudan türetilmiş sahte bir ayrım. Elbette biçim ve içerik genellemelerden yapılmış, ama aynı zamanda inatçı ve samimi tekillerden de yapılmışlar. Tekiller daha sonra anlayıştan kaçmak isterler. Geçmişin şimdi için bağlantılı olmaktan öteye geçtiği tek örnek sürekliliğin çok güçlü olduğu, geçmişi şimdiye getirdiği zamandır. Bu da İzlanda'nın dil ve edebiyatında olabilir. İtalya'nın mimarisinde olabilir. Ama artık ressam ve mimarların çoğu yakın geçmişin bile deneyimine sahip değil. Farklılıklar bir yana, biz –Avrupalılar, Avrupa Sömürgeleri, Japonlar ve başka bazıları– orta sınıf sanayi toplumunda, hep aynı devlet eğitimiyle büyüdük. Yoksullar sadece yoksul ve zenginler sadece daha pahalı simgelere sahip.

Resim ve mimarideki son durumlar tarihin sömürüsünden kaynaklanıyor, karşılarındaki izleyici için cahil ve naif olan birileri tarafından yapılan, ama daha da kötüsü, sinik birileri tarafından yapılan bir sömürü. Eğer yeni bir şey önemli görünecekse önemli olmuş bir şey gibi görünmesi gerekir ve bu zaman alır. Matisse ve Newman'ın eseri, Bernini'den sonraki birçok iyi sanatçının eseri, önce bu uzak anlamda önemli görünmüş olamaz. Anlık önem gerçek önemden çok daha kolay elde edilir ve daha kolay satılır. David Rabinowitch bu önem havasının, akademizmin özü olduğunu söylemişti.

İzleyici sadece baktıkları sanatın bütün kitaplarda çoğaltılana benzediğini hatırlar. Kitaplardaki eserlerin yeni ve özgün olduğunu, bir tip olamayacağını anlamaz. Tipin, tamamı düzenli şekilde banallığa, ukalalığa ve samimiyetsizliğe çöküp giden birkaç ikinci sınıf ve bir sürü vasat sanatçı tarafından yaratılmış olduğunu anlamazlar.

***

Her gün daha fazla şeyi içine alan, "post-modern" sloganı çok işe yarıyor. Bu terim "modern" sözcüğünün anlamını, tek anlamı olan "şimdi"den, hiçbir üslup böyle bir çeşitliliği içeremeyeceği için bu sözcüğün de veremeyeceği üslup anlamına değiştirerek türetildi. Wright, van der Rohe ve Corbusier bir araya getirilip "modern" diye ortaya atılıyor. Bu "modern" sadece daha eski olup artık utanç verici sayılan oluyor, "postmodern" de modern anlamına geliyor. Ben daha da iyi bir sıfat buldum, "post-çağdaş". "Post-modern" nitelik meselesini, benimsenen sanat ve mimarininkine sözde üstün olan bir şimdilik ve popülerlik iddia ederek bulandırıyor, ne onların ne kadar iyi olduğuna aldırıyor, ne de kalıcılıklarına, demokrasiye ve şimdiye dek kabul edilmiş olmalarına. Bu, üçkağıt. Yakın geçmişin eserlerini eleştirir gibi yapmak, özellikle de ona aldatıcı amaçlar ve anlamlar vererek eleştirmek, bu arada daha büyük geçmişi hiç ayırt etmeden mayınlamak ikiyüzlülükten ibaret. "Moderni" van der Rohe'nin yapıtının ticari bir basitleştirmesi olan "uluslararası üslupla" aynı saymayı yürürlükten kaldırmak için bir korkuluk dikmek bu; oysa aynı mimarlar, sözgelimi Johnson yapmıştı bunu, artık üslubun soğuk ve tekrarcı olduğunu, yerini çeşitli ve eğlendirici bir başka üslubun alması gerektiğini söylüyor. "Post-modern" teriminin işlenmesi gerçek bir değişimden değil basit modadan ve onun üstünü sözcüklerle örtme ihtiyacından kaynaklanıyor. [...]

7 Joseph Beuys (1921-1986), Jannis Kounellis (1936-), Anselm Kiefer (1945-), Enzo Cucchi (1950-) "Avrupa Kıtasının Kültürel-Tarihsel Trajedisi"nden

Buradaki tartışma modern sanat kuramının, en başından beri radikal sanatı radikal politikayla birleştirmeye, ama sanatı politikaya teslim etmemeye çalışan hattındaki bir sürekliliği belirtir. Bu proje farklı biçimler aldı, ama onun kalıcı özelliklerinden biri ütopyacılık, biri de (bilinç ve duygunun değişmesinin ön koşulunun maddi değişim olduğunu değil) maddi değişimin ön koşulunun bilinç ve duygu olduğunu kabul etmesidir. Tartışmalar 1985 yılında Zürih, Parkett Verlag'da gerçekleşti ve Jean Christophe Ammann tarafından yönetildi. Bir kısmı *Flash Art*, 128, Milano, Mayıs/Haziran 1986, s. 36-9'da yayınlandı, buradaki metin oradan aktarılmıştır.

ANSELM KIEFER: Bence cahil olan birileri, onlara göre daha az cahil olan başkaları ve çok zeki olan başkaları hep olmuştur.

JOSEPH BEUYS: Bu bir bireysellik sorunu, kişisel yazgı konusu. Hep değişik beceri düzeyleri olacaktır. Ama gelecekte bütün beceriler değiştirilebilir olacak, düzey artırılacak.

JANNIS KOUNELLIS: Evet, ama Köln Katedrali gibi bir anıt bir merkezîleştirmeyi belirtiyor, bir kültürü kucaklıyor ve gelecekte olacakları gösteriyor. Bunun gibi göstergeler olmasa göçebe olur kalırız.

BEUYS: Köln Katedrali kötü bir heykel. İyi bir tren istasyonu olurdu. Chartres daha iyi. Ama Kounellis'in katedral hakkında söylediği şey hoş bir imge. Eski katedraller hâlâ yuvarlak olan bir dünyada inşa edilmişti, ama o sırada bu da maddecilikle sınırlıydı. Onu o şekilde daraltmak içsel bir zorunluluktu, çünkü bu şekilde insan bilinci keskinleşti, özellikle de çözümleyici işlevlerinde. Şimdi var gücümüzle bir sentez yapmalı, yeni bir katedral inşa etmeliyiz.

KIEFER: Beuys'ün kastettiği şey beni çok rahatsız ediyor, yani bir kavramı değiştirirsek insanlık değişir demek bu. Hep farklı farklı insanlar oldu.

BEUYS: Bu besbelli. Konu her alanda düzeyi yükseltmek. Tarih boyunca insanların evlerini nasıl döşediğini görmek bile yeter. Hiç böyle pespaye bir şekilde yaşamamışlardı. [...] Aynı zamanda, insanın nasıl yaşadığı, insanın sanat duygusunun önemli ve temel bir ifadesi. Estetik duygu günümüzde tarihte hiç olmadığı kadar bozuluyor. O yüzden katedrali inşa edelim!

KOUNELLIS: Doğru. Bu aşırı göçebelik ve kültürü reddetme tavrı saçma bir durum yaratıyor.

KIEGER: Düşüş düzeyi apaçık görünüyor. Ama son seferinde kendi kendimize masum, ilkel yerlinin eline plastik bir kap alır almaz, neden kendi kabını attığını sormuştuk.

BEUYS: Buna uygun hale geldiler çünkü günümüzde eski kabile kültürleri artık geçerli değil. [...] insanlar kendilerini geliştirse iyi olurdu. Ama elbette, kapitalizmin elindeler ve genellikle onun yüzünden ölüyorlar. Bask sorununda bunu çok iyi bir şekilde görmek mümkün. Basklar göçebe bir halkın gerçekten kalan son kalıntısı. Onların Asya'dan geldiklerini ve belki de bir aşiret reisinin cezasıyla, geride kaldıklarını söyleyen binlerce kuram var. Ama işte oradalar, eski aşiret kültürleri-

ni korumaya çabalıyorlar. Fakat kendi edebiyatlarını geliştirmediler, her şey sözlü geleneğe göre yapılıyor. İşte oradalar, haklı nedenlerle, fazlasıyla kendilerine özgü talepler getiriyorlar.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN: *Neden Baskları örnek verdin?*

BEUYS: Çünkü Baskların içinde kaldığı Avrupa Ekonomik Topluluğu, Batı para ekonomisi sisteminin mekanizmasına karşılık geliyor. Yani, İspanyol hükümeti Basklara özerklik vermiyor ve bu da sorun yaratıyor – tıpkı Kuzey İrlanda'daki gibi. İspanya'da ben Basklara tam özerklik verilmesini savundum. İspanyollar Baskların o zaman yozlaşacağını, çünkü yerli bir kültürleri olmadığını öne sürüyor. Ama ben de gerçekten bir kültürleri olduğunu, kendi kaderini tayin hakkı istemelerinin bile bunu gösterdiğini söyledim. Bu insanların, tıpkı şu masada oturan bizler gibi, birçok insan için örnek olabilecek kendi ekonomilerini geliştirmeleri mümkün. Eğer Basklara kendi kaderini tayin hakkı verilirse kesinlikle çok farklı bir şey olur bu. Örnek olacak bir şey olur bu, bir sanat eseri gibi izleriz. Sonra da herhalde onlarla oturup bütün dünya için örnek olacak bir şey inşa edebiliriz.

ENZO CUCCHI: Baskların yöntemi ilginç çünkü terörden yararlanıyorlar, ama bu terör nereye gider bilemem.

BEUYS: Terörizm sorunun çözümüne götürmez. Bizi tümüyle sıkıcı, tutucu bir toplumsal sisteme götürür.

CUCCHI: Kastettiğim bu değil. Ben sadece bugünün terörizminde ne gibi duygular var, nasıl bir biçim alıyor onu merak ettim. Hem Basklar hem Kuzey İrlandalılar bu yola başvuruyorlar. [...]

KOUNELLIS: Avrupa'da bağımsız olmak isteyen bir sürü halk var, sözgelimi Sicilyalılar, Sardinyalılar, Korsikalılar, başkaları.

BEUYS: Bu çok iyi bir şey.

KOUNELLI: Evet, ama Köln Katedrali'nden bahsetmek de iyi bir şey. Sadece ayrılmak isteyenler iyi değil.

BEUYS: Chartres Katedrali, bu tür bağımsızlık çabalarının başka bir sisteme götürdüğünü gördüğümüz zaman, iyi; böylece Korsikalılar, Sardinyalılar, Basklar, İrlandalılar, İskoçyalılar da bir katedral yapabilirler. Gerçekten de küçük bir grupla başlayıp kolay benimseyen bir topluluğa farklı bir ilke sokmanız gerekiyor. Katedral fikri farklı bir kültür, adalet, ruh, ekonomi vb. anlayışı gerektiriyor. Eğer İspanyollar Basklara özerklik verseler, hemen oraya giderdim ve Basklar da şöyle derdi: "Bu tür laflara çok ihtiyacımız var, çünkü her şey temelden inşa ediliyor. Her şeye yeni bir temel, sanat temeli vermek istiyoruz." Toplumun yapısının sanat eseri gibi olmasını istiyorlar. Ama terörizm bu çabaları geciktiriyor, çünkü daha büyük ülkelere ve güçlere polis kuvvetlerini artırmak, askerî devlet olmak için yeni bahaneler veriyor.

Kapitalizm terörizmden hoşnut. Yapay olarak kapitalizm besliyor onu. [...] Genişletilmiş sanat kavramını düşünürsek, ben en aptal kişiyi arıyorum. Ve olası en düşük düzeydeki en aptal kişiyi bulunca, kesinlikle en zeki kişiyi, potansiyel olarak en fazla şeyle donanmış olan kişiyi bulmuş olacağım. İşte o kişi yaratıcılık sahibidir. İnsanların kafalarına bıçak gibi soktukları o sözde zeka sadece yüzeysel bir görüş sağlıyor, çünkü vahşi bir irade gibi, fantastik duyarlılık gibi ve belki de tümüyle farklı bir algı gibi şeyler bambaşka güçler var onda. Belki de cennettedirler.

KIEFER: Bu senin şahsi görüşün, Beuys.

BEUYS: Hayır. Beni aşan bir şey bu. Benim kişisel benliğim kesinlikle ilginç değil. Ben sadece dünyadaki güç ilişkilerini, bugün oldukları haliyle açıklamaya çalışıyorum, yarın da farklı olacaklar. Bir de bunu örneklerle dile getirmeye çalışıyorum. [...] Burada ilişki geliştirmekten bahsetmiyoruz, o zaten iyi. Katedral inşa etmeye çalışıyoruz burada.

KOUNELLIS: Katedralin inşası görünür bir dilin inşasıdır.

BEUYS: Bu önemli bir ayrıntı. Ama günümüzde her şey olası, o yüzden katedral maddeleşmiş değil. Bir katedral inşa etmekte ve gerçekten insani bir kültüre ulaşmakta anlaştık. Ama katedralin nasıl görüneceği, hangi malzemeden yapılacağı konusunda anlaşmadık.

KOUNELLIS: Beuys çok sıkıntı çekti, hepimizden daha çok. Ben böyle hissediyorum, çünkü önemli konuları açıkça konuşmaktan kaçınıyor.

BEUYS: Açıklık, tabii, biraz modası geçmiş bir kavram. Birçok insan sözde açıklıktan bahsettiği zaman oldukça ilerici ve "anlayışlı" olduğuna inanıyor. Ama açıklığın kesin olarak tanımlanması gerekir. Yoksa, açıklık her şeyin mümkün olmasından başka bir anlam taşımaz. Fakat hemen hiçbir şeyin mümkün olmadığını öne sürüyorum. Bütün bakış açılarına ulaşabilmek için, gerçekten zekice bir algı duygusu. Ama eğer bir uzlaşmaya varmak istiyorsanız, açıklık tümüyle belirli bir biçim, yoğunlaşma biçimini almalı ve bu da açıklığın ters imgesidir. Açıklık aynı zamanda propagandada kullanılan bir sözcüktür. Biz bu sözle baştan çıktık. Başka deyişle, insanlar çoğulcu bir toplumun açıklığından bahsetti ve sonunda her şeyin mümkün olduğundan bahsetti: Belli herhangi bir yöntem ya da kural istemediler, çünkü bunlar kesin olarak işlenmiş biçimler gerektirir.

KOUNELLIS: Ama bizler kendimizi etkilenmeye bırakmayan bireyleriz.

BEUYS: Açıklık insani olmalı, insanbilimsel olarak bireysele bağlı olmalı; ötekinin anlamına açıklık.

KOUNELLIS: Avrupa'nın içindeki bir açıklıktan, kültürlerin farklarına rağmen yakın durduğu yerden bahsediyoruz.

BEUYS: Fakat bugünün kültürü gerçekten de Gotik kubbeyle belirlenmiyor, sanatı periferiye ya da yokluğa itmiş olan bir ekonomik sistemle belirleniyor. Bütün sistem ekonomik kültürün yanlış hesaplanmasından dolayı iflas ettiği zaman, sanat yine katılaşmış bir oluşum değil, her açıdan otantik bir kültür inşa etme fırsatı bulacak. Masada önümüzde duran bu mikrofonun kültüre ait olmadığını kabul etmeyi reddediyorum.

KOUNELLIS: Mikrofon masada böyle durduğu sürece, kültüre ait olamaz. Ama Beuys ona dikkat çekince, o zaman kültürün bir parçası olur, çünkü Beuys'un mikrofonu kültüre çevirme gücü vardır.

BEUYS: Ama gücün sadece bana yararı var, katedrale değil benim bireysel eylemlerime çıkıyor yol.

KOUNELLIS: Hayır, hepimize yararı var ve ayrıca katedralle de bir alakası var. [...]

BEUYS: [...] Sanatın katedral yapmanın tek yolu olduğunu düşünerek, gerçekten sözlü dile ihtiyacım var.

KIEFER: Bir sanatçı ölmeden önce, onun bütün bir yapıtıyla ne kastettiğini tümüyle bilemeyiz.

BEUYS: Ama ben ne kastettiğini kesinlikle söyleyebilirim.

KIEFER: Fakat senin söylediğin gerçek kapsamın sadece küçük bir parçasıdır.

BEUYS: Sanatçının ancak ölümünden sonra konuştuğu doğru değildir. Ama belki de ölü sanatçının canlı sanatçıdan makbul olduğu doğrudur.

8 Gerhard Richter (1932-) "Benjamin Buchloh'la Söyleşi"den

Richter ilk kez 1960'ların ortalarında fotoğraflara dayanan bulanık resimlerle ilgi çekmişti. Bunların ardından şehir ve manzara resimleri geldi, bunlarda ressam yapaylık görünümüyle ressamsılığı birleştirmişti. 1980'lerde aslında özenle gizlemenin sonucu olan cesur, jestlere dayanan bir üslupla bir dizi resim yaptı. Yapıtı tutarlı bir şekilde sanattaki ifadelerin doğasıyla ilgili karmaşık sorular ortaya atıyordu. Buchloh Amerika'da çalışan Alman kökenli bir eleştirmen ve sanat tarihçisidir. Amerika'da modern sanat tarihinin toplumsal-tarihsel gözden geçirmesiyle ilgilenmektedir. Bu tartışma Bell, Habermas, Lyotard ve Kristeva'nın kuramlaştırdığı koşullar altında özbilinçli bir şekilde gerçekleşmektedir. Söyleşi ilk kez 1986 yılında gerçekleştirildi ve "Interview with Gerhard Richter", söyleşen Benjamin H. R. Buchloh, çeviren Stephen Duffy notuyla Roald Nasgaard ve I. Michael Danoff, *Gerhard Richter: Paintings* adlı bir sergi kataloğunda yer aldı (Museum of Contemporary Art, Chicago ve Art Gallery of Toronto, Ontario, yayınlanması Londra ve New York, 1988, s. 19-29). Alıntılar bu kaynaktandır. (Ayrıca bkz. VIA21 ve VIIIC9.)

İkonografi ve Fotoğraf Üzerine

B: Sizin 1960 başlarında fotoğraflardan yaptığınız resimler sanatsallık karşıtı bir niteliğe sahip; otobiyografi, yaratıcı, özgün olanı reddediyor. Yani belli ölçüde Duchamp ve Warhol'u izliyorsunuz. Dahası, resminiz rastgele seçilmiş motifleri sunması yüzünden içeriğin önemini olumsuzluyor.

R: Motifler hiçbir zaman rastgele olmadı. Tam da kullanabileceğim türden fotoğrafları bulabilmek için çok çaba harcamam gerekti... Belki de her şeyin tesadüfi ve rastgele olmuş gibi görünmesi iyi olmuştur.

B: İkonografinizde yer alan fotoğrafları hangi ölçütlere göre seçtiniz?

R: Kesinlikle içerikle ilgiliydiler. Belki bunu daha önceleri reddetmişimdir, içerikle hiçbir ilgilerinin olmadığını söylerken, o sırada benim için sadece bir fotoğrafi resmetmek ve fark olmadığını ispat etmekti konu.

B: Peki şimdi bazı eleştirmenler size ikonografik içeriğin bu önemini atfetmek istiyorlar... *Uçak* ölüme karşılık geliyor; *Piramitler* ve *Kaza* ölüme karşılık geliyor. Sizin resminizde ölüm motifinin bir sürekliliğini kurmaya çalışmak bana biraz zorlama geliyor.

R: Ve benim de sır biraz sarsıcı olsun diye motifler aradığımı, ama aslında onlara hiç aldırmadığını mı düşünüyordunuz? [...] Belki de burada bir ölüm temasından bahsetmek biraz abartılı olacak. Ama resimlerin ölüm ve acıyla ilgili olduğunu sanıyorum.

B: Ama bu içerik seçiminizin arkasındaki belirleyici, harekete geçiren kuvvet değil.

R: Bundan pek emin değilim; o sırada neyle harekete geçtiğimi hatırlamak güç. Sadece içerikle bağlantılı sebepler olduğunu biliyorum, bunlar da benim neden belli bir resmi seçtiğimi, neden şu bu olayı özellikle sunmak istediğimi açıklıyor.

B: İçeriğin ikonografik portre yoluyla artık iletilemeyecek olmasına rağmen mi? Orada yine çelişkiye düşüyorsunuz. Bir ölüm temasının, sözgelimi, sadece portreyle iletilemeyeceğini bildiğiniz halde, bunu aslında olanaksız olduğunu bile bile yine de denemişsiniz.

R: Şimdi, öncelikle hiç de olanaksız değil. Ölü bir köpeğin resmi ölü bir köpeği gösterir. Ancak bunun ötesinde bir şey iletmek istediğiniz zaman, içerik basit bir portreyle tasvir edilemeyecek kadar karmaşıksa sorun çıkar. Ama bu da temsil bir şey başaramaz anlamına gelmez.

B: Seçimde kullandığınız ölçütlerin farkında mıydınız? Fotoğraf seçmeye nasıl başladınız?

R: Benim güncelliğimi, benimle bağlantılı şeyleri gösteren fotoğrafları aradım. Siyah beyaz olanları seçtim çünkü renkli fotoğraflardan daha güçlü, daha doğrudan, daha sanatsallıktan uzak, bu yüzden de daha inandırıcı tasvir ettiklerini fark ettim. O amatör aile fotoğraflarını, o banal nesne ve şipşakları bu yüzden tercih ettim.

B: Peki Alpler ve Şehir Resimlerinin resimleri?

R: Onlar figüratif fotoğraf resimleri yerine artık farklı bir şey yapmak istediğim zaman ortaya çıktı; artık belirgin bir açıklama ya da sınırlı, belirgin bir anlatı yapmak istemiyordum. Bu ölü şehirler ve Alpler beni çekti, moloz yığını ikisi de, dilsiz malzeme. Daha evrensel türden bir içeriği iletme çabasıydı benim için.

B: Ama böyle bir içerik gerçekten sizin için önemli olduysa eğer, aynı zamanda yapıtınıza figüratif olmayan resimler katıyor olmanızı nasıl açıklıyorsunuz? Renk Skalaları sözgelimi, ya da figüratif olanlara paralel ortaya çıkan diğer soyut resimler. Bu eşzamanlılık eleştirmenlerinizin çoğunu şaşırttı. Sizi bütün hileleri ve teknikleri bilen, aynı zamanda küçük gördüğü bütün ikonografi geleneklerinin ustası olan bir ressam olarak görüyorlar. Bu da sizin yapıtınızı bazı gözlemciler için özellikle şimdi çok çekici kılıyor. Yapıtınız bütün yirminci yüzyıl resmini dev, sinik bir retrospektifte sunuyormuş gibi görünüyor.

R: Bu kesinlikle bir yanlış anlama. Orada ne hile, ne siniklik ne de ustalık görüyorum. Tersine, her şeyin üzerine nasıl doğrudan gittiğimi görmek, orada düşündüğüm şeyle yaptığım şeyi ayırt etmenin ne kadar kolay olduğunu görmek, beni çarpıyor. Figüratif ve soyut resimler arasındaki çelişki derken ne kastettiğinizi de anlamıyorum.

B: İlk resimlerinizden birini, *Masa*'yı örnek olarak alayım. *Masa*'da iki öğe de yer alıyor: tümüyle soyut, jestlere dayanan, kendine dönüşlü bir nitelik bir yanda, diğer yanda da temsil işlevi. Bu aslında yirminci yüzyılın büyük ikilemlerinden biri, resmin temsilî işleviyle kendine dönüşlülüğü arasında görünen bu çatışma ya da çatışkı. Bu iki konum aslında yapıtınızda birbirine çok yaklaştırılıyor. Ama her ikisinin de yetersizliğini ve iflasını göstermek üzere bir araya gelmiş değil mi bunlar?

R: İflas, hayır; yetersizlik, hep.

B: Neye göre yetersiz? İfade işlevine göre mi?

R: Resimden talep ettiğimiz standarda göre.

B: Bu talep dile getirilebilir mi?

R: Resmin daha fazlasını yapması gerekir.

B: Yani size sıkça yöneltilen suçlamayı, yani sinik bir şekilde resmin etkisizliğine rıza gösterdiğinizi reddediyorsunuz?

R: Evet. Çünkü resmin etkisiz olmadığını bir olgu olarak biliyorum. Sadece daha fazlasını başarmasını isterdim.

B: Başka deyişle temsil işleviyle kendine dönüşlülüğün karşıt stratejilerinin eşzamanlılığının onların karşılıklı aşkınlığıyla bir ilgisi yok mu? Bu biraz da resimden beklenen bu şeyi farklı yollarla gerçekleştirmeye çabalamak mı?

R: Evet, kabaca.

B: Yani kendinizi 1960'ların başında tarihsel olarak bölünmüş ve parçalanmış bir durumun mirasçısı olarak gördünüz, gerçek bir geçerliliği olan herhangi bir resim stratejisi yoktu...?

R: Ve kendimi kaybettiğimiz ama bizi yine de engelleyen o büyük, engin, zengin resim kültürünün ve genel olarak sanatın mirasçısı olarak da görüyorum. Böyle bir durumda o kültürü onarmayı, ya da en az onun kadar kötü olacak bir şekilde, vazgeçmeyi, yozlaşmayı istememek güç olurdu.

B: Bu da doğal olarak sizi politik bir tartışmanın kıyısına getiriyor, ama herhalde aldırmazdınız buna. Fakat bu kaybı, politik, toplumsal ya da tarihsel olarak değilse, nasıl değerlendireceksiniz? Bu konuşma tarzınız, neredeyse aynen Theodor Adorno'nun o ünlü açıklaması gibi duruyor, "Auschwitz'den sonra lirik şiir mümkün değildir." Bu sizin için de geçerli bir konum mu?

R: Hayır. Lirik şiir var, Auschwitz'den sonra da.

B: Ama artık bu şekilde resim yapılamayacağından bahsettiğinizde...

R: ... o zaman öncelikle kaybettiğimiz belli bir niteliğe dikkat çektim.

B: Ne için?

R: Yani fotoğraf kesinlikle artık belli bir tarzda resim yapamadığımız ve artık belli bir sanatsal nitelik üretemediğimiz gerçeğine katkıda bulunmuş olan dış bir etken.

B: Bunu basit tarihsel bir şekilde ifade edip resimlerin betimleyici ve temsilî işlevlerini kaybetmesinin bir nedeninin de, başka nedenlerin yanı sıra, bunu fotoğrafın kusursuzca yapması olduğunu söylemek mümkün. Yani bu hedef artık verili değildir. Bahsettiğiniz o eski resimlerin yüksek sanatsal niteliği, kısmen tarihsel ve maddi olarak bu betimleyici ve temsilî işleve dayanıyor.

R: Ama bu nitelik sadece temsil işlevi yoluyla açıklanamaz. Bu uygulama, kompozisyon, ya da her neyse, kusursuzluğu, onu fotoğraf olmasa da kaybedecektik. Edebiyat ve müzik de aynı sefalete gömülmüş durumda. İnsanlar Mozart ve Glenn Gould'u, yeni besteciler onların verdiklerini veremediği için seviyorlar. Ama müziğin yerini fotoğrafa benzer bir şey alamadı.

B: Yani, eğer bu kayba yeni çoğaltma teknolojisinin gelişmesi yol açmadıysa; ya da Adorno'nun Auschwitz sözünde olduğu gibi, daha önce görülmemiş tarihsel felaketler de değilse neden; burjuva kültürünün yok edilmesi de değilse; ya da

herhangi bir politik özellik de değilse – bunların hepsini, en azından koşullu olarak, açıklama saymadığınızı söylediniz...?

R: Hayır, hepsinin katkısı var, doğal olarak. Ama ben temel sorunu "merkezin kaybedilmesi" olarak görmeye eğilimliyim.

B: Sedlmayr'ın anlamıyla mı? Eminim ciddi değilsinizdir? [Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre* (*Sanat Krizde: Kayıp Merkez*), çev. Brian Battershaw, Londra, 1957.]

R: Ciddiyim. Çünkü bu terimle gerçekten doğru olan bir şey söyledi. Ama bundan yanlış sonuçlar çıkardı. Kayıp merkezi geri getirmek istedi... Ben geri getirmek istemiyorum.

B: Hayır, ama yine de onu betimleyebilmelisiniz. Bu hâlâ tarihsel bir süreç.

R: Tamam. Ama bizim bilincimizi ve toplumumuzu değiştiren, dini alt üst eden ve böylece Devletin işlevini de değiştiren çok kesin, yeni, gerçek olgular sözkonusu. Sadece birkaç zorunlu gelenek var hâlâ mevcut olan, olayları düzene sokan, işleri yürüten. Yoksa her şey gitmiş durumda.

B: Resim de bu geleneklerden biri mi?

R: Hayır. Resmin ölçütleri gelenekler, ve onlar da ideolojik olarak belirlendikleri için zararlılar. Aydınlanmayı engelliyorlar. Bu yüzden ben psikanalize çok değer veriyorum, çünkü önyargıları kaldırıp bizi olgun, bağımsız hale sokuyor, böylece daha doğru, daha insanca, Tanrısız, ideolojisiz hareket edebiliyoruz.

B: Resimden de bunu mu bekliyorsunuz?

R: Evet.

B: Öyleyse bir yandan bu süreci tersinmez ve kültürel yollarla onarılması imkansız görüyorsunuz...

R: ... bu sadece geciktirirdi onu...

B: ... ve politik yöntemler size en azından sorumlu ya da tereddütlü, veyahut da erişilmez geliyor.

R: Politikadan bir şey beklenemez çünkü politika aydınlanmadan çok inançla hareket eder.

B. O zaman sanatın rolünü sahte bir burjuva kültür mirasını tasfiye etmekten daha önemli sayıyorsunuz? Onun da sanatın işlevlerinden biri olduğunu söylemek doğru olur, değil mi?

R: Tasfiye etmek mi? Evet, o da.

B: Ama aynı zamanda başka bir işlevi de var, o da çelişkiye sürüklüyor. Eğer politik değilse, o diğer işlev nedir?

R: Her şeyin ötesinde, sadece yok etmiyor, bir şey, bir başka resim üretiyor.

B: Özerkliğinkini mi?

R: Evet.

B: Resmedilen resim nasıl bu günümüzdeki özerkliğin bir örneği oluyor?

R: Bir resim başka şeylerin yanı sıra, insanın kullanabileceği önemli bir imkandır. En kötü durumda, sadece onunla ilgilenenlere yapılan bir tekliftir.

B: Ama burjuva mirasını tasfiye etme ve aynı zamanda yeni bir özerklik inşa etme talebi açısından, kendi kendinize dayattığınız o resim çalışmasına getirilen

sınırlama bir engel değil mi? Sürecin tasfiyesini hızlandıracak ve özgürleşme sürecine daha doğrudan katkıda bulunacak başka, daha radikal yöntemler olduğunu varsaymak gerekmez mi?

R: Hayır, bu açıdan fazlasıyla tutucuyum. Bu bana dilin artık yararlı olmadığını, çünkü onun bir burjuva mirası olduğunu, ya da artık metinleri kitaplara değil fincanlara ya da sandalye ayaklarına basmamız gerektiğini söylemek gibi geliyor. Ben hâlâ çatal bıçakla yemek yiyip tuval üzerine yağlıboyayla resim yapacak kadar burjuvayım.

B: Yani bu diyalektiğin bir yönünü hızlandırmak için estetik yöntemler kullanmaya yönelik bütün çabalar size kabul edilmez görünüyor. Öyleyse geriye dönük olarak Duchamp'ı da eleştirecek misiniz, çünkü o da tam bu nedenle resim yapmaktan vazgeçmişti?

R: Nedenlerin bunlar olduğundan tam emin değilim. Her koşulda, hiçbir zaman bunlardan resimden vazgeçme mecburiyetini çıkartamazsınız. Duchamp'ı bu şekilde anlamak ve onun yerine politika ve eleştiriyle uğraşmak üzücü olur.

B: Şunu somutlaştırmayı deneyelim. Daha en baştan beri karşılaştığınız ikilemde yolunuzu bulabilmeyi bugünkü resminizin bir koşulu sayıyor musunuz – yani bir yandan, kitle kültürünün gerçek koşulları, sözgelimi fotoğraflarda temsil edildiğini gördüğünüz koşullar üzerinde oynamak, diğer yandan da bir ressam olarak parçası olduğunuz yüksek kültürün ezoterik ve elitist koşullarına karşı çıkmak? Bu açıdan bu diyalektiği geliştiriyor ve kendinizi sürekli bu çelişkiyle karşı karşıya bırakıyorsunuz; ve kabul edebileceğiniz bir çıkış yolu da yok. Bu hâlâ bir koşul mu? Yoksa bu sadece 1960'larda geçerli olan bir koşul mu?

R: Ne o zaman ne de şimdi koşulları bu şekilde görmedim.

B: Ama Cézanne alıntısı doğrudan bunu söylüyor. "Benim için bazı fotoğraflar en iyi Cézanne'dan daha iyidir" dediğiniz zaman, bu bana tam da bu çelişkiyi dile getiriyormuş gibi görünüyor.

R: Evet, ama bu benim hemen resim yoluyla bir şeyleri değiştirebileceğim anlamına gelmez. Ve kesinlikle resim olmasa değiştirebileceğimi de göstermez.

B: Neden kendi sanatınızda gerçek politik talepleri bu kadar açıkça reddediyorsunuz.

R: Çünkü politika bana göre değil. Çünkü sanat tümüyle farklı bir işleve sahip. Çünkü sadece resim yapabiliyorum. İsterseniz tutucu deyin.

B: Ama belki tam da resim medyumunun sınırlılığında sadece tutucu bir konum değil, aynı zamanda eleştirel bir boyut da var, sözgelimi Beuys gibi birinin eserinde politik dolayımsızlık iddiasını sorgulayan bir boyut.

R: Doğal olarak resimdeki sınırlamamda beni hoşnutsuz eden ve sadece benim resmimle ilgili olmayan şeye karşı eleştirel bir duruş görebilmeyi isterim.

B: Yani sanatın politik bir eleştiri gerçekleştirmesi gerektiği talebinin geçerliliğinden temelde rahatsız değil misiniz?

R: Öyle görünüyor. Ama kesin olan şey benim olasılıklardan, benim temelimi, potansiyelimi oluşturan koşullardan başlamam gerekmesidir.

B: Hangisinin değiştirilemez olduğunu öne sürüyorsunuz?

R: Büyük kısmı değiştirilemez.

Tekdüze Gri Resimler ve Soyut Resimler

[...]

B: Resimsel anlam iddiası hâlâ duruyor. O zaman sizin Soyut resimleriniz bile bir içerik aktarmalı mı?

R: Evet.

B: İçeriğin olumsuzlanması, resmin olgusallığı, çağdaş ekspresyonizmin alaycı bir yeniden ifadesi değil mi onlar?

R: Hayır.

B: Jeste dayanan soyutlamanın bir sapkınlığı değil mi? Alaycı değil mi?

R: Asla! Ne biçim şeyler soruyorsunuz? Nasıl olur da benim resimlerim içeriksiz olabilir? Soyut Ekspresyonistlerin bana tezatla nasıl bir içeriği olabilir? [...] Tek fark farklı bir etki için farklı yöntemlerin kullanılması.

B: Pek değil. Çünkü ... düzenli ilişkiler yok artık, ne renk sisteminde ne de kompozisyon sisteminde.

R: Ben öyle görmüyorum; ben artık herhangi bir kompozisyon ya da kromatik ilişkinin varlığını göremiyorum. Bir renk biçimini diğerinin yanına koyduğumda, o zaman otomatik olarak diğeriyle ilişki kuruyor.

B: Evet, ama bunlar farklı şekillerde yapılanmış farklı biçimler ve farklı ilişki yasalarına göre, mutlak olumsuzlamanın bile bir kompozisyon olacağı bir kabul noktasına dek yapılanmışlar. Ama sizin Soyut Resimlerinizdeki her şey geleneksel, bağlantısal düzenleri aşmayı hedefliyor, çünkü yapısal olarak heterojen sonsuz sayıda öğe bir olasılık olarak görünüyor.

R: Evet, ama ben hâlâ bir şekilde her şeyi doğru ilişkiye sokmak zorundayım. Bir ilişki ne kadar güçleşirse resim o kadar ilerler. Başlangıçta her şey kolay ve belirsizdir, ama ağır ağır uygun olduklarını gösteren ilişkiler ortaya çıkar: Bu da rastgeleliğin karşıtıdır.

B: Elbette. Ama bu da farklı bir algı türüne karşılık gelir ve bu yüzden de farklı bir biçime, olasılıkla geleneksel kompozisyon ve kromatik ilişkilerin tam tersine.

R: Belki de. Her koşulda, beni deyim yerindeyse resme sürükleyen yöntem ya da beklenti muhalefet.

B: Beklediğiniz ne?

R: Bilmediğim bir şeyin ortaya çıkacak olması, planlamadığım, benden daha iyi, daha zeki, hem de daha evrensel olan bir şey. Aslında, bunu daha doğrudan bir şekilde *1000 ya da 4000 Renk*'le, orada bir resmin belireceği beklentisiyle denedim.

B: Ne tür bir resim?

R: Durumumuzu daha kesin, daha doğru şekilde temsil eden bir resim; beklenti uyandıran bir yönü olan bir şey; aynı zamanda bir teklif gibi anlaşılabilen, ama ondan öte olan; didaktik, mantıksal olmayan, çok özgür ve bütün karmaşıklığına rağmen, görünümünde çaba gerektirmeyen bir şey.

B: Resimleriniz çoğu kez bütün bu niteliklere sahip. Çaba harcanmamış görünüyorlar, ama aynı zamanda canlılık, rahatlık ve ustalıkla yapılmışlar. Ama yine içerik sorununa dönersek, eğer bir resim, üretilme tarzına açık bir vurguyla yapılıyorsa, sizin lekelenmiş yüzeyle ya da palet spatulasıyla mekanik olarak sıvanmış bir yüzeyiniz nasıl olur da saf süreci ya da saf maddeselliği temsil etmez? Eğer bu nitelik-

ler sizin için önemli olmasaydı, o zaman rengi zaten uygulamazdınız. Bunu yapmak resimden rengin, kompozisyonun ve yapının, resim olarak resmin saf maddeselliğinin ötesinde, aşkınsal anlam üretmesinin bütün imkanlarını ortadan kaldırmaktır. Sizin resmin birçok imkanından biri olan sürece göndermeli bir resim türü getirdiğinize inanıyorum, ama... artık tek özellik olarak bunun üzerinde de durmuyorsunuz. Daha çok, bu birçoklarının arasında bir özellik oluyor.

R: O zaman neden bu kadar karmaşık yapmakla uğraşayım?

B: Belki de bütün özellikleri anmak sizin için önemli olduğundan, tıpkı bir katalog gibi, çünkü sizi gerçekten ilgilendiren şey bir resim retoriği ve onun eşzamanlı çözümlemesi.

R: Eğer bu sadece malzemenin bir gösterimi olsaydı, orada mavi-yeşil zeminde pürtüklü sarı yüzey nasıl ortaya çıkardı, o zaman bir anlatı yaratmak ya da ruh hali uyandırmak nasıl mümkün olurdu?

B: Ruh hali mi? Resminizin gerçekten duygusal deneyim uyandırdığına mı inanıyorsunuz?

R: Evet, estetik hazla birlikte.

B: Bu farklı bir konu. Ben de estetik hazzı görüyorum. Ama ruh hali, hiç değil.

R: Peki ruh hali ne öyleyse?

B: Ruh halinin açık seçik duygusal, ruhsal, psikolojik niteliği vardır.

R: Orada olan şey de bu.

B: Sadece zayıf parçalarında, neyse ki.

R: Gerçekten aptal bir fırça darbeleri gösterisinin, resim ve öğelerinin retoriğinin bir şey, sözgelimi bir tür özlem ifade eden bir şey yapabileceğine inanıyor musunuz?

B. Neye özlem?

R: Kayıp nitelikler, daha iyi bir dünya için; sefalet ve umutsuzluğun tersi için.

B: Özlem hem düşünümsel bir gösteri olarak kültür fikrini savunup hem de güvenilirliğini koruyabilecek mi?

R: Ben ayrıca kurtuluş da diyebilirdim. Ya da umut. Resimle hâlâ bir şeyler başarabileceğim umudu.

B: Ama bu da çok genel: Ne açıdan başarmak? Bilişsel, duygusal, psikolojik, politik açıdan mı?

R: Hepsi birden – ne bileyim?

B: Eğer bunu savunacaksanız, yani sanatın bu işleve sahip olabileceğini –başka sanatçılar bunu tümden reddedecektir–, o zaman aynı zamanda bunu ancak resim aracılığıyla yapabileceğinizi ısrarla söylemeniz paradoksal olacaktır. Başka türlü söylersek: Bu uyumsuzluğun resimlerinizde somutlaştığına inanıyor musunuz?

R: Evet, olasılıkla.

B: Sonunda bu resimlerin tutucu, Marcel Broodthaers'in sanatının tutucu görünmesi anlamında tutucu olduğuna inanıyor musunuz?

R: Yöntem açısından, tuval üzerinde yağlıboya, daha da tutucu. Hep Broodthaers'e saygı duymuşumdur, çünkü onu şahsen tanımıştım. Ama resimlerin kendilerini gerçekten hiç anlamadım. Benim niyetlerime gelince, kesinlikle tutucu

değilim ben. Resmin de kendi başına tutucu olmayı gerektirmediğini biliyorum. Bu yüzden aynı yolda, ama mümkünse daha iyisini yapmaya çalışarak gidebiliyorum.

B: Soru, bu çelişkiyi nereye kadar zorlayabileceğimiz. İnsan bu diyalektiği, boş bir poza dönüşmeden önce ne kadar diri tutabilir? İnsan bu çelişkiyi öne sürmeyi ne kadar sürdürebilir, onun ötesine geçmeye kalkışmadan?

R: Hangi çelişkiden bahsettiğinizi anlamıyorum.

B: Kullandığımız yöntemlerle istediğiniz şeyi gerçekleştiremeyecek olduğunu çok iyi biliyor, ama yöntemlerinizi değiştirmek istemiyor oluşunuzun çelişkisi.

R: Ama bu bir çelişki değil ki. Bu sadece eşyanın tabiatı. İsterseniz sıradan hınzırlık deyin buna. Farklı araç ya da yöntem seçerek değiştirilemez kesinlikle.

B: Bütün yöntemler eşit olduğu için mi?

R: Hayır, aynı ölçüde yetersiz oldukları için. Ama öncelikle kendi kendime sormam lazım, araçlarım nedir ve onlarla neler yapabilirim?

B: Ama belli tarihsel koşullarda, resmin farklı işlevleri oldu ve tarihsel gerçekliği etkileme imkanı da buldu.

R: Çağdaş politik resmi düşündüğümde, Barnett Newman'ı yeğliyorum. En azından o bazı muhteşem resimler yaptı.

B: Öyle deniyor. Ne açıdan muhteşem?

R: Şimdi anlatamam orada beni neyin etkilediğini. Kanımca onun resimleri en önemliler arasında.

B: Belki de bu yeniden soruşturulması gereken bir mitolojidir. Tam da anlatması çok zor olduğu için ve çağdaş resimlerle karşı karşıyayken inanç yetersiz kaldığı için.

R: İnanç kaçınılmaz; o bizim parçamız.

B: Sizin resimleriniz inanç ya da analiz talep ediyor mu? Sizin için ne daha önemli olurdu?

R: İkisini de kabul ederdim. Onlar sizi analize zorlarlar, başkaları da inanmaya.

B: Yani eğer birisi tıpkı Rothko'nun resimleri için istediği gibi, sizin resimlerinizden birisinin önünde diz çöküp ağlasa, bu iyi mi?

R: Ne yazık ki resmin böyle bir etki bırakması olanaksız. O açıdan müzik daha şanslı.

Resmin Retoriği Üzerine

B: Peki ya resim sürecinin kendisinin nesneleşmesi? Artık küçük bir fırçayla büyük resimler yapmayıp bir duvar boyacısı fırçasıyla ya da tırmık gibi bir aletle yaptığınızda, bu resim sürecine anonimlik ve nesneleşme katmıyor mu, tıpkı permütasyon ve "şansın" renk ilişkilerini ve kompozisyon düzenini nesneleştirmesi gibi?

R: Hiç de değil.

B: Resim üretiminin teknik araçlarındaki değişim, sanatsal sürecin eleştirel sorgulanmasına yol açmıyor mu?

R: Resimleri sadece tek bir açıdan değiştiriyor: Daha gür sesli oluyorlar; kolayca göz ardı edilemiyorlar.

B: Ben aletlerden yani aletlerinde resmin algısını etkilediğinden bahsediyordum. Yani tek renkli bir resmin boya rulolarıyla resmedilmesinin resmin algısı üzerinde kesin bir etkisi oluyor. Aynı şekilde, burada da, büyük resimlerde, fırça darbeleri ansızın geniş darbeler haline gelince, farklı bir boyut kazanıyorlar. Ben bunu yarı mekanik ya da anonim nitelik olarak betimleyeceğim.

R: Aslında bu durumda pek değil. Fırça fırçadır. Genişliği beş milimetre mi elli santimetre mi, fark etmez.

B: Yeni iki *Sarı Fırça Darbesi*'nde, boyut olmamasının nedeni orantısız bir büyüklükte olmaları mı?

R: Bu yine başka bir şey. Bu iki fırça darbesi sadece sanki büyük bir fırçayla yapılmış gibi görünüyor. Aslında bir sürü küçük fırça darbesiyle yapılmışlardı.

B: Ama burada iki büyük resim örneğinde, yeni bir boyut sadece büyüklükleri yüzünden değil, teknikler ve resmetme eylemi mümkünün sınırlarına götürüldüğü için de ortaya çıkıyor...

R: Fiziksel sınırlarına mı?

B: Evet, ama aynı zamanda eylemi bir resmetme eylemi olarak algılamanın da sınırlarına. Uygulamaya dönük konuşursak, onun ötesinde farklı bir boyut açılıyor, artık öznel sayılamayacak olan bir boyut.

R: Onlar da küçükleri kadar öznel; sadece daha göz alıcılar.

B: Gözalıcı olduklarına şüphe yok, küçük bile olsalar öyle... sizin Soyut Resimlerinizin gösterişli bir yanı var... hep ya gözalıcı ya da belli bir retorik niteliğine sahip oluyorlar. Çeşitli olasılıkları basit olasılıklar gibi gösteriyorsunuz, ama ya yan yana var oluyorlar ya da birbirlerine karşı oluyorlar, başka bir işlevleri olmuyor.

R: Sanki anlamsız bir konuşma yapar gibi mi?

B: Evet...

R: ... herkesi kulağa hoş geldiği için içine alan, bir konuşma olmanın bütün özelliklerine sahip olup hiçbir şey iletmeyen bir konuşma mı?

B: Bu betimleme pek iyi görünmüyor. Ama analitik açıdan konuşmanın, *pathos*un, retoriğin olasılıklarını sunma niyetiyle yapılan dokunaklı bir konuşma olduğu da söylenebilir. Başka deyişle, resim gösterisini onun retoriğiyle, onu uygulamadan yapıyorsunuz.

R: Bunun ne anlamı olabilir ki? Yapmak isteyeceğim son şey olurdu bu.

B: Öyleyse Soyut Resimleri benim ima ettiğim gibi resim tarihinin bir tür yansıması olarak görmüyor musunuz? Fakat onlar bildiğimiz diğer soyut ve jest resimlerinden tam da böyle farklılık gösteriyorlar. Retorik bir yanları yok. Ayrıca bir zamanlar mümkün olan, ama tam da o anda, artık yararlı olmayan şeyler üzerine bir tür meditasyon gibi görünüyorlar. Birçok gözlemcinin sizin ciddi şekilde bir zamanlar mümkün olan şeyleri yaptığınıza inandığını düşünebiliyorum.

R: Manzaralar ve bazı Fotoğraf Resimleri için bunu söylemek daha doğru olur. Bazen onlara guguk kuşu yumurtası diyorum, çünkü insanlar onları hiç de olmadıkları şeylerle karıştırıyorlar. Onların popüler olmalarının bir nedeni de buydu, kabul ediyorum. Ama bu tümden değişti; artık gerçek bir beğeni sözkonusu.

B: Bu aynı zamanda resimlerin parodili olduğu anlamına geliyor. Ama bu da şaşırtıcı bir şey, çünkü bu resimlerin parodili bir hali yok.

R: Normal bir ciddiyetleri var. Bir ad veremiyorum buna. Ben bunu hep müzikal bir şey gibi gördüm. İnşasında, yapısında bana müziği hatırlatan çok şey var. Bana çok açık görünüyor, ama açıklayamam herhalde.

B: Bu da en yaygın klişelerden biri. İnsanlar ne zaman soyut resmin temellerini örtbas etmek isteseler müziğe başvururlar.

R: Herhalde. Ama ben müzikten bir başka itirazı dile getirmek için de bahsettim.

B: Resmin retorik olasılıklarının bir kataloğu fikrine karşı mı?

R: Resmin eski, kayıp olasılıklarını sergilemeyi anlamlı bulmuyorum. Bir şey söylemek istiyorum ben. Yeni olasılıklarla ilgileniyorum.

B: Ama retoriği aşırı belirli bir ifade sistemi olarak düşünmek aslında çok önemli bir yöntem, özellikle de günümüzdeki edebî eleştiri ortamında. İnsanlar edebî sözlerin uyduğu dilsel geleneklere ve retorik yasalara uymanın aslında çok daha önemli olduğunu anlamaya başladılar; insanlar sadece sözlerin içeriğiyle ilgileniyorlardı sanki.

R: Yaptığım şeyden hep daha farklı bir şey yapmak istersem, bu benim şahsi hatam mı oluyor yani?

B: Bu bir hatadan çok özel bir ikilem olabilir, taleple beceri arasındaki bir boşluk olabilir. Ama bu da sizin yapıtınızın önemli bir öğesi. Eğer, resim retoriğinin analitik sorgulanması anlamında, retorikçiden başka bir şey olmasaydınız, yapıtınız bu kadar ilginç olmazdı. Bu da başkalarının yapabileceği bir şey. Ama eğer bunu resmin retoriği olarak görmeyi tümden reddederseniz, resim öğelerinin ayrıntılarını siz kendiniz nasıl betimlerdiniz? Sözgelimi uzamsal, çizgisel ve kromatik öğelerin yapay bir sıralamayla yan yana ve bu coşkulu havayla yan yana konduğunu gördüğümüz zaman; ya da bazı renk uygulama tekniklerinin bir resim kitapçığındaki gibi sunulduğunu, bazılarının bıçakla katmanlaştırıldığını, bazılarının yoğun bir şekilde fırçayla sürüldüğünü, bazılarının hassas bir şekilde resmedildiğini, bazılarının yumuşatıldığını, bazılarının dosdoğru izler olduğunu, bazılarının bulanık bölgeler olarak durduğu gördüğümüz zaman – sizin de az önce söylediğiniz gibi, özenle düşünülmüş ve hazırlanmış, sistemli bir şey var bu sıralamada, kontrast ve bileşimlerde.

R: Duygusal açıdan işe yarıyor. Hem bütün olarak hem de ayrıntılarıyla, ruh halleri yaratıyor.

B: İşte buna karar vermek çok güç, yani duygu çıkarıyorlar mı ortaya ve çıkarıyorlarsa hangi duyguları çıkarıyorlar. Dediğim gibi, resimler hiçbir zaman çağrışımlara yol açmamaları açısından dikkat çekici.

R: Çağrışıma yol açıyorlar. Belli bir ölçüde doğal deneyimleri, hatta yağmuru bile hatırlatıyorlar. Resimler bu şekilde işlev görmekten kaçınamaz. Etkilerini buradan türetirler, bize hep doğayı hatırlatmaktan kaçınamamalarından, neredeyse doğalcı oldukları gerçeğinden. Böyleler bir bakıma.

B: Ama o zaman "doğalcı"yı tanımlamak gerekir. Doğayla bağlantılı olarak doğalcı değil mi?

R: Sadece doğayla. Başka bir şeyimiz yok.

B: Doğanın size tek analoji ya da model olarak, görünür tek düzenli, hiyerarşik olmayan yapı olarak görünmesi, bu doğal ideale karşılık gelecek bir

ütopyacı toplumsal yapı hayal edememeniz olgusu, sizin düşünce tarzınızdaki Romantik öğe bu.

R: Bu Romantik değil. Bu bir emek ayrımı konusu. Bazı insanlar toplumsal modelleri öne sürer, diğerleri resimleri; her grup elinden gelenin en iyisini yapar.

B: Bu benim soruma doğrudan bir yanıt değil. Neden doğa sizin için egemenlik içermeyen tek deneyim boyutu? Neden egemenlikten özgür bir varoluş fikrini toplumsal ya da politik terimlerle tartışmak ya da değerlendirmek sizin için düşünülemez bir şey? Neden sadece tıpkı bir Romantik gibi doğa metaforuna başvuruyorsunuz sadece?

R: Hayır, bir ressam gibi. "Sosyopolitik terimlerle" tartışmıyorum çünkü ben bir resim üretiyorum ideoloji değil. Bir resmi iyi kılan şey onun kendi olgusallığıdır, ideolojisi değil.

B: Aslında ben rengin maddi bir süreç gibi ele alınması olgusunda tam da bunu görüyorum. Renk bu aletlerin sunduğu ve değiştirdiği bir nesne haline geliyor. Bütün bu farklı yapılarda aynı kalıyor. Nasıl üretildiğini, hangi aletlerin kullanıldığını gösteriyor. Renklerin görünümünü ya da yapısını harekete geçirebilecek uygulamaya dönük hiçbir dış referans yok. Bu fenomenlerin hepsi kendine gönderme yapıyor. Bu yorum size çok dar mı görünüyor?

R: Evet. Çünkü bütün süreç kendi kendisini için yok; sadece bütün bu güzel yöntem ve stratejileri bir şey üretmek için kullanırken geçerlilik kazanıyor.

B: İmgelere yönelik inanç dışında ne üretebilir?

R: Bir resim ve bu yüzden de bir model. Sizin Mondrian yorumunuzu, onun resimlerinin toplumun modelleri olarak görülebileceği şeklindeki yorumunuzu düşündüğümde, kendi soyutlarımı da meseller olarak, toplumsal ilişkilerin olası bir biçiminin imgeleri olarak görebiliyorum. Bu şekilde bakılınca, her resimde yapmak istediğim şey şundan başka bir şey değil: canlı ve yaşayabilir bir şekilde, en farklı ve en çelişkili öğeleri mümkün olan en büyük özgürlük içinde bir araya getirmek. Cennet değil.

9 Gerhard Richter (1932-) Notlar

Bunlar ressamın özel günlüğünden alınmış, ilk kez Tate Galerisi, Londra, 30 Ekim 1991-12 Ocak 1992 sergisi için çevrilip yayınlanmış olan ve *Gerhard Richter*, Londra: Tate Galerisi, 1991, s. 123-4 kataloğunda yeniden yayınlanmış olan kayıtlardır. Alıntılar yeniden basımdan yapılmıştır. (Ayrıca bkz. VIA21 ve VIIIC8.)

12.2.90

Hiçbir şeyi planlayamadığımı kabul ediyorum.

Bir resmin "konstrüksiyonu" hakkındaki herhangi bir değerlendirmem yanlış olur ve eğer uygulama başarılı olsa bile bu sadece onu kısmen yok ettiğim ya da her koşulda işe yaradığı içindir. Tek tesellim şu ki; bütün bunlara rağmen kendi kendime, onlar yasayı ellerine aldıkları zaman, ben istemesem bile bana istediklerini yaptıkları zaman bile ben resim yaptım ve bir şekilde oluverdim diyebileceğim. Çünkü zaten onların sonunda neye benzeyeceğine karar vermesi gereken de benim (Resim

yapmak çok sayıda evet hayır kararlarını ve sonunda da bir evet kararını içeriyor). Böyle bakıldığında bütün olay bana oldukça doğal görünüyor, ya da daha doğrusu doğal gibi görünüyor, toplumsal alanla da karşılaştırırsak.

30.5.90

Hazıryapımın icadı bana gerçekliğin icadı gibi görünüyor, başka deyişle dünya imgesinin görüşüyle çelişki içinde olan gerçekliğin tek önemli şey olduğu gibi radikal bir keşif. O zamandan bu yana resim artık gerçekliği temsil etmiyor, kendisi (kendisinin ürettiği) gerçeklik. Ve şu ya da bu zaman tekrar daha iyi bir dünyanın resimlerini üretmek üzere bu gerçekliğin değerini reddetme sorunu haline gelecek (eskisi gibi).

4.9.90

"Proletarya diktatörlüğü" uzun zamandır gerçeklik haline geldi, özellikle de burada, Batı demokrasilerinde ve burada en hoşgörülebilir şekilde oldu bu. Kitle toplumu belki de en iyi terim, çünkü kitleler artık sınıf düşmanına sahip değil ve diktatörlük kendisini maddi sınırlara dönüştürdü. Varlığıyla, oldukları gibi olmakla, kitleler çok az planlamayla, genellikle kaotik ve potansiyel olarak katastrofik işleyen koşul ve olayların yarı-doğal yapısını yaratıyor. Hiyerarşik sistemler, sosyalizm de dahil, kendi kendini örgütleyen (plansız, ideolojisiz, hiç işlemeyen dünya tasarımlarından ve dünya resimlerinden yoksun olan) "canlılıkla" aşılıyorlar.

24.10.90

Bizim gitgide azalmamız ve çok şey öğrenince de sona ermemiz yararlı bir şey değil. Tekrar tekrar, sonraki kuşaklar daha önce erişilen bir deneyim standardını yeniden kazanmak üzere on yıllarca çaba harcıyor.

Bu çok tiksinilen "günümüzün sanat sahnesi" onu sahte iddialarla kıyaslamazsak çok zararsız ve dostane görünüyor: savunduğumuz (ya da bizi yücelten) geleneksel değerlerle bir alakası yok, görünüşte sanatla hiçbir alakası yok. Bu yüzden "sanat sahnesi" tiksindirici, sinik ya da ruhsuz değil, muvakkaten çiçeklenen, yoğun şekilde renklenen bir sahne olarak, tıpkı spor, pul toplama ya da kedi besleme gibi iletişim ihtiyaçlarını karşılayan sürekli bir toplumsal oyun. Sanat buna rağmen olur, nadiren ve hep beklenmedik şekilde, hiçbir zaman biz onu yaptığımız için olmaz.

10 Jeff Wall (1946-) bir tartışmadan

Vancouver'de doğan Wall, ressam olarak çalışmaya Londra'daki Courtauld Enstitüsü'nde Sanat Tarihi eğitimi almadan önce başladı. Daha sonraki çalışmaları modern fotoğraf tekniklerini kapsamlı bir şekilde kullanarak yapıldı; bu çalışmalarda güzel sanat geleneklerine ve beklentilerine anıştırmalarla, *bilfiil* fotoğraf türlerine yönelik genel bir göndermeyi biraraya getirdi. Wall'un 1980ya da 1990'ların oyunlarına alttemsil niteliğindeki bir imgesi farklı resim gelenekleri ve kültürlerin bulusmasıyla oynar: Bir yandan film karesi ve sipsakla iliskilendirilen anlatı ve dizilim beklentilerini canlandırır, diğer yandan yüksek sanat sayılan resimle iliskilendirilen yapma biçimselliği sergiler. Aşağıda yer alan alıntıda Wall, Charles Baudelaire'in

eleştirel bir "modern yaşam resmi" programını hatırlatır (bkz. *Art in Theory 1815-1900*, IIID8), Kavramsal Sanattan sonra tasarlanabileceği şekliyle. Bu malzeme Wall ile sanat tarihçileri Serge Guilbaut, T. J. Clark ve Anne Wagner arasında yaşanan bir tartışmadan alınmıştır. İlk kez *Parachute*, Montreal, sy. 59, Eylül 1990, s. 4-10'da yayınlanmıştır.

[...] Artık kültür hakkında düşünmenin en ortodoks yolu hep süreksizlikten, kırılmalardan, kopmalardan, sıçramalardan bahsetmek. Walter Benjamin'in dediği gibi, gelenek hakkında haklı bir şekilde düşünmenin tek yolu süreksizlikler açısından düşünmektir. Bunu kabul ediyorum, ama bir şeye ritüel gibi sürekli gönderme yapmanın onun anlamını unutturması mümkünmüş gibi geliyor bana. Yani, öncü kültürün ya da post-modern kültürün, ya da ne ad verdiyseniz onun gelişmesinin sürekli yönlerini ifade eden dil-biçimleri geliştirmek de zorunlu. Süreksizlik karşı kutbu gibi göründüğü şeyden yalıtılmış olarak var olmaz, o yüzden bence korumalar bir yana, yeniden icatlar ve yeniden buluşlardan da bahsetmek gerekir. Sadece 1920'lerde değil, 1820'ler ve hatta 1750'lerde de kültürde harekete geçmiş olan sorunların bir kısmı hâlâ sahnede, hâlâ çözülmemiş durumda, hâlâ onlarla uğraşıyoruz. Sanırım bu yüzden, belli bir noktada, ben *la peinture de la vie moderne* [modern yaşamın resmi] fikrine dönmenin haklı olduğuna inandım. Baudelaire'in bunu bir program olarak ortaya attığı zamanla şimdi arasında, kapitalizme ait olan bir süreklilik var. Kapitalizmin nasıl değiştiği konusunda birçok kuram geliştirildi; değişti ama hâlâ devam ediyor, değişti, yenilendi, çürüdü ve yeni yollarla karşı koydu. Kapitalizmin muhalefeti ve eleştirisi de –"anti-kapitalist kültür" denebilecek olan şeyin tamamı– ortaya çıktı ve Modernizm ve modern sanat kavramının temeli oldu. Bana bir kapitalizm ve anti-kapitalizm diyalektiği içinde çalışıyormuşum, ikisi de modernlik içinde ve onun gibi sürekli tarihlere sahipmiş gibi geliyor.

***

[...] Basitçe söylersek, İyi var, Kötü var. İnsanların baskıcı, sömürücü ilişkilerin içine neredeyse tam olarak hapsedildiğini göstermeye mecbur olduğumuz koşullar var. Eskiden "gerçekçilik" dediğimiz şeyin programının büyük bir kısmı budur ve ben buna katılıyorum. Ama birkaç yıl önce Susan Harrison adlı dostumla ilginç bir tartışma yaşadığımızı hatırlıyorum, sanatçıların (erkek sanatçıları kastettiğini *sanıyorum*) eğer acıyı sergilerlerse daha "eleştirel" ve "nesnel" olduklarına inandıklarını söylüyordu. Ama eğer istiyorsan, neşe ve dostluk hakkında da, eleştirel ve nesnel olabilirsin. Bu benim "modern yaşamı resmetmenin" bir versiyonunu geliştirme hakkındaki düşüncemi fazlasıyla etkiledi. Toplumsal düzenin kendisi, eğer ona dikkatle bakarsanız, boyun eğme ve özgürlüğünü kaybetme imgeleri ya da programına destek vermeyi kesmez ve o imgelere de ihtiyacımız vardır, ama bu kadar çok değil. Bu yüzden ben de direniş, hayatta kalma, iletişim ve diyalog resimleri, duygudaşlık sahneleri ve duygudaş temsiller üzerinde çalıştım. Aslında yaptığım şeydeki bu iki akıntı arasında kutuplaştırıcı bir ayrım olmadığına inanıyorum; ayrım daha akışkan.

***

... İzleyiciyi birleşik ya da homojen olarak görmüyorum. Özünde dağılmış, içeriden bölünmüş durumda. Yani, benim resimlerimin akıldaki, ya da en azından benim aklımın önündeki İzleyicinin belli parçalarıyla işlenmiş olması olası (ama uygula-

mada buna pek odaklanmıyorum). Ama genel olarak, benim başlıca hedefim seyirciyle belli bir biçimde özdeşlik krizi, hatta belki de bilinçaltı bir kriz yaratmak. Bir bakıma sürekli bir "seyirciyi hayal etme" sürecinden geçiyorum. Bence bütün sanatçılar, bir eseri hazırlarken, bir izleyici varsayar, tam da eseri derinden takdir edecek hayali bir izleyici icat ederler. Stendhal *Kırmızı ve Siyah*'ı "Mutlu Azınlığa" adadığı zaman, yaptığı şey buydu. Bu sanatçıların bir ütopyası, varsayımsal dünya ve onun imgesel halkı.

Buna başka bir bakma biçimi de bir özdeşleşmeler, kabuller, yanlış kabuller, özdeşlikten çıkarmalar ve yeniden özdeşleştirmeler dizilimini harekete geçiren, izleyicinin sürekli olarak dağıldığı, parçalandığı, yeniden biçimlenip kendisiyle yeniden özdeşleştiği bir biçimdir. Bir sanat eseriyle uzun süreli bir ilişki yaşayan herkes zaman içinde neler olduğunu bilir. [...]

Ben temsillerle bağlantılı bu yanlış tanıma, özdeşleşme süreci krizinin bütün deneyimlerde, kişisel ya da kişiler arası deneyimlerde bile yaşandığını sanıyorum. Bu anlamda o nesneldir, deneyimin bir içeriği olduğu gibi bir koşuludur.

Benim eserlere bakanların eseri belirli herhangi bir şekilde görmeye zorlanamayacağı olgusunu kabul ediyor olmam, anlam yokluğu belli bir şey demektir fikrini kabul ettiğimi hiçbir şekilde göstermez. İki tutum arasında bir fark vardır. Bir eserin deneyimlenmesi süreci, farklı insanların ona taşıdığı çağrışımlara açık olması gerekse de, yine de yapılanmış ve düzene konulmuştur ve belirlemeler içerir. Kanımca, her şeyin ötesinde, tarzla, resim-türlerinin tarz özellikleri ve konu türleriyle denetlenir. Mihail Bahtin tarzın kolektif olduğunu, zamandan geçip gelen şeylerin anlamını ve toplumsal düzenlerin mutasyonlarını biriktirdiğini söylemişti. Nesnelliğin güvencesinin temeli, temsillerin "doğruluk içeriğinin" zemini odur...

... Bence, herhangi bir temsil deneyiminin iç kısmını oluşturan bu süreç, ya da bu fenomenoloji, hiçbir şekilde birleşik, monad bir özne fikrini desteklemez... Daha önceki benlik kavramlarının kaya gibi sağlam olduğu, sıkışmış monadolojik benlikler olduğu fikri 1960 ve 1970'lerin söylemindeki ünlü abartmalardan biriydi. Hâlâ içinde yer aldığımız o özne fikrinin sorgulanması kültürün dil-biçimlerini tersinmez bir şekilde değiştirdi ve bir tür Copernicus devrimine yol açtı, temsil uygulaması devrimden geçti. Benimki gibi modern kültürün belli yönlerinin kesintisiz sürekliliği fikrine dayanan temsil sanatları, resmin dramatik uzamının birleşmesine karşı yöneltilen kuşkuların diyalektik bir anlayışı aracılığıyla incelenmeli ve yaşanmalı. Bana göre o kuşkular temsillerin kültür içinde anlam sahibi olduğu atmosferi dönüştürdü, ama temsil –için gerekli– teknik ya da sürecin yasallığını kaldırmadı. Bir alternatif yaratılmadı; Fakat benimki de dahil, bütün temsiller bir tür eleştirel ikonofobiyle, temsilleri farklı bir meşruiyetle kendilerini yeniden inşa etmeye zorlayan bir iç çatışkıyla çoğaldı. Yani, Batı figürasyonunun onu uzun süredir tanımlayan dil türünün içinde yüklendiği kibirli, hakim kimlik uzun süredir çatlamıştı ve farklı kimlikler ortaya çıkabilmişti. Kendilerine ve kültüre dair çok radikal bir fikirle harekete geçen bazıları, ikonofobik temsiller diyebileceğimiz şeyler, içinde metafiziğin, yasaların, daha önceki temsilin özdeşleşme sürecinde içkin olan iktidar mekanizmalarının kınanmasının temel kaygı haline geldiği türden eserler verdiler. Bence o kınamada belli bir abartı vardı: ama o abartının da artık zorunlu bir düşünme biçimi olduğunu düşünüyorum.

Belki çok açıkça görünmeyen şey ikonografik eleştirinin, yıpranmış ve yoz bir hümanist gelenekten geldiği için temsil fikrinin katılaşmış kimliğini kırmaya yardım eden süreçte, kendisini ve temsil geleneğini eşzamanlı olarak meşrulaştırdığıdır. İronik bir şekilde, bu, temsilleri daha görünür, daha yararlı, farklı insanların heveslerine daha açık kılıyor.

***

Birleşik özne, birleşik kişi, ya da monad kişi kavramı, üzerinden atlanması imkansız bir tarihsel süreçte içinden geçtiğimiz tarihsel bir koşuldur. Temsilin içinde yer aldığı yeni durum belki de bir tür geçici durumdur. Onun aracılığıyla, daha önceden geleneksel olarak birleşik eserler şeklinde görülen şeylerin iç fragmanlarını, iç dikiş yerlerini, iç kıvrımlarını, kendi kendini reddetmelerini vb. gördük. Eski sanatla deneyimim hep bu oldu. Sözgelimi gerçekçiliğin, 1970'lerde ortaya atılan paradigmatik imgesi, gerçekçiliğin hiç düşünmeden kendisi için çok karmaşık bir gerçeklik hazırladığı için naif olduğunu, bu gerçekliğin avangard fragmanlaştırmadan on yıllar sonra bile, bu tür gerçekçiliğin birçok insan üzerindeki büyüsünü kırmak için ifade edilmesi gerektiğini söylerken naifti. Bu eleştirinin kendisinin çok düz bir şekilde tam tersi bir konuma geçtiğini ve süreç içinde biraz kısırlaştığını hissetmem, eleştiri sürecinin zorunluluğunu reddedebileceğim anlamına gelmiyor. Kesinlikle tam tersi hissediyorum, ve resimlerimin neo-muhafazakâr geleneğe, figür ve temsili Modernizm ve deneyciliğin karşısına çıkaran geleneğe dönüşle herhangi bir temas noktasına sahip olmadığını düşünüyorum. Benim eserim deneysel eleştiri sürecinden geliyor, ama kendisi de o sürecin özelliklerinin deneysel bir eleştirisi. [...]

Bence Kavramsal ve Kavramsal-sonrası tutum ve yaklaşımların bahsettiğimiz sanatsal deney türünün geliştirildiği dönemde sanat tarihi alanında radikal bir yeniden yapılanma olarak görebileceğimiz şeyde önemli bir rol aldığını görmek önemli bir şey. Resimlerimin ve benim bir öğretmen olarak yaptığım çalışmanın, benim genç bir sanatçıyken, sanat okuluna gitmek yerine üniversiteye gidip sanat tarihi öğrenmiş olduğum için bu konunun bana özellikle ilginç gelmesiyle de bağlantısı var. Sözgelimi, modern yaşamın resmi kavramı ondokuzuncu yüzyılda özel bir kristal berraklığıyla belirdiği zaman, sanat tarihinin görülme tarzını değiştirdi. Daha önceki ressamların eserlerinin modernliğini yeniden düşünmek mümkün oldu. Manet'nin onyedinci yüzyıl İspanyol resmiyle çalışma tarzı temel bir örnek. Bu noktada, bence Batı sanatının tarihinde çok önemli bir evrim yaşanıyordu. Manet'nin sanatı Batı figür geleneğinin uzun geleneğinin sonuncusu olarak görülebildi ve elbette aynı zamanda, avangardcılığın başlangıcı olarak da görülebildi. Modern yaşamın resmedilmesi fikrine karşı avangard karşı hareket bütünüyle buna dayanıyordu. İster bir Rodçenko'ya, Arp ya da Pollock'a bakın, geleneğe ve geleneğin logosunun çatışkılı kabullenilmesinin, modernlikte var olan şeyi ifade edip açıklayan anıtsal biçimler inşa etme fikrinden türediğini göreceksiniz – yani onlar hakikaten karşı-anıtsaldır. Bu yüzden bana modern yaşamın resmedilmesi gibi genel bir program (Resim olması şart değil, ama olabilir de) bir şekilde Batı modern sanatındaki en önemli evrimsel gelişmeymiş ve avangardın ona yönelik saldırıları onun çevresinde toptan yeni bir program kuramadan çevresinde salınan bir karşı-sorunsalmış gibi görünüyor. Bu düşünce hem sanat tarihini

dönüştürdü hem de modernliğin bütün söylemiyle birlikte gelişen ilişkisinden çıktı, sanat tarihinin 1960'ların ve 1970'lerin yeni eleştirel kuramları temelinde yeniden dile getirilmesinden çıktı. Bu yeni durum o ihmal edilen alanın, estetiğin de yeniden inşa edilmesinin araçlarını sağlıyor. Bana göre, sanat tarihin içindeki altüst oluş olmasa yapıtlarımın hiçbiri gerçekleştirilemezdi. [...]

11 Diedrich Diederichsen (1957-) "Sen Hangi Taraftasın, Kültür İşçisi?"

Diederichsen başlangıçta Alman edebiyatı eğitimi aldı, ama 1980 başlarında *Spex* adlı müzik dergisini kurdu. Dergi rock müziği eleştirisi ve kültür kuramı çalışmalarını resim ve edebiyat bölümleriyle destekledi. Dönemin sanatçılarının bazılarının alternatif müzik ortamını gözleyerek –ya da ona bizzat katılarak– elde ettiği bir ders de, kıyılarda eleştirel uzaklık ve erdem aramak yerine "geç" kapitalist çelişkinin kalbindeki etkinliği kucaklayarak elde edilecek daha geçerli ve kullanılabilir yaklaşımlar olduğuydu. 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında görsel sanatlar eleştirmeni olarak yazan Diederichsen, Jörg Immendorff'un ve Hamburglu sanatçılar Martin Kippenberger, Werner Büttner ve Albert Oehlen'in çalışmalarını destekledi. İngilizceye Nicholas Walker tarafından çevrilen aşağıdaki metin Immendorff'un yapıtı üzerine yazılmış isimsiz bir katalog denemesinden alınmıştır. Immendorff'un *Handbuch der Akademie für Adler*'i, Köln: Buchhandlung Walter König, 1990, s. 7-11'de ilk kez yayınlandı. Bu yayından sonra yazar tarafından bazı küçük düzeltmeler yapıldı. Diederichsen'in bahsettiği resmin erişemediği "birçok olasılık" arasında "elektronik iletişim devrimi" altında yer alan imkanlar vardır. "Kurumların İçinde Yürüyüş" 68'lerin Alman kuşağının hayal ettiği bir stratejiydi. O sırada Diederichsen yazıyordu, Lothar Spath önemli ve zengin bir sağ kanat politikacıydı ve Gloria von Thurn und Taxis de ilerici zevkleri ve sac kesimiyle ünlü bir zengin mirasyediydi.

Sanat üzerine günümüz düşüncesi şu haliyle felç olmuş durumda, çünkü başka şeylerin yanı sıra, sanat, politik ya da züppeleşmiş biçimiyle Ötekinin, olumsuzun, bağlantısal olmayanın, toplumdışı olanın idealist hayalinden, ya da o hayalin başarısızlığından uyanamadı. Şimdilik, sistemin dışında bir şey olmadığını, en azından görsel ve plastik sanatlar açısından, herhangi bir etki bırakmayı umut edebilecek bir şey olmadığını anladık; ve sanatın bu özende tutucu işlevden türettiği ilerlemeleri sindirmiş olması ölçüsünde herhangi bir gelişmenin –özgül tarihsel koşulların ve kendi kendilerine dayattıkları iktidarsızlığın bir birbirine bağlanması aracılığıyla bütün devlet sanatlarının en resmîsi ve temsilcisi olarak– tadını çıkarmış olmak, görsel ve plastik sanatların tarihsel yazgısıdır. Bütün bunlar çağdaş sanatçıları olumsuzluk salgılama çabası (Ama bütün olarak çaresizce idealist olan bu projenin destansı yönlerini küçümsememek gerekir) ve kendisini devlet sanatının boşunalığına ve onun tümüyle esinsel işlevine öylece bırakan ve bu rolü yerine getirmeye, biraz melankolik bir tavırla da olsa, pek zorlanmadan hazır olan bir siniklik arasında gidip gelmeye yöneltti. Ama tam da burada, böylesine belirgin bir şekilde var olan güçler tarafından araçsallaştırılıp sömürüldüğü yerde, sanat, bir sürü işlevi serbest bırakabilir, daha satılığa çıkarılmamış olan araştırılmamış alanları, daha fazla düşünmeyi ve farklı söylem türlerini davet eden ve kendilerini başka yerlerde ve başka kültür sahalarında

böylesine kolay sunamayan alanları ortaya çıkarabilir. Bu, *ihtimallerin* çok olmasının, resmin de, belki de yararına olacak şekilde, hakim olamadığı bir çokluğun yol açtığı ateşli bir etkinliğin sonucudur aynı zamanda.

Günümüzde sanat kendisini pozitif bilimlerle kıyaslanabilecek bir konumda bulur. Sanatçı, eğer en güçlü finansal sponsorlarla işbirliği yapmaya hazır değilse çalışmasını tanıtması imkansız olan bir fizikçi gibidir. Diğer yandan, aynı zamanda onların niyetlerini anlamalı ve onlara karşı koymaya çabalamalıdır, "Kurumların İçinde Yürüyüş" stratejisini izleyerek değil kendi çıkarlarını bilen iyi sanatçı içgüdüleriyle. Bu hâlâ son aşamada idealist düşünceye, son çözümlemede bütün iyi sanatların halka hizmet etmesi gerektiği, şimdinin başlıca mücadelelerinde ne olup bittiğini ifade etmesi gerektiği düşüncesine dayanır. Rock müzik ve çizgi roman gibi alanlarda bu çağdaş mücadelelerle ilgili mesajlar neredeyse kapalı bir çevrede bir "savaşçıdan" diğerine ilgili şifreli biçimde geçer. Ama görsel ve plastik sanatlar kendilerini bugün çok farklı bir durumda bulmaktadır, büyük ölçüde devletin ya da Deutsche Bank'ın uşağı olduğu, politikacıları ya da şirketleri tanıtmanın bir aracı, insanlara ve gezegene karşı sürdürülen savaş ve sömürünün son biçiminin dolayımsız bir ifadesi olduğu bugünde. Basitçe Lothar Spath'ın altın saat zinciri ya da Gloria von Thurn und Taxis'in saç spreyi olmak arasında seçim yapabilir. Sanat var olan iktidarlara tutunur ve eşzamanlı olarak onlardan en uzakta yer alır. Başka bütün medyadan daha fazla uzaktır insanlardan ve bu yüzden de iktidarın (sanatçı için arzuladığı türden kendi kendini gerçekleştirme özlemlerini insanların içinde boğduğu ölçüde) özellikle insanlara yönelttiği yıkımdan da en uzak yerdedir. Sanat aynı zamanda böylece insanların kendilerinin yeni, doğru ve şifresiz enerjileriyle, Mao'nun deyişiyle, içinden "insanların haklı fikirlerinin yükseldiği" enerjilerle temas kurmaktan da kurtulur. Eğer görsel ve plastik sanatlar kendi varoluşlarının bu durumunun uygun bir bilincini elde edebilseydi, hepimizin tanıdığı duygu ve hınçlarla kolayca tüketilmeyip o çelişkiyi resimlerinde ve sergilerinde büyük ve apaçık bir şaka olarak koruyacak bir farkındalık elde edebilseydi, bu şimdi için çok önemli bir başarı olurdu.

12 Albert Oehlen (1954-) Wilfred Dickhoff ve Martin Prinzhorn'la yapılan sohbetten

1980'lerle birlikte Almanya'da, ekserİya açıkça ekspresyonist üslupları büyük formatlarda kullanan yeni bir ressam kusağı ortaya çıktı. Hamburg'da Martin Kippenberger, Werner Büttner ve Albert Oehlen'in yapıtları bu yaygın eğilimden alaycı savurganlık ve çeşitliliğiyle, Kavramsal Sanatın daha sonraki resim için içerimlerini kabul etmesiyle ayrılıyordu. Bu içerimler arasında sanatçının artık çok zengin bir mümkün medya topluluğuyla karşı karşıya olduğu, ama bunların hiçbirinin diğerlerinden daha geçerli olmadığı ve hiçbirinin geleneksel sanatsal becerilerin kullanılması için özellikle davetkâr olmadığı da bir gerçekti. Böyle bir durumda, yani resim ya da heykel gibi görünmeyen herhangi bir şeyin avangard sanat sayılabileceği bir durumda, belki de kendisini açıkça bir sanatsal tarza alt olarak tanımlayan dört-kare tuval, yaslanacak bazı elestirel beklentiler sunabilirdi. Diedrich Diederichsen belli bir noktada Oehlen'in "resimlere... bir Punk müzisyen geleneksel Rock müziğine nasıl bakarsa öyle bakmaya basladı-

gını" belirtti. 1980'lerde ortaya çıkan eserler catıskı, ikircikliik ve ilgisizlikle doludur. Burada yer alan metin İngilizceye Nicholas Walker tarafından "Albert Oehlen Im Gesprach mit Wilfred Dickhoff und Martin Prinzhorn", *Kunst heute* 7, Köln: Klepenhauer ve Witsch, 1991, s. 33-4, 41-3, 53-68, 79-83'ten çevrilmistir.

V. Bölüm

DICKHOFF-PRINZHORN: Seksenlerin ortalarından beri yapıtınızı "temsilî olmayandan sonraki sanat" [*postungegenständliche Kunst*] olarak tanımlıyorsunuz. Bununla tam olarak ne kastediyorsunuz?

OEHLEN: Bütün resimler sizi saçma bir konumla karşılar. Üç boyutlu bir şeyin iki boyutlu bir şeye indirgenmesidir bu ve zaten bir soyutlamadır. Eğer bu soyutlamayı yapmadıysanız, doğruca nesnenin kendisinin üzerine resmetmeniz ya da nesnenin kendisi olmanız gerekirdi. Eser, onu resimle bütünleştirmeden kaynaklanan gerçekliğin yeniden düzenlenişi, kendisi o kadar radikal bir dönüşümdür ki artık daha sonra bir elmayı yine tanıyıp tanımamânız fark etmez. Buradaki fark gerçekten çok büyük değildir, elde etmiş olduğunuz "başarıya" kıyasla. Ve bu yüzden resminiz bir ürün olarak önünüzde durur. Öğrendiğiniz şeye, yapabildiğiniz şeye, onun yaparken çektiğiniz sıkıntıya vb. karşılık gelir... Soyut resmin getirdiklerinden emin olduğunuz zaman, artık soyut bir tarzda resim yapmanız gerekmez. Geriye bakıldığında fark çok büyük değildir sonuçta. [...]

DICKHOFF-PRINZHORN: Peki öyleyse bir temsilî-olmayandan-sonraki resim nasıl görünür?

OEHLEN: Ben herhangi bir şeyin tanınıp tanınmamasının fark etmeyeceği ama bir şekilde zorlayıcı olan bir resim için çalışıp resmediyorum. Ama burada "zorlayıcı" hemen açıklanamaz anlamına gelmiyor. Jest resmini çok kolayca açıklayabilirsiniz. Bu adam belli ki delirmiş, boyayı vurmak, perdelemek ya da hafif uygulamak için şu ya da bu özel fırçayı kullanmış, hızlı çalışmış, yavaş çalışmış, boya sıvıymış, pek sıvı değilmiş vb. vb. Belki de o şey üzerinde bir kol mesafesinde çalıştı. Bir resmi bu şekilde açıklarken, zaten bir şemayla düşünüyorsunuzdur. Adamın ifade gücünü ya da uzamsal ilişkileri kullanmadaki ustalığını takdir etmeniz gerekir. Aynı zamanda neyin peşinde olduğunu da görebilmelisiniz, çözülecek sorun çok belirgin olmasa bile. Hemen bir bakışta şunu diyememelisiniz: "Evet, bu zeki adam ucunda bir nokta olan yeşil çapraz kesiğin tepede buluşan şu bulanık konturlarla etkisini araştırıyor." Böyle bir araştırmanın hakikaten ilginç bir sonuç çıkarıp çıkarmayacağından bağımsız olarak, bu sonuçta hayatınızı herhangi bir şekilde değiştirmenizi gerektirmez. Bronz Çağdan bu yana resmin onu bütünüyle dolduran bir konusu [*Sujet*] oldu. Bunun ardından konunun bir teması [*Thema*] olması gerektiği, onun da resimden bağımsız varlığa sahip olacağı, bunun da başlı başına geliştirilebileceği ya da bazen tartışılabileceği fikri geldi. Bu da motif [*Motif*] ile aşıldı, o da resmin ya da sanat eserinin tanımlanabilir bir bileşeni olsa da, aslında aynı zamanda Almanca sözcüğün ilişkili olduğu diğer anlama ihanet eder: yani sebep ve dürtü. Ve bu yön daha önce konu ya da tema denilen şeyde de belirgindi. Ben ne yaptığımın hakikaten çok açık olduğu bir resim yapmak istiyorum. Bu yüzden de soru şu: Bunu yapmaya değer mi, ya tam şimdi biri beni seyrediyor olsaydı? Bu soru hiç akıldan çıkmamalı.

Elbette, konudan türlü türlü yollarla kaçınabilirsiniz, sözgelimi "Dün gece bunun düşünü gördüm, şimdi onu resmedeceğim" diyebilirsiniz. Ama bu daha fazla sorgulanabilecek bir şey değildir. Kısacası: Bir temsilî olmayandan sonraki resim ne üretim süreciyle, ne ustalığıyla ne de bir fikirle geçerli kılınabilen, ama anekdot olmaktan kaçınsa da, bir fıkra gibi anlatılabilen bir resimdir.

VI. Bölüm

DICKHOFF-PRINZHORN: Sözlüğünüzü hep dış dünyadan, gerçeklikten seçiyorsunuz. Bu da sanatın hiçbir zaman sizin için konu olmaması demek oluyor.

OEHLEN: İnsanın sanat sözlüğünü elbette nüktedanlık olarak kullanması, sanatta olan şeyin ibresi olarak, ya da artık sahip olduğu genel kabulle gerçeklik kazanmış olan bir şey olarak benimsemesi mümkün. Sözgelimi, barışı ilan eden Picasso güvercini artık büyük bir ustalık eseri değil. Sıkıcı mavi bir nokta sadece. Sizi delirtebilir, midenizi bulandırabilir, hatta sizdeki kavgacı duyguları canlandırabilir. Artık bağımsız bir sanat eseri değildir ve bu yüzden de bir tür gerçekliktir. Bu açıdan sanatla belli bir bağlantı kurabilir, ama alıntılar gerçekten ilginç değil. Immendorff'un propaganda resimleri onlar kadar önemli değil çünkü insanları kışkırtmaya ya da ikna etmeye çabaladılar. Onların iyi olmasının nedeni sırnaşık olmaları, inanılmaz da olsa, bir sanat eserinin ansızın bir şeyle ilgili fikir söyleyebileceğini ima edecek kadar cesur olmalarıdır. Bir küstahlık var burada. Bu avangardın temel bir özelliği olan banallaştırmanın bir örneği. Gerçekliğe uygunsuz bir sırnaşma. Ben bu şeylere doğal olarak bağlanıyorum. Bu yüzden biz –Büttner, Kippenberger ve ben– sözlüğümüzü gerçeklikten aldık, ama gerçekliğin kendisi de parçalanmış bir alan. Bizim için bunun anlamı, daha çok, gazeteler, gazetelerdeki haberler. Yararlandığımız her şey –fikirler, sorunlar, belirgin sorunlar– gazetelerden geldi çünkü o sırada kendi kendimize, makul bir şekilde, olup biten şeyin bu olduğunu söyledik. Sonuçta bu olayın özel kalmasını istemiyoruz – açıkça ve utanç verici bir şekilde, herkese açık olmalı.

DICKHOFF-PRINZHORN: Eğer politik olan sadece yakınmaları kınamaksa, o zaman ne sanata ne de yakınmaya adil davranmış oluyor. Yaptığınız her teşhirde polisi çağırmak istemezsiniz. Bir bakıma tutuklamayı yapabilecek olan bir sanat yapmak istersiniz. [...]

OEHLEN: Bence bir sanatçı olarak asıl konu sanatın kendi hayatını yürüttüğünü, yani toplumsal yaşamın, işin vb. gerçekliğinden çok bağımsız bir yaşam sürdüğünü anlamanız. Ve sanatın yaşama müdahale edemediğini, ne kadar kahramanca ideallere sahip olursanız olun, edemediğini anlamanız. Ama bu öylece kendi konumunuzu bırakacağınız anlamına gelmiyor. Bir insan olarak belli bir şey için çabalarsınız ve kendinizi buna bağlarsınız, bir sanatçı olarak, tam bir özgürlükle, ne düşündüyseniz ve ne istediyseniz onu şekillendirirsiniz.

Ama sanatın kendisi yaşamı daha iyi kılabilecekmiş gibi yapmak da bir yalan. Ve bu yalan belli ideolojiler için yararlı ve aslında onlar ona ihtiyaç duyuyor. Yani hepimiz çıkıp bir sürü resim yaparsak dünya daha iyi bir yer olacakmış gibi davranabilirsin. Gerçekteyse, eğer dünya daha iyi bir yer olsaydı, o zaman böyle resim yapmak, çömlek yapmak türünden anlamsız şeyler yapmaya ihtiyaç duymazdık. Mut-

lak ütopya sanatsız bir dünyadır çünkü yaşamanın kendisi bir sanat olur: özgürleşmiş bir çalışma biçimi, özgürleşmiş bir yaşam biçimi. Eğer saf mutluluğu deneyip hayal etmek istiyorsan, sanatın orada yeri olamaz. Çünkü sanat hep kendi benlik imgemizi, bilincimizi, gururumuzu yansıtır, onlarla oynar, onları işler. Ama bu tür şeyler artık olmayacak. Sen sadece bu haz, yeme, kestirme, sevişme, uyuma batağını hayal ediyorsun – benim imgelemim özgürleşmiş bir toplumu tarif etmekte yetersiz kalıyor... Orada artık okumaya, resim yapmaya yer olmayacak...

DICKHOFF-PRINZHORN: Eğer sanat politik açıdan hiçbir şeyi değiştiremeyecekse, bu aynı zamanda sanatın politikanınkinden çok farklı bir dille şekillendirilmesi gerektiğini de ima eder mi?

OEHLEN: Hiç de değil. Belki söylediklerimde kendimi ifade etmekte yetersiz kaldım. Toplumu eleştiren sanatla politik sanat arasında bir ayrım yapmalıydım. Bundan sonra bunu unutmayalım. Politik bir sanat hep bir olasılıktır elbette, gerçekten özel bir şey olması da gerekmez, en azından politikayı paylaşılan ve çekişen çıkarların ortaya çıkması olarak tanımlarsan. Bütün bunları içine girilmez bir esrar saymak apolitik olurdu. Yani benim önerdiğim insanın bir maddeci olarak hareket etmesi, bütün metafizik konuları dışlaması ya da onlarla boy ölçüşmesidir.

DICKHOFF-PRINZHORN: Amin!

OEHLEN: Evet, piçkurusu! Yani politik olarak bağlanmış bir sanatçı topluma karşı eleştirel mesajlarını metafiziğin ölü posta kutusuyla gönderdiği zaman, fazlasıyla apolitik olmaktadır. Toplumu eleştiren bu sanatın büyük kısmı bana bebeklere (Ronald Reagan, atom bombası, vergiler vb.) iğne batıran voodoo rahiplerini hatırlatıyor. Bu da Mutlak Güzellik denen paranın öteki yüzü.

VII. Bölüm

[...]

DICKHOFF-PRINZHORN: Seksenlerin başında genellikle bir tür aldırışsızlık estetiğine yol açan bir "her şey serbest" atmosferi hakimdi. Siz bunu hep reddettiniz. Sizin programınız içerikte keskinlik talep ediyordu ve sanat tarihini uygun bir av gibi gördünüz. Bu *"Wir dürfen alles"* [Artık her şeyi deneyebiliriz] tutumunun sizin için anlamı neydi?

OEHLEN: Öncelikle, adına layık bütün genç sanat öğrencileri yeni bir şey denemek ister. O sırada herkes "Resim öldü," diyordu, "her şey bitti". Biz de öyle hissediyorduk. Elbette on yıl önce böyle görünüyordu. Eğer Francis Bacon dünyanın en iyi ressamıysa, o zaman resim gerçekten öldü. İnsanlar her şeyi burjuva çöpü diye reddetmeye eğilimliydi. Ben ortamdaki her şeyden, Polke, Dieter Roth, Immendorff ve belki Andy Warhol dışında her şeyden nefret ediyordum, ama bugüne dek tam olarak onun kaygıları olup olmadığından emin olamadığım kaygılar atfettim Warhol'a. Artık şuna ya da buna aldırmıyorum. Çünkü bir sanatçıya saygı duyuyorsunuz, sonra bir başkasına, ama çok da değil... Başlangıçta hevesten oluyor bu. Ama her genç arasıra eşeklik yapar. Kesinlikle. Günümüzde bu *"Wir dürfen alles"* tutumu herkesçe benimsenmiş durumda. O sırada fikir gerçekten her sanatsal yöntemin, her tekniğin aldığı cezayı hak ettiği şeklindeydi. Biz de olabildiğince çok farklı şey üretirsek, ya da tam

olarak hangi tarzda çalıştığımızı belirsiz bırakırsak, bunun içeriği zenginleştirmeye yarayacağına inanıyorduk. Bugün artık inanmıyorum buna. [...]

Resim adına kesin olarak ne söylenebilir gerçekten bilmiyorum, ama ona yöneltilen bazı savların kesinlikle yanlış olduğunu biliyorum. Resim yapma kararını vermemin temel nedeni bunun sanatın gerçek merkezi olduğuna inanmam. Ve biçimsel olarak yeni yönlere itmek –video, performans sanatı, ya da her neyse– ya da hiçbir şey yapmamak, sadece kişinin ifade seçeneklerini sınırlayacaktı. Tümüyle teknik konuların, yeniliğin gölgesinde kalacaktı. Diğer her şey de tümden konu dışı olacaktı. Eğer biçimsel tartımlar çok baskın hale gelirse, bu sadece sizi özünde söylemek istediğiniz şeyden uzaklaştırır – başka deyişle, bir yerleştirmeyle hiçbir zaman önemli olan şeyi elde edemezsiniz, teknik açıdan o kadar ilginç olmayan bir şeyle elde edebilirsiniz. Bu keşiflerin, teknolojik bilimin vitrininde yapılan bu keşiflerin, temelde askeriyenin ve mevcut iktidarların başarıları olduğunu anlamanız gerekir. Yani eğer hemen duruma karşılık gelen bir edebiyat biçimi bulmaya çalışır, ya da bugün olduğu gibi, hemen bilgisayar sanatına kaptırırsanız kendinizi, sanatın özünde farklı bir şey sunma seçeneğini reddeder ve arkalarda bir yerde nefes nefese kalırsınız.

Başka bir aptalca tepki de dinginliğin gerisine düşmek. İnsanın kendisi için dingin bir yer araması ve sanki hiçbir şey olup bittiği gibi değilmiş gibi davranması, bütün bu bilimsel ve teknik bilgiyi reddetmesi. Tek gerçek olasılık tam olarak güçsüzleşmiş olanı, roman ya da benim fotoğrafla güçsüzleştiğine inandığım resim gibi bir şeyi, bir bakıma, ikinci-en-modern-medyum, ya da ikinci-en-modern-araç, ya da ikinci-en-modern-felsefi tutum olarak kullanıp oradan çalışmayı sürdürmektir.

Elbette, hep çevrenizde neler olup bittiğinin farkında olun. Sonuçta modern sanat da böyle var oldu.

SORU: Neden seksenlerin başında temsilî sanata yöneldiniz?

EOHLEN: Sanatçının özünde biçimsel sorunları sorgulaması burjuva bir sanat beklentisidir. Solcu ortamda, o sırada kendimizi ait hissettiğimiz ortamda, genel olarak herhangi bir sanatsal açıklamanın ya bir şeyi, sözgelimi olayların hakim durumunu övdüğüne, ya da onu kökten eleştirdiğine inanılıyordu. Bu yüzden genellikle şu ya da bu davaya hizmet etmeye çağrılıyordunuz. O sırada bu, saf sanat kültüne ve onunla bağlantılı olan bütün anlamın sanatın kendisine içsel olduğu savına yönelik bir tepkiydi. Bunu kabul edemezdik. "Öyleyse değişiklik olsun, tam tersi yöne gidelim." O sırada sanatı geliştirmemizin tek yolu buydu. Ressamca sorunları sona koyarak gerçekten önemi olan bir sanat elde ediyordunuz, çünkü bütün o deneylerden sonra geriye kalan şey buydu. Aslında durum tam tersidir: Önemli olmayan şeyi atarsınız. Bir şey resmedersiniz, bazı etkiler sağlanır ve şöyle düşünürsünüz: Neden gidip de şunu yaptım, bu aslında gerekli değil, ve onu da tekmeleyip atarsınız. Sonunda beyaz tuvaller çıkarmayı yeğlersiniz. Elbette, arasıra beyaz tuvaller çıkarmak önemli, ama daha en baştan neyi dışarıda bıraktığınızı hiç bilmiyorsanız bu pek anlamsız bir şey. Ama eğer bir şeyi dışarıda bırakırsanız, bir delik resmedersiniz ve bir delik resmettiğiniz zaman da, şaşakalırsınız.

DICKHOFF-PRINZHORN: Neye?

OEHLEN: Bunun ne zor olduğuna.

DICKHOFF-PRINZHORN: En iyisi beyaz tuvaller çıkarmak öyleyse?

OEHLEN: Yani burada kaygı da sözkonusu. Bu yüzden bunu bu kadarla bırakmak gerek. Zaman ve malzeme kaybı, ve insan kardeşlerimizin sabrını zorlamaktan başka bir şeye yaramıyor, tabii buna aldırdığımdan değil. Onlar yanlış yönetilen aylaklardan ibaret. Sanata bakarak vakit geçiren insanların çoğu bir avuç zombi aslında. Bu da çok trajik değil. Ama hâlâ kendi kendinize fırçanın o belli hareketlerinin yanıtını verebilmelisiniz. Şu gibi sözlerle kendinizi haklı çıkarmaya çalışabilirsiniz: "Saat 12.19 ile 12.22 arasındaki ruh halimi belgeledim. Bu üç dakikanın tanıklığıdır bu." Bu da hem kaygıya hem kibire ters düşer. Ya da aptalı oynayıp tartışabilirsiniz: "Ben bilimciyim ve hedefim de şunları ispatlamak." Böylece kendinize küçük bir konu bulursunuz, "sarıyla sarı arasındaki çeşitli ayırtıları çözümlemek" mesela ve kendi kendinize şöyle dersiniz: "Ben bir ressamım, yerim nerede? AH! Burası boş, biraz zorlarsam kesin girebilirim buraya." Ama entomologlar için geçerli olan şeyin sanatçılar için geçerli olması gerekmez.

DICKHOFF-PRINZHORN: Daha önceki çalışmalarınızda ve *Facharbeiterficken* metninde, yetmişlerin politik inançlarıyla güçlü bir tema sürtüşmesi görülüyor, çünkü politik açıdan önemli kategoriler politikanın ya da politik sanatın bağlamından çıkarılmış ve sonra yeniden bir araya getirilmiş.

OEHLEN: Büttner ve Herold o metnin ortak yazarları olduğundan, bu sorunuz onları da ilgilendiriyor. O zamanlar kullandığımız kavramlar büyük ölçüde Maocu terminolojiden alınmıştı ve bizim o sırada sanatın karşı karşıya olduğu belli bir kendini beğenmişliği tanımlayıp alaya almamıza yardımcı oldu. Bizin için Sanat, Sanat Okulu demekti. Bir tür mesleki eğitim almaları gerektiği halde, herkesin kağıdı karalayıp ortaya çıkan şeyi de "eser" diye adlandırması bana biraz mantıksız geliyordu. O dönemde sanatsal iddialarımızı politik kavramlarla birleştirmiştik. Bu iki yön çatışmaya girdiği zaman sanat adına hep aynı fikraları duyarsınız. Bu da haklı sayılır. Bu tür kendi kendini küçük düşürücü bir konuşma hoşgörülebilir, çünkü açıkça kötülük yapmak hoşgörülemez.

DICKHOFF-PRINZHORN: Bu ilk eserlerin politik kültürün kendisine bir tür "ceza" kestiğine ya da daha uygun bir politik konuma gelmeye çabaladığına inanıyor musunuz?

OEHLEN: Yüksek ve düşük kültür arasındaki özel bölünmüşlüğü nedeniyle bir tür cezalandırmaydı, o zaman da şimdi de, özünde sarsıcı görünüyordu, ama aynı zamanda çok tedirgin ve çok da kibar bir şeydi. Dönemin, yetmişlerin sonunun neredeyse hayal etmesi imkansız umutsuzluğunu düşünmeye çalışmak gerekiyor. Politik sanat belli bir eleştiri biçiminde uzmanlaşmış belli eleştirel ruhlara bırakılmıştı. Staeck ya da Hrdlicka gibi, ya da koca ağızlı insanlara.[1] Immendorff tükenmiş bir ressam sayılıyordu, GDR'nin sosyalist gerçekçiliği sıkıcı sayılıyordu, ama Batı Almanya'daki birileri ne zaman "eleştirel gerçekçiliğe" el atsa sonuçlar bundan farklı olmuyordu. O dönemin edebiyatı ya da politik kabaresi gibiydi, Tucholsky *ad nauseam* anılıyordu ve ressamların belirtildiği şekilde işçi sınıfı ailelerini resmetmesi gerekiyordu. Ve bu da sisteme göz yummanın bir başka yolu gibiydi, kimyasallarla oyalanan, nesneleri oraya buraya iten ya da duvara bir şeyler yaslayan vb. kişilerin davranışlarından temelde pek de farkı olmayan umutsuz bir teslimiyet. Bütün bunların tersine solcu

radikal Maocu terminoloji ve onun inatçı karakteri mükemmel bir panzehir gibi geldi, üstelik eleştirel çözümlemeleri de doğruydu. Bizim elimizde bir karşı model yoktu, ama o zaman olduğu gibi şimdi de, insanın aklına daha iyi bir şey gelmese bile eleştirmesi gerekir diye düşünüyorum. Yirmi yaşındasın, için alev alev, senden on yaş büyük herkesten nefret ediyorsun. Ve onların tek yaptıkları çöp üretmek, bu da iyi bir başlangıç noktası. Bu devrimci kibirin yararı insanın alaya yönelmeden ya da kendine ait sağlam bir alternatif proje önermeden, ortalıkta olup bitenin ötesine geçmesini sağlaması. [...]

Kavramsal sanatın arkasındaki fikir, en aşırı noktaya götürülen biçimciliğin, en gerçekçi gerçekçilik olduğuydu. Bu da başlangıç için iyi bir tarihsel veriydi. Bence bu kavram o noktada çatırdamaya başladı çünkü daha sonra gelen her şey doğal olarak gerçekçilik olmak istedi ama aynı zamanda hep bir biçimcilik olacaktı ve kavramlar o biçimcilik-gerçekçiliğin ötesinde yeni bir ilginç çelişki de çıkarmayacak zaten ortaya. Yani gereken şey başarılı bir şekilde söylendiğine göre artık onları terk edebilirsiniz. Artık nesne ve imgelerinizi ve diğer gözden düşmüş niyet ve teknikleri dışlamak, ve sanatın gerçek çağdaş başarısı olarak bunda ısrar etmek gerektiğine göre, gelecekte de başka bir şeyle uğraşabilirsiniz. Bu da özel bir hale sokmadan temsil sanatını içerir, ama aynı zamanda temsile dönüşe çağrı da yapmaz. Fakat artık bütün bu konular çözüldüğüne göre, farklı amaçlar hedeflenerek de olsa, her şeyin bir kez daha mümkün olduğu belirtilir. Bence biz tartışmayı genişlettik, hem de onu aşırı uçlara götürmeye çalıştık, ona sözde propaganda da katarak.

Bu her şeyden kendini sorumlu hissetmenin de küçükburjuva zihniyetinin temel bir özelliği olduğunu söyleyebilirim. Bu temel bir hatadır ve politik açıdan güçlü bir hatadır, çünkü hemen her şey buna bağlıdır. Bütün kurumlar, bütün modern devletler yurttaşlarının kendilerini her şeyden sorumlu hissetmesine dayanır. Ve buna ne kadar çok inanırlarsa, gerçek bundan o kadar uzak olur. Şimdi bu fikri geniş ölçekte deneyip gerçekleştiren sanatçılar da temelde doğru bir şey yapıyorlar çünkü propagandayı olduğu gibi kabul ederek onun hedeflerini gerçekleştirmeye kalkışıyorlar. Sözkonusu müdahale ya da programın başarısı da sadece propagandanın başarısızlığını ortaya çıkarır ve bir şekilde aynı zamanda sanatçıları ondan uzaklaştırmaya hizmet eder. Ama son katliama, son öfkeye ve acı çekme, sömürü, çevresel vandallığın vb. en dolayımsız görünen biçimine yönelik bu tür anlık katılım, bu anlık tepki, doğal olarak en gerici tepkidir aynı zamanda – "Sting Etkisi"dir: yağmur ormanlarının davasını savunur çünkü bu ortalıktaki en belirgin konudur.[2] [...]

Bana göre artık gerçekliği temsil etmek olanaksız çünkü artık bunu yapmak gerekmiyor. Çünkü gerçeklik hepimizin görebileceği şekilde yalın, bütünüyle görünür. Televizyon ve gazeteler gibi çok sayıda bilgi kaynağı var. Bu açıdan eksik hiçbir şey yok. Sanki bir resim zaten ortada olan bir şeyi daha anlaşılır kılabilirmiş gibi.

Sanayi proletaryasının kötü koşullarını bir televizyon programından ya da içlerinden birinin evini ziyaret etmekten daha iyi resmedemezsin. Bunlar çok daha etkili olur. Bu tür şeyleri sanatsal olarak süslemek zararsız bir sonuç çıkarır ortaya.

DICKHOFF-PRINZHORN: Politik olayları daha somut ve doğrudan ele alan Louise Lawler ya da Hans Haacke gibi ressamlar için ne düşünüyorsunuz?

OEHLEN: Bence bu insanlar sanata biçimsel olarak bir şeyler katıyorlar, çünkü bunu körlemesine dogmatik bir tarzda yapıyorlar, çünkü komşular arasındaki bir davaya bakan avukatlar gibi koyuluyorlar işe: "Senin kiraz ağacının bir dalı benim bahçeme uzanmış." Ama bütün sorun, bir resmin fiyatının ne olduğu olamaz gerçekten.[3] Bu yaklaşımın ölçüsünü almak kolaydır ve biraz zararsız sona erer. Haacke ve diğerlerinin ve onları izleyenlerin, hepsi yetmişlerde hakim olan kimselerin elbette övgüye değer amaçları sanatın koşullarını sorgulamaktı, doğru şeyleri tanımladılar ve maddeci bir tarzla düşündüler. Diğer yandan, zaman içinde, bu koşulları neden sorgulamak istediklerini tümden unuttular. Ya da etkin bir şekilde sorguladıkları şeyle olan ilişkilerini unuttular. Çünkü asıl hedef bir şeyi kurtarmaktı, ya da bir şeyi korumaktı, ya da benim gördüğüm kadarıyla, belli bir otantiklik (*Authentizitat*) aramaktı ve böyle bir şeyin nerede hâlâ mümkün olduğunu sormaktı. Sonra da kaçınılmaz olarak şu soru ortaya çıkıyordu: Tam olarak neyin otantikliği? Ve bunun tek yanıtı temsilî, sanatı olabildiğince kabaca uygulamak, içerik-yönelimli sanat üretmekti. Bu temsilî yaklaşımı yeniden elde etmekti (insanlar onu basitçe geleneğin ya da gizemlileştirmenin bir ifadesi olarak görmezden gelmiş ya da terk etmişlerdi), bu arada da elbette, çok farklı bir kişilik olduğunuzu, tutumunuzun geçmiş kuşaktan ya da temsille çalışan ressamlardan çok farklı olduğunu ve sorunun da bu yüzden kendiliğinden çok farklı bir şekilde yanıtlandığını ortaya koymaktı. İçerik yönü de süreç içinde çok farklı bir hikaye halini alır. Başlangıçta olduğu gibi, daha önce ne sözkonusu olduğunu hatırlamayla ilgili bir konu değildir artık, ansızın bunun işe yaradığını keşfetme konusudur. [...]

DICKHOFF-PRINZHORN: "Güzellik" konusunda bir keresinde onun "özellikle sağda olmaya" karşılık geldiğini, "saflık ve otantikliğin çok gerici olmasının gerekmediğini, saf bok ve saf-temiz iç çamaşırının da buna tanıklık ettiğini" söylemiştiniz.

OEHLEN: Yani, sanatın dünyayı süslemeye ya da onun çelişkilerini daha katlanılır kılmaya hizmet eden, örtük bir şekilde tatmin edici şeyler üretebileceği fikri basitçe gerici bir fikirdir, buna karşılık sanatın asıl özü tam da kavram ve fikirlerin çatışmasında yatar. Bu da güzeldir. Ama bu içkin bir değer değildir. Basitçe bir tür onaydır. Soyut olarak düşünüldüğünde, "güzel" başlı başına bir değeri olmayan bir onay kavramıdır, tekbaşına betimleyebileceğiniz bir kavram değildir. Bir şeyin "iyi" olduğunu söylemenin bir yoludur ve hepsi bu. Ben onun "iyiden" başka bir anlamı olabileceğini sanmıyorum. Şu an için sanat, bu fikirler çatışması ne zaman malzemeden etkilenecek olsa, o zaman sistem, daha iyi bir sözcük olmadığından, doğal olarak hep onun üzerinde azami denetim sahibi olmak ister. Ama insanın kendine işkence etmesi, varlığının her damlası ve çabasıyla, sırf bu şekilde benimsenmekten kaçınmak üzere işkence etmesi, boşunadır. [...]

1 Klaus Staeck, Heildelberg'de Grafik Sanatlar Profesörü, John Heartfied'in sanat mirasının kendini naspetmiş vasisi ve Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin ünlü kampanyacısı; Alfred Hrdlicka, Avusturya'dan bir politik ressam, ifadeci-gerçekçi tarzda çalışan figüratif heykeltıraş.

2 Oehlen çevre sorunları için kampanya düzenleyen İngiliz pop şarkıcısından bahsediyor. Sting "iğne" anlamı taşır.

3 Oehlen, Manet'nin kuşkonmaz natürmortunun kaynağını ve artan para değerini belgeleyen bir Hans Haacke eserinden ve modernist resimlerin üzerlerinde fiyat etiketleriyle, Christie's ve Sotheby's adlı müzayede salonlarında Lousie Lawler tarafından çekilmiş fotoğraflarından bahsediyor.

13 Olu Oguibe (1964-) "Karanlığın Yüreği'nde"

Oguibe vaktinin çoğunu Birleşik Devletler'de geçiren Afrikalı bir yazar ve küratördür. Florida Üniversitesi Afrika Sanatları Kürsüsü'nde yer aldı ve *Nka* adlı çağdaş Afrika sanatı dergisini çıkardı. Okwui Enwezor'la birlikte, *Reading the Contemporary. African Art From Theory to the Marketplace* (1999) adlı kitabı yazdı. Documenta XI'in küratörüdür. Buradaki deneme ilk kez Oguibe'nin yayına hazırladığı ve Afrika sanat ve kültürüne ayrılmış olan *Third Text* dergisinin özel bir sayısının girişyazısı olarak yayınlandı. Alıntılar "In the 'Heart of Darkness'", *Third Text. Third World perspectives on contemporary Art & Culture*, 23, Londra, Yaz 1983, s. 3-8'den alınmıştır.

I

Tarih öncesi. Tarih. Tarih sonrası. Tarih kavramının bile sınırları, onayları, yapıları ve düzenlemesi, ve hatta yaşam süresi dahi sadece ve sadece Batı tarafından karar verilen bir sömürgeye dönüştürülmesi oksidental kültürün ve söylemin kibirinin kanıtıdır. Bu şekilde tarih, tıpkı Birleşmiş Milletler tanıması gibi, Batı'ya ihsan edilmiş olan, hizipleri, ulusları, anları, söylemleri, kültürleri, fenomenleri, gerçekleri, halkları onaylama ayrıcalığı gibi yapılanmıştır. Son elli yılda, oksidental bireycilik sanayi hipergerçekliğiyle birlikte büyüdükçe, gerçekten de tarihe hak bahşetmek, reddetmek, teslim etmek ve geri almak bireysel söylemlerin ve düşünce ekollerinin ayrıcalığı haline geldi. Aslında tarihin Tarihten ayrılması gerekiyor, ve ikincisi serbest piyasa uygarlığına ayrılmalı, bu uygarlık düşünce ekolüne bağlı olarak, ya ölecek ya da zafere kavuşacaktır onunla. [...]

Çok açıkça anlaşılan şey ... Eski ve Yeni Batı'nın dışındaki insanlığın tutarsızlığa sevk edildiğidir. [...] İnsanlık Yediler Grubu ve Doğu Avrupa'yla eşanlamlıdır. Reaganizm-Thatcherizm döneminde tarihin uzamsal tanımı bile şiddetle Colombus öncesine dönüyor.

Tarihin fethi merkeziyetçiliğin ve onun tehdit eden söyleminin yeniden tanımlanması ve nihai kıyımı için verilen mücadelenin merkezinde. Tarihi yeniden Oksidentin dışına yerleştirmeden, ya da daha kesin ifadeyle, bir yandan belki onun tek tek kültürler için özgül düzenlemelerini bırakırken, Tarih kavramının evrenselliğini kabul etmeden, Modernizm, Modernlik, Çağdaşlık, Gelişme gibi diğer zamansal ve ideolojik kavramları arenaya yerleştirmek gerçekçi değildir ve savunulamaz. Eğer Zaman bir sömürgeyse, o zaman hiçbir şey özgür değil.

II

Modernizm öncesi. Modernizm. Modernizm sonrası. Batı için Modernizm öncesini silin. Geri kalanlara Primitivizmi geri verin. Afrika ve Batı dışı kültürler

için modernliğin reddedilmesini yaşamak çekici. Bunun altında yatan o insanlığın gerisini antik çağa ve körelmeye sevk ederek Batı'yı ilerleme ve uygarlık ışığına boğmak mecburiyeti uzmanlar tarafından yeterince incelendi. Edward Said'in referans yapıları dediği şeyin süregiden ve hakim güç ve içerimleri olmasaydı, bu soruya vakit ayırmak münasebetsizlik olurdu. Merkez karşıtı söylemin bu yapıları araştırma ve teşhir etme sorumluluğu olsa da, bütün söylemi dışarının yerine ve rolüne bağlamakta bir teslimiyetçilik öğesi var. Sürekli bir merkeze karşı koymak onu kabul etmektir. Başka deyişle söylem –bizim söylemimiz– bir merkez kavramını, en azından söylem açısından, görmezden gelme yönünde ilerlemeli, Ngugi'nin önerdiği gibi onu hareket ettirerek değil, onu aşarak. Afrika'daki herhangi bir anlamlı modernlik ve "modernizm" tartışması bu bağlamda yürütülmeli, mevcut bir merkez ya da hepimizin davranışlarını okumayı sağlayacak bir "Modernizm" fikriyle bağlantılı olarak değil, modernizmlerin çokluğunu ve kültüre özgülüğünü ve merkezlerin çoğulluğunu kabul ederek yürütülmeli. [...]

III

Genellikle kabul edilen bir Afrika kültürü ya da bir Afrikalılık kavramı tam da yukarıda belirtildiği şekilde sorunludur. Bir Afrika modernliğini ya da "modernizmini" önce "Afrikalılığın" kurgusallığını ya da Afrika'daki bir "modernizmler" çokluğunun mecbur olduğunu kabul etmeden tartışamayız bence. [...]

Birçokları, en çok da Afrika merkezci ekol, bir Siyah ya da Afrikalı kimliğin eski olduğu gibi hiç sınamaya gerek olmadan yanlışlanan bir savı savunmuştur. Diğer yandan, tarih olumlama ve direniş kültürlerinin üretilmesinde bu tür birleştirici anlatıların zorunlu olduğunu gösterir. Fakat bu tür inşaların temeldeki kurgusallığını kabul etmemekteki tehlike, vergilendiren, dışlayan, sınırlayan, dayatan ve çarpıtan –belirsizliğiyle daha da tehlikeli olan– belli bir köktenciliğin, bir mega-milliyetçiliğin ortaya çıkmasıdır. Bazıları tarihin sonuçta algı olduğunu, başka deyişle, çarpıtma olduğunu söyleyecek. Ama bunu toptan ve sorgulamadan kabul etseydik, tarihi "düzeltme" işine kalkışmazdık, eğer düzeltmek de sadece yeniden düzenlemek, karşı-çarpıtmak değilse. [...]

IV

Değişik şekillerde "modern" ya da "çağdaş" "Afrikalı" sanat dediğimiz şeyin tarihi ya da tarihleri yukarıdaki sorunları ve tehlikeleri sergiler. "Çağdaş Afrika sanatının tarihinden" bahsetmenin kabul edilir hale geldiği noktadan itibaren, bu tarihe yönelik çabalar eski "Afrika" kurgularının güvenli kollarına atılarak beklenmedik sert köşelere savrulmuştur. Bunun en belirgin dışavurumu "Afrikalının" ırksal-coğrafi sınırlanmasında görülür, bunun temelde Sahra altı Afrika'ya karşılık geldiği söylenir genellikle bize. Elbette bu tanımın açık niyeti, Afrikalıyı Araptan ayırt etmektir, ama Sahra altı kaydıyla belirlenen uzamsal sınırlar bu niyeti ciddi şekilde alaya alır. Daha az belirgin olan ama aslında daha önemli olan bir niyet de, Arabı kültürel evrim ölçeğinde "Afrikalının" bir ölçek yukarısına yerleştirmektir.

Bu niyeti burada sorgulamamak, ama bu anlamlı kaydın fazlasıyla yetersiz olduğunu belirtmek yeterli olacaktır. Bölgedeki kültür ve toplumlar arasında sağlam

sınırlar olabileceğini ve ırksal çeviriler bütün hassaslıkları ve belirsizlikleriyle birlikte, Arap-zenci etkileşiminin uzun tarihini, aslında belirlemelerin saf olmamasını tümden göz ardı ettiği gibi, sözde "Afrikalı" kültürler içindeki iç dağınıklıkları da göz ardı eder. Yüzeysel olarak söylersek, bu Afrika kültür haritasında Doğu Afrika'nın nereye oturduğu, sadece Somali'yi Sahra'nın altına yerleştirmenin, yarattığı toprak sorunları bir yana, Zanzibar'ın uzun Araplaştırılma tarihini de ihmal etmesi düşünülürse, belli değildir. Yani, "Sahra altı" bir Afrika'nın inşası sadece coğrafi tutarsızlıkları göz ardı etmekle kalmaz, Tarihin zaferini Kirli saymakla kalmayıp Avrupa'nın inşasının altını çizen Batı'daki kabul edilmiş söylemsel konumları da göz ardı eder.

Çifte standartlarla karşılaşırız. Ama en önemli nokta bu da değil. Ayrıca yerli tarihsel algıları ve inşaları göz ardı etme gibi bir eğilim de görürüz. Yabancı, ister Batılı bilim ister Diaspora zenci söylemi olsun, tarihleri söylemin merkezinde yer alanlarca paylaşılmadığını kabul etmeksizin hemen sınırlamalar getirdi.

Diğer yandan, gördüğümüz şey hiç de çifte standartlar değil tutarlı bir gönderendir. Çünkü Avrupa'nın sürekli inşasını incelediğimiz zaman bu tür uyuşmazlıklar da aynı şekilde belirgindir. Bunun en ilginç örnekleri İsrail'in Avrupa'ya kolayca kabul edilmesi ve Türkiye'yi dışlama mücadelesidir. Başka deyişle, sonunda, "Afrikalı"nın tanımında "Sahra altı" adının kullanılması sadece öteki, o kadar masum olmayan göndermeleri maskelemeye yönelik ucuz bir makyajdır. Dipte sadece ırk değil, tarih de vardır. Köle olarak Tarih.

Söylemeye gerek yok, Güney Afrika'daki beyaz insanlar, Uganda'daki Asyalılar, ayrıca diğer diaspora nüfuslar ve topluluklar, bu tanımın dışında kalıyor. Bu yüzden Kültürel Afrika, artık o sakat bileşen, Sahra altıyla sınırlı değil, onun başka bir nitelemeye ihtiyacı var: "beyaz [Güney] Afrikalıları dışlamak." Ama o zaman, Dışarısı Afrikalılara doğru sıkışmayı nasıl haklı çıkaracak, ya da onun egzotiğe olan ihtiyacını tatmin etmesinde Afrikalıyı kullanması nasıl haklı çıkacak, eğer "uzun uygarlık tarihleriyle" Araplar ya da beyaz [Güney] Afrikalılar bu inşanın bir parçası olacak olursa?

Fakat politik cephede, bütün farkları ve uzaklıkları aşan ve yeni ve güvenilir bir Afrikalılığın icadına değil inşasına yönelen, her şeyi kucaklayan bir Afrikalılığın savları daha güçlü. Bu da Nkrumah'ın Pan-Afrikanizmi ve Pan-Afrika hareketinin temel savı olarak duruyor. Kültür açısından, öne sürülen sav sadece Afrikalılıkların çokluğunu kabul etmek değil aynı zamanda biraz Pan-Avrupalılığın ve Batı'nın inşasına benzeyen tekil bir Afrika "kimliğinin" etkin bir şekilde dile getirilmesine yönelik hevestir. Fakat yabancı kültür tarihçileri ve kültür simsarları için, bu tür stratejiler Avrupa'ya ayrılmıştır.

***

VI

Yukarıdakilere birkaç başka sorun ve soru eklenir. Sonuçta, eğer "Sahra altı" nitelemesini reddedersek, bir dizi başka niteleme ve paradigmatik öncülü de yıkarız. Kendisi de zamansal ve biçimsel kategoriye sokınaları destekleyen "Sahra altı" sanatına atfedilen "kırılganlıklar" ve özellikler de dayanaksız kalır. Yabancı uzmanlı-

ğın "geleneksel" ya da "Afrikalıdan" moderne "geçiş sorunları" gibi kolaylıkları, ya da Afrika'nın "kimlik krizi" ve "otantik" Afrika kültürünün tehlikeye düşmesinden duyulan kaygı, bunların hepsinin çok sorunlu olduğu anlaşılır. Eğer Afrika antropolojinin sınıflandırma ve etiketlerine teslim olan, kolayca tanımlanabilir tür ya da kategoriler değilse, onun kültürel dışavurumları da öyle değildir.

"Eskiden" moderne "geçiş", şaşırtmaktan ya da egzotikleştirmekten ya da voyöristik hayranlıktan ya da acımadan çıkar çünkü eskilik ortadan kalkar. Avrupa'yla kendi "otantik" benlikleri arasındaki bir sahipsiz toprakta [iki sınır arasındaki bölgede] kalan Afrikalıların sözde sıkıntısı, saptanması ya da açımlaması çok daha güç hale gelir. "Afrikalı" kültürü zamansal kutulara kolayca tecrit etmek için kullanılan etnografik kategorileri idare etmek artık kolay olmaz. Sözgelimi, İspanya'da saptayamadığımız "geçiş" sanatını Mısır'da ne olarak niteleyeceğiz? Güney Afrika'nın azınlık topluluğu içinde müşterinin belirlediği sanat nedir? Avrupa'nın Kuzey kıyıdaki Somali üzerindeki "yıpratıcı etkilerinden" ne kadar kolay yakınacağız?

Bu sandalyenin bir ayağını koparmak demektir. Elbette katı söylemsel terimlerle, yukarıda anılan kategorilerin, sınırlamaların ve inşaların hiçbirinin sınırlanmış bir "Afrika" bağlamında bile önemi yoktur, özellikle de Avrupa ya da Batı'nın betimlenmesinde ve incelenmesinde hiçbiri kullanılmadığı için. Afrikalı uzmanlar herhangi birine kapılabilirdi, aslında hâlâ kapılıyor, ama konu pek bu değil. Bunun yerine, konu, özetleri Oksident ile engeller ve olumsuzluklar yaratacak olan çok daha az masum referans yapılarından çıkacak başka inşalar değil, tecrit edilmiş özgül toplumlar ve kültürler olan bu tür inşalardır. Bu yüzden Afrika'da "geçiş" sanatından bahsederiz, ama Avrupa'da hiç bahsetmeyiz. Afrika'da "Kasabalı" sanatından ya da bazen "popüler sanattan" bahsedebiliriz ve bunlar Avrupa'dakilerden farklı biçim ve dışavurumlar taşır. Afrika'daki neredeyse bir yüzyıllık sanat biçimlerini "çağdaş" diye niteleyebilir, ama aynı terimi Avrupa'daki sadece bir dizi güncel sanat ve söyleme uygularız. Avrupa'daki modernizmi olağan sayar ve benzerini Afrika'da bulmakta zorlanırız. Yabancı kültürün Avrupa sanatında benimsenmesi, döneminin en önemli devrimi sayılır ama aynı şey Afrika'da yerlinin uygarlık tarafından çözülmesi ve yozlaştırılmasının bir belirtisi sayılır. Ya da, diğer yandan, modernliğe "başarılı bir geçiş" yaptıkları için Afrikalıların başları okşanır. Kimin aklına gelirdi böyle sağsalim çıkabilecekleri!

Afrika'daki modernlik ve modernizm "sorunlarını" tartışmak, sadece Afrika'daki modernliği tuhaflaştırmakla kalmayıp krizi de yasaklayan mevcut referans yapılarına kapılmaktır. Yapılması gereken şey tuhaflaştırmayı ve onun altında yatan bütün o yapıları ve fikirleştirilmiş inşaları reddetmektir.

VII

Afrika'nın egzotikleştirilmesini reddetmek birkaç yüzyılda özenle ve güçlükle uydurulmuş olan bütün bir dünya görüşünü yok etmektir. Bugün Afrika'daki kültürün herhangi bir anlamlı benimsenmesinin koşulu budur ve bunu, çıkarları için eski Afrika'yı icat edenlerden beklemek gerçekçi olmaz. Mevcut bir söylemi bir kenara koyar ve tarihi ve söylemsel toprağı kendi söylemlerini dile getirmek için kendi

toplumlarının ayrıcalıklı bilgi ve anlayışına sahip olanlara bırakan bir telafi sürecini gösterir. Bu dışlayıcı bir politikayı önermek değil, Batı'nın kanıksadığı şeyi yeniden dile getirmek ve yerli adına konuşan "içten yabancı" gibi gülünç bir fikri ortadan kaldırmaktır. Hep süregiden bir söylem ve yaşam tefekkürünün var olduğunu ve onun sosyo-kültürel dışavurumlarının kendi kendini görevlendiren yabancılara bağımlı olmadığını kabul eder.

Ötekileştirme kaçınılmazdır ve her Kendi için Ötekinin olduğu şey Karanlığın Kalbi'dir. Batı kendisinin Dışında Kalanlar için, onların Batı için olduğu gibi Karanlığın Kalbi'dir. Ötekinin icadı ve tefekkürü bütün kültürlerde ve toplumlarda görünen sürekli bir süreçtir. Ama Ötekini tefekkür ederken, ılımlı olmak ve tefekkür edenin çevrede konumlanmasının tam bir anlayışı engellemesi yüzünden görece bir mani olduğunu kabul etmek gerekir. Bu da Karanlığın kaçınılmazlığıdır.

Bir kavram olarak Modernlik eşsiz değildir. Her yeni çağ yenisiyle aşılıncaya dek moderndir ve bu bütün toplumlara özgüdür. Modernlik aynı şekilde, kaçınılmaz olarak, yeni öğelerin benimsenmesini ve özümsenmesini içerir. Genellikle bunlar dışarıdan gelir. Geçmiş bin yılda Batı umutsuzca taklit etmeye çabaladığı şeyi sınırlarından çok uzak kültürlerden kaçırıp yağmaladı. Gelenek fikri de, herhangi bir topluma ya da halka özgü değil, geçmişle şimdi arasındaki çekişme de öyle. Bunları kendine özgü ve tuhaf saymak için budala olmak gerekir. Her toplumun modernliğinin ayrıntılarını incelemek ve anlamak ilginç ve hatta gerekli, fakat böyle bir inceleme asıl yasallığı iddia edebilmek için Karanlığın peçelerinden kurtulmuş olmalı. Kendinin modernliğine değer vermek ama bir Öteki için geçiş zorunluluğunu reddetmek karalamak ve hor görmektir.

Batı kendi ilerlemesini ölçmek için bir kökensel taşraya, "Karanlığın Kalbi"ne ihtiyaç duyabilir. Çağdaş söylem tersini pek göstermiyor. Fakat bu tür bir karanlık sadece bir simülakr olur, sadece kendi kara gözlüklerimizin gösterdiği bir hayal olur. Gerçekte, "Karanlığın Kalbi"nde fazlasıyla ışık vardır.

14 İlya Kabakov (1933-) Yerleştirmeler Üzerine

Ukrayna'da doğan İlya Kabakov, Moskova'daki sanat üniversitesinden 1957 yılında grafik tasarımcı olarak mezun oldu ve ondan sonra mesleğini çocuk kitapları illüstratörü olarak sürdürdü. Fakat Sovyet toplumu denen o aynalar salonunda, içinde hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı ve hiçbir şeyin olduğu gibi görünmediği yerde, Kabakov aynı zamanda gayrıresmî bir öncü sanatçıydı. Başlangıçta Gerçeküstücülük ve Soyut Ekspresyonizm gibi Batılı hareketlerden (ve görünüşteki, sırasıyla saçmalıkları ve bireyciliklerinden) etkilenen o ve başkaları, Erik Bulatov, Vitali Komar ve Aleksandr Melamid gibi kişiler 1960'ların kavramsalcı sapmasından etkilendiler. Bu da eserlerinin Batı Modernizminin bağlamsızlaşmış bir yankısı olmaktan çıkıp resmî Sovyet kültürünün kendine özgü biçimleri üzerine bir meditasyona dönüşmesine yol açtı. Yetmişlerin başlarından itibaren Kabakov illüstratörlük deneyimini metinlerle çizimleri birleştiren, bir kısmı hayalî "gayrıresmî" sanatçıların hikayelerini anlatan, aslında avangardcılığı konu olarak ele alıp onu yıpratan albümler üretmek için kullandı. Kabakov ayrıca görsel ve dilsel kodları karıştıran, aynı zamanda soyut sayanı alaya alıp Sovyet kültürünün gerçeklerine

gönderme yapan büyük resim benzeri eserler üretti. "Yeniden yapılanma" ve "açıklık" (*perestroyka* ve *glasnost*) Sovyetler Birliği'ni etkilerken, Kabakov'un eseri yurtdışında da sergilenmeye başladı ve 1988 yılında Kabakov Batı'ya taşındı. O zamandan bu yana eseri büyük ölçüde Sovyetler Birliği'nin çöküşüne dek olan yaşamdan alınmış temalar üzerine büyük ölçekli yerleştirmeler içermektedir. Yaşanan değişimleri belirginleştirir gibi, Kabakov 1993 Venedik Bienali'nde Rusya'yı temsil etti. Burada yer verilen iki kısa metin Kabakov'un yerleştirmeler için ne düşündüğünü gösteriyor. "Yerleştirmelerin İçinde", *The Text as the Basis of Visual Expression*, yay. haz. Zdenek Felix, Köln: Oktagon, 2000, s. 359-61. New York, Modern Sanat Müzesi'nden Robert Storr'la yapılan söyleşi 1994'te gerçekleştirildi. *Art In America*, New York, Ocak 1995, s. 60-9 ve 125'ten alındı. Buraya söyleşinin sonuç kısmı alındı, s. 68, 69 ve 125.

Yerleştirmelerde

Artık dört yıldır "yurtdışında" yaşıyorum ve bana sık sık "burada" kabul gören yaşam tarzları ve sanatsal ilkelerle Rusya'dakiler arasındaki farkları soruyorlar. Benden bu ayrımları tek bir cümlede özetlememi istiyorlar.

Evet, sanki böyle bir formülüm var. "Burada" ve Rusya'da bir nesneyle onun ortamı arasında kurulan farklı karşılıklılığı ilgilendiriyor. Özgürlük ilkesi ya da başka bir şey sayesinde, Batı'da (her zamanki gibi burada kastedilen Batı Avrupa ve Kuzey Amerika) nesneyi çevreleyen ortam, görünüşte göz ardı ediliyor; ilgi şeye, konuya, nesneye odaklanıyor. Bu ilgi her şeyi kucaklıyor. Nesnenin diseksiyonu yapılıyor ve parçalar yeniden birleştiriyor herkes onun nasıl işlediğiyle ilgileniyor, o şeye her tür yaratıcılık yükleniyor. Nesneler de güzel görünüyor, hep yeniler, temiz, parlak, ışıltılı boyanmışlar, her birinin kendi bireyselliği var, neredeyse canlı oldukları söylenebilir, her birinin kendi bağımsız hayatı var. Fakat bu şeyler arasındaki iç ilişkiler, abartılı bir şekilde kaygısız. Genellikle aralarında herhangi bir bağlantı olmadığını vurgulamak üzere yan yana konuyorlar. Bu tür nesneler çevrelerindeki uzama özellikle kayıtsızlar. O uzamdan sadece tek bir şey isteniyor: var olan ve kendisini sergileyen nesneyle geçişimi olmamalı. Yararcı bir düzeyde, bu, bu nesneler için koruma ve rahat koşulların yaratılmasını önvarsayıyor; dizginsiz bir düzenleme, temizlik, oda içinde uygun sıcaklık, nemden ve soğuktan korunma. Görsel düzeyde, bu duvarlarda iyi, hatta hafif, nötr boya olması anlamına gelir, ama asıl konu uzamın kendi kendisine ilgi çekmemesi gerektiğidir, nesneye yoğunlaşma sağlamamalıdır. İlke olarak, sanki uzam hiç var olmamalıdır. Eğer kasıtlı olarak yaratıldıysa, bir izlenim yaratma hedefiyle yaratıldıysa, (tıpkı bir dükkandaki gibi) aldırışsızlık noktasına kadar değişen ya da aldırışsızlık noktasına dek benzer olan o aynı nesnelerle şekillenmelidir (Hanne Darboven ve Allan McCollum'un uzamsal nesneleri bana böyle görünüyor).

Rusya'da (nedense "Doğu'da" diyemiyorum, sonuçta Rusya tümüyle Doğu'da değil), her şey tam tersidir. Gerçek nesneler olan eşyaların orada herhangi bir önemi yoktur, birkaç nedenle. Birincisi, eski, tozlu, kırık dökük, "daha önce kullanılmıştırlar" ve eğer hâlâ yeniyseler, kötü yapılmışlardır, çirkin, şekilsizdirler. İkincisi, genellikle pragmatik amaçlara hizmet etmezler –çalışmaya, yardım etmeye, yaşamı kolaylaştırmaya (bunu hiç yapamazlar)– simgesel hedeflere hizmet ederler: Nesneler sahibinin toplumsal üyeliğinin, toplumsal konumunun belirteci rolünü görür. Bu yüzden, bizim için "nasıl bir şey olduğunun" ve nasıl çalıştığının bir önemi yoktur, nerede

ve hangi anlamda sunulduğunun önemi vardır. Bizim için bir şey kendisi hakkında konuşmaz, ona sahip olan kişi hakkında konuşur ve neden ona sahip olduğunu söyler.

Batılı bir kişi için genellikle anlamsız olan bu ilineksel koşullar, bizim ülkemizde sıra dışı bir öneme sahiptir ve anında en önemli bilgi olarak "okunurlar". Maddi nesneyle uzak anlamlar arasındaki bu ayrılmaz bağlantı herhangi bir nesnenin, şeyin ya da olayın çevresinde yoğun bir bağlamsallık yaratır. Bu "koşullar" bizim için şeyden, nesneden ya da olaydan daha önemlidir. Bu yüzden de kendinizi içinde bulduğunuz uzam ya da bir şeyin içinde bulunduğu ya da göründüğü uzam başlıca role sahiptir. Aynı şeyin bir dükkanda ya da evde bulunması iki farklı şeydir gerçekte. Bir masa evinizde ya da ofisinizde bulunsa, bu iki farklı masa demektir. Bir tren istasyonunda yapılan sohbetle yine aynı konuda ofisinizde yapılan sohbet iki farklı sohbettir. Siz kendiniz postanede ya da pazarda, resmî bir kurumda ya da evde tümüyle farklısınızdır (ve herkes bunu kendi deneyimiyle bilmektedir): Bireyselliğiniz tümüyle kendinizi hangi uzamda bulduğunuza bağlıdır. bu yüzden de öncüllerimiz çok doygundur, bu kadar çok şey söyleyip emretmelerinin sebebi, içlerinde bulunan ya da şans eseri oraya düşmüş her şeye hakim olup onları denetlemeleri bu yüzdendir. Tekrar ediyorum, sadece hapishane, karakol ya da tren istasyonu gibi korkunç yerlerden bahsetmiyorum. Tam anlamıyla bütün yaşanabilir uzamlar –okullar, evler, dükkanlar, postaneler, hastaneler, kafeteryalar, atölyeler– hepsi de aynı baskıcı, kokuşmuş doğaya sahiptir. Hemen akla gelen şey oraya gelen herhangi birini yakalayan bir yerin ruhu ya da "deha" gibi ortaçağ fikri oluyor.

Bu "mekanın ruhu" sizi nasıl yakalar? Öncelikle, odalar hep yapısökümcüdür, saçmalık derecesinde asimetriktir ya da tersine, delice simetriktir. İkincisi, boğucu, sıkıcı, yarı karanlık görünürler, ama bunun nedeni pencerelerin küçük ya da ampullerin zayıf olması değildir. Asıl konu ışığın hem gündüz hem gece sadece o yere has bir rahatsızlık yaratmak üzere eziyet edici bir şekilde, tuhaf bir şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Odalarımızın üçüncü önemli etkisi de planlama aşamasından gerçekleştirmeye dek sefil, gülünç bir şekilde hazırlanmalarıdır: her şey eğri büğrü, tamamlanmamış, lekeli, çatlaktır; en kalıcı malzemelerde bile, geçici, tuhaf, gelişigüzel yapılmış, "geçmek" üzere bir şey vardır.

Özellikle bunaltıcı olan şey her şeyin eski olmasıdır, ama aynı zamanda ne zaman yapıldığı da belli değildir, soylu bir "zaman damgası", "o güzel eski günlerin" izlerini taşımaz, kırık dökük ve işeyaramaz olma anlamında eskidir. Daha dün yapılıp boyanmış bile olsa, hemen modası geçmiş, atılmak üzere hazırlanmış gibi görünür. Her yer ve her şeyde toz ve kir izlenimi vardır – duvarlarda, tavanda, yerde, köşelerde. Ama bu odaların, özel dairelerin de, kimseye ait olmadığı, kimsenin olmadıkları ve özünde, kimsenin onlar için dertlenmediği duygusu hakimdir. Kimse sevmez onları, insanlar onların içinde geçici olarak yaşar ve onları hiç hatırlamayacaktır ayrılınca, tıpkı bir tren istasyonu gibi, bir yer altı geçidi ya da otobüs terminalindeki tuvalet gibi unutacaktır.

Bana gelince, ben hep inanılmaz bir şekilde, çocukluğumdan beri içine girdiğim başkalarının yerleri konusunda hassas olmuşumdur. Aile hayatım mı iz bıraktı üzerimde? Sözgelimi, annem ve ben savaş sırasında evden çıkarılınca, 10 yaşımdan

24 yaşıma kadar yatakhanelerde yaşadım: önce sanat okulunda, sonra da enstitüde. Oradan oraya gönderilip durmak, Moskova'da 16 yıl, kalma izni olmadan, bir evsahibinden diğerine taşınıp durarak yaşamak annemin kaderiydi belki de?

Kuşkusuz, bu benim bilincimin aşırı toplumsallaşmasına yol açtı. Fakat bu sadece benim başıma gelmedi, benim çevremdeki bütün insanlar da yaşadı bunu. İstesek de istemesek de, bundan saklansak da saklanmasak da, dış hayatımız, koyu bir şurup gibi, varlığımızın her gözeneğine aktı; toptan bir "toplumsallık" eylemlerimize, görüşlerimize, izlenimlerimize, yaşam tarzlarımıza hakim oldu ve onları düzeltti. Sovyet devlet yapısının denetlemesi, bürokrasisi, özel hayattan rahatsız olması, ondan ne kadar kaçarsanız kaçın ve saklanırsanız saklanın kurtulması imkansız olan ideolojik "rüzgarı"ndan ya da daha kesin ifadeyle, fırtınasından bahsetmiyoruz.

Toplumsallık, tümüyle birbirine bağlı olmak, hayatta kalmanın doğal yoluydu, daha sonra Sovyet gerçekliğine de, gönüllü ya da boyun eğdirilmiş bir katılımcı olarak sonsuza dek içinde boğulduğunuz, dağıldığınız o gerçekliğe de girecek olan o geleneksel Rus "komünü"ydü. Diğer yandan komün sizi kurtarırdı; desteklerdi; kaybolmanıza ya da yalnız, umutsuz, maddi ya da moral açıdan ihmal edilmiş bir halde kalmanıza izin vermezdi. Hayatınızın her saniyesinde, bir tür topluluğa ait olurdunuz – işte ya da kendi çevrenizde, bir şeyle uğraşırken ya da dinlenirken. Çevrenizdeki uzamın atmosferi, özünde, yukarıda bahsettiğim "ruhuydu". Ve bu ruhu hemen yakalardınız, tek yapmanız gereken şu ya da bu uzama girmekti.

Ama söylenen her şey "kimseye ait olmama" fikirlerine, bu yerlerin, bu binaların ihmaline, aldırışsızlığına nasıl bağlanabilir? Bir fikir diğeriyle çelişmiyor. Küçük bir grupta yoğunlaşan (aileler grubu, bir mesleki atölye, bir dostlar klanı) topluluk ruhu, çevredeki uzamı "olumlu" kılabiliyor: insanın evi, ya da küçük bir kulüp ya da atölyesi. Ama aynı topluluk, devlet düzeyine götürüldüğünde, belki yine başında bir babaya sahip (bir hükümdar, birinci sekreter) büyük bir aile ilkesiyle hayal edilmiş bile olsa, tam tersi ve bu yüzden de felaket sonucuna götürüyor: "Kimseye ait olmama", yararlılığa, her şeyi "ortak kullanım" yerlerine dönüştürmeye, her şeyin, hatta aile evinin bile yıkımına, mumyalaşmasına, şeylerin "kimsenin olmadığı" bir birleşik tıklım tıkış bir devlet uzamında her şeyin toptan dağılmasına yol açar...

Eğer ülkemizdeki sanatsal ilkelerle Batı'dakiler arasındaki farkı bu anlamda ele alırsak, şöyle dile getirebiliriz: Eğer Batı'da, nesne baş kahraman olarak sergileniyor ve çevresindeki uzam hiç var olmuyorsa, "biz", tersine, öncelikle "uzamı" sergilemeli ve ancak ondan sonra içine nesneleri yerleştirmeliyiz. Bu kuramsal açıdan özel bir tür yerleştirme yaratmayı zorunlu kılıyor – "bütünsel" yerleştirme.

Robert Storr'la Söyleşi

RS: Size genel yerleştirme kuramını sormak istiyorum. Bu ülkede Michael Fried gibi eleştirmenler Minimalizme başlangıçta saldırırken, geçmişin büyük, kendine kapalı sanatının, seyircilerin varlığı ya da yokluğuyla değişmeyen sanatının tersine, Minimalizmin teatral bir uzam içindeki izleyicinin katılımını gerektirdiğini söylediler. İlginç bir şekilde, yerleştirme sanatına son zamanlarda yapılan saldırılar tam da aynı savı yineliyor. Ben büyük Minimalist geleneği temsil eden Judd'un sizinle

ortak bir zemin bulmuş olmasından etkilendim. İkiniz estetik açıdan çok farklı şeyleri temsil ediyorsunuz, ama katılımın zorunlu koşul olduğu fikrini paylaşıyorsunuz.

İK: Şöyle de söyleyebilirdiniz: Minimalizm iyileştirici ve aynı zamanda eğitici. Yani bir insanın kaos halinden iç denge ve odaklanmış dikkat haline geçmesi gerekir. Kendi kendinin daha çok içinde olmalı.

RS: Yerleştirmenin iddiasının kaotik bir durum, ama izleyicinin imgelemini bir tür yoğunlaşmış anlayışa götüren bir durum sunmak olduğunu mu söylüyorsunuz?

İK: Birçok yerleştirme türü var. Marfa'da Donald'ın yapıtının devasa bir yerleştirmesi var ve onu ziyaret edince kaotik olan her şeyden inanılmaz özgürleşmiş buluyorsunuz kendinizi; neredeyse kozmik bir düzeni engin şekilde duyuyorsunuz. Benim yerleştirmelerim izleyiciye de yönelik, ama bir kırık vazonun önünde durup da "Bu vazo vardı, artık yok. Niye kırıldı? İyi bir vazo muydu?" diye düşünen bir izleyiciye. Herhangi bir yanıt verilemeyecek olan melankolik bir soru ve belirsizlik var. İzleyiciyi bir okyanus dolusu soruyla karşılaşan ve onların birbirlerine bağlantılı olup olmadığını ya da yanıtları nerede bulacağını bilmeyen bir çocuk gibi hayal ediyorum.

RS: Alegorik ya da Gerçeküstücü resimlerle neşeli saatler geçiren, resmin içindeki parçaların bağlantısını arayan insanlar var, ama aynı insanlar genellikle üç boyutlu bir yerleştirmeyi aynı şekilde düşünmekten uzak duruyorlar. Bu deneyimin doğasında çok farklı bir şey mi var?

İK: Bence bugün sanatla aşina olan herkes bir resme nasıl bakılacağını biliyor. Üzerine bir çivi çakılmış bile olsa ya da önünde bir tabure asılmış olsa bile, bunun bir resim olduğunu ve orada ona bakmanın bir yöntemi olduğunu, tarihsel olarak gelişmiş ve bireysel olarak eğitim ve deneyimle kazanılmış olan bir yöntem olduğunu herkes biliyor. Resim ailenin yaşlı büyükannesi gibi. Uzun bir süredir deli, altına işiyor ve kusuyor, ama ailedeki herkes ona nasıl davranacağını, onunla nasıl konuşacağını biliyor. Kimse şaşırmıyor onun yaptıklarına.

Yerleştirme sanatında durum farklı, o daha yeni doğmuş küçük bir kız gibi; hâlâ çocuk ve kimse onun büyüyünce ne olacağını bilmiyor. Dahası, içine doğduğu ailede büyükanne hâlâ yaşıyor ve herkes "Senin büyükannen hakkında her şeyi biliyoruz, ama sen nereden çıktın, sen bize yeni ne söyleyeceksin? Eğer kötü davranırsan seni kapı dışarı ederiz çünkü hayatta kalıp kalmayacağını bile bilmiyoruz" diyor. Tam da bu şekilde, insanlar yerleştirme sanatının ne olduğunu bilmiyor; bu küçük kızın bizimle sonsuza dek yaşayacak olduğunu anlamıyorlar.

Kendi deneyimimden neredeyse kimsenin yerleştirmeleri sanat eseri olarak görmeyi bilmediğini biliyorum. Uzamsal öğeler resimdekiyle aynı sorunları çıkarıyor. Ama bu sorunlar resimde uzun zamandır incelenmiş durumda: Sarı boyayla sıvanmış bir tuval hemen bir kişinin yüzü olarak görülüyor. Ama izleyiciler özel bir ışık ve uzam bileşimiyle karşılaşınca, onun ya mimari bir özellik ya da kötü boyanmış bir oda olduğunu sanıyor.

Hedef Batılı ve Doğu Avrupalı yerleştirmelerin kökenlerinin farklı olmasıyla daha da karmaşık hale geliyor. Anlayabildiğim kadarıyla, Batılı yerleştirmenin kö-

kenleri Happening ve Action'larda yatıyor; yerleştirme aslında zaman içinde donmuş olayların kalıntıları, Beuys, Kounellis ve Merz'in yerleştirmeleri gibi. Doğu Avrupa yerleştirmelerinin kökenleriyse resimde yatıyor. Burada izleyici resmin içine düşüyor, aynanın öteki yanına geçiyor, resmin içine giriyor. Batılı yerleştirme nesneye yönelik, eylemden sonra farklı nesnelerin görünümlerine yönelik. Doğulu yerleştirme uzama yönelik, belli bir durumun atmosferine yönelik.

RS: Ben 1991 yılında MOMA'da "*Dis*locations/*Yersiz*leştirmeler"i yaptığım zaman, bana her yerleştirmenin girişinde insanların onlara nasıl bakacağını anlatan açıklama levhaları olması gerektiğini söyleyenler oldu. Bense bir yerleştirme çalışmasıyla karşılaşmanın asıl amacının nerede olduğunuzu bilmediğiniz bir uzama girmek ve imgesel bir şekilde onu bir araya koymayı öğrenmek olduğunu varsayıyordum. Bu bir zamanlar modern resimde yapılmış olan bir şey. Ama artık modern resmin sürprizi resmîleştiği, buna karşılık yerleştirme sanatının sürprizi resmîleşmedi daha. Bir bakıma, yerleştirmelere bakmayı öğrenmek insanlara resimlerde görmeyi unuttukları şeyleri görmeyi hatırlatabilir.

İK: Bir sanat eserini izleyen kişinin karşılaştığı en önemli ikileme değiniyorsunuz: ya somut bilgi alıp sonra uzaklaşacaksınız, ya da önerilen şeye kendinizi katacaksınız. Bilgiyi alıp sonra da ayrılmak ilk heves oluyor ve bu ayrılışa yardımcı olan şey esere eşlik eden açıklama ve yazılardır. Asıl önemlisi, büyük ihtimalle daha fazla bakmamak için okuruz. İnsanın kendini katma eğilimini desteklemek üzere, açıklama metni olmaması gerekir. Bunun için tek başınıza olmanız ve sanat eserinin yanında yalnız olmanız önemlidir.

Bence, sanat eserleri bir dizi tuzak ya da örtbas içerir, izleyici onları aşmak zorunda kalır. Geçmiş sanatı anlamanın kolay olduğu ama günümüz sanatının çok kapalı olup kendisini keşfe çok bırakmadığı gibi naif bir fikir var. Fakat eski resimler en az bugünküler kadar kapalıdır; sadece çok fazla keşfedilmişlerdir ve artık onları ortaya çıkarma yöntemi vardır. Ama hâlâ bir sürü iyi kapalı şey var. Geçenlerde *Las Meniñas*'ın karşısında durdum ve kendimi sanki bir sürü kapalı kapının önünde duruyormuş gibi hissettim.

RS: Öyleyse yerleştirme, resmi öldürmek yerine kurtarabilir.

İK: Kesinlikle. Yerleştirmelerde insanlar aslında onların içinde bulunan resimlere durup bakıyorlar.

RS: Yani insanların varlığıyla dolu bu odaları, bir insan orada yanız kalabilsin, başkalarının varlığıyla dolu bir odada yaşanan türden yalıtılmışlığı keşfetsin diye yapıyorsunuz.

İK: Evet. Tumturaklı gelebilir kulağa, ama bir tapınakta olan da budur. Hepimiz bir aradayız ve hepimiz kendimizi orada ne adına bulunuyorsak onun varlığı yüzünden iyi hissederiz.

RS: Günümüzdeki durumun gülünç yanı, insanların evde gazete okuyup televizyon seyretmesi, kitap okuması, ama yalnız kalmak için müzeye gitmesi. Kamusal düşünme özel yapılıyor ve özel düşünme kamusalda yapılıyor.

İK: Enfes. İnsan yalnız kalmak için kamusal bir mekana gidiyor. Evde de kamusal işlerimizi yapıyoruz.

15 Doris Salcedo (1958-) Charles Merewether'le Söyleşi

Salcedo Kolombiya, Bogota'da doğdu ve eğitim aldı, orada calısıyor ve yasıyor. Yaptığı heykeller Kolombiya ve diğer Latin Amerika ülkelerinin yasamından alınmış konuları isliyor, ama sanat eğitimi 1980'lerin basında New York'ta gecirdiği bir dönemden oldukca etkilenmişti. Özellikle de Joseyph Beuys'un yapıtıyla karsılasmasını ayrı bir yere koyuyor; bu karsılasma, gelenekselleşmis bir Modernist heykel geleneğine muhalif duygularını güclendirmisti. Sanat eserinin estetik özerkliğinin pesinden gitmek yerine, Salcedo Beuys'un "toplumsal heykel" fikrinden etkilendi (bkz. VIIB12 ve VIIC8). Ayrıca Nauman, Smithson ve Matta-Clark'ın yapıtlarını da andı. Bu kendine özgü sanatsal etkiler ona Kolombiya'daki yasama hakim olan siddetin yol actığı cağdas toplumsal konuları ele alma ihtiyacı için aracı oldu. Fakat aynı zamanda, Salcedo yapıtının icinden cıktığı trajedileri "sergilediğini" reddediyor ve buradaki söyleside paradoksal bir sekilde sanat eserinin özerkliğini onaylıyor. Modern hareket icindeki öncüleri gibi Salcedo da, acıkça melez, "post-modernist" heykelini sanat olarak devam etmesi zorunluluğu (illüstrasyona teslim olma acısı) ile, anlamlı bir toplumsal icerikle harekete geçmesi zorunluluğu (alakasızlığa teslim olma acısı) arasında sıkısmıs buluyor. Söylesi ilk kez Salcedo'nun 1999 yılında San Francisco Modern Sanat Müzesi'ndeki *Unland* adlı sergisinin kataloğunda yayınlandı. İngilizceye Merewether ve Sylvia Korwek tarafından çevrildi. Burada Nancy Princenthal, Carlos Basualdo ve Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, Londra: Phaldon, 2000, s. 134-45'te yeniden basılan metni kullandık.

CHARLES MEREWETHER: *Unland* (1995-98) adlı eseriniz için her masanın Kolombiya'da olan belli bir olayın hikayesini anlattığını söylemişsiniz. Bu hikayelerle bağlantılı olarak eserinizi nasıl görüyorsunuz? Sanatın sizin için önemini anlatabilir misiniz, yani sanatın konuya ve seyirciye özel bir değere sahip olan ne getirebileceğine inanıyorsunuz?

DORIS SALCEDO: Başka birinin, özellikle de sevdiği birinin şiddetli bir ölümüne tanık olan birisi, Gılgameş gibi trajik bir kahramanın yaşadığına benzer bir deneyim yaşamıştır. Kolombiya'daki şiddet kurbanlarının yaşam yörüngesi zaten ölümle bu tür, Gılgameş'inkiyle aynı türden bir karşılaşmayla tanımlanıyor. Yaşamları, yegâne içerikleri olarak ölüm elde ediyor. Ölümle yüzleşme ve özellikle de sevilen birinin ölümüyle yüzleşme, Aristoteles'in hem dehşet hem şefkat dediği şeyi kışkırtıyor. [...]

Kolombiya'daki iç savaş eserime kendini her üretim düzeyinde dayatan bir gerçeklik tanımlıyor. Kullandığım malzemenin tehlikesi zaten kurbanların tanıklıklarında var. Sonuçta, bir sanatçı olarak, bir şey bildiren temalar seçme fırsatına sahip değilim. Sanatçının sıkça övülen o özgürlüğü tam bir mit.

Litvanyalı filozof Emmanuel Levinas, ötekinin benden önce geldiğini ve ben daha var olmadan benim varlığımı iddia ettiğini anlamamıza yardımcı oldu. Bu anlamda, hiçbir zaman uydurulamayacak bir gecikme var. "Varlığım görevinin aşırı aciliyetine yanıt vermiyor. Sadece beni geç kalmakla suçluyor", diye yazıyor Levinas. Ben de bu uydurulamayacak gecikmeyle çalışıyorum. Sonuçta, her şey benden önce geliyor, her şey varlığını öyle bir aciliyetle hissettiriyor ki seçen ben değilim; benim temalarım bana veriliyor, gerçeklik bana veriliyor, her kurbanın varlığı kendini dayatıyor.

MEREWETHER: *Unland* yerleştirmesinde her masanın ve ışığın yerleştirimi onun görülmesinin ve bizim anlamamızın koşullarını yaratmak açısından çok önemli görünüyor. Bana göre, üç masayı hem tek başına, neredeyse yalıtılmış parçalar olarak, hem de aynı zamanda ortak bir şey paylaşan parçalar olarak görmeyi sağlayacak bir sessizlik halesi yaratıyor. Bu hikayeleri, onların hatıralarını dinleme deneyiminizle *Unland*'ın sunumu açısından bu konuda bir şey söyleyebilir misiniz?

SALCEDO: Kahramanların başına geldiği gibi, şiddet kurbanları için de dünya tuhaflaşır ve kendilerini tam bir –dilsiz– sessizliğe kapatırlar. Franz Rosenweig *Kefaret Yıldızı*'nda trajik bir kahraman için tek dilin sessizlik olduğunu yazıyor.

Sanatta, sessizlik zaten bir dildir –dilden önceki bir dil– ifade edilmeyen ve ifade edilemeyenin dilidir: "Sanat bütün insanlarda aynı olan şeyin sözsüz aktarılmasıdır... Trajik kahramanın sessizliği bütün sanatta sessizdir ve bütün sanatta tek kelime etmeden anlaşılır." Rosenzweig sanatın bir topluluk yaratmadığını söylüyor. Sanatta, her şey sessiz kalır. Kolombiya'daki şiddet kurbanının sessizliği, benim bir sanatçı olarak sessizliğim ve seyircinin sessizliği o değerli tefekkür anında ve ancak o tefekkürün yaşandığı uzamda bir araya gelir. [...]

Her seyircinin sessiz tefekkürü eserde görülen yaşamın yeniden belirlemesini sağlar. Değişim gerçekleşir, sanki kurbanın deneyimi ötelere uzanıyormuş gibi, sanki bir insanla başkası arasındaki uzama bir köprü yapar gibi. Bu bağlantıyı mümkün kılmak önemli olan şeydir. "Süre özünde bellek, vicdan ve özgürlüktür. Vicdan ve özgürlükler çünkü ezelden beri bellektir" diye yazıyordu Fransız filozof Gilles Deleuze.

Deneyim içtendir ve ancak uzamda görünür kılınabilir, uzam deneyimin katlandığı şeye izin verir. Heykel kurbanın deneyimini mevcut bir şey olarak sunar – ona gözlerini diken her insanın sessizliğinde yankılanan bir gerçeklik.

Bunun nedeni sanat eserinin yaşamı koruması, bir insan varlığında bir başkasının deneyiminden bir şeyler aldığı zaman bir yakınlık gelişmesi imkanını sunmasıdır. Sanat çok ayrı gerçeklerden gelen insanlar arasındaki bir buluşmayı mümkün kılar.

MEREWETHER: Bazen bellek yokluğu, amnezi yaşandığı gibi unutma ihtiyacı da varken nasıl bir hatırlama etiğinden bahsedebiliyorsunuz? Bellek eserinizde nasıl bir rol oynuyor, hem çalışma yönteminiz hem de seyirciler açısından?

SALCEDO: Son birkaç yıldır bellek sorunu bir tema olarak kullanıldı ve tüketildi. Yas eserimde kalıcı bir varlığa sahip olduğuna göre, bellek fikri de ikircikliidir, çünkü hep bir kuşkuyla karşılaşır, bir *aporia*yla. İnsan ötekinin belleğine sadık kalma, sevilen kişiyi içimizde canlı tutma zorunluluğuyla o imkansız yası unutarak aşma zorunluluğu arasında mücadele verir.

Benim eserim sevilenin –şiddet nesnesinin– hep kendi izini bizim üzerimizde bıraktığı gerçeğini ele alır. Eşzamanlı olarak, sanat yoksun bırakılmışın yaşamını sürdürmeye çalışır, ötekinin ölümüyle şekilsizleşen yaşamı. Derrida şöyle der, "Ötekilerle olan ilişkimizin canlı şimdisine kaydettiğimiz her şey, hep mezarın ötesinden gelen anıların imzasını taşır."

Benim eserim yaşamın sürdürülmesini savunur, Derrida'nın deyişiyle, şekilsizleşmiş bir yaşamın. Bellek ölen kişinin şekliyle ölümle şekilsizleşmiş olan yaşam arasında işlemelidir. Bir başkası adına durabilmek ve başkasının deneyiminden bir sanat eseri yaratabilmek için insanın kendini başkasına yakın hissetmesi gerekir. Sonuçta, eser temelinde onun tanıklığını taşıyor. Bu benim akılcı niyetim değil bize travma, acı, kayıptan bahseden kurbanın deneyimidir.

Heykeltıraş olarak, kurbanın yaşamını bildiren her ayrıntının farkındayım: bedensellik, duygular, yaralanabilirlik, başarısızlıklar, uzam, onun yaşam yörüngesi ve dil. Kurbanın deneyimini dile getirmiyorum, onun yerine, o deneyimi şu anda sonsuza dek var kalmasını sağlayacak şekilde düzenliyorum.

Eserimde, acıyı süslemeye ya da dönüştürmeye ya da başka bir varlığın travmalarını aşmaya çalışmıyorum. Ben ancak, tamamlandığı zaman özerk yaratıklar, benim niyetlerimden bağımsız yaratıklar haline gelen eserlere biçim verebilirim. Heykel bana göre eserimde varlığını hissettiren o varlığa maddi bir hediye vermektir. [...] Savaş içinde yaşarken, benim rolüm savaşı düşünmek, hem kurban hem avcının bakış açılarından. İnsan tarihinin bir parçası olan savaşla ilgileniyorum, geçmişte olduğu gibi günümüzdeki toplumların temel etkinliği olan savaşla. Düşmanlar değişiyor, yok etme biçimleri değişiyor, silahlar değişiyor, ama savaşın doğası aynı. Kolombiya örneğini ele aldığım zaman, bunu bu gerçeklik en iyi bildiğim gerçeklik olduğu için yapıyorum. Kolombiya'daki şiddeti milliyetçi bir perspektiften dile getirmiyorum. Bireye odaklanıyorum, Devleti tanımlayan şiddet eylemlerine değil. Uluslararası bir dinleyicinin karşısında kendi ülkemde burada ve şimdi olanları duyurma değil niyetim. Sanatın dengesiz bir yargılama imkanı olduğunun farkındayım.

Dahası, şiddet bütün dünyada ve hepimizde var. Sonuçta, ben insan doğasına özgü şiddet öğelerini sorgulamakla ilgileniyorum. Acımasızlık, uyuşukluk ve başkalarına yönelik nefret evrensel. Kolombiya'da yaşanan özel ve ağır bir olayla başka her yerde yaşanan aynı ölçüde acımasız ve ağır günlük yaşam arasında bağlantı kurma imkanını arıyorum. Belki de başka yerlerde bu daha saklı ve hassas bir şekilde yaşanıyordur, ama daha az acı veren ve daha az haklı bir durum değildir. Levinas'ın dediği gibi, kan dökmenin bin bir yolu vardır. Sözgelimi, gelişmiş ve acımasız olduğumuzda, kan dökmenin bir yolu öteki insanın yüzünü kızartmaktır.

MEREWETHER: Özgül konu hakkında hiçbir şey bilmeyen ya da çok az şey bilen kişilerin yanlarında ne götürmesini, hatırlamasını istersiniz?

SALCEDO: Bir sanatçı olarak, seyircinin deneyimini denetlemeye kalkmam. Basitçe bir imgeyi sergilerim – teşhir ederim. Bu teşhir etme sözcüğünü kullanıyorum çünkü yaralanabilirliği içeriyor. İmge benim atölyemde bitmiyor; ben onu *in situ*, seyircinin onunla karşılaşacağı yerde bitiriyorum. Önerdiğim şey o uzamda gerçekleşen her şeyin, ben eseri tamamlayınca, seyircinin kendi uzamında gerçekleşmesi. Her kişi bir sanat eserine kendi ruhuna göre yaklaşır ya da yaklaşmaz. Seyircilerin ne hissedebileceği, hatırlayabileceği ya da anlayabileceği tümüyle kendi iç şifrelerine bağlı.

MEREWETHER: Bu konuda topluluk fikriyle bağlantılı bir şeyler daha söyleyebilir misiniz? Ve eserinizi yokluk, kayıp, ortak değerler ve karşılıklı sorumluluğa dayanan farklı topluluk biçimleri yaratmaya çalışmanın bir yolu olarak görüyor musunuz?

SALCEDO: Topluluk fikri birey kendisini başkalarına açtığı zaman doğar. Birinin ölümüne adım adım eşlik etmek bizi başkasına açar ve bizi kendi varlığımızı unutmaya götürür, ardından bizde kayıtlı olarak kalacak olan ötekiyle birleştirir. Benim şiddet kurbanlarının ölümleri, hakiki cinayet eylemi üzerinde yürüttüğüm yorucu soruşturma, beni adım adım onlarla birlikte ölüme eşlik etmeye sürüklüyor ve bu anlamda sanki onlar bende kayıtlıymışlar gibi hissediyorum. Bu yüzden, sevdiklerini kaybedenlere karşı sorumluluk alıyorum.

Sorumluluk olmasa topluluk fikri de olanaksız olur. Bu yüzden Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde yer alan, aynı zamanda Levinas'ın yazdıklarına da yakın durup bana taklit etmek için iyi bir model, hepimizin benimsemesi gereken bir önerme olarak görünen o ünlü satırı aklımdan çıkarmamaya çalışıyorum: "Hepimiz başkaları karşısında sorumluyuz – ama ben başkalarından daha çok sorumluyum."

16 Franco Moretti (1950-) "MoMA2000: Kapitülasyon"

New York'taki Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art - MOMA) 1930'dan beri modern sanatın kronolojik değerlendirmesini yapmaya ve bunu özellikle Modernist diye tanımlanmış olan değerlendirme biçimiyle yapmaya yöneldi. Yüzyıl ortasında onun modern sanatı temsili nitelik açısından, Avrupa müzelerinin yakalayamadığı fon ve hamilik düzeyleriyle birlikte – özellikle de ilk küratör Alfred H. Barr açısından– belli bir imgesel ayrımcılık bilesimi sayesinde, rakipsiz oldu. Mütevazı çerçeveler içindeki dikkat çekici şaheserlerin asılı olduğu beyaza boyalı galerilerde, ziyaretçi Cézanne'dan, Braque ve Picasso'nun Kübizmi ve Matisse'in Fovizmi aracılığıyla, Gerçeküstücü ve Soyut Sanat gibi ikiz akımdan, 1940 ve 1950'lerin Amerikan Soyut Ekspresyonizmine ve 1960'ların Ressamca Sonrası Soyutlama ve Pop Sanat akımlarına uzanan bir yirminci yüzyıl sanatı anlatısının izini sürebilirdi. Anlatı –1970'lerin başına dek olduğu gibi– sağlam kaldığı süreçe, MOMA'nın koleksiyonunun halis otoritesi tartışmasız kabul edildi. Ama Modernizmin kendisi de hem tarihsel bir değerlendirme hem de bir değerler sistemi olarak betimlenip eleştirilmeye başlanınca, müzenin temsil işlevi ve karakteri de kuşkulu bir hale girdi. 2000 yılında MOMA, koleksiyonunun yerleştirilmini ve sunumunu köklü bir şekilde gözden geçirdi, geleneksel kronolojik yerleştirme yerine eserlerin temalara göre gruplandırıldığı bir düzen yaptı. Aynı yıl Londra'nın Bankalar Semti'nde, Millbank'taki eski Tate Galerisi'nin çok geride bırakan, büyüklüğü, yenilikçi ve kozmopolitliği açısından İngiliz sanatının ulusal müzesi haline gelen Tate Modern açıldı. MOMA 2000 gibi Tate Modern de elindekileri konu başlıklarına göre ayırdı, Millbank'ta hakim olan kronolojik ilkeyi bıraktı. Önemli koleksiyonların sunumundaki bu köklü değişiklikleri nasıl yorumlamamız gerekiyor? Eleştiriye olumlu yanıtlar olarak mı; entelektüel modaya uymak için gecikmiş çabalar mı; yoksa, aşağıdaki metinde öne sürüldüğü gibi, Modernizmin kendisinin eleştirel içeriğine piyasa yönetimindeki ihanetler olarak mı? Franco Moretti ABD'ye taşınmış olan ve bu yazıyı yazdığı sırada New York, Columbia Üniversitesi'nde öğretmenlik yapan İtalyalı bir Marksist edebiyat

eleştirmenidir. Yayınları arasında *Signs taken for Wonders* (1983), *Modern Epic* (1996) ve *The Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998) vardır. "MoMA2000: The Capitulation" ilk kez *New Left Review*, Londra, İkinci dizi, 4, Temmuz-Ağustos 2000, s. 98-102'de yayınlandı ve buraya tam olarak aktarıldı.

I

Birkaç ay önce New York Modern Sanatlar Müzesi "modern*starts*/modern-*başlangıçlar*" başlıklı çok büyük bir sergi düzenledi. Aslında sergi o kadar büyüktü ki, sürekli koleksiyonlarla birlikte değil, onların yerine gösterildi (Müzenin üç katını kaplıyordu). "modern*başlangıçlar*"ın "MoMA2000" projesinin daha sadece başlangıcı olduğu ve MoMA'nın kendisinin de dört beş yıl içinde yeni bir binaya taşınacağı düşünülürse, Müdürün Açıklaması'nda "Müzenin galerilerinin birçoğunun yeniden düzenlemesi için eşsiz bir fırsat"tan bahsetmesiyle, neler olup bittiği anlaşıldı: Yirminci yüzyıl için bir Modernizm hayal etmeye çalışıyorlardı. Neye benzeyecekti?

II

"modern*başlangıçlar*" üç kısımda ("İnsanlar", "Yerler" ve "Şeyler"), "Aktörler, Dansçılar, Gezginler", "Gitarlar", "Gerçekdışı Şehir" ya da "Masalar ve Nesneler" başlıklı daha küçük bölümlerle birlikte yapıldı. Serginin bir teması vardı, bir konu çevresinde hazırlanmıştı: tren istasyonları, ağaçlar, çıplak bedenler, falan filan. Genel olarak pek umut verici değil. Ama doksan yıl önceki Modernist büyük patlamanın tutarlı bir açıklamasını aradığımıza ve kimse bir çözümün nereden geleceğini bilemediğine göre – neden olmasın. Sonuçta, eğer Modernist sanatın en zengin koleksiyonu elindeki kartları yeniden karıştırıyorsa, ve estetik deneylerin bir şekilde iki ya da üç önemli temanın çevresinde "kümelendiği" anlaşılırsa, bu fantastik bir şey olur. Sadece bir sergi değil, gerçek bir entelektüel çıkış olur: Müdürün dediği gibi, "modern sanatın farklı bir anlaşılmasını sunmak için tasarlanmış bir deney"; bu arada Halkla İlişkilerdekiler de onu "beklenmedik", "sıra dışı", "benzersiz", "kışkırtıcı", "taze", "önemli" ve "yaratıcı" diye tanımladılar, övgülerinin daha ilk on altı satırında. (Sonra "radikal", "tekrar tekrar düşündüren", "derinlikli" ve "alışılmamış" demeyi unuttuklarını fark edip basın duyurusunun ilk cümlesine bunları da eklediler.) Bu haksızlık, diyeceksiniz, basın açıklamaları sayılmaz. Belki. Ama projede yer alan kiminle –herkesle– ne zaman, akıllarından geçenleri anlamak için kısa bir sohbet etsem, önce basın açıklamasını okumam gerektiğini, sonra belki bir görüşme ayarlanabileceğini söyledi. Ben basın açıklamasıyla ilgilenmediğini söyledim. Israr ettiler. Ben de okudum.

III

Her neyse. Tematik ve Modernizm, böyle tuhaf bir çift için, büyük beklentiyle MoMA'ya gidiyorsunuz. Ve hemen "modern*başlangıçlar*"ın gerçekten çığır açıcı olduğunu, ama tümüyle beklenmedik bir şekilde çığır açıcı olduğunu görüyorsunuz. Onu iki kez gördükten ve kataloğu okuduktan sonra, tematik tezi – yani, seçilen temaların önemli Modernist "başlangıçları" açıklayabileceği tezini savunmak kesinlikle imkansız. Elbette, metropol ve savaşın rolünden bahsediyorlar, ama bu besbelli bir şey, seksen yıldır basmakalıp haline gelmiş bir şey; hatta biraz doğru bile; ama yeni

mi, hayır. Ve bu sav daha doğrudan söylenince, felaket oluyor. "Yerler" için hazırlanan basın açıklaması "Saint-Tropez limanındaki ışığın eşsiz niteliğinin Signac'ın 1894 tarihli *Kırmızı Şamandıra*'sında (*La bouée rouge*) pointilist noktaları kullanmasına neden olduğunu" öne sürdüğü zaman, bu zaten pek ikna edici değil, ama birkaç satır sonra, aynı "özenli teknik, 'pointilist' yöntemin" dört yıl önce, Fransa'nın tam tersi yanında, Seurat'nın *Gravelines'da Kanal, Akşam* (*Le canal à 'Gravelines'*) adlı resminde ortaya çıkacağı söylenince, basitçe gerçekdışı hale geliyor. (Pointilizmin kökeninin iki yerde de olmaması bir şeyi değiştirmiyor.)

IV

Ama tematik düzenleme gözünüzü açmıyorsa, kapatmanıza kesinlikle yardımcı olabilir. "Figürle kompozisyon yapmak" bölümünün duvar yazısını ele alın: Picasso'nun *Mandolinli Kız* resminden bahsederken, "şifresi çözülmesi gereken benzer bulmacalar sunan" diğer resimlerde olduğu gibi, "tam olarak neyi temsil ettiğini bulmamız gerekiyor" diyor. İzleyicilerden (iki kez) Modernist tekniğe parçaların tuhaf bir düzenlemesiymiş gibi bakmaları isteniyor: Bulmaca çözülüp de "gerçek" nesne ortaya çıkarılınca, kolayca unutulabilir. "Elbette gerçek bir gitarın neye benzediğini bu eserlerin hiçbirinden hiç öğrenemeyiz" diyor *Gitarlar*'ın duvar yazısı: "İstisnasız hepsinde, sanatçılar dağınık parçalardan bir gitar çıkarmak üzere bizim bir gitarı biliyor olmamıza güvenirler." Burada dilbilgisi bile ("gitar" iki cümlede üç kez yineleniyor ki gözümüzden kaçmasın) MoMA'nın izleyicilerin tekniğin (kolaj, Kübizm vb.) "ötesini" görmesini ve onun yerine "asıl" nesneye odaklanmasını istediğini gösteriyor. Gerçekten de, eğer bir kolaja baktığınızı "unutmayı" başarırsanız, Picasso'nun gitarı çok daha görünür bir hal alır. Fakat bunu neden yapacaksınız, bu konu esrarını koruyor. Tekniğin özgürleşmesi Modernizmin en büyük korkusu olduğuna göre, ona çözülecek basit bir bulmaca gibi bakmak bu sanatın bütün amacını yok ediyor. Bir gitar görmek için, MoMA'ya ihtiyaç yok.

V

Tema coşkusunun zirvesine Kandinski'nin, "Mevsimler ve Anlar" adlı bir odadaki dört eseriyle ulaşılıyor. Kandinski onları Edwin R. Campbell'in antresi için yapmıştı, antre sergi için yeniden yapılmış, böylece onları özgün konumlarında görmek mümkün. Büyük fikir. Üstelik nefes kesici, antre küçük, belki boydan boya dört metre, o yüzden tuvallere hep biraz fazla yakın oluyorsunuz, her şey bulanıklaşıp karışıyor, eğer geri çekilirseniz aynı zamanda, hantal açılarla ikisini ya da üçünü birden görüyorsunuz. Bu fantastik bir hipersimülasyon ve dezoryantasyon deneyimi: Thomas Buddenbrook'un deyişiyle, "benim burjuva kafama bu çok fazla": Modernizmin o zamanlar yapmış olması gereken (ve artık hayal etmesi çok güç olan) etki. Harika. Ama MoMA için önemli olan şey bu eserlerin aynı zamanda "Dört Mevsim" olarak bilinmeleri (ki bu onların asıl isimleri, yani Edwin R. Campbell için Pano No. 1, 2, 3, 4 değil) ve duvar yazısında söylenen tek şey şu: "Dört Mevsim denen resim doğanın yalınlaştırılmış ayrıntıları gibi bir şeyler içeriyor." Bu sırada hemen yanımdaki

üç lise öğrencisi, resimdeki şekillerden birinin kabak olup olmadığını tartışıyorlardı aralarında: Bu da tuvalin "Sonbahar" adını almasını ve tam dört mevsimlik bir dizi oluşmasını sağlayacaktı. Yaşamlarının en önemli estetik deneyimini yaşamış olabilirlerdi; fakat Müze onları kabak aramaya göndermişti.

VI

Teknik pahasına "asıl gitarı" vurgulayan saydam bir Modernizm: aptalca, ama tematik bir modelin kaçınılmaz sonucu. Zaten MoMA daha en baştan neden tematikler seçmiş ki? "Ne yapmak istiyorduk?" diye soruyor Elderfield "modern*başlangıçlar*'ı Hazırlamak" adlı yazısında. Ve mütevazı bir şekilde şu yanıtı veriyor: "Kesin ve kapsamlıymış gibi davranan bir şey yerine, sorgulayan ve tarafsız bir şey sunmak istedik." Hmmm. Ama üç sayfa sonra: "Müzenin bütün koleksiyonunu, yüzyıl sonunda, baştan sona elden geçirmesinin tematik olarak yapılabileceğini düşündük. Böylece, Müzenin bütün küratör ekibi büyük, kapsayıcı temalar üzerinde çalışmaya koyuldu." İyi de, "sorgulayıcı ve tarafsız" fikir bu mu? Bütün ekibin, (sanki biri itiraz etmiş gibi) italikle yazılmış *bütün* koleksiyonun incelenmesi gereken bir incelemeye koyulması bana zorunlu değilse bile, çok kesin görünüyor... tematiğe bu şekilde dönüş, fazlasıyla batılinançlı, fazlasıyla düşünümsellikten uzak... Bir şey saklıyor olabilir mi? "İnsanlar"ı planlarken, diye yazıyor Elderfield, başlangıçta "Soyutlama/Dekompozisyon" üzerine bir bölüm hayal etmişler; ama "çok uzun bir süre sonra, Soyutlamayı ayrı olarak ele alarak, kendimiz için ve çok büyük olasılıkla izleyici için de dev sorunlar yarattığımızı fark ettik." Büyüleyici. MoMA için, Soyutlama ("dev") bir *sorun*. Ve niye olduğu da belli, "modern*başlangıçlar*"ın tematik tekdüzeliğini bozan biçimsel bir kategori bu. Daha da kötüsü, Soyutlama, onu bütün biçimleriyle, Kübizmden Soyut Ekspresyonizme dek savunan eski MoMA'nın bir işareti. Eh, "Modern Sanat Müzesi'nin anlatılarını düzenlerken kullandığı bu (kötü ünlü değilse) ünlü yol" sona erdi.

VII

Neden tematik? Çünkü Soyutlamayı önemsizleştiriyor. O eski ve zor Modernizm buraya kadar, haydi onun yerine postmodern on yılların figüratif canlanmasına katılalım. Böylece, edebiyat ve müzikten sonra (olay örgüsünün dönüşü, ezginin dönüşü), Modernist-Karşıtı tepki tamamlandı: görsel sanatlar alanındaki Modernizm kalesi teslim bayrağını çekti. MoMA2000'in tek "beklenmedik" ziyafeti bu. Gitar ve kabakla dolu duvarlara bakarken, Schönberg'in 1922 tarihli *Harmonielehre*'sinin bir kısmını hatırladım, orada yazar, iyi bir burjuva olduğundan çok kibar bir şekilde, "Düzen elde etmemizi sağlayan uzlaşmalara bizi sürükleyen şey duyularımızın kusurluluğudur" diyordu. "Fakat bu tür bir düzeni talep eden nesne değil, öznedir". Schönberg'in burada kastettiği şey biraz çılgınca, yani insani varlıkların ("duyularımızın") "kusurları" nedeniyle estetik üretimin önündeki engeller haline geldiğini söylüyor. Biraz çılgınca gerçekten: Ama eğer duyularımız için yaratmamaya karar verirseniz, birdenbire en tuhaf yeni dünyalar hayal edilebilir hale gelir. Ve iyisiyle kötüsüyle, Modernizmin yaptığı budur.

Fakat 1922'den bu yana, duyılarımız (ve sağduyularımız) güçlendi ve figüratif canlanma hikayenin son bölümünü oluşturuyor. Enfes bir şekilde düzen –Perry Anderson'ın *Postmodernliğin Kökenleri*'nde yazdığı gibi, piyasa– onarılıyor: Modernist yıllarda bir şekilde elden kaçan piyasa. Kısa bir an için, demir kafesin kapısı aralık kaldı ve bir mevsimlik inanılmaz teknik özgürlük yaşandı. Sonra piyasa ağır ağır (başka her şeyin olduğu gibi) estetik üretimin de denetimini ele geçirdi ve kapı yeniden kapandı. Artık Modern Sanat Müzesi de kapısını kapatmış ve bunu yaptığı için kendi kendini tebrik etmiş.

Kaynakça

Bu kaynakça aşağıdaki türden referansları, gerektiği yerde çapraz referans vererek, tek bir alfabetik liste halinde vermektedir.

1 Antolojide basılmış ya da alıntılanmış olan bütün metinlerin, yazarlarına göre verilen, özgün baskı tarihleri parantez içinde yer alan kaynakları (örn. Braque, G., "Thoughts on Painting" (1917), kaynak: E. Fry, 1986; bu örnekte "Fry, E." çapraz referansı *Cubism,* Londra and New York, 1986 antolojisindeki yeni bir kaynağı verecektir). Özgün yayım halleriyle ilgili daha ayrıntılı referanslar için antolojilerdeki metinlerin editor önsözlerine bakmak gerekir.

2 Bu metinlerin ve bağlantılı metinlerin içinde yer aldığı kuramsal ve eleştirel malzemelerin koleksiyonları da sanatçı/yazara göre (örn. Kandinsky 1982, Léger 1973, Malevich 1969) ya da birden fazla sanatçı/yazardan yapılmış derlemeler sözkonusuysa editöre göre (örn. Benn, Bowlt, Lippard) yer alıyor.

3 Kendilerine antolojide yer verilmemiş, ama editörün yazısında ya da antolojiye alınan metinlerde adı geçen ya da alıntılanan ilgili metinlere ait kaynaklar (örn. Bernard 1912, Duhamel 1930, Lukács 1934)

4 Antolojiye alınan metinlerle anılan, ama çalışmaları kronolojik ya da başka açılardan antolojinin kapsamında yer almayan, fakat fikirleri yine de yirminci yüzyılda sanatla ilgili düşüncelerin gelişmesinde önemli bir rol oynamış olan yazarlarla ilgili kaynaklar (örn. Baudelaire, Hegel, Marx, Wagner).

5 Yirminci yüzyıldan, antolojide ele alınan konularla bağlantılı kaynaklarla ilgili bazı başka kaynaklar (örn. Bell 1928, Caute, Eagleton).

[Türkçe çeviri notu: Aşağıdaki listede Türkçe bir ya da birkaç çevirisi bulunan kaynaklar * işaretiyle belirtilmiştir. Antolojide yer alıp Türkçede çevirisi bulunan az sayıdaki metin, terim uyuşmazlığı, dil farklılığı, mevcut çevirinin özgün metne göre kısaltılmış olması gibi çeşitli sorunlar nedeniyle, kullanılmamıştır; Rusçadan çevrilen birkaç tanesi dışında bütün metinler İngilizceden çevrilmiştir.]

AAA Yearbooks, New York, 1969

Abstraction-Création, Cahiers no. 1 ve 2'deki editör yazıları, Paris, 1932-3 (IVA4)

Adler, B. (ed.), *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit,* Weimar, 1921

*Adorno, T. W., Benjamin'e Mektup (1936), kaynak: Adorno vd., 1977 (IVD7)

Adorno, T. W. (1950), bkz. Sedlmayr, H. ve Adorno, T. W.

Adorno, T. W., "Commitment" (1962), kaynak: Arato and Gebhardt, 1978 (VIB6)

Adorno, T. W., *The Jargon of Authenticity* (1964), Londra, 1973

Adorno, T. W., *Aesthetic Theory* (1970), Londra ve Boston, 1984; yeni bs. Minnesota, 1992

Adorno, T. W., *The Philosophy of Modern Music,* Londra, 1973

Adorno, T. W. vd., *Aesthetics and Politics,* Londra, 1977

AKhRR, "Declaration" (1922), kaynak: Bowlt, 1988 (IVB2)

AKhRR, "The Immediate Tasks of AKhRR" (1924), kaynak: Bowlt, 1988 (IVB3)

Alberro, A. ve Stimson, B. (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology,* Cambridge, MA ve Londra, 2000

Alloway, L., "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design,* Londra, Şubat 1958 (VIA6)

*Althusser, L., *For Marx* (1965), Londra, 1969

*Althusser, L., "Ideology and Ideological State Apparatuses" (1969), kaynak: Althusser, 1971 (VIID3)

*Althusser, L., *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Londra, 1971
American Abstract Artists, editör yazısı (1938), *AAA Yearbooks,* New York, 1969 (IVA12)
*Anderson, P., *Considerations on Western Marxism,* Londra, 1976
*Anderson, P., *In the Tracks of Historical Materialism,* Londra, 1983
Anderson, P., *The Origins of Postmodernity,* London, 1998
Andre, C., "Preface to Stripe Painting", kaynak: *Sixteen Americans,* New York, 1959 (VIIA2)
Apollinaire, G., "The Cubists" (1911), kaynak: Apollinaire, 1972 (IIB2)
Apollinaire, G., "On the Subject in Modern Painting" (1912), kaynak: Apollinaire, 1972 (IIB3)
Apollinaire, G., "The New Painting: Art Notes" (1912), kaynak: Apollinaire, 1972 (IIB4)
Apollinaire, G., *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations* (1913), New York, 1944 (IIB5)
Apollinaire, G., "The New Spirit and the Poets" (1918), kaynak: Apollinaire, 1971 (IIIA2)
Apollinaire, G., *Selected Writings of Guillaume Apollinaire,* ed. R. Shattuck, New York, 1971
Apollinaire, G., *Apollinaire on Art,* ed. L. Breunig, Londra, 1972
Apollonio, U., *Futurist Manifestos,* Londra ve New York, 1973
*Aragon, L., *Paris Peasant* (1924), Londra 1971
Aragon, L. vd., "Declaration of the Bureau de Recherches Surréalistes" (1925), kaynak: M. Nadeau, *The History of Surrealism,* New York, 1965 (IVC4)
Arato, A. ve Gebhardt, E., *The Essential Frankfurt School Reader,* Oxford ve New York, 1978
ARBKD (Asso), "Manifesto" ve "Statutes" (1928), kaynak: Schneede, 1979 (IVB7)
Arnheim, R., *Art and Visual Perception,* Londra ve New York, 1956
Arnold, M., "Culture and Anarchy" (1869), kaynak: *Matthew Arnold. Selected Poetry and Prose,* New York, 1953
Arp, H., katalog önsözü (1915), kaynak: Poley, 1978 (IIIC1)
Art & Language (T. Atkinson), *Art-Language* (1969) için editör önsözü, kaynak: de Vries, 1974, ve Art & Language, 1980 (VIIB5)
Art & Language, *Art-Language* için editor önsözü, c. 3, sy. 3, Banbury, Haziran 1976 (VIIC14)
Art & Language, *Art & Language,* Eindhoven (Van Abbe Museum), 1980
Art & Language, "Letter to a Canadian Curator" (1982), kaynak: *Art-Language,* c. 5, sy. 1, Banbury, Ekim 1982 (VIIIA7)
Art & Language, ayr. bkz. Atkinson T. ve Baldwin, M.; Burn, I.; Burn, I. ve Ramsden, M.; ve Ramsden, M.
Art Workers' Coalition, Talep Bildirisi (1970), kaynak: Lippard, 1971(a) (VIIC6)
*Artaud, A., *Van Gogh: the Man Suicided by Society* (1947), kaynak: Artaud, 1988 (VB5)
Artaud, A., *Antonin Artaud. Selected Writings,* ed. S. Sontag, Los Angeles, 1988
Artforum, "The Artist and Politics: a Symposium", *Artforum,* New York, Eylül 1970 (VIIC5)
Asso, bkz. ARBKD
Atkinson, T., ayr. bkz. Art & Language, 1969, 1980
Atkinson, T. ve Baldwin, M., "Air Show" (1967), kaynak: *Art & Language,* 1980 (VIIB1)
Atlan, J.-M., "Abstraction and Adventure in Contemporary Art" (1950), kaynak: *Paris-Paris,* Paris (Centre Pompidou), 1981 (VB9)
Aurier, G.-A., "Les peintres symbolistes", *Revue Encyclopédique,* Paris, April 1892; ynd. bs. G.-A. Aurier, *Oeuvres posthumes de G.-Albert Aurier,* Paris, 1893
*Ayer, A. J., *Language, Truth and Logic* (1938), 2. bs., Londra, 1946
*Bachelard, G., *The Psychoanalysis of Fire* (1938), Boston ve Londra, 1964
Bachelard, G., *L'Air et les Songes,* Paris, 1943
Bachelard, G., *The Poetics of Reverie* (1960), New York, 1969
Bacon, F., Interview with David Sylvester (1962), kaynak: Bacon 1987 (VB14)

Bacon, F., *The Brutality of Fact,* ed. D. Sylvester, Londra, göz. geç. bs. 1987

Bahr, H, *Expressionism* (1916), Londra, 1920 (IB18)

Baldwin, M., bkz. Atkinson, T. ve Baldwin, M.

Baldwin, M., ayr. bkz. Art & Language

Ball, H., "Dada Fragments" (1916-17), ilk kez yayın: Ball, *Flight from Time,* Leipzig ve Münih, 1927; kaynak: Motherwell, 1951 (IIIB1)

Bann, S., ed., *The Tradition of Constructivism,* Londra and New York, 1974

Barnes, B., *Interests and the Growth of Knowledge,* Londra, 1977

Barr, A. H. Jr., *Cubism and Abstract Art,* New York (Museum of Modern Art), 1936 (IVA7)

Barr, A. H. Jr., *Picasso: Fifty Years of his Art,* New York (Museum of Modern Art), 1946

Barr, A. H. Jr., "Is Modern Art Communistic?" (1952), kaynak: Barr, 1986 (VC17)

Barr, A. H. Jr., *Defining Modern Art,* New York, 1986

Barry, R., Interview with Arthur R. Rose (1969), kaynak: Battcock, 1973 (VIIA10)

Barthes, R., "Myth Today" (1956), kaynak: Barthes, 1972 (VIA1)

*Barthes, R., *Mythologies* (1957), Londra, 1972

*Barthes, R., "The Death of the Author" (1968), kaynak: Barthes, 1977

*Barthes, R., *S/Z* (1970), New York, 1974

Barthes, R., "Change the Object Itself" (1971), kaynak: Barthes, 1977

Barthes, R., "From Work to Text" (1971), kaynak: Barthes, 1977 (VIID5)

Barthes, R., *Image, Music, Text,* Londra, 1977

*Barthes, R., *Camera Lucida: Reflections on Photography* (1980), Londra, 1982

Baselitz, G., "Pandemonium Manifestos" (1961-2), kaynak: Georg Baselitz, *Paintings 1960-1983,* Londra (Whitechapel Art Gallery), 1983 (VB13)

Bataille, G., "The *Lugubrious Game*" (1929), kaynak: Bataille, 1968 (IVC13)

Bataille, G., "Critical Dictionary" (1929-30), kaynak: Bataille, 1968 (IVC12)

Bataille, G., *Documents,* Paris, 1968

Bataille, G., *Oeuvres complètes,* Paris, 1970

Battcock, G., ed., *The New Art,* New York, 1966

Battcock, G., ed., *Minimal Art,* New York, 1968

Battcock, G., ed., *Idea Art,* New York, 1973

*Baudelaire, C., *The Painter of Modern Life and Other Essays by Charles Baudelaire,* ed. J. Mayne, Oxford, 1964 (*Art in Theory 1815-1900,* IIID8)

*Baudelaire, C., *Art in Paris 1845-1862; Salons and other exhibitions reviewed by Charles Baudelaire,* ed. J. Mayne, Oxford, 1965, ynd. bs. 1981 (*Art in Theory 1815-1900,* IID13)

*Baudelaire, C., *Oeuvres complètes,* ed. Y. G. le Dantec, göz. geç. C. Pichois, Paris, 1961

*Baudrillard, J., *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972), St Louis, MO, 1981

Baudrillard, J., "Ethic of Labour, Aesthetic of Play" (1973), kaynak: Baudrillard, 1975 (VIID9)

*Baudrillard, J., *The Mirror of Production* (1973), St Louis, MO, 1975

Baudrillard, J., "The Hyper-realism of Simulation" (1976), kaynak: Baudrillard, 1988 (VIIIA1)

Baudrillard, J., *Jean Baudrillard. Selected Writings,* ed. M. Poster, Stanford, CA, 1988

Baxendall, L. ed., *Radical Perspectives in the Arts,* Harmondsworth, 1972

Beckett, S. ve Duthuit, G., *Three Dialogues: Tal Coat, André Masson, Bram Van Velde* (1949), kaynak: S. Beckett ve G. Duthuit, *Proust. Three Dialogues,* Londra, 1965 (VB7)

Beckmann, M., "Creative Credo" (1918/20), kaynak: V. Miesel, 1970 (IIIB11)

Bell, C., *Art* (1914), Oxford, 1987 (IB16)

Bell, C., *Civilization* (1928), Londra, 1932

Bell, D., *The End of Ideology* (1960), göz. geç. bs., New York, 1965

Bell, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism,* New York, 1976, göz. geç. bs. 1978

Bell, D., "Beyond Modernism, Beyond Self" (1977), kaynak: Bell, *Sociological Journeys 1960-1980,* Londra ve New York, 1980

Bell, D., "Modernism and Capitalism", kaynak: Bell, 1978 (VIIC1)

Benjamin, W., *The Origin of German Tragic Drama* (1928), Londra, 1977

Benjamin, W., "The Author as Producer" (1934), kaynak: Benjamin, 1983 (b) (IVC17)

*Benjamin, W., "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), kaynak: Benjamin, 1973 (IVD6)

*Benjamin, W., *Illuminations* (1955), ed. H. Arendt, Londra, 1973

*Benjamin, W., *Charles Baudelaire: A Lyric Poet In The Era Of High Capitalism* (1955/71), Londra, 1983 (a)

*Benjamin, W., *Understanding Brecht* (1966), Londra, 1983 (b)

Benjamin, W., *One-Way Street and Other Writings,* New York ve Londra, 1979

Benton, T. ve C. ve Sharp, D. ed., *Form and Function,* Londra, 1975

Berger, J., "Another Way of Telling", *Journal of Social Reconstruction,* 1, Londra, Ocak-Mart 1980

*Berger, J., *Ways of Seeing,* Londra, 1972

Bergson, H., *Matter and Memory* (1896), New York, 1960

*Bergson, H., *Creative Evolution* (1907), Londra, 1911 (IIA4)

*Berman, M., *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity,* New York, 1982

Bernard, E., *Souvenirs sur Paul Cézanne,* Paris, 1912

Beuys, J., "Not just a few are called, but everyone", G. Jappe ile söyleşi, *Studio International,* c. 184, sy. 950, Londra, Aralık 1972 (VIIB12)

Beuys, J., "I am searching for Field Character" (1973), kaynak: Beuys, 1990 (VIIC8)

Beuys, J., *Energy Plan for the Western Man,* New York, 1990

Beuys, J., Kounellis, J., Kiefer, A., Cucchi, E., "The Cultural-Historical Tragedy of the European Continent", *Flash Art,* sy. 128, Milan, Mayıs-Haziran 1986 (VIIIC7)

Bhabha, H., *The Location of Culture,* Londra ve New York, 1994 (VIIIB17)

Bhabha, H. (ed.), *Nation and Narration,* Londra, 1990

Bickerton, A., bkz. Steinbach vd., 1986

*Blavatsky, H. P., *The Secret Doctrine,* Londra, 1888

Bloch, E., "Discussing Expressionism" (1938/62), kaynak: Adorno vd., 1977 (IVD8)

Blok, A., "Nature and Culture" (1908), kaynak: Blok, 1946 (IIA5)

Blok, A., "The Decline of Humanism" (1918), kaynak: Blok, 1946 (IIIB7)

Blok, A., *The Spirit of Music,* Londra, 1946

*Bloom, H., *The Anxiety of Influence,* Oxford ve New York, 1973

Boccioni, U., vd., "Futurist Painting: Technical Manifesto" (1910), kaynak: *Futurist Painting,* Londra (Sackville Gallery), 1912; ynd. bs. Apollonio, 1973 (IIA7)

Borges, J.-L., "From Allegories to Novels", kaynak: Borges, *Other Inquisitions,* Austin, 1964

Bourdieu, P., "Being Different" (1977), kaynak: *The Field of Cultural Production,* Cambridge, 1993 (VIIIA2)

Bourdieu, P., *Distinction* (1979), London, 1984

Bourgeois, L., Donald Kuspit'le söyleşi, kaynak: *Louise Bourgeois. Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997,* Cambridge, MA, 1998 (VIIIB10)

Bowlt, J., *Russian Art of the Avant Garde,* göz. geç. bs., Londra and New York, 1988

Braque, G., "Thoughts on Painting" (1917), kaynak: E. Fry, 1986 (IIB11)

Brecht, B., "Popularity and Realism" (1938), kaynak: Adorno vd., 1977 (IVC18)

*Breton, A., (first) "Manifesto of Surrealism" (1924), kaynak: Breton, 1969 (IVC2)

Breton, A., *Surrealism and Painting* (1928), Londra, 1936 (IVC5)

*Breton, *Nadja* (1928), New York, 1960

*Breton, A., "Second Manifesto of Surrealism" (1929), kaynak: Breton, 1969 (IVC6)

Breton, A., *Manifestoes of Surrealism,* Ann Arbor, Michigan, 1969

Breton, A., Rivera, D. ve Trotsky, L., "Towards a Free Revolutionary Art" (1938), kaynak: Trotsky, 1970 (IVD9)

Brett, G., *Helio Oiticica,* Rotterdam ve Minneapolis, 1992

Brik, O., "The So-called 'Formal Method'" (1923), kaynak: *Form,* sy. 10, Brighton, Ekim 1969 (IIID10)

Brik, O., "From Picture to Calico-Print" (1924), kaynak: *Form,* sy. 10, Brighton, Ekim 1969 (IIID11)

Brik, O., "Photography versus Painting" (1926), kaynak: D. Elliott ed., *Rodchenko,* Oxford (Museum of Modern Art), 1979 (IVC8)

Britt, D., *Gerhard Richter, The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993,* Londra, 1995

Broodthaers, M., "To be *bien pensant*... or not to be" (1975), kaynak: Buchloh, 1987 (VIIC10)

Buchloh, B. H. D., *Neo-avantgarde and Culture Industry,* Cambridge, MA, 2000

Buchloh, B. H. D. (ed.), *Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs,* Cambridge, MA, 1987

Buren, D., "Beware" (1969), kaynak: de Vries, 1974, Buren, 1991 (VIIA13)

Buren, D., *Daniel Buren: Les Ecrits 1965-1990,* 3 c., Bordeaux (Musée d'Art Contemporain), 1991

Buren, D., Mosset, O., Parmentier, M., Toroni, N., Statement (1967), *Studio International,* c. 177, sy. 907, Londra, Ocak 1969 (VIIA12)

*Bürger, P., *Theory of the Avant Garde* (1972), Manchester ve Minneapolis, 1984

Burgin, V., "Situational Aesthetics" (1969), kaynak: de Vries, 1974 (VIIB8)

Burgin, V., *Work and Commentary,* Londra, 1972

Burgin, V., "Socialist Formalism", *Studio International,* c. 191, sy. 980, Londra, Mart-Nisan 1976 (VIIC13)

Burgin, V., "The Absence of Presence" (1984), kaynak: Burgin, 1986 (VIIIB5)

Burgin, V., *The End of Art Theory,* Londra, 1986

Burgin, V., ed., *Thinking Photography,* Londra, 1982

*Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Indiana, 1968 (*Art in Theory 1648-1815,* IIIB6)

Burn, I., "The Art Market: Affluence and Degradation" (1975), kaynak: *Artforum Anthology,* New York, 1984 (VIIC12)

Burn, I. ve Ramsden, M., "The Role of Language" (1969), kaynak: de Vries, 1974 (VIIB6)

Butor, M., *Inventory,* Londra, 1970

Cage, J., "On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work" (1961), kaynak: Cage, 1969 (VIA13)

Cage, J., *A Year From Monday,* Londra, 1968

Cage, J., *Silence,* Cambridge, Mass., 1969

Cage, J., *M: Writing '67-'72,* Londra, 1973

Callinicos, A., *Against Postmodernism,* Cambridge, 1989

Caro, A., Noland, K. and Olitski, J., gözden geçirilmiş sohbet, kaynak: *Monad,* c. 1, sy. 1, Londra (Chelsea College of Art), Yaz 1964

Carra, C, "Our Antiquity" (1916-18), kaynak: Carra, 1971 (IIIA4)

Carra, C, *Metaphysical Art,* ed. M. Carra, Londra ve New York, 1971

Carroll, D., *Paraesthetics,* Londra ve New York, 1987

Casanova, L., *Le Communisme, La Pensée et l'Art,* Paris, 1947

*Caudwell, C., *Illusion and Reality* (1937), Londra, 1971

*Caudwell, C., *Studies in a Dying Culture* (1938), Londra, 1971

Caute, D., *Sixty-Eight: The Year of the Barricades*, Londra, 1988

Cavell, S., "A Matter of Meaning It" (1967), kaynak: Cavell, 1969 (VIB12)

Cavell, S., *Must We Mean What We Say?*, New York, 1969

Celant, G., *Art Povera*, Londra and Milan, 1969 (VIIB10)

Cézanne, P., *Cézanne's Letters*, ed. J. Rewald, (1941), Oxford, 1976 (IA6; ayr. bkz. *Art in Theory 1815-1900*, IVA5 ve VIB17)

Cézanne, P., ayr. bkz. Bernard, E., Denis, M., 1910

Chandler, J., bkz. Lippard, L. ve Chandler, J.

Cheney, S., *A Primer of Modern Art* (1924), göz. geç. bs., New York, 1939

Cheney, S., *Expressionism in Art*, New York, 1934

Chipp, H. B., *Theories of Modern Art*, Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1968

Cbirico, G. de., "Mystery and Creation" (1913), kaynak: *Londra Bulletin*, sy. 6., Londra, Ekim 1938 (IA11)

Chirico, G. de, "The Return to the Craft" (1920), kaynak: Carra, 1971 (IIIA6)

*Chomsky, N., *Language and Mind*, New York, 1972

*Chomsky, N., *Problems of Knowledge and Freedom*, Londra, 1972

Clark, T. J., *Image of the People* (1973), Londra, 1982

Clark, T. J., *The Absolute Bourgeois* (1973), Londra, 1982

Clark, T. J., "Preliminaries to a Possible Treatment of Olympia in 1865", kaynak: *Screen*, c. 21, sy. 1, Londra, Bahar 1980. Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş haliyle, şu kitapta İkinci Bölüm: Clark, *The Painting of Modern Life*, Londra, 1985

Clark, T. J., "Clement Greenberg's Theory of Art" (1982), kaynak: Frascina, 1985

Clay, J., "Some aspects of bourgeois art", kaynak: *Studio International*, Londra, Haziran 1970

Clifford, J., *The Predicament of Culture* (1979-1986), Cambridge, MA, 1988

Coleridge, S. T., *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor, Cambridge, Mass., 1936

Collingwood, R. G., "Good Art and Bad Art", kaynak: *Principles of Art* (1938), Oxford, 1958 (IVD10)

*Communist Party (Soviet Union), Central Committee, "Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations" (1932), kaynak: Bowlt, 1988 (IVB11)

Constant (Constant A. Nieuwenheuys), "Our Own Desires Build the Revolution" (1949), kaynak: Chipp, 1968 (VC11)

Crimp, D., "Pictures", *October* 8, Cambridge, Mass., Bahar 1979

*Croce, B., *Aesthetic* (1902), New York, 1966

Croce, B., *Guide to Aesthetics* (1913), Indianapolis, 1965 (IB15)

Cucchi, E., bkz. Beuys vd., 1986

*Dali, S., "The Stinking Ass" (1930), kaynak: Lippard ed., 1971(b) (IVC14)

Damisch, H., "Eight Theses For (or Against?) a Semiology of Painting", *Enclitic*, c. 3, sy. 1, Los Angeles, Bahar 1979

Davis, S., "Abstract Painting in America" (1935), kaynak: Kelder, 1971 (IVB17)

Davis, S., "A Medium of 2 Dimensions" (1935), kaynak: Kelder, 1971 (IVB17)

De Stijl, "Manifesto 1" (1918/22), kaynak: Bann, 1974 (IIIC4)

*Debord, G., *The Society of the Spectacle* (1967), Detroit, 1983

Debord, G., Writings from the Situationist International, kaynak: K. Knabb ed., 1981 (VIA3)

Delacroix, E., *The Journal of Eugène Delacroix* (1822-63), Londra, 1951 (bkz. *Art in Theory 1815-1900*, IA3 ve 15, IIIA4, IIIB2)

Delaunay, R., "On the Construction of Reality in Pure Painting" (1912), kaynak: Delaunay, 1957 (IIA8)

Delaunay, R., *Du Cubisme à l'art abstrait, documents inédits*, ed. P. Francastel, Paris, 1957

Deleuze, G. and Guattari, F., *Anti-Oedipus* (1972), Minneapolis, 1983

*DeMan, P., *Blindness and Insight* (1971), Londra, 1983

*De Man, P., *Allegories of Reading,* New Haven, 1979

Denis, M., "From Gauguin and Van Gogh to Neo-Classicism" (1909), kaynak: Denis, 1912 (IA9)

Denis, M., çev. R. Fry, "Cézanne", *Burlington Magazine,* XVI, Londra, Ocak-Şubat 1910 (IA8)

Denis, M., *Théories 1890-1910,* Paris, 1912 (ayr. bkz. *Art in Theory 1815-1900,* VC10)

Derain, A., "On Raphael" (1920), kaynak: *Les Réalismes 1919-1939,* Paris (Centre Pompidou), 1980 (IIIA9)

Derain, A., *Lettres à Vlaminck,* Paris, 1955 (IB3)

*Derrida, J., *Of Grammatology* (1967), Baltimore, MD, 1976

Derrida, J., "The Exorbitant: Question of Method", ve "The Engraving and the Ambiguities of Formalism", kaynak: Derrida, 1976 (VIID1)

Derrida, J., *The Truth in Painting* (1978), Chicago, 1987

Derrida, J., *Writing and Difference,* Londra, 1978

*Descartes, R., *A Discourse on Method and Other Writings,* (ykl. 1637), Londra, 1968

Dewey, J., *Art as Experience,* New York, 1934

Diederichsen, D., "Which Side Are You On, Cultural Worker?", kaynak: *Immeudorffs Handbuch der Akademie für Adler,* Köln, 1990 (VIIIC11)

Dix, O., "The Object Is Primary" (1927), kaynak: Schneede, 1979 (IVB6)

Doesburg, T. van, Lissitsky, E. ve Richter, H., "Declaration of the International Fraction of Constructivists of the First International Congress of Progressive Artists", kaynak: *De Stijl,* Scheveningen, V, 4, 1923 (IIIC16)

Doesburg, T. van, *Principles of Neo-Plastic Art* (1925), Londra, 1969 (IIIC5)

Dondero, G., "Communists Maneuver to Control Art in the United States", ve "Modern Art Shackled to Communism", kaynak: *Congressional Record,* Washington, 1949 (VC15)

Dubuffet, J., "Notes for the well-lettered" (1945), kaynak: Dubuffet 1967 (VB3)

Dubuffet, J., "Crude Art Preferred to Cultural Art" (1948), kaynak: Dubuffet 1967 (VB4)

Dubuffet, J., *Prospectus et tous écrits suivants,* Paris, 1967

Duchamp, M., "The Richard Mutt Case" (1917), kaynak: Lippard, 1971(b) (IIIB2)

Duchamp, M., *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), ed. P. Cabanne, Londra ve New York, 1971

Duchamp, M., *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp,* ed. M. Sanouillet ve E. Peterson, New York, 1973

Duhamel, G., *Scènes de la vie future,* Paris, 1930

Dumouchel, P. ve Dupuy, J.-P. (ed.), *L'auto-organisation: de la physique au politique,* Paris, 1983

Duthuit, G., bkz. Beckett, S. ve Duthuit, G.

Duve, T. de, *Kant after Duchamp,* Cambridge, MA, 1996

*Eagleton, T., *The Ideology of the Aesthetic,* Oxford, 1990

Ehrenberg, L, bkz. Lissitsky, E. ve Ehrenberg, I.

Ehrenzweig, A., *The Hidden Order of Art,* Londra, 1967

Einstein, C., *Negerplastik* (1915), Münih 1920 (IB17)

Eliot, T. S., *Notes Towards the Definition of Culture,* Londra, 1948

Endell, A., "The Beauty of Form and Decorative Art" (1897-98), kaynak: Benton ve Sharp, 1975 (IB1)

Engels, F., Margaret Harkness'a Mektup (1888), kaynak: Marx ve Engels, 1973 (*Art in Theory 1815-1900,* VB6)

Engels, F., ayr. bkz. Marx. K. ve Engels, F.

Ernst, M., "What is Surrealism?" (1934), kaynak: *Max Ernst: Gemälde. Plastiken. Collagen. Frottagen. Bücher,* Stuttgart, 1979 (IVC16)

Ernst, M., *Beyond Painting* (1936), New York, 1948

Evers, H. G. (ed.), *Darmstädter Gespräch: Das Menschenbild in unserer Zeit,* Darmstadt, 1950

Export, V., "Woman's Art", kaynak: *Nettes Forum,* Viyana, c. XX, sy. 228, Ocak 1973 (VIIC7)

*Fanon, F., *Black Skin, White Masks* (1952), Londra, 1968

*Fanon, F., "On National Culture" (1959), kaynak: Fanon, F., *The Wretched of the Earth,* Harmondsworth, 1974 (VIA5)

Felix, Z., *Ilya Kabakov. The Text as the Basis of Visual Expression,* Köln, 2000

*Feuerbach, L., *The Essence of Christianity* (1841), Londra, 1854 (bkz. *Art in Theory 1815-1900* IIA8)

Fineman, J., "The Structure of Allegorical Desire", *October* 12, Cambridge, Mass., Bahar 1980

*Fischer, E., *The Necessity of Art* (1959), Baltimore ve Londra, 1963

Fletcher, A., *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode,* Ithaca, 1964

Foerster, H. von, "On Self-Organizing Systems and their Environments", kaynak: Yovits ve Cameron, 1960.

Fontana, L., "Manifesto Blanco", Buenos Aires, 1946 (VC8)

Fortini, F., "The Writers' Mandate and the End of Anti-Fascism", *Screen,* c. 15, sy. 1, Londra, 1974

Foster, F., ed., *Post Modern Culture* (*The Anti-Aesthetic,* Seattle, 1983), Londra 1985(a)

Foster, H., "Subversive Signs", kaynak: Foster, 1985(b) (VIIIA5)

Foster, H., *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics,* Seattle, 1985(b)

Foster, H., ed., *DIA Art Foundation Discussions in Contemporary Culture No.1,* Seattle, 1987

Foster, H., ed., *Vision and Visuality. DIA Art Foundation Discussions in Contemporary Culture No. 2,* Seattle, 1988

*Foucault, M., *The Order of Things* (1966), New York, 1970

*Foucault, M., *The Archaeology of Knowledge* (1969), New York, 1972

*Foucault, M., "What is an Author?" (1969), kaynak: Harari, 1979 (VIID2)

*Foucault, M., *Discipline and Punish. The Birth of the Prison* (1975), New York, 1977(a)

*Foucault, M., "A Lecture" (1976), kaynak: Foucault, 1980 (VIID11)

*Foucault, M., *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews,* Ithaca, 1977(b)

*Foucault, M., *Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977,* Brighton, 1980

*Foucault, M., *The History of Sexuality* (3 c.: 1976, 1984), New York, 1978, 1984

Fougeron, A., "The Painter on his Battlement", kaynak: *La Nouvelle Critique,* Paris, Arahk 1948 (VC13)

Frascina, F., ed., *Pollock and After: The Critical Debate,* Londra, 1985

Frascina, F. ve Harrison, C., ed., *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology,* Londra, 1982

Fraser, R., *1968: A Student Generation in Revolt,* Londra, 1988

*Freud, S., "On Dreams", kaynak: Freud, 1953-74 (IA3)

*Freud, S., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* 24 c., ed., J. Strachey, Londra, 1953-74. (Bkz. özellikle: C. IV ve V, *The Interpretation of Dreams,* (1900), ve *On Dreams* (1901); C. VI *The Psychopathology of Everyday Life* (1901); C. VII, *Three Essays on Sexuality* (1905); C. IX, *Delusions and Dreams in Jensen's* "Gradiva" (1907); C. XI, *Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood* (1910); C. XIII, *Totem and Taboo* (1913); C. XIV, *Instincts and their Vicissitudes* (1915); C. XVII, *From the History of an Infantile Neurosis (The Wolfman)* (1914-18), and *The Uncanny* (1919); C. XIX, *Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes* (1925); C. XXI, *Fetishism* (1927), ve *Civilisation and Its Discontents* (1929). C. XXI'de ayrıca "Freud'un asıl olarak ya da büyük ölçüde Resim, Edebiyat ya da Estetik Kuramıyla ilgili yazılarının bir listesi" yer alıyor.)

Freud, S., *Art and Literature,* The Penguin Freud Library, C. 14, ed. A. Dixon, Londra, 1985

Fried, M., *Three American Painters,* Harvard (Fogg Art Museum), 1965 (VIB9)

Fried, M., "Shape as Form", kaynak: *Artforum,* New York, Kasım 1966 (VIB10)

Fried, M., "The Achievement of Morris Louis", kaynak: *Artforum,* New York, Şubat 1967

Fried, M., "Art and Objecthood" (1967), kaynak: Battcock, 1968, Philipson and Gudel, 1980 (VIIA7)

Fried, M., *Absorption and Theatricality. Painter and Beholder in the Age of Diderot,* Los Angeles, 1980

Fried, M. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago ve Londra, 1998.

Fry, E., *Cubism*, Londra and New York, 1986

Fry, R., "An Essay in Aesthetics" (1909), kaynak: Fry, 1920 (IB7)

Fry, R., *Vision and Design* (1920), Oxford, 1981

Fry, R., *Transformations,* Londra, 1926

Fry, R., *Cézanne: a Study of his Development,* Londra, 1927

Frye, N., *Anatomy of Criticism,* Princeton, 1957

Gablik, S. bkz. Russell, J. ve Gablik, S.

Gabo, N., "The Constructive Idea in Art", kaynak: Martin, Nicholson, Gabo, 1937 (IVA9)

Gabo, N. ve Pevsner, A., "The Realistic Manifesto" (1920), kaynak: H. Read ed., *Gabo,* Londra, 1957 (IIIC10)

Gabo, N., ayr. bkz. Martin, J. L., Nicholson, B. ve Gabo, N. (ed.)

Gan, A., *Constructivism* (1922), alıntılar: C. Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922,* Londra ve New York, 1962, Bann, 1974, Bowlt, 1988 (IIID7)

Garvin, P. L., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, 1964

Gaudier-Brzeska, H., "Gaudier-Brzeska Vortex" (1914), kaynak: Pound, 1916 (IIA13)

Gaudier-Brzeska, H., "Vortex Gaudier-Brzeska (Written from the Trenches)" (1915), kaynak: Pound, 1916 (IIA13)

Gauguin, P., Fontainas'a Mektup (1899), kaynak: Gauguin, 1943 (IA2; ayr. bkz. *Art in Theory 1815-1900,* VIB18, VIC9 ve 12)

Gauguin, P., *Letters to Ambroise Vollard and Andre Fontainas,* ed. J. Rewald, San Francisco, 1943

Gebhardt, E., bkz. Arato, A. ve Gebhardt, E.

Gleizes, A. ve Metzinger, J., *Cubism* (1912), kaynak: Herbert, 1974 (IIB7)

Gleizes, A., "The Dada Case" (1920), kaynak: Motherwell, 1951 (IIIA8)

Goethe, J. W. von, *Elective Affinities* (1807), Chicago, 1963

Goethe, J. W. von, *Goethe's Theory of Colours* (1810), Londra (1840), Londra 1967 *(Art in Theory 1648-1815,* VIIA9; ayr. bkz. *a.g.e.* VA4, VB7, VIIA1 ve *Art in Theory 1815-1900,* IA12)

Goffman, E., *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, 1974.

*Gombrich, E., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1956), Londra ve Washington, 5. bs., 1977

Goodman, N., *Languages of Art,* Indiana, 1976

Gottlieb, A., Rothko, M. ve Newman, B., Statement (1943), kaynak: Johnson, 1982 (VA2)

Gottlieb, A., Statement (1947), kaynak: Tuchman, 1971 (VA7)

Graham, D., Art Workers' Coalition'ın Açık Toplantısına Yapılan Sunum (1969), kaynak: Alberto ve Stimson 2000 (VIIC2)

*Gramsci, A., *Selections From the Prison Notebooks of Antonio Gramsci,* ed. Q. Hoare ve G. Nowell-Smith, Londra, 1971

Gramsci, A., *Selections From the Cultural Writings,* ed. D. Forgacs ve G. Nowell-Smith, Londra, 1985

GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), "Transforming the Current Situation of Plastic Art", kaynak: *Force Fields. Phases of Kinetic*, Londra, 2000 (VIA10)

Gray, C., *The Russian Experiment in Art 1863-1922,* Londra, 1971

Greenberg, C., "Avant-Garde and Kitsch" (1939), kaynak: Greenberg, 1961, ve Greenberg, 1986 (IVD11)

Greenberg, C., "Towards a Newer Laocoon" (1940), kaynak: Greenberg, 1986 (VA1)

Greenberg, C., "The Decline of Cubism" (1948), kaynak: Greenberg, 1986 (VA10)

Greenberg, C., "Abstract, Representational and so forth" (1954), kaynak: Greenberg, 1961

Greenberg, C., "Modernist Painting" (1961, göz. geç. bs. 1965), kaynak: Greenberg, ed. J. O'Brian, c. 4, 1993 (VIB5)

Greenberg, C., *Art and Culture: critical essays* (1961), Boston, 1965

Greenberg, C., "After Abstract Expressionism", kaynak: *Art International* VI, sy. 8, Lugano, Ekim 1962 (VIB8)

Greenberg, C., "Complaints of an Art Critic" (1967), kaynak: Harrison and Orton, 1984

Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism*, ed. J. O'Brian, 4 C., Chicago ve Londra, 1986, 1993

Gris, J., *L'Esprit Nouveau*'nun bir anketine yanıt, sy. 5, Paris, Şubat 1921 (IIIA11)

Gropius, W., Arbeitsrat für Kunst anketine yanıt (1919), kaynak: Miesel, 1970 (IIIB10)

Gropius, W., "The Theory and Organization of the Bauhaus" (1923), kaynak: H. Bayer, W. Gropius ve I. Gropius ed., *Bauhaus 1919-1928*, New York (Museum of Modern Art), 1938; yen. bs. Boston, 1959 (IIIC15)

Grosz, G., "My New Pictures" (1920/1), kaynak: Miesel, 1970 (IIIB13)

Grosz, G., "My Life" (1928), kaynak: Schneede, 1979; alıntı çeviri, kaynak: Institute for Foreign Cultural Relations, *Prints and Drawings of the Weimar Republic*, Stuttgart, 1985 (IVB8)

Grosz, G., *A Small Yes And A Big No* (1955), Londra, 1982

Grosz, G. ve Herzfelde, W., "Art Is in Danger" (1925), kaynak: Lippard, 1971(b) (IVC7)

Guattari, F., bkz. Deleuze, G. ve Guattari, F.

Gudel, P. J., bkz. Philipson, M. ve Gudel, P. J.

Gumbrecht, H. U. ve Pfeiffer, K. Ludwig (ed.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main, 1986

Guttuso, R., "Crisis of Renewal", kaynak: *Cosmopolita*, Roma, 1944 (VC4)

Haacke, H., *Art into Society, Society into Art* açıklaması, Londra (Institute of Contemporary Arts), 1974 (VIIC9)

Haacke, H., *Framing and Being Framed*, Halifax, Nova Scotia, 1975

*Habermas, J., *Knowledge and Human Interests* (1968), Cambridge, 1987

*Habermas, J., "Modernity - An Incomplete Project" (1980), kaynak: Foster, 1983/85(a) (VIIIC3)

Habermas, J., *The Philosophical Discourse of Modernity* (1985), Cambridge Mass., 1987

*Hadjinicolau, N., *Art History and Class Struggle* (1973), Londra, 1978

Halley, P., "Nature and Culture" (1983), kaynak: Halley, 1988 (VIIIA9)

Halley, P., *Collected Essays 1981-87*, Zürih (Bischofberger Gallery), 1988

Halley, P., bkz. Steinbach vd., 1986

Hamilton, R., "For the Finest Art, Try Pop" (1961), kaynak: Hamilton 1982 (VIA15)

Hamilton, R., *Collected Words 1953-1982*, Londra, 1982

Hampshire, S., "Logic and Appreciation", kaynak: *Aesthetics and Language*, ed. W. Elton, Oxford, 1954

Harari, J. V., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, 1979

Harman, C., *The Fire Last Time. 1968 and After*, Londra, 1988

Harrison, C., *Modernism*, London, 1997

Harrison, C., ed., *Essays on Art & Language* (1991), Cambridge, MA, 2001

Harrison, C., ed., *Conceptual Art & Painting: Further Essays on Art & Language*, Cambridge, MA, 2001

Harrison, C. ve Orton, F., ed., *Modernism, Criticism, Realism. Alternative Contexts for Art*, Londra, 1984

Harrison, C., ayr. bkz. Art & Language; Frascina F. and Harrison, C.

Hartlaub, G. F., "Reply to a Questionnaire", kaynak: *Das Kunstblatt*, Berlin, VI, 9, Eylül, 1922 (IIIA12)

Hassan, I. ve S., *Innovation/Renovation*, Madison, Wisconsin, 1983

Hauser, A., *The Philosophy of Art History*, New York, 1963

Hausmann, R., bkz. Hülsenbeck, R. ve Hausmann, R.

*Hegel, G. W. F., *The Phenomenology of Spirit* (1807), Oxford, 1977

*Hegel, G. W. F., *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (c. 1828), Oxford, 1975 (bkz. *Art in Theory 1815-1900*, IA10)

Hegel, G. W. F., *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*, önsöz B. Bosanquet, Londra, 1905

Hegel, G. W. F., *Philosophy of Fine Art*, Londra, 1920

Hegel, G. W. F. *On Art, Religion and Philosophy*, ed. J. Glenn Gray, New York, 1970

*Heidegger, M., *Being and Time* (1931), New York, 1962

Heidegger, M., "The Origin of the Work of Art" (1950), kaynak: *Heidegger, Basic Writings*, ed. D. F. Krell, New York, 1977

Hepworth, B., "Sculpture", kaynak: Martin, Nicholson, Gabo, 1937 (IVA11)

Herbert, R. L., *Modern Artists on Art*, New York, 1974

Herzfelde, W., bkz. Grosz, G. ve Herzfelde, W.

Hesse, E., Cindy Nemser'le Söyleşi, *Artforum*, New York, Mayıs 1970 (VIIB11)

Hilton, R., "Remarks about painting", Zurich, 1961, (VIB4)

Hitler, A., "Büyük Alman Sanatı Sergisi" açılış konuşması (1937), kaynak: Chipp, 1968 (IVB20)

Hoch, H., "The painter" (ykl. 1920), kaynak: Lavin, 1993 (IIIC19)

Hofmann, H., "On the Aims of Art" (1931), kaynak: *The Fortnightly*, Campbell, California, 26 Şubat 1932 (IVA3)

Hofmann, H., *Search for the Real and Other Essays*, ed. S. T. Weeks ve B. H. Hayes Jr., Andover, Mass. (Addison Gallery of American Art), 1948

*Hofstadter, D.R., *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Hassocks, Sussex, 1979

Huelsenbeck, R., "First German Dada Manifesto"/"Collective Dada Manifesto" (1918/1920), kaynak: Motherwell, 1951 (IIIB4)

Hulsenbeck, R., *En Avant Dada* (1920), kaynak: Motherwell, 1951 (IIIB6)

Huelsenbeck, R. ve Hausmann, R., "What is Dadaism and What does it want in Germany?" (1919), kaynak: Motherwell, 1951 (IIIB5)

Hulme, T. E., "Cinders. A New Weltanschauung" (1924'den sonra), kaynak: Hulme, 1965

Hulme, T. E., *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. H. Read (1924), Londra, 1965

Hulme, T. E., *Further Speculations*, ed. S. Hynes, Minneapolis, 1955

Hume, D., "Of The Standard of Taste" (1758), kaynak: Hume, *Of the Standard of Taste and Other Essays*, ed. J. W. Lenz, Indianapolis and New York, 1965 (bkz. *Art in Theory 1648-1815*, IIIB5)

Huyssen, A., *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Indiana ve Londra, 1986

Identité Italienne, Paris (Centre Pompidou), 1981

Inch, P. ve Fatet, A., *Wols. Aphorisms an Pictures*, Gillingham. 1971

Irigaray, L., *This Sex Which Is Not One* (1977), Ithaca, 1985

Itten, J., "Analysis of Old Master Art", kaynak: Adler, 1921 (IIIC13)

Jakobson, R., "The Metaphoric and Metonymic Poles" (1954), kaynak: R. Jakobson ve M. Halle, *Fundamentals of Language*, Lahey ve New York, 1956

*Jameson, F., "Reflections in Conclusion" (1977), kaynak: Jameson, 1988 ("Reflections on the Brecht-Lukács Debate" adıyla) (VIID13)

Jameson, F., "Postmodernism and Consumer Society", kaynak: Foster, 1983/85(a)

Jameson, F., "The Deconstruction of Expression", içinde: "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" (1984), kaynak: Jameson, 1991 (VIIIA10)

Jameson, F., *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, 2 c., Londra, 1988

*Jameson, F., *Late Marxism*, Londra ve New York, 1990

*Jameson, F., *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism,* Londra, 1991

Jeanneret, C. E. ve Ozenfant, A., "Purism" (1920), kaynak: Herbert, 1974 (IIIA7)

John Reed Club of New York, "Draft Manifesto" (1932), kaynak: Shapiro, 1973 (IVB12)

Johns, J., David Sylvester'le Söyleşi (1965), kaynak: *Jasper Johns Drawings,* Londra (Arts Council), 1974 (VIA14)

Johns, J., Obituary of Marcel Duchamp, *Artforum,* New York, Kasım 1968 (VIA23)

Johnson, E. H., *American Artists on Art. 1940-1980,* New York, 1982

Jorn, A., "Forms Conceived as Language" (1949), kaynak: *Aftermath,* Londra (Barbican Art Gallery), 1982 (VC12)

Jorn, A., "Detourned Painting" (1959), kaynak: *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International 1957-1972,* Cambridge, MA ve Londra, 1991 (VIA4)

Judd, D., "Specific Objects" (1965), kaynak: Judd, 1975 (VIIA5)

Judd, D., *Complete Writings 1959-1975,* Halifax, Nova Scotia, 1975

Judd, D., "... not about master-pieces but why there are so few of them" (1984), kaynak: Judd, 1987 (VIIIC6)

Judd, D., *Complete Writings 1975-1986,* Eindhoven (Van Abbemuseum), 1987

Jung, C. G., *The Collected Works of C. G. Jung,* 19 c., Londra ve Princeton, 1953-1975. (Bkz. özellikle: C. 9, Bölüm 1, *The Archetypes and the Collective Unconscious,* 2. bs. 1968; C. 9, Part 2, *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self,* [daha önce, *Researches into the History of Symbols],* 2. bs. 1968; C. 10, *Civilisation in Transition,* 2. bs. 1970; C. 12, *Psychology and Alchemy,* 2. bs. 1968; C. 13, *Alchemical Studies,* 1968; C. 14, *Mysterium Coniunctionis: An Enquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy,* 2. bs. 1970; C. 15, *The Spirit in Man, Art and Literature,* 1966)

Jung, C. G., on the concept of the "archetype", kaynak: *Four Archetypes: Mother. Rebirth. Sprit. Trickster,* Londra, 1986 (IVA6)

Kabakov, I., Robert Storr'la Söyleşi, *Art in America,* New York, Ocak, 1995 (VIIIC14)

Kabakov, I., "In the Installations", kaynak: Felix, 2000 (VIIIC14)

Kahlo, F., "Moses" (1945), kaynak: Zamora, 1995 (VC7)

Kahnweiler, D.-H., *The Rise of Cubism* (1916-20), New York, 1949 (IIIB10)

*Kandinsky, W., *Concerning the Spiritual in Art* (1911/12), kaynak: Kandinsky, 1982 (IB8)

Kandinsky, W., Köln Konuşması (1914), kaynak: Kandinsky, 1982 (IB9)

Kandinsky, W., "Plan for the Physico-psychological Department of the Russian Academy of Artistic Sciences" (1923), kaynak: Bowlt, 1988 (IIIC12)

Kandinsky, W., *Complete Writings on Art,* ed. K. Lindsay ve P. Vergo, Londra, 1982

*Kant, I., *Critique of Pure Reason* (1781), Londra ve New York, 1934

*Kant, I., *Critique of Judgement* (1790), Oxford, 1952 *(Art in Theory 1648-1815,* VA10; ayr. bkz. VA8)

Kaplan, D., bkz. Manners, R. A., ve Kaplan, D.

Kaprow, A., "The Legacy of Jackson Pollock", kaynak: *Art News,* New York, Ekim 1958

Kaprow, A., *Environments, Assemblages and Happenings,* New York, 1965 (VIA7)

Kelder, D., *Stuart Davis,* New York, 1971

Kelley, M., "Dirty Toys: Mike Kelley interviewed", kaynak: *Mike Kelley,* Stuttgart, 1992 (VIIIB14)

Kelly, M., "Re-Viewing Modernist Criticism" (1981), kaynak: Wallis, 1984 (VIIIB2)

Kelly, M., *Post-Partum Document,* Londra, 1983

Kemenov, V., "Aspects of Two Cultures" (1947), kaynak: Chipp, 1968 (VC9)

Khrushchev, N., Sovyetler Birliği Komünist Partisi Yirminci Kongresi Konuşması (1956), kaynak: *Khrushchev Remembers,* Londra ve New York, 1971 ("Khrushchev's Secret Speech" adıyla)

Kiefer, A., bkz. Beuys vd., 1986

*Kierkegaard, S., *The Concept of Irony* (1841), New York, 1965 (bkz. *Art in Theory 1815-1900*, IID4, 10 ve 14)

Kippenberger, M., Jutta Koether'le söyleşi, kaynak: *Gespräche mit Martin Kippenberger*, Ostfilden, 1994 (VIIIB15)

*Klee, P., *On Modern Art* (1924/1945), önsöz H. Read, Londra, 1948 (IVA1)

Klein, Y., Sorbonne konuşması (1959), Londra (Gimpel Fils Gallery), 1973 (VIIA1)

Klingender, F., "Content and Form in Art", kaynak: Rea, 1935 (IVB19)

Klingender, F., *Marxism and Modern Art*, Londra, 1943 (VC2)

Klucis, G., "Photomontage as a new problem in Agit Art" (1931), kaynak: Nachtigäller, 1991 (IVC15)

Knabb, K. (ed.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, CA, 1981

Kokoschka, O., "On the Nature of Visions" (1912), kaynak: E. Hoffman, *Kokoschka, Life and Work*, Londra, 1947 (IB13)

KOMFUT, "Programme Declaration" (1919), kaynak: Bowlt, 1988 (IIID1)

Kooning, W. de, "A Desperate View" 81949), kaynak: *The Collected Writings of William de Kooning*, Madras ve New York, 1988 (VA12)

Koons, J., bkz. Steinbach vd., 1986

Kosuth, J., "Art After Philosophy" (1969), kaynak: Kosuth, 1991 (VIIA11)

Kosuth, J., *Art After Philosophy and After: collected writings 1966-1990*, Cambridge, Mass., ve Londra, 1991

Kounellis, J., bkz. Beuys vd., 1986

Kracauer, S., "The Mass Ornament" (1927), kaynak: *New German Critique*, 5, Bahar 1975 (IVC8)

Kraus, R., "In These Great Times" (1914), kaynak: *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, H. Zohn ed., Manchester 1976/84 (IIA15)

Krauss, R., "A View of Modernism", kaynak: *Artforum*, New York, Eylül 1972 (VIID8)

Krauss, R., "Notes on the Index, Part 1" (1977), Krauss, 1986, (VIID12)

Krauss, R., "The Originality of the Avant Garde" (1981), kaynak: Krauss, 1986 (VIIIA4)

Krauss, R., *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., ve Londra, 1986

Kristeva, J., "Powers of Horror" (1980), kaynak: Kristeva, 1982 (VIIIC5)

Kristeva, J., *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1980), New York, 1982

Kristeva, J., Interview with Catherine Francblin (1986), kaynak: G. Politi ed., *Flash Art. XXI Years. Two Decades of History*, Milano, 1989 (VIIIA12)

Kruger, B., "'Taking' Pictures", *Screen*, c. 23, sy. 2, Londra, Temmuz-Ağustos 1982 (VIIIA8)

Kruger, B., ve Mariani, P., ed., *Remaking History. DIA Art Foundation Discussions in Contemporary Culture No.4*, Seattle, 1989

Kruger, B., *Love For Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger with a text by Kate Linker*, New York, 1990

Kubler, G., *The Shape of Time* (1962), New Haven, 1965 (VIA19)

*Kuhn, T. S., *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), göz. geç. bs. Chicago, 1970

*Kuhn, T. S., "Postscript - 1969", kaynak: Kuhn, 1970 (VIID4)

Lacan, J., "The Mirror Phase as Formative of the Function of the I" (1949), kaynak: *New Left Review*, Londra, Eylül 1969, ve Lacan 1977(a) (VB8)

Lacan, J., *Ecrits* (1966), Londra, 1977(a)

Lacan, J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1973), Londra, 1977(b)

Lacan, J., *The Language of the Self: the Function of Language in Psychoanalysis. Further Selections from Ecrits*, Baltimore, 1978

*Lakatos, I. ve Musgrave, A., ed., *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge, 1969

Lankheit, K., ed., *The Blaue Reiter Almanac,* Londra, 1974
Lassaw, I., "On Inventing Our Own Art" (1938), kaynak: *AAA Yearbooks,* 1969 (IVA13)
*Lautréamont, I. Ducasse, Comte de, *Song of Maldoror* (1868), New York, 1973
Lautréamont, I. Ducasse, Comte de, *Oeuvres Complètes,* ed. P.-O. Walser, Paris, 1970
Lavin, M., *Cut With the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch,* New Haven ve Londra, 1993
Le Corbusier, *bkz.* Jeanneret, C. E.
Lee, R. W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York, 1967
LEF, "Whom is *LEF* alerting?" (1923), kaynak: *Form,* sy. 10, Brighton, Ekim 1969 (IIID9)
Léger, F., "The Origins of Painting and its Representational Value" (1913), kaynak: Léger, 1973 (IIB8)
Léger, F., "Contemporary Achievements in Painting" (1914), kaynak: Léger, 1973 (IIA11)
Léger, F., "The New Realism Goes On" (1937), kaynak: Léger, 1973 (IVC19)
Léger, F., *The Function of Painting,* New York, 1973
*Lenin, V. I., "Party Organization and Party Literature" (1905), kaynak: Lenin, 1967 (IIA3)
*Lenin, V. I., "On Proletarian Culture" (1920), kaynak: Lenin, 1967 (IVB1)
*Lenin, V. I., *Lenin on Literature and Art,* Moskova, 1967
Lessing, G., *Laocoön. An Essay upon the Limits of Poetry and Painting* (1766), New York, 1969 (*Art in Theory 1648-1815,* IIIA10)
Lévi-Strauss, C., *Structural Anthropology* (1958), Londra, 1968
*Lévi-Strauss, C., *The Savage Mind* (1962), Londra, 1966
Levine, S., Statement, kaynak: *Style,* Vancouver (Vancouver Art Gallery), 1982 (VIIIA6)
Levine, S., bkz. Steinbach vd., 1986
Lewis, P. Wyndham, "Our Vortex" (1914), kaynak: Lewis, 1969 (IIA12)
Lewis, P. Wyndham, "The Children of the New Epoch" (1921), kaynak: Lewis, 1969 (IIIA10)
Lewis, P. Wyndham, *Wyndham Lewis on Art,* ed. W. Michel ve C. Fox, Londra ve New York, 1969
LeWitt, S., "Paragraphs on Conceptual Art" (1967), kaynak: de Vries, 1974 (VIIA8)
LeWitt, S., "Sentences on Conceptual Art" (1969), kaynak: de Vries, 1974 (VIIA9)
Lichtenstein, R., Konuşma (1964), kaynak: Johnson, 1982 (VIA18)
Liebermann, M., "Die Phantasie in der Malerei", kaynak: *Die neue Rundschau,* Berlin, c. XV, sy. 3, Mart 1904 (IA5)
Lifschitz, M., *The Philosophy of Art of Karl Marx* (1933), Londra, 1973
Lippard, L., Ursula Meyer'le söyleşi (1969), ve "Postface", kaynak: Lippard 1973 (VIIC4)
Lippard, L., ed., *Surrealists on Art,* New Jersey, 1970
Lippard, L., *Changing. Essays on Art Criticism,* New York, 1971(a)
Lippard, L., ed., *Dadas on Art,* New Jersey, 1971(b)
Lippard, L., *Six Years: the Dematerialisation of the Art Object,* Londra and New York, 1973
Lippard, L., *From the Center,* New York, 1976
Lippard, L., *Get The Message? A Decade of Art for Social Change,* New York, 1984
Lippard, L. ve Chandler, J., "The Dematerialisation of Art", *Art International,* Lugano, Şubat 1968
Lipps, T., *Ästhetik,* Leipzig, 1906
Lissitsky, E., "A. and Pangeometry" (1925), kaynak: El Lissitsky, *Russia: an Architecture for World Revolution,* Londra, 1970 (IIIC18)
Lissitsky, E. ve Ehrenberg, I., *Veş* editörlerinin açıklaması (1922), kaynak: Bann, 1974 (IIID8)
Lissitsky, E. (1923) bkz. Doesburg, T. van, Lissitsky, E. ve Richter, H.
Luhmann, N., "Ist Kunst codierbar?", *Soziologische Aufklärung,* III, Opladen, 1981
Luhmann, N., *Sozial Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie,* Frankfurt-am-Main, 1984

Luhmann, N., "The Work of Art and the Self-Reproduction of Art", kaynak: Gumbrecht ve Pfeiffer, 1986 (VIIIB7)

*Lukács, G., *History and Class Consciousness* (1922), Londra, 1971

Lukács, G., "'Tendency' or Partisanship?" (1932), kaynak: Lukács, 1980 (IVB10)

Lukács, G., "The Greatness and Decline of Expressionism" (1934), kaynak: Lukács,1980 ('Expressionism: its Significance and Decline" adıyla)

Lukács, G., "The Ideology of Modernism" (1956-7), kaynak: Lukács, 1963 (VC21)

*Lukács, G., *The Meaning of Contemporary Realism*, Londra, 1963

Lukács, G., *Georg Lukács: Essays on Realism*, ed. R. Livingstone, Londra, 1980

*Lyotard, J.-F., "Introduction" (1979), kaynak: Lyotard, 1984 (VIIIC2)

*Lyotard, J.-F., "What is Postmodernism?" (1982), kaynak: Hassan, 1983, ve Lyotard, 1984 (VIIIC4)

*Lyotard, J.-F., *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), Minnesota ve Manchester, 1984

Macherey, P., *A Theory of Literary Production* (1966), Londra, 1978

MacIntyre, A., "Notes from the Moral Wilderness, Bölüm I ve II, *New Reasoner*, sy. 4 ve 5, Londra, 1957

MacIntyre, A., *Against the Self-images of the Age*, Londra, 1971

*MacIntyre, A., *After Virtue*, Londra, 1981

Maciunas, G., "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art", Wiesbaden, 1962 (VIA11)

Macke, A., "Masks" (1912), kaynak: Lankheit, 1974 (IB11)

Malevich, K., *From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Realism in Painting* (1915-16), kaynak: Malevich, 1969 (IIA16)

Malevich, K., "Non-Objective Art and Suprematism" (1919), kaynak: Zhadova, 1982 (IIIC8)

Malevich, K., *The Question of Imitative Art* (1920), kaynak: Malevich, 1969 (IIIC9)

Malevich, K., Meyerhold'a Mektup (1932), kaynak: *Kunst & Museumjournaal*, c. 1, sy. 6, Amsterdam, 1990 (IVD1)

Malevich, K., *Essays on Art 1915-1933*, ed. T. Andersen, Kopenhag ve Londra, 1969

Malevich, K., ayr. bkz. UNOVIS

Mallarmé, S., *Oeuvres Complètes*, Paris, 1945

*Malraux, A., *The Voices of Silence* (1953), New Jersey, 1978

Manners, R. A., ve Kaplan, D., *Theory in Anthropology: A Comprehensive Sourcebook of Classic and Contemporary Views of Anthropological Theory*, Chicago, 1968

Manzoni, P., "Free Dimension" (1960), kaynak: *Identité Italienne*, 1981 (VIA8)

*Mao Tse Tung, "On Practice" ve "On Contradiction" (1937), kaynak: *Four Essays on Philosophy*, Pekin, 1966

Marc, F., "The Savages of Germany" ve "Two Pictures", (1912), kaynak: Lankheit, 1974 (IB10)

Marc, F., *Der Blaue Reiter*'in planlanan ikinci basımı için "Foreword" (1914), kaynak: Lankheit, 1974 (IIA10)

*Marcuse, H., *Eros and Civilisation* (1955), Londra, 1969

*Marcuse, H., *One Dimensional Man*, Boston, 1964

Marcuse, H., *Negations*, Boston, 1968, Londra, 1988

Marcuse, H., "On the Concept of Labor", *Telos* 16, St. Louis, Yaz 1973

Mariani, P., bkz. Kruger, B. ve Mariani, P.

Marinetti, F. T., "Foundation and Manifesto of Futurism" (1909), kaynak: Marinetti, 1971 (IIA6)

Marinetti, F. T., *Marinetti's Selected Writings*, ed. R. Flint, Londra, 1971

Martin, J. L., Nicholson, B. ve Gabo, N. ed., *Circle — International Survey of Constructive Art*, Londra, 1937

*Marx, K., *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844* (1932), ed. D. J. Struick, Londra, 1973 *(Art in Theory 1815-1900,* IIA9)

*Marx, K., *A Contribution to the Critique of Political Economy* (1859), ed. M. Dobb, Londra, 1971 *(Art in Theory 1815-1900,* IIA8)

*Marx, K., *Capital* (1867), Londra, 1888 *(Art in Theory 1815-1900,* IIIA10)

*Marx, K. ve Engels, F., *The Holy Family* (1845), Moskova, 1975

*Marx, K. ve Engels, F., *Manifesto of the Communist Party* (1848), Moskova, 1969 *(Art in Theory 1815-1900,* IIA11)

*Marx, K. ve Engels, F., *The German Ideology* (1848/1932), New York, 1963 *(Art in Theory 1815-1900,* IIA10)

*Marx, K. ve Engels, F., *Marx and Engels on Literature and Art,* ed. L. Baxendall ve S. Morawski, New York, 1973

Matejka, L. ve Pomorska, K., ed., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views,* Cambridge, Mass., 1971

Matejka, L. ve Titunik, I. R., ed., *Semiotics of Art,* Cambridge, Mass., 1976

Matisse, H., "Notes of a Painter" (1908), kaynak: Matisse, 1973 (IB6)

Matisse, H., "Statements to Tériade" (1936), kaynak: Matisse, 1973 (IVA8)

Matisse, H., *Matisse on Art.,* ed. J. Flam, Londra ve New York, 1973

Maturana, H., *Erkennen: die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit,* Braunschweig, 1982

McCourbey, J., *American Art 1700-1960,* Englewood Cliffs, NJ, 1972

*McLuhan, M., *The Gutenberg Galaxy,* Londra ve Toronto, 1962

McLuhan, M., "Introduction" ve "Challenge and Collapse: The Nemesis of Creativity" (1964), kaynak: McLuhan, 1964 (VIA20)

*McLuhan, M., *Understanding Media,* Londra, 1964

Mehring, F., *Politische Publizistik 1891 bis 1904,* ed. J. Schleifstein, Berlin, 1964

Meidner, L., "Instructions for Painting Pictures of the Metropolis" (1914), kaynak: Schmidt, 1964 (IIA14)

Meier-Graefe, J., *Modern Art: being a Contribution to a New System of Aesthetics* (1904), Londra ve New York, 1908 (IA10)

Mendieta, A., "Art and Politics", (1982), kaynak: *Ana Mendieta,* Barselona, 1996 (VIIIB3)

*Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception* (1945), Londra, 1962

Merleau-Ponty, M., *Les Aventures de la Dialectique,* Paris, 1955; "The Crisis of Understanding" bölümü, kaynak: Merleau-Ponty, 1964(a)

Merleau-Ponty, M., *Signs* (1960), Illinois, 1964(b)

Merleau-Ponty, M., "Eye and Mind" (1961), kaynak: Merleau-Ponty, 1964(a), and Osborne, 1972 (VIB3)

Merleau-Ponty, M., *The Primacy of Perception,* ed. J. M. Edie, Northwestern, 1964(a)

Metzinger, J., "Note on Painting" (1910), kaynak: E. Fry, 1986 (IIB1)

Metzinger, J., ayr. bkz. Gleizes, A. ve Metzinger, J.

Meyer, U. ed., *Conceptual Art,* New York, 1972

Miesel, V. ed., *Voices of German Expressionism,* Englefield Cliffs, New Jersey, 1970

Mitchell, J. ve Rose, J., ed., *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne,* Londra, 1982

Mitchell, J., *Psychoanalysis and Feminism,* New York, 1974

Mitchell, W. J. T. ed., *Against Theory - the New Pragmatism,* Chicago, 1985

Mitchell, W. J. T., "Image and Word", ve "Mute Poesy and Blind Painting", kaynak: W. J. T. Mitchell, 1986 (VIIIB8)

Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text and Ideology,* Chicago ve Londra, 1986

Moholy-Nagy, L., *Painting, Photography, Film* (Bauhausbuch 8, 1925), Londra, 1968

Moholy-Nagy, L., *The New Vision* (Bauhausbuch 14, 1929), New York, 1964

Mondrian, P., "Dialogue on the New Plastic" (1919), kaynak: Mondrian, 1986 (IIIC6)

Mondrian, P., *Neo-Plasticism: the General Principle of Plastic Equivalence* (1920), kaynak: Mondrian, 1986 (IIIC7)

Mondrian, P., "Plastic Art and Pure Plastic Art" (1937), kaynak: Mondrian, 1986 (IVA10)

Mondrian, P., *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. H. Holtzman ve M. James, Boston, 1986

Moore, H., "The Sculptor in Modern Society" (1952), kaynak: *Henry Moore on Sculpture*, ed. P. James, Londra, 1966 (VC19)

Moretti, F., "MoMA 2000: The Capitulation", *New Left Review*, Londra, Temmuz-Ağustos 2000 (VII-IC16)

Morris, R., "Notes on Sculpture" (1966), kaynak: de Vries, 1974 (VIIA6)

Morris, R., "Notes on Sculpture. Part 2" (1966), kaynak: de Vries, 1974 (VIIA6)

Morris, R., "Notes on Sculpture. Part 3: Notes and Nonsequiturs" (1967), kaynak: de Vries, 1974 (VIIA6)

Morris, R., "Antiform", *Artforum*, Nisan 1968

Morris, R., "Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects" (1969), kaynak: de Vries, 1974 (VIIB4)

Morris, R., "Notes on the Phenomenology of Making", *Artforum*, Nisan 1970

Morris, W., *The Art of the People* (1879), Londra, 1942

Morris, W., *Hopes and Fears for Art*, Londra, 1892

Mosset, O., bkz. Buren vd., 1967

Motherwell, R., "The Modern Painter's World", kaynak: *Dyn*, c. 1, no.6, New York, Kasım 1944 (VC3)

Motherwell, R. ed., *The Dada Painters and Poets*, New York, 1951

Motherwell, R., ve Rosenberg, FL, "The Question of What Will Emerge is Left Open" (1947-8), kaynak: Chipp, 1968 (VC10)

Mukarovsky, J., *Aesthetic Function: Norm and Value as Social Facts* (1934/36), Ann Arbor, 1970 (IVD5)

Mukarovsky, J., "Art as Semiological Fact", kaynak: Matejka and Titunik, 1976

Mukarovsky, J., *Structure, Sign and Function. Selected Essays*, New Haven, 1978

Mulvey, L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1973), kaynak: Mulvey, 1989 (VIID10)

Mulvey, L., *Visual and Other Pleasures*, Londra, 1989

Murphy, J. A., Sponsorun açıklaması, kaynak: *When Attitudes become Form*, Londra (Institute of Contemporary Arts), 1969 (VIIB9)

Musgrave, A., bkz. Lakatos, I. ve Musgrave, A.

Musil, R., "The Writer in Our Age", kaynak: *Gesammelte Werke*, 3 c. (yazılar; oyunlar; mektuplar), Hamburg, 1957

*Musil, R., *The Man Without Qualities* (1930), Londra, 1953

Nachtigaller, R. (ed.), *Gustav Klucis: Retrospective*, Stutgart, 1991

Nauman, B., Michele De Angelus'la Söyleşi (1980), kaynak: *Bruce Nauman*, Londra, 1998 (VIIB14)

Newman, B., "The First Man was an Artist" (1947), kaynak: Newman, 1990 (VA9)

Newman, B., "The Ideographic Picture" (1947), kaynak: Newman, 1990 (VA8)

Newman, B., "The Sublime is Now" (1948), kaynak: Newman, 1990 (VA11)

Newman, B., Dorothy Gees Seckler'le söyleşi (1962), kaynak: Newman, 1990 ("Frontiers of Space" adıyla) (VIB7)

Newman, B., *Selected Writings and Interviews*, New York, 1990

Newman, B., ayr. bkz. Gottlieb vd., 1943

Nicholson, B., "Notes on Abstract Art" (1941), kaynak: *Ben Nicholson, paintings, reliefs, drawings*, önsöz H. Read, Londra, 1948 (IVA14)

Nicholson, B., ayr. bkz. Martin, J. L., Nicholson, B. and Gabo, N. ed.

*Nietzsche, F., *Human, All-Too-Human: a Book for Free Spirits* (1878), New-York, 1974

*Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872) ve *The Case of Wagner* (1888), New York, 1967 (*Art in Theory 1815-1900*, VB2)

*Nietzsche, F., *Thus Spoke Zarathustra* (1883-5), New York, 1966, Harmondsworth, 1969

*Nietzsche, F., *On the Genealogy of Morals* (1887), New York, 1969

*Nietzsche, F., *The Will to Power* (1911), ed. W. Kauffmann, New York, 1968 (*Art in Theory 1815-1900*, VB12)

Noland, K., bkz. Caro, A., Noland, K. ve Olitski, J.

Nolde, E., "On Primitive Art" (1912), kaynak: Nolde, 1934 (IB12)

Nolde, E., *Jahre der Kämpfe 1912-1914*, Berlin, 1934

Novembergruppe, "Manifesto" (1918) ve "Guidelines" (1919), kaynak: Miesel, 1970 (IIIB8)

Novembergruppe Opposition, "Open Letter to the Novembergruppe" (1921), kaynak: Open University, 1983 (IIIB9)

O'Connor, F. V., *Jackson Pollock*, New York, 1967

October (Association of Artistic Labour), "Declaration" (1928), kaynak: Bowlt, 1988 (IVC11)

Oehlen, A., Wilfred Dickoff ve Martin Prinzhorn'la Söyleşi, *Kunst Heute*, Köln, 7, 1991 (VIIIC12)

Oguibe, O., "In the 'Heart of Darkness'", *Third Text* 23, Londra, 1993 (VIIIC13)

Oiticica, H., "Appearance of the Supra-Sensorial" (1968), kaynak: Brett 1992 (VIIC1)

Oldenburg, C., "The Store'dan iki açıklama (1961), kaynak: *Store Days: Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, New York, Villefranche-sur-mer, Frankfurt am Main, 1967 (VIA16)

Olitski, J., "Painting in Color", kaynak: *Artforum*, New York, Ocak 1970 (VIB11)

Olitski, J., ayr. bkz. Caro, A., Noland, K. and Olitski, J.

Open University, *A315: Modern Art and Modernism* için Ek Belgeler, Milton Keynes, 1983

*Ortega y Gasset, J., *The Revolt of the Masses* (1929), New York, 1932

*Ortega y Gasset, J., *The Dehumanisation of Art and Other Essays on Art, Culture and Literature*, New Jersey, 1968 (IIIC20)

Orton, F., bkz. Harrison, C. and Orton, F.

Osborne, H. ed., *Aesthetics*, Oxford, 1972

Owens, C., "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism" (1980), kaynak: Wallis, 1984 (VIIIA3)

Owens, C., "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", kaynak: Foster, 1983/85(a)

Ozenfant, A., "Notes on Cubism", kaynak: *L'Elan*, sy. 10, Paris, Aralık 1916 (IIIA1)

Ozenfant, A., *Foundations of Modern Art* (1928), New York, 1931, göz. geç. bs. 1952 (IVA2)

Ozenfant, A., bkz. Jeanneret, C. E. ve Ozenfant, A.

Panofsky, E., *Meaning in the Visual Arts* (1955), Harmondsworth and New York, 1983

Paris-Paris, Paris (Centre Pompidou), 1981

Parker, R., bkz. Pollock, G. ve Parker R.

Parmentier, M., bkz. Buren, D., vd., 1967

Pechstein, M., "Creative Credo" (1920), kaynak: Miesel, 1970 (IIIB12)

Peckham, M., *Man's Rage for Chaos. Biology, Behaviour and the Arts*, New York, 1967

Peirce, C. S., "Logic as Semiotic: the Theory of Signs", kaynak: *The Philosophical Writings of Peirce*, ed. J. Buchler, New York, 1955

Peirce, C. S., *The Writing of Charles Sanders Peirce, A Chronological Edition*, 4 c., ed. C. J. W. Kloesal, Indiana, 1986

Pevsner, A., bkz. Gabo, N. and Pevsner, A.

Philipson, M., ve Gudel, P. J., ed., *Aesthetics Today*, göz. geç. bs., New York, 1980

Picabia, F., "Thank you, Francis!" (1923), kaynak: Lippard, 1971(b) (IIIB14)
Picasso, P., "Picasso Speaks" (1923), kaynak: Chipp, 1968 ("Statement" adıyla) (IIB12)
Picasso, P., "Conversation with Picasso" (1935), kaynak: Barr, 1946 (IVD2)
Picasso, P., "Why I Joined the Communist Party" (1944), kaynak: Barr, 1946 (VC5)
Picasso, P., Statement to Simone Téry (1945), kaynak: Barr, 1946 (VC6)
Piles, R. de, *Diverses conversations sur la peinture*, Paris, 1727 (bkz. *Art in Theory 1648-1815*, IC5 ve 10, IIA2)
Pistoletto, M., "Famous Last Words" (1967), kaynak: G. Celant (ed.), *Pistoletto*, New York, 1989 (VIIB2)
*Plekhanov, G. V., *Art and Social Life* (1912-13), Londra, 1972 (IIA9)
Poley, S., *Hans Arp. Die Formensprache im plastichen Werk*, Stuttgart, 1978
Pollock, G., "Artists, Mythologies and Media - Genius, Madness and Art History", *Screen*, c. 21, sy. 3, Londra, Sonbahar 1980
Pollock, G., ve Parker, R., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londra, 1981
Pollock, G., *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londra, 1988
Pollock, J., Bir Anketin Yanıtları (1944), kaynak: Johnson, 1982 (VA3)
Pollock, J., İki Açıklama (1947/8), kaynak: O'Connor, 1967 (VA4)
Pollock, J., William Wright'la Söyleşi (1950), kaynak: F. V. O'Connor, *Jackson Pollock*, New York (Museum of Modern Art), 1967 (VA13)
Pomorska, K., bkz. Matejka, L. and Pomorska, K.
Ponge, F., "Reflections on the Statuettes, Figures and Paintings of Alberto Giacometti" (1950), kaynak: *Cahiers d'Art*, Paris, 1951 (VB10)
Popova, L., "Tenth State Exhibition" kataloğu için açıklama (1919), kaynak: Bowlt, 1988 (IIID3)
*Popper, K., *The Open Society and Its Enemies* (1945), 2 c., 5. göz. geç. bs., Londra, 1969
Popper, K., *Conjectures and Refutations* (1963), Londra, göz. geç. bs. 1969
Pound, E., *Gaudier Brzeska: a Memoir*, Londra, 1916
Princenthal, N., Basualdo, C. ve Huyssen, A. (ed.), *Doris Salcedo*, Londra, 2000
Prinzhorn, H., *Artistry of the Mentally Ill* (1922), New York, 1995 (IB19)
Punin, N., "The Monument to the Third International" (1920), kaynak: Open University, 1983 (IIID4)
Ramsden, M., "On Practice", kaynak: *The Fox*, New York, Nisan 1975 (VIIC11)
Ramsden, M., bkz. Burn, I. and Ramsden, M., 1969
Ramsden, M., ayr. bkz. Art & Language
Raphael, M., *Proudhon, Marx, Picasso. Three Studies in the Sociology of Art* (1933), Londra ve New Jersey, 1980
Ray, M., Açıklama (1916), kaynak: Lippard, 1971(b) (IIIC2)
Rea, B. ed., *Five on Revolutionary Art*, Londra, 1935
Read, H., *Reason and Romanticism*, Londra, 1926
Read, H., *The Meaning of Art* (1931), Harmondsworth, 1961
Read, H., *Art Now* (1933), 3. göz. geç. bs., Londra, 1960
Read, H., "What Is Revolutionary Art?", kaynak: Rea, 1935 (IVD3)
Read, H., *The Politics of the Unpolitical*, Londra, 1943
Red Group, "Manifesto" (1924), kaynak: M. Kay Flavell, *George Grosz: A Biography*, New Haven, 1988 (IVB5)
*Reich, W., *Dialectical Materialism and Psychoanalysis* (1928-9), Londra, 1972
*Reich, W., *The Invasion of Compulsory Sex Morality* (1931), Londra ve New York, 1972
Reinhardt, A., "Art as Art" (1962), kaynak: Reinhardt, 1975 (VIIA4)
Reinhardt, A., *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. B. Rose, New York, 1975
Restany, P., "The New Realists" (1960), kaynak: *Identité Italienne*, 1981 (VIA9)

Richter, G., "Notes 1964-1965", kaynak: Britt, 1995 (VIA21)

Richter, G., Benjamin Buchloh'la Söyleşi, kaynak: R. Nasgaard ve I. Danoff (ed.) *Gerhard Richter: Paintings*, Londra ve New York, 1988 (VIIIA8)

Richter, G., "Notes", kaynak: *Gerhard Richter*, Londra (Tate Gallery), 1991 (VIIIA9)

Richter, H. bkz. Doesburg, T. van, Lissitsky, E. ve Richter, H.

Riegl, A., *The Late Roman Art Industry*, 2 c. (1901, 1923), Roma (*Archaeologica* series c. 36), 1985 (Ayr. bkz. *Art in Theory 1815-1900*, VA10)

Rilke, R. M., *Letters on Cezanne* (1907), Londra, 1991 (IA7)

Rivera, D., "The Revolutionary Spirit in Modern Art" (1932), kaynak: Shapiro, 1973 (IVB13)

Rivera, D., bkz. Breton, A., Rivera, D. ve Trotsky, L.

Rivière, J., "Present Tendencies in Painting" (1912), kaynak: E. Fry, 1986 (IIB6)

Robbe-Grillet, A., "Commitment" (1957), kaynak: Robbe-Grillet, 1965 (VIB1)

*Robbe-Grillet, A., *Towards A New Novel* (1957), Londra, 1965

Rodchenko, A. ve Stepanova, V., "Programme of the First Working Group of Constructivists" (1922), kaynak: Open University, 1983 (IIID6)

Rodchenko, A., "Slogans" ve "Organizational Programme" (1920-1), kaynak: S.-O. Khan Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, Londra, 1986 (IIID5)

*Rorty, R., "Private Irony and Liberal Hope", kaynak: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989 (VIIIB11)

Rose, J., "Sexuality in the Field of Vision" (1984), kaynak: Rose, 1986 (VIIIB6)

*Rose, J., *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, 1986

Rose, J., ayr. bkz. Mitchell, J. ve Rose, J.

Rosenbach, U., *Körpersprache*, Frankfurt, 1975

Rosenberg, A., "The Myth of the Twentieth Century" (1930), kaynak: *Alfred Rosenberg, Selected Writings*, ed. R. Pois, Londra, 1970 (IVB9)

Rosenberg, H., "The Fall of Paris" (1940), kaynak: H. Rosenberg, 1962 (IVD12)

Rosenberg, H., "The American Action Painters" (1952), kaynak: Rosenberg, 1962 (VA16)

Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, Londra and New York, 1962

Rosenberg, H., *The De-definition of Art*, New York, 1972

Rosenberg, H., *Discovering the Present*, Chicago, 1973

Rosenberg, H., bkz. Motherwell, R. ve Rosenberg, H.

Rosenberg, L., "Tradition and Cubism" (1919), kaynak: E. Fry, 1986 (IIIA5)

Rothko, M., "The Romantics were Prompted..." (1947), kaynak: Chipp, 1968 (VA4)

Rothko, M., Statement (1947), kaynak: Tuchman, 1971 (VA6)

Rothko, M., ayr. bkz. Gottlieb vd., 1943

*Rousseau, J.-J., *Essay on the Origin of Languages*, kaynak: Rousseau, 1967-71 (Ayr. bkz. *Art in Theory 1648-1815*, IIIA2)

Rousseau, J.-J., *Oeuvres complètes*, 3 c., Paris, 1967-71

Rozanova, O., "The Bases of the New Creation" (1913), kaynak: Bowlt, 1988 (IIB9)

Ruskin, J., *Modern Painters* (1843-60), ed. D. Barrie, Londra, 1987 (*Art in Theory 1815-1900*, IIB6 ve 7; ayr. bkz. *a.g.e.* IIIA9, IIIC5 ve 6, IVB1)

Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture* (1849), New York, 1961

Russell, J. ve Gablik, S., *Pop Art Redefined*, Londra, 1969

Ryder, A. P., "Paragraphs from the Studio of a Recluse", *Broadway Magazine*, New York, XIV Eylül 1904, kaynak: McCourbray, 1972 (IB2)

*Said, E., *Orientalism*, Londra ve New York, 1978 (VIID15)

Said, E., "Opponents, Audiences, Constituencies and Communities" (1982), kaynak: Said, 1983, and Foster, 1983/85(a) (VIIIB1)

*Said, E., *The World, the Text and the Critic,* Cambridge, Mass., 1983

Salcedo, D., Charles Merewether'le Söyleşi (1999), kaynak: Princenthal, Basualdo ve Huyssen, 2000 (VIIIC15)

*Sartre, J.-P., *Being and Nothingness* (1943), New York, 1966

*Sartre, J.-P., *Existentialism and Humanism* (1946), Londra, 1948 (VB2)

*Sartre, J.-P., "The Search for the Absolute", kaynak: *Alberto Giacometti. Sculptures, Paintings, Drawings,* New York (Pierre Matisse Gallery), 1948 (VB6)

*Sartre, J.-P., *What Is Literature?* (1948), Londra, 1967

*Saussure, F. de, *Course in General Linguistics,* (1907-11, ilk kez ölümünden sonra 1916'da yayımlandı), ed. C. Bally ve A. Sechehaye, Londra, 1974

Schapiro, M., "The Social Bases of Art" (1936), kaynak: Shapiro, 1973 (IVD4)

Schapiro, M., "Style" (1953), kaynak: Philipson and Gudel, 1980

Schapiro, M., "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", kaynak: T. Sebeok ed., *Semiotica,* c. 1, sy. 3, Lahey, 1969

Schapiro, M., *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text,* Lahey, 1973

Schapiro, M., *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers,* New York, 1978

Schier, F., *Deeper into Pictures,* Cambridge, 1986

*Schiller, F., *Letters on the Aesthetic Education of Man* (1794, göz. geç. 1801), Oxford 1967 (*Art in Theory 1648-1815,* VA12; ayr. bkz. *a.g.e.* VA13)

Schlemmer, O., "Notes (1922-23)", kaynak: T. Schlemmer, 1977 (IIIC14)

Schlemmer, T., *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher,* Stutgart, 1977

Schlesinger, A., *The Vital Center* (1950), Londra ve New York, 1970 (VC15)

Schmidt, D. (ed.), *Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts,* Band 1, Manifeste 1905-1933, Dresden, 1964

Schmidt, S. J., "The Fiction that Reality Exists: A Constructivist Model of Reality, Fiction and literature", *Poetics Today,* 5, 1984

Schneede, U. M. ed., *Die Zwanziger Jahre, Manifeste und Dokumente deutscher Künstler,* Köln, 1979

Schoenberg, A., *Treatise on Harmony* (1911/1922), New York, (kısaltılmış) 1948, (tam) 1978

*Schopenhauer, A., *The World as Will and Representation* (1818), Londra ve New York, 1969 (*Art in Theory 1648-1815,* IA1)

Scott, T., bkz. Tucker, W. ve Scott, T.

Sedlmayr, H., *Art in Crisis: The Lost Centre,* Londra 1957

Sedlmayr, H. ve Adorno, T. W., "The Darmstadt Colloquy", kaynak: Evers, 1950 (VC14)

Serra, R., "The Yale Lecture", kaynak: *Kunst & Museumjournaal,* c. 1, sy. 6, Amsterdam, 1990 (VIIIC13)

Shahn, B., "The Artist and the Politician", kaynak: *Art News,* New York, Eylül 1953 (VC18)

Shapiro, D., *Social Realism - Art as a Weapon; critical studies in American art,* New York, 1973

Shapiro, D. ve C., ed., *Abstract Expressionism. A Critical Record,* Cambridge ve New York, 1990

Sharp, D., bkz. Benton, T. ve C. ve Sharp, D.

Shevchenko, A., "Neo-Primitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements" (1912), kaynak: T. Andersen ed., *Paris-Moscou,* Paris (Centre Pompidou), 1979, ve Bowlt, 1988 (IB14)

*Shklovsky, V., "Art as Technique" (1917), kaynak: L. Lemon and M. Reis ed., *Russian Formalist Criticism,* Lincoln, Neb., 1965 (IIIC3)

Sickert, W. R., *A Free House or the Artist as Craftsman: Being the Writings of Walter Richard Sickert,* ed. O. Sitwell, Londra, 1947

Siegel, J., *Artmords. Discourse on the 60's and 70's,* Ann Arbor, 1985

Signac, P., *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme,* Paris, 1899; yeni basım, ed. F. Cachin, Paris, 1964 (IA1)

*Simmel, G., "The Metropolis and Mental Life" (1902-3), kaynak: *The Sociology of Georg Simmel,* ed. K. Wolff, Glencoe, 1950 (IIA1)

Simpson, D., ed., *German Aesthetic and Literary Criticism: Kant, Fichte, Schelling, Schopenauer, Hegel,* Cambridge, 1984

Siqueiros, D. A. vd., "A Declaration of Social, Political and Aesthetic Principles" (1922), kaynak: Siqueiros, 1975 (IVB4)

Siqueiros, D. A., "Towards a Transformation of the Plastic Arts" (1934), kaynak: Siqueiros, 1975 (IVB16)

Siqueiros, D. A., "Open Letter to the Painters, Sculptors and Engravers of the Soviet Union" (1955), kaynak: Siqueiros 1975 (VC20)

Siqueiros, D. A., *Art and Revolution,* Londra, 1975

Sironi, M., "Manifesto of Mural Painting" (1933), kaynak: *Les Réalismes 1919-1939,* Paris (Centre Pompidou), 1980 (IVB14)

Smith, D., "Aesthetics, the Artist, and the Audience" (1952), kaynak: D. Smith, 1973 (VA14)

Smith, D., "Tradition and Identity" (1959), kaynak: D. Smith, 1973 (VIB2)

Smith, D., *David Smith,* ed. G. McCoy, Londra ve New York, 1973

Smith, T., Samuel Wagstaff Jr.'la Söyleşi, kaynak: *Artforum,* New York, Aralık 1966 (VIA22)

Smithson, R., "Towards the Development of an Air Terminal Site" (1967), kaynak: Smithson, 1979

Smithson, R., "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968), kaynak: Smithson, 1979 (VIIB3)

Smithson, R., "Cultural Confinement" (1972), kaynak: Smithson, 1979 (VIID6)

Smithson, R., *The Writings of Robert Smithson,* ed. N. Holt, New York, 1979

*Spengler, O., *The Decline of the West* (1918), Londra, 1926 (IIIA3)

Spivak, G. C., "Who Claims Alterity?", kaynak: Kruger and Mariani, ed., 1989 (VIIIB12)

Spivak, G. C., *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics,* New York, 1987

Steinbach, H., Koons, J., Levine, S., Taaffe, P., Halley, P., Bickerton, A., "From Criticism to Complicity", *Flash Art* 129, Milan, Yaz 1986 (VIIIA11)

Steinberg, L., "The Flatbed Picture Plane", kaynak: Steinberg, 1972 (VIID7)

Steinberg, L., *Other Criteria,* Londra ve New York, 1972

Stella, F., Pratt Enstitüsü Konuşması (1960), kaynak: R. Rosenblum, *Frank Stella,* Harmondsworth ve Baltimore, 1971 (VIIA3)

Stella, F., *Working Space,* Cambridge, Mass. ve Londra, 1986

Stepanova, V., bkz. Rodchenko, A. ve Stepanova, V.

Stiles, K. ve Selz, P. (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art,* Berkeley, CA ve Londra, 1996

Still, C., Açıklama (1952), kaynak: Tuchman, 1971 (VA15)

Still, C., Gordon Smith'e Mektup, kaynak: *Paintings by Clyfford Still,* Buffalo (Albright Knox Gallery), 1959 (VA17)

Strzeminski, W., "What is legitimately called the New Art..." (1924), kaynak: *Constructivism in Poland 1925-1936,* Essen ve Otterlo, 1973 (IIIC17)

Strzeminski, W., Açıklamalar, kaynak: *Abstraction-Création,* sy. 1 ve 2, Paris, 1932-3 (IVA5)

Szasz, T., *The Myth of Mental Illness,* Londra ve New York, 1961

Taaffe, P., bkz. Steinbach vd., 1986

Tapie, M., *Un art autre,* Paris, 1952 (VB12)

Tatlin, V., "The Initiative Individual in the Creativity of the Collective" (1919), kaynak: Zhadova, 1988 (IIID2)

Tatlin, V., "Report of the Section for Material Culture's Research Work for 1924" (1924), kaynak: Zhadova, 1988 (IIID12)

Thompson, E. P., "Raymond Williams' 'The Long Revolution', Bölüm I ve II", *New Left Review*, sy. 9-10, Londra, 1962

*Thompson, E. P., *The Poverty of Theory and other essays*, Londra, 1978

Titunik, I. R., bkz. Matejka, L. ve Titunik, I. R.

Todorov, T., "Some Approaches to Russian Formalism", *Twentieth Century Studies*, Canterbury, December 1972

*Tolstoy, L. *What is Art?* (1898), Oxford, 1930 (*Art in Theory 1815-1900*, VB20)

Toroni, N., bkz. Buren, D. vd., 1967

Tretyakov, S., "We Are Searching" ve "We Raise the Alarm" (1927), kaynak: *Screen*, c. 12, sy. 4, Londra, Kış 1971-2 (IVC9)

*Trotsky, L., "Literature and Revolution" (1922-3), Michigan, 1960, Londra, 1991 (IVC1)

*Trotsky, L., *Leon Trotsky on Literature and Art*, ed. P. N. Siegel, New York, 1970

Trotsky, L., ayr. bkz. Breton, A., Rivera, D. ve Trotsky, L.

Tuchman, M., ed., *The New York School*, Londra, 1971

Tucker, W. ve Scott, T., "Reflections on Sculpture", kaynak: *Tim Scott: Sculpture 1961-7*, Londra (Whitechapel Art Gallery), 1967 (VIB13)

Tuve, R., *Allegorical Imagery*, Princeton, 1966

Tzara, T., "Dada Manifesto 1918" (1918), kaynak: Motherwell ed., 1951 (IIIB3)

Ukeles, M. L., "Maintenance Art manifesto" (1969), kaynak: lippard, 1973 (VIIC3)

Ulrich, H. ve Probst, G. J. B. (ed.), *Self-Organization and Management of Social Systems: Insights, Promises, Doubts and Questions*, Berlin, 1984

UNOVIS, "Programme of a United Audience in Painting of the Vitebsk State Free Workshops" (1920), kaynak: Zhadova, 1982 (IIIC11)

Valéry, P., "The Idea of Art" (1935), kaynak: Osborne, 1972

Vaneigem, R., *The Revolution of Everyday Life* (1967), Londra ve New York, 1983

Varela, F., "L'auto-organisation: de l'apparence au mecanisme", kaynak: Dumouchel and Dupuy, 1983

Varela, F., "Two Principles for Self-Organization", Ulrich ve Probst, 1984

Velde, H. van de, *Zum Neuen Stil*, Münih, 1955

*Velikovsky, I., *Earth in Upheaval* (1956), Londra, 1973

*Velikovsky, I., *Worlds in Collision* (1950), Londra ve New York, 1972

Vergine, L., "The Body as Language" (1974), kaynak: *Body Art and Performance. The Body as Language*, Milano, 2000 (VIIB13)

Vlaminck, M. de, "Open Opinions on Painting" (1942), kaynak: *Paris-Paris*, 1981 (VC1)

*Voloshinov, V. N., *Marxism and the Philosophy of Language* (1929), Cambridge ve Londra, 1986

Voloshinov, V. N., *Freudianism. A Marxist Critique* (1929), Londra ve New York, 1976

Vries, G. de, *Über Kunst/On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, Köln, 1974

Wagner, R., "Music of the Future" (1860), kaynak: *Three Wagner Essays*, Londra, 1979 (*Art in Theory 1815-1900*, IIID2; ayr. bkz. *a.g.e.* IIIA3)

Wagner, R., *Wagner on Music and Drama*, Londra, 1970

Wall, J., "Discussion with Serge Guilbaut, T.J. Clark and Anne Wagner", *Parachute*, Montreal, sy. 59, 1990 (VIIIC10)

Wallis, B., ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York and Boston, 1984

Wallis, B., ed., *Blasted Allegories*, New York and Boston, 1989

Warhol, A., Gene Swenson'la Söyleşi (1963), kaynak: Russell and Gablik, 1969 (VIA17)

Weber, M., "Asceticism and the Spirit of Capitalism" (1904-5), kaynak: Weber, 1930 (IIA2)

*Weber., M., *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* Londra ve New York, 1930

Weiner, L., Açıklamalar (1969/72), kaynak: Meyer, 1972 (VIIB7)

Weininger, O., *Sex and Character* (1903), Londra, 1906 (IA4)

Weinstock, C., "Contradictions in Abstractions", kaynak: *Art Front,* c. 1, sy. 4, New York, Nisan 1935 (IVB17)

Wilden, A., *System and Structure,* Tavistock, 1972

Wilenski, R., *The Modern Movement in Art* (1927), göz. geç. bs. Londra, 1935

Wilenski, R., *The Meaning of Modern Sculpture,* Londra, 1932

Williams, R., "The Analysis of Culture" (1961), kaynak: Williams, 1961 (VIA12)

*Williams, R., *The Long Revolution,* Londra, 1961

Williams, R., "Dominant, Residual and Emergent", kaynak: Williams, 1977 (VIIID14)

*Williams, R., *Marxism and Literature,* Oxford, 1977

Williams, R., "When Was Modernism?" (1987), kaynak: Williams 1989 (VIIIB9)

Williams, R., *The Politics of Modernism,* Londra, 1989

*Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), yeni bs. Londra, 1961

Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* (1938), ed. C. Barrett, Oxford, 1970

*Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations* (1953), Oxford

Wittgenstein, L., *Culture and Value,* Oxford, 1980

Wodiczko, K., "Public Projection", *Canadian Journal of Political and Social Theory,* c. 7, sy. 1-2, Kış/Bahar 1983 (VIIIB4)

Wölfflin, H., *Renaissance and Baroque* (1888), Londra, 1964 (*Art in Theory 1815-1900,* VA8)

Wölfflin, H., *Classic Art* (1899), Londra, 1952

Wollen, P., "Photography and Aesthetics" (1978), kaynak: Wollen, 1982

Wollen, P., *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies,* Londra, 1982

Wollen, P., "Into the Future: Tourism, Language and Art", kaynak: Wollen, 1993 (VIIIB16)

Wollen, P., *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth Century Culture,* Londra, 1993

Wollheim, R., "The Work of Art as Object", kaynak: Wollheim, 1973 (VIB14)

Wollheim, R., *Art and Its Objects* (1968), 2. bs. New York, 1980, Londra 1983

Wollheim, R., *On Art and The Mind,* Londra, 1973, Cambridge, Mass., 1974

Wollheim, R., *Painting As An Art,* Washington ve Londra, 1987

Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), "Aphorisms" (ykl. 1940-50), kaynak: Inch ve Fatet, 1971 (VB1)

Wood, G., *Revolt Against the City* (1935), kaynak: J. M. Dennis, *Grant Wood: A Study in American Art and Culture,* New York, 1975 (IVB18)

Wood, P., *Conceptual Art,* Londra, 2001

Worringer, W., *Abstraction and Empathy* (1908, yeni bs. 1948), Londra ve New York, 1953 (IB5)

Yoshihara, J., "Gutai Manifesto" (1956), kaynak: Stiles ve Selz, 1996 (VIA2)

Yovits, M. C. ve Cameron, S. (ed.), *Self-Organizing Systems: Proceedings of an Interdisciplinary Conference,* Oxford, 1960

Zamora, M., *Cartas Apasionadas. The Letters of Frida Kahlo,* San Francisco, 1995

Zhadova, L., *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1920,* Londra, 1982

Zhadova, L., *Tatlin,* Londra, 1988

Zhdanov, A., Soyvet Yazarlar Kongresi'nde Konuşma (1934), kaynak: H. G. Scott ed., *Problems of Soviet Literature,* Londra, 1935; ynd. bs. *The Soviet Writers Congress 1934,* Londra, 1977 (IVB15)

Zola, E., *L'Œuvre* (Paris, 1886), *The Masterpiece* adıyla, Ann Arbor, 1968

TELİF HAKKI BİLGİLERİ

Yayımcılar telif hakkına konu olan malzemeleri çoğaltırken aşağıdaki izinleri alabildikleri için minnettardır. Telif hakkı sahiplerini bulmak için gerekli bütün çaba gösterildi, fakat bazı durumlarda bulmak mümkün olmadı. Yayımcılar burada belirtilmeyen herhangi bir telif hakkı sahibinin başvurusunu sevinçle karşılayacaktır.

Paul Signac, *Eugene Delacroix to Neo-Impressionism*, 1899'dan, *D'Eugene Delacroix au neo-impressionisme*'in yeni baskısından çevrildi, ed. F. Cachin, yay. Miroirs de l'Art, Hermann, Paris, 1964. (IA1)

Sigmund Freud, "On Dreams" 1901, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 5. c., çev. ve ed. James Strachey, yay. Basic Books, New York, 1953. Çeviri © James Strachey. Perseus Publishing Group'un izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IA3)

Max Liebermann, "Imagination in Painting", çev. Nicholas Walker, *Die neue Rundschau*, Berlin, 15. c., sy. 3, Mart 1904. (IA5)

Paul Cezanne, "Letters to Emile Bernard", *Cezanne's Letters*, çev. Marguerite Kay, ed. John Rewald, göz. geç. 4. bs., yay. Bruno Cassirer, Oxford, 1976. (IA6)

Rainer Maria Rilke, *Letters on Cezanne* 1907, ed. Clara Rilke, çev. Joel Agee, yay. Jonathan Cape, Londra, 1988. Random House Group Limited, Londra, ve Fromm International Publishing Corporation, New York'un izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IA7)

Maurice Denis, "From Gauguin and Van Gogh to Neo-Classicism", *Theories 1890-1910*, yay. Rouart & J. Wateline, Paris, 1920. (IA9)

Julius Meier-Graefe, "The Mediums of Art, Past and Present" 1904, *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, çev. F. Simmonds ve G. Chrystal, yay. William Heinemann, Londra ve New York, 1908. (IA10)

Giorgio de Chirico, "Mystery and Creation" 1913, çevirisi: *Londra Bulletin*, sy. 6, Ekim 1938, *Le Surrealisme et la peinture*, ed. Andre Breton, Editions Gallimard, Paris, 1938. (IA11)

Albert Pinkham Ryder, "Paragraphs from the Studio of a Recluse", *Broadway Magazine*, New York, 14, September 1905. Ynd. bs. *American Art 1700-1900*, J. McCoubrey, yay. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1972. (IB2)

Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* 1908'den, çev. Michael Bullock, yay. Routledge, Londra ve New York, 1953. (IB5)

Henri Matisse, "Notes of a Painter" 1908, çevirisi: *Matisse on Art*, J. D. Flam, yay. Phaidon Press, Londra ve New York, 1973. (IB6)

Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 1912'den, kaynak: *Kandinsky: Complete Writings on Art*, ed. ve çev. Kenneth C. Lindsay ve Peter Vergo, yay. Georges Burchardt, New York and Londra, 1982. © 1970 *Les Ecrits de Kandinsky*, Editions Denoel, Paris. (IB8)

Wassily Kandinsky, "The Köln Lecture" 1914, *Kandinsky: Complete Writings on Art* (bkz. yuk.). (IB9)

Franz Marc, "The 'Savages' of Germany" ve "Two Pictures" 1912, çevirisi: *The Blaue Reiter Almanac*, ed. K. Lankheit, yay. Thames & Hudson, 1974. (IB10)

August Macke, "Masks" 1912, *The Blaue Reiter Almanac*, çev. K. Lankheit, yay. Thames & Hudson, Londra, 1974. (IB11)

Benedetto Croce, "What is Art?", *Guide to Aesthetics* 1913, çev. Patrick Romanell, yay. the Bobbs-Merrill Co., Indianapolis, 1965. Hackett Publishing Co. izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IB5)

Clive Bell, "The Aesthetic Hypothesis", *Art* 1914, yay. Chatto & Windus, Londra, 1987. Random House Group Ltd. izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IB16)

Carl Einstein, "Negro Sculpture", çev. Nicholas Walker, *Negerplastik*, 2. bs., yay. Kurt Wolff, Münih, 1920. (IB17)

Hermann Bahr, *Expressionism*'den, çev. R. T. Gribble, yay. Frank Henderson, Londra, 1920. (IB18)

Hans Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill* 1922'den, çev. Eric von Brockdorff, yay. Springer Verlag New York Inc., 1995. (IB19)

Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life" 1902-3, çev. H. H. Gerth ve C. Wright Mills, *The Sociology of Georg Simmel*, ed. Kurt H. Wolff, yay. the Free Press, Glencoe, IL, 1950. © 1950, 1978'de Simon & Schuster'in bir birimi olan Free Press tarafından yenilendi. (IIA1)

Max Weber, "Ascetism and the Spirit of Capitalism" 1904-5, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, çev. Talcott Parsons, yay. Routledge, Londra ve New York, 1930. (IIA2)

Henri Bergson, *Creative Evolution* 1907'den, çev. Arthur Mitchell, yay. Macmillan Press, Londra, 1964. (IIA4)

Alexander Blok, "Nature and Culture" 1908, çev. I. Freiman, *The Spirit of Music*, yay. Lindsay Drummond, Londra, 1946. (IIA5)

Filippo Tommaso Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism" 1909, çev. R. W. Flint, *Marinetti's Selected Writings*, ed. R. W. Flint, Londra, 1971. Çeviri © 1971, 1972 Farrar, Straus & Giroux Inc. (IIA6)

Robert Delaunay, "On the Construction of Reality in Pure Painting" 1912, çev. Susan Suleiman, kaynak: *Apollinaire on Art*, ed. Leroy C. Breunig, yay. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1972. (IIA8)

Georgy Plekhanov, *Art and Social Life* 1912, çev. A. Fineberg, yay. Lawrence & Wishart, Londra, 1953. (IIA9)

Franz Marc, "Foreword" to the planned second volume of *Der Blaue Reiter*, 1914, çevirisi: *The Blaue Reiter Almanac*, ed. K. Lankheit, yay. Thames & Hudson, Londra, 1974. (IIA10)

Fernand Leger, "Contemporary Achievements in Painting" 1914, çev. Alexander Anderson, *The Function of Painting*, yay. Viking Press, New York, 1973. © 1965, Editions Gonthier. (IIA11)

Percy Wyndham Lewis, "Our Vortex", *Blast*, Londra, sy. 1, Haziran 1914, ynd. bs. *Wyndham Lewis on Art*, ed. W. Michel ve C. J. Fox, yay. Thames & Hudson, Londra, 1969. (IIA12)

Ludwig Meidner, "Instructions for Painting Pictures of the Metropolis" 1914, çev. Nicholas Walker, *Schriften der deutschen Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts. Band 1, Manifeste 1905-1933*, ed. Dieter Schmidt, yay. Verlag der Kunst, Dresden, 1964. (IIA14)

Karl Kraus, "In These Great Times" 1914, çevirisi: *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, ed. Harry Zohn, yay. Carcanet Press, Manchester, 1976. (IIA15)

Kasimir Malevich, *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting*, 1916, çev. Xenia Glowacki-Prus ve Arnold Macmillin, *K. S. Malevich: Essays on Art 1915-1933*, 1. c., ed. T. Andersen, yay. Borgens Forlag, Kopenhag, 1969. (IIA16)

Jean Metzinger, "Note on Painting" 1910, çevirisi: *Cubism*, ed. Edward Fry, yay. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1966. (IIB1)

Guillaume Apollinaire, "The Cubists" 1911, "On the Subject in Modern Painting" 1912 ve "The New Painting: Art Notes" 1911, *Apollinaire on Art*, ed. Leroy C. Breunig, yay. Thames & Hudson, Londra, 1972. (IIB2, IIB3, IIB4)

Guillaume Apollinaire, "The Cubist Painters" 1912, *Cubism*, ed. Edward Fry, yay. Thames & Hudson, Londra, 1966. (IIB5)

Jacques Riviere, "Present Tendencies in Painting" 1912, *Cubism*, ed. Edward Fry, yay. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1966. (IIB6)

Albert Gleizes ve Jean Metzinger, *Cubism*, 1912, *Modern Artists on Art*, R. L. Herbert, yay. Simon & Schuster, New York, 1974. (IIB7)

Fernand Leger, "The Origins of Painting and its Representational Value" 1913, *The Function of Painting*, yay. Viking Press, New York, 1973. © 1965 Editions Gonthier. (IIB8)

John Bowlt (ed. ve çev.), *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934* (bkz. IIB9, IIID1, IIID3, IVB2, IVB3, IVB11)

Olga Rozanova, "The Bases of the New Creation", *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, ed. ve çev. John Bowlt, Thames & Hudson, Londra ve New York, 1988. (IIB9)

Daniel Henri Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, 1916-20, çevirisi: *Documents of Modern Art*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1971. (IIB10)

Georges Braque, "Thoughts on Painting", *Cubism*, ed. Edward Fry, yay. Thames & Hudson, Londra, 1966. (IIB11)

Pablo Picasso, "Picasso Speaks" 1923, *The Arts*, New York, Mayıs 1923. © Pablo Picasso Mirası. (IIB12)

Guillaume Apollinaire, "The New Spirit and the Poets" 1918, *Selected Writings*, ed. Roger Shattock, yay. New Directions Publishing Corporation, 1971. (IIIA2)

Oswald Spengler, *The Decline of the West* 1918'den, çev. Charles Francis Atkinson, Allen & Unwin, Londra, 1927. Taylor & Francis Ltd.'in izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IIIA3)

Carlo Carra, "Our Antiquity", *Metaphysical Art*, ed. Massimo Carra, yay. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1971. Çeviri © 1971, Thames & Hudson. (IIIA4)

Leonce Rosenberg, "Tradition and Cubism" 1919, çevirisi: *Cubism*, ed. Edward Fry, yay. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1966. (IIIA5)

Giorgio de Chirico, "The Return to the Craft" 1919, *Metaphysical Art*, Carlo Carra, ed. Massimo Carra, yay. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1971. Çeviri © 1971, Thames & Hudson. (IIIA6)

Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) ve Amedee Ozenfant, "Purism" 1920, çevirisi: *Modern Artists on Art*, Robert L. Herbert, yay. Simon & Schuster, New York, 1964. (IIIA7)

Albert Gleizes, "The Dada Case" 1920, çev. Ralph Mannheim, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1951. (IIIA8)

Andre Derain, "On Raphael", çeviri için kaynak: *L'Esprit Nouveau*, Paris, sy. 3, Aralık 1920. • (IIIA9)

Percy Wyndham Lewis, "The Children of the New Epoch", *The Tyro*, Londra, sy. 1, 1921, ynd. bs. *Wyndham Lewis on Art*, ed. W. Michel ve C. J. Fox, yay. Thames & Hudson, Londra, 1969. (IIIA10)

Juan Gris, "Reply to a Questionnaire" 1921, *Juan Gris: His Life and Work*, yay. Editions Gallimard, Paris, 1947. (IIIA11)

Gustav Friedrich Hartlaub, "Reply to a Questionnaire", çev. Nicholas Walker, *Das Kunstblatt*, Berlin, 6. c., sy. 9, Eylül 1922. (IIIA12)

Hugo Ball, "Dada Fragments", çev. Eugene Jolas, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1951. (IIIB1)

Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case" 1917, ynd. bs. *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard, yay. Princeton University Press, 1971. (IIIB2)

Tristan Tzara, "Dada Manifesto 1918", çev. Ralph Mannheim, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1951. (IIIB4)

Richard Huelsenbeck, "First German Dada Manifesto" 1918, çev. Ralph Mannheim, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1951. (IIIB4)

Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann, "What is Dadaism and what does it want in Germany?" 1919, çev. Ralph Mannheim, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1951. (IIIB5)

Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, 1920'den, çev. Ralph Manneim, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell, yay. Wittenborn Art Books, New York, 1951. (IIIB6)

Alexander Blok, "The Decline of Humanism" 1918, çev. I. Freiman, *The Spirit of Music*, yay. Lindsay Drummond, Londra, 1946. (IIIB7)

Walter Gropius, "Reply to Arbeitsrat fur Kunst Questionnaire" 1919, *Voices of German Expressionism*, çev. ve ed. Victor H. Miesel, yay. Prentice-Hall, Englefield Cliffs, NJ, 1970. © 1970 Prentice-Hall. (IIIB10)

Max Beckmann, "Creative Credo", *Voices of German Expressionism*, çev. ve ed. Victor H. Miesel, yay. Prentice-Hall, Englefield Cliffs, NJ, 1970. Pearson Educational Publishers Inc., Upper Saddle River, NJ, ve Dr Peter Beckmann'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IIIB11)

Max Pechstein, "Creative Credo" 1920, *Voices of German Expressionism*, ed. ve çev. Victor H. Miesel, yay. Prentice-Hall, Englefield Cliffs, NJ, 1971. (IIIB12)

George Grosz, "My New Pictures" 1921, *Voices of German Expressionism*, ed. ve çev. Victor H. Miesel, yay. Prentice-Hall, Englefield Cliffs, NJ, 1970. (IIIB13)

Francis Picabia, "Thank You, Francis!" 1923, çevirisi: *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard, yay. Princeton University Press, 1971. (IIIB14)

Hans Arp, "Introduction to a Catalogue" 1915, çev. Nicholas Walker, *Hans Arp: Die Formensprache im plastichen Werk*, Stefanie Poley, yay. Gerd Hatje, Stuttgart, 1978. (IIIC1)

Man Ray, "Statement" at the Forum Exhibition of Modern American Painters, Anderson Galleries, New York, Mart 1916. Ynd. bs. *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard, yay. Princeton University Press, 1971. Man Ray Vakfı'nın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IIIC2)

Viktor Shklovsky, "Art as Technique" 1917'den, *Russian Formalist Criticism*, ed. Lee T. Lemon ve Marion J. Reis, yay. the University of Nebraska Press, Lincoln, 1965. © 1965, 1993'te University of Nebraska Press tarafından yenilendi. (IIIC3)

De Stijl, "Manifesto I" 1918, çev. Nicholas Bullock, *The Tradition of Constructivism*, ed. Stephen Bann, yay. Thames & Hudson, Londra, 1974. (IIIC4)

Theo van Doesburg, *Principles of Neoplastic Art* 1919'dan, çev. Janet Seligman, yay. Lund Humphries, Londra, 1969. Çeviri © 1968 Percy Lund. (IIIC5)

Piet Mondrian, "Dialogue on the New Plastic" 1919 ve *Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence*, 1921, kaynak: *The New Art-The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. ve çev. Harry Holzman ve Martin S. James, yay. the Macmillan Publishing Company, Boston, 1986. (IIIC6, IIIC7)

Kasimir Malevich, "Non-Objective Art and Suprematism" 1919, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1920*, Larissa Zhadova, yay. Thames & Hudson, Londra, 1982. (IIIC8)

Kasimir Malevich, "The Question of Imitative Art" 1920, çev. Xenia Glowacki-Prus ve Arnold Macmillin, *K. S. Malevich: Essays on Art 1915-1933*, 1. c., ed. T. Andersen, yay. Borgens Forlag, Kopenhag, 1969. (IIIC9)

Naum Gabo ve Anton Pevsner, "The Realistic Manifesto" 1920, kaynak: *Gabo*, Herbert Read, Lund Humphries, Londra, 1957. (IIIC10)

UNOVIS, "Programme of a United Audience in Painting of the Vitebsk State Free Workshops" 1920, çevirisi: *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1920*, Larissa Zhadova, yay. Thames & Hudson, Londra, 1982. (IIIC11)

Johannes Itten, "Analyses of the Old Masters", çev. Nicholas Walker, *Utopia: Dokumente der Wirklichkeit*, ed. Bruno Adler, Utopia Verlag, Weimar, 1921. (IIIC13)

Oskar Schlemmer, "Diary Extracts" 1922-3, çev. Nicholas Walker, *Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebücher*, ed. Tut Schlemmer, Verlag Gert Hatje, Stuttgart, 1977. (IIIC14)

Walter Gropius, "The Theory and Organization of the Bauhaus" 1923, kaynak: *Bauhaus 1919-1928*, ed. Herbert Bayer, Walter Gropius ve Ilse Gropius, yay. the Museum of Modern Art, New York, 1938. (IIIC15)

Theo van Doesburg, El Lissitsky, Hans Richter, "Declaration of the International Fraction of Constructivists of the First International Congress of Progressive Artists", çev. Nicholas Walker, *De Stijl*, Scheveningen, 5. c., sy. 4, 1923. (IIIC16)

Wladyslaw Strzeminski, "What is legitimately called the New Art..." 1924, *Constructivism in Poland 1923-1936* sergi kataloğu, Museum Folkwang, Essen, ve Museum Kröller-Müller, Otterlo, 1973. (IIIC17)

El Lissitsky, "A, and Pangeometry" 1925, çev. Eric Dluhosch, kaynak: *Russia: An Architecture for World Revolution*, MIT Press, Cambridge, MA, ve Londra, 1970. (IIIC18)

Hannah Hoch, "The Painter", çev. Anne Halley, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*, Maud Lavin, yay. Yale University Press, New Haven ve Londra, 1993. (IIIC19)

Jose Ortega y Gasset, "The Dehumanization of Art" 1925, *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*, çev. Helene Weyl, yay. Princeton University

Press, 1968. © 1968, Princeton University Press. (IIIC20)

KOMFUT, "Programme Declaration", *Russian Art of the Avant-garde*, ed. ve çev. John Bowlt, göz. geç. bs. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1988. (IIID1)

Lyubov Popova, "Statement in Catalogue of Tenth State Exhibition" 1919, *Russian Art of the Avant Garde*, ed. ve çev. John Bowlt, göz. geç. bs. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1988. (IIID3)

Alexander Rodchenko. "Slogans" and "Organizational Programme" of the Workshop for the Study of Painting in State Art Colleges 1920-1, çevirisi: *Rodchenko: The Complete Works*, Selim B. Khan-Magomedov, Thames & Hudson, Londra ve New York, 1986. (IIID5)

Alexei Gan, "Constructivism" 1922'den, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, çev. Camilla Gray, yay. Thames & Hudson, Londra, 1962. (IIID7)

El Lissitsky ve Ilya Ehrenberg, "Statement by the Editors of *Veshch*" 1922, çev. Nicholas Bullock, *The Tradition of Constructivism*, ed. Stephen Bann, yay. Thames & Hudson, Londra, 1974. (IIID8)

LEF, "Whom is *LEF Alerting?*" 1923, çev. Richard Sherwood, *Form*, Brighton, sy. 10, Ekim 1969. Ynd. bs. *Screen*, Londra, 12. c., sy. 4, Kış 1971-2. (IIID9)

Osip Brik, "The So-Called 'Formal Method'" 1923 ve "From Picture to Calico-Print" 1924, çev. Richard Sherwood, *Form*, Brighton, sy. 10, Ekim 1969. (IIID10, IIID11)

Vladimir Tatlin, "Report of the Section for Material Culture's Research Work for 1924", *Tatlin*, çev. Larissa Zhadova, Londra, 1988. (IIID12)

Paul Klee, "On Modern Art" 1924, çev. Paul Findlay, *Paul Klee: On Modern Art*, önsöz Herbert Read, yay. Faber & Faber, Londra, 1948. Benteli Werd Verlag, Bern izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IVA1)

Amedee Ozenfant, *Foundations of Modern Art*'tan (1928), çev. John Rodker, New York, 1931, ynd. bs. Dover Publications Inc., New York, 1952. (IVA2)

Hans Hofmann, "On the Aims of Art", çev. Stolz and Wessels, *The Fortnightly*, Campbell, CA, 1. c., sy. 13, 1932. (IVA3)

Carl Gustav Jung, "On the Concept of the Archetype" 1938, çev. R. F. C. Hull, *The Collected Works of C. G. Jung*, 9. c., 1. kısım, ed. Herbert Read, Michael Fordham ve Gerhard Adler, yay. Routledge, Londra, 1968. (IVA6)

Alfred H. Barr Jr, *Cubism and Abstract Art*'tan, yay. the Museum of Modern Art, New York, 1936. (IVA7)

Henri Matisse, "Statements to Teriade" 1936, çevirisi: *Matisse on Art*, J. D. Flam, yay. Phaidon Press, Londra ve New York, 1973. (IVA8)

Naum Gabo, "The Constructive Idea in Art", *Circle - International Survey of Constructive Art*, ed. Naum Gabo, L. Martin ve Ben Nicholson, yay. Faber & Faber, Londra, 1937. (IVA9)

Piet Mondrian, "Plastic Art and Pure Plastic Art", *Circle - International Survey of Constructive Art*, ed. Naum Gabo, L. Martin and Ben Nicholson, yay. faber & Faber, Londra, 1937. (IVA10)

Barbara Hepworth, "Sculpture", *Circle - International Survey of Constructive Arts*, ed. Naum Gabo, L. Martin ve Ben Nicholson, yay. Faber & Faber, Londra, 1937. (IVA11)

Ibram Lassaw, "On Inventing Our Own Art", *American Artists' Yearbook* 1938. Ynd. bs. Arno Press, New York, 1969. (IVA13)

Ben Nicholson, "Notes on Abstract Art", *Horizon*, Londra, Ekim 1941. Ynd. bs. *Ben Nicholson: Paintings, Reliefs, Drawings*, Herbert Read'in önsözüyle, yay. Lund Humpbries, Londra, 1948. (IVA14)

AKhRR, "Declaration" ve "The Immediate Tasks of AKhRR", *Russian Art of the Avant Garde*, ed. ve çev. John Bowlt, göz. geç. bs. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1988. (IVB2, IVB3)

Red Group, "Manifesto" 1924, *George Grosz: A Biography*'den, M. Kay Flavell, Yale University Press, New Haven, 1988. (IVB5)

Otto Dix, "The Object is Primary", çeviri için kaynak: *Berliner Nachtausgabe*, 3 Aralık 1927, Ynd. bs. *Die Zwanzige Jahre: Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, ed. U. M. Schneede, Köln, 1979. (IVB6)

George Grosz, "My Life", 1928'den, çev. Eileen Martin, *Prints and Drawings of the Weimar Republic*, Stuttgart, 1965. Peter Grosz'un izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IVB8)

Alfred Rosenberg, *The Myth of the Twentieth Century* 1930'dan, *Alfred Rosenberg: Selected Writings*, ed. Robert Pois, Jonathan Cape, Londra, 1970. Random House Group Limited'in izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IVB9)

Georg Lukacs, "'Tendency' or Partisanship?" 1932, çev. David Fernbach, *Georg Lukacs: Essays on Realism*, ed. Rodney Livingstone, yay. Lawrence & Wishart, Londra, 1980. (IVB10)

Central Committee of the AU-Union Communist Party, "Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations", *Russian Art of the Avant Garde*, ed. ve çev. John Bowlt, göz. geç. bs. Thames & Hudson, Londra ve New York, 1988. (IVB11)

Mario Sironi, "Manifesto of Mural Painting" 1933, çeviri için kaynak: *Les Realismes 1919-1939*, yay. the Centre Pompidou, Paris, 1980. (IVB14)

Andrei Zhdanov, "Speech to the Congress of Soviet Writers" 1934'ten, *The Soviet Writers' Congress 1934*, ed. H. G. Scott, yay. Lawrence & Wishart, 1977. (IVB15)

David Siqueiros, "Towards a Transformatin of the Plastic Arts" 1934, çev. Sylvia Calles, *Art and Revolution*, yay. Lawrence & Wishart, Londra, 1975. (IVB16)

Stuart Davis ve Clarence Weinstock, "Abstract Painting in America", "Contradictions in Abstractions" ve "A Medium of 2 Dimensions", Davis'in bir sergi kataloğuna yazdığı önsöz, Whitney Museum of American Art, New York, 1935, arkasından Weinstock'in yanıtı, *Art Front*, New York, 1. c., sy. 4, Nisan 1935, ve Davis'in aynı dergide, Mayıs 1935 tarihli yanıtı. Davis'in makaleleri yeniden yayımlandı: *Stuart Davis*, D. Kelder, New York, 1971. (IVB17)

Grant Wood, *Revolt Against the City*, 1935'ten, ynd. bs. *Grant Wood: A Study in American Art and Culture*, James M. Dennis, New York, 1975. © Grant Wood, Nan Wood Graham. (IVB18)

Francis Klingender, "Content and Form in Art", *Five on Revolutionary Art*'tan, ed. Betty Rea, yay. Lawrence & Wishart, Londra, 1935. (IVB19)

Adolf Hitler, "Speech Inaugurating the 'Great Exhibition of German Art" 1937, çev. Ilse Falk, *Theories of Modern Art: A Source Book*, ed. Herschel B. Chipp, yay. the University of California Press, Berkeley ve Londra, 1968. © 1968, Regents of the University of California. (IVB20)

Leon Trotsky, *Literature and Revolution* 1924'ten, çev. Rose Strunsky, 1925, ynd. bs. RedWords, Londra, 1991. © 1960 University of Michigan Press. (IVC1)

Andre Breton, "The First Manifesto of Surrealism" 1924 ve "The Second Manifesto of Surrealism" 1929'dan, çev. R. Seaver ve H. R. Lane, *Manifestoes of Surrealism*, yay. the University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969. (IVC2, IVC6)

Louis Aragon, *Paris Peasant* 1926, çev. Simon Watson, yay. Jonathan Cape, Londra, 1971. (IVC3)

Louis Aragon, "Declaration of the Bureau de Recherches Surrealistes" 1925, çev. Richard Howard, *The History of Surrealism*'den, Maurice Nadeau, yay. Macmillan, New York, 1965. © Louis Aragon varisleri. (IVC4)

Andre Breton, *Surrealism and Painting* 1928'den, çev. David Gascoyne, yay. Faber & Faber, Londra, 1936. Çevirmenin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IVC5)

George Grosz ve Wieland Herzfelde, "Art Is in Danger" 1925, çev. Gabriele Bennet, *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard, yay. Princeton University Press, 1971. © George Grosz varisleri. (IVC7)

Osip Brik, "Photography versus Painting", *Rodchenko*'dan, ed. David Elliott, yay. the Museum of Modern Art, Oxford, 1979. (IVC8)

Sergei Tretyakov, "We Are Searching" ve "We Raise the Alarm" 1927, çev. Ben Brewster, *Screen*, Londra, 12. c., sy. 4, Kış 1971-2. (IVC9)

Georges Bataille, "Critical Dictionary" ve "The *Lugubrious Game*", çeviri için kaynak: *Documents* and *Oeuvres completes*, 1. c., yay. Editions Gallimard, Paris, 1970. (IVC12, IVC13)

Salvador Dali, "The Stinking Ass", çev. Jacob Bronowski, *This Quarter*, 5. c., sy. 1, Eylül 1932, ve ynd. bs. *Surrealists on Art*, Lucy Lippard, Princeton University Press, 1970. © Salvador Dali Vakfı. (IVC14)

Gustav Klucis, "Photomontage as a New Problem in Agit Art" 1931, çev. Nicholas Walker,

Gustav Klucis: Retrospective (Musaeum Friederichianum, Kassel), ed. Roland Nachtigaller, yay. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1991. (IVC15)

Max Ernst, "What is Surrealism?" 1934, çev. Nicholas Walker, *Max Ernst: Gemalde, Plastiken, Collagen, Frittagen, Bucher*, yay. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1979. (IVC16)

Walter Benjamin, "The Author as Producer" 1934, çev. Anna Bostock, *Understanding Brecht*, yay. Verso, Londra, 1973. (IVC17)

Bertolt Brecht, "Popularity and Realism" 1938, çev. Stuart Hood, *Aesthetics and Politics*, Theodor Adorno vd., yay. Verso, Londra, 1977. (IVC18)

Kasimir Malevich, "Letter to Meyerhold" 1932, çev. Willem Langeveldt, *Kunst & Museumjournal*, Amsterdam, 1. c., sy. 6, 1990. (IVD1)

Pablo Picasso, "Conversation with Picasso" 1935, çevirisi: *Picasso: Fifty Years of his Art*, Alfred H. Barr Jr, yay. the Museum of Modern Art, New York, 1946. (IVD2)

Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art" 1936, *Social Realism - Art as a Weapon: Critical Studies in American Art*, ed. D. Shapiro, New York, 1973. © Meyer Schapiro. (IVD4)

Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function: Norm and Value as Social Facts* 1934 ya da 1936'dan, çev. Mark E. Suino, yay. the University of Michigan Press, Ann Arbor, 1970. (IVD5)

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" 1936, çev. Harry Zohn, *Illuminations*'tan, ed. Hannah Arendt, yay. Fontana, Londra, 1973. Çeviri © 1968, Harcourt Brace Jovanovich Inc., yayıncının izniyle yeniden yayımlanmıştır. (IVD6)

Theodor Adorno, "Letter to Benjamin" 1936, çev. Harry Zohn, *Aesthetics and Politics*'ten, yay. Verso, Londra, 1977. (IVD7)

Ernst Bloch, "Discussing Expressionism" 1938, çev. Rodney Livingstone, Theodor Adorno vd., *Aesthetics and Politics*'ten, yay. Verso, Londra, 1977. (IVD8)

Andre Breton, Diego Rivera, Leon Trotsky, "Towards a Free Revolutionary Art", çev. Dwight MacDonald, *Partisan Review*, New York, Sonbahar 1938, ynd. bs. *Leon Trotsky on Literature and Art*, ed. P. N. Siegel, Pathfinder Press, New York, 1970. © 1970 Pathfinder Press. (IVD9)

R. G. Collingwood, "Good Art and Bad Art", *The Principles of Art*, yay. Oxford University Press, 1938; ynd. bs. 1958. (IVD10)

Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, New York, 6. c., sy. 5, Sonbahar 1939. (IVD11)

Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review*, New York, 7. c., sy. 4, Temmuz-Ağustos 1940. (VA1)

Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newmann, "Statement", *New York Times*, 13 Haziran 1943. © The New York Times Company. (VA2)

Jackson Pollock, "Answers to a Questionnaire", *Arts and Architecture*, New York, 61, Şubat 1944. Jackson Pollock'un varislerinin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VA3)

Jackson Pollock, "Two Statements" 1947-8, *Jackson Pollock*'tan, ed. Francis V. O'Connor, yay. the Museum of Modern Art, New York, 1967. (VA4)

Mark Rothko, "The Romantics were Prompted ...", *Possibilities*, New York, 1, 1947. © Mark Rothko'nun varisleri. (VA5)

Barnett Newman, "The Ideographic Picture", aynı başlığı taşıyan bir serginin kataloğundan, Betty Parsons Gallery, New York, 1947. Barnett Newman'ın varislerinin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VA8)

Barnett Newman, "The First Man Was an Artist", *Tiger's Eye*, New York, 1. c., sy. 1, Ekim 1947. Barnett Newman'ın varislerinin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VA9)

Clement Greenberg, "The Decline of Cubism", *Partisan Review*, New York, Mart 1948. (VA10)

Barnett Newman, "The sublime is Now", *Tiger's Eye*, New York, 1. c., sy. 6, Aralık 1948. Barnett Newman'ın varislerinin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VA11)

Willem de Kooning, "A Desperate View" 1949, *The Collected Writings of Willem de Kooning*'den, yay. Hanuman Books, Madras ve New York, 1988. (VA12)

Jackson Pollock, "Interview with William Wright" 1950, *Jackson Pollock*'tan, ed. Francis V. O'Connor, yay. the Museum of Modern Art, New York, 1967. (VA13)

David Smith, "Aesthetics, the Artist and the Audience" 1952, *David Smith*'ten, ed. Garnett McCoy, yay. Henry Holt, New York, 1973. © Garnett McCoy ve David Smith'in varisleri. (VA14)

Clyfford Still, "Statement", *15 Americans*, ed. Dorothy C. Miller, New York, 1952. (VA15)

Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News*, New York, 51, Aralık 1952. Ynd. bs. *The Tradition of the New*, New York, 1959. © 1952 Art News. (VA16)

Clyfford Still, "Letter to Gordon Smith" sergi kataloğu: *Paintings by Clyfford Still*, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, NY, 1959. (VA17)

Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), "Aphorisms" 1940'lar, çev. Peter Inch ve Annie Fatet, *Wols: Aphorisms and Pictures*, yay. the Arc Press, Gillingham, 1971. (VB1)

Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism*'den, çev. Philip Mairet, yay. Routledge, Londra, 1948. (VB2)

Jean Dubuffet, "Notes for the Well-Lettered" 1946 ve "Crude Art Preferred to Cultivated Art" 1948, çeviri için kaynak: *Prospectus et lous ecrits suivants*, yay. Editions Gallimard, Paris, 1967. (VB3, VB4)

Antonin Artaud, *Van Gogh: The Man Suicided by Society*'den, çev. Helen Weaver, *Antonin Artaud: Selected Writings*, ed. Susan Sontag, Los Angeles, Farrar, Straus & Giroux Inc., 1976. © Editions Gallimard, Paris, 1956, 1961, 1964, 1967, 1970, 1971, 1974. (VB5)

Jean-Paul Sartre, "The Search for the Absolute", *Alberto Giacometti: Sculptures, Paintings, Drawings* sergi kataloğundan, Pierre Matisse Gallery, New York, 1948. Ynd. bs. *Situations III*, Editions Gallimard, Paris, 1949. (VB6)

Samuel Beckett ve Georges Duthuit, "Three Dialogues", *Proust: Three Dialogues*, yay. John Calder, Londra, 1965. © 1949, 1987 Samuel Beckett. Samuel Beckett'in varisleri, Calder Publications Ltd. ve Grove Press, New York izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VB7)

Jacques Lacan, "The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I" 1949, çev. Jean Ronssel, *New Left Review*, sy. 51, Eylül-Ekim 1968. (VB8)

Jean-Michel Atlan, "Abstraction and Adventure in Contemporary Art", *Paris - Paris: Creations en France 1937-1957*, yay. the Centre Pompidou, Paris, 1981. (VB9)

Francis Ponge, "Reflections on the Statuettes, Figures and Paintings of Alberto Giacometti", çeviri için kaynak: *Cahiers d'Art*, Paris, 1951. © Francis Ponge. (VB10)

Albert Camus, "Creation and Revolution", *The Rebel*'den, çev. Anthony Bower, yay. Alfred A. Knopf, New York, 1956. © 1956 Random House Inc.'ın bir bölümü olan Alfred A. Knopf. (VB11)

Michel Tapie, *An Other Art*'tan, çeviri için kaynak: *Un Art autre*, Paris, 1952. © 1952 Michel Tapie. (VB12)

Georg Baselitz, "Pandemonium Manifestos", *Georg Baselitz: Paintings 1960-83*, Londra, 1983. © 1983, Whitechapel Art Gallery Mütevellileri. (VB13)

Francis Bacon, "Interview with David Sylvester 1962-3", *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, David Sylvester, yay. Thames & Hudson, Londra, 1987. (VB14)

Maurice de Vlaminck, "Open Opinions on Painting" 1942, *Paris - Paris: Creations en France 1937-1957* sergi kataloğu ynd. bs., yay. Centre Pompidou, Paris, 1981. (VC1)

Francis Klingender, *Marxism and Modern Art: An Approach to Social Realism*'den, yay. Lawrence & Wishart, Londra, 1943, ynd. bs. 1977. (VC2)

Robert Motherwell, "The Modern Painter's World", *Dyn*, New York, 1. c., sy. 6, Kasım 1944. (VC3)

Raenato Guttuso, "Crisis of Renewal", çev. Nicholas Walker, *Cosmopolita*, Roma, 30 Aralık 1944. (VC4)

Frida Kahlo, "On *Moses*" 1945, çev. Jorge Gonzalez Casanova ve Daniela Garsiz, *Cartas Apasionadas: The Letters of Frida Kahlo*, ed. Martha Zamora, yay. Chronicle Books, San Francisco, 1995. (VC7)

Robert Motherwell ve Harold Rosenberg, "The Question of What Will Emerge Is Left Open", *Possibilities: An Occasional Review*, New York, Kış 1947/8. Ynd. bs. *Theories of Modern Art*, ed. H. B. Chipp, yay. the University of California Press, Berkeley, 1968. (VC10)

Constant, "Our Own Desires Build the Revolution" 1949, çev. Lucy Lippard, *Theories of Mo-*

dern Art, ed. H. B. Chipp, yay. the University of California Press, Berkeley, 1968. (VC11)

Andre Fougeron, "The Painter on his Battlement", *La Nouvelle Critique*, Paris, Aralık 1948. (VC13)

Hans Sedlmayer ve Theodor Adorno, "Darmstadt Colloquy'den, çev. Nicholas Walker, *Darmstädter Gesprach: Das Menschenbild in unserer Zeit*, ed. Hans Gerhard Evers, yay. Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt, 1950. (VC14)

Arthur M. Schlesinger Jr, "The Politics of Freedom" 1950, *The Vital Centre: The Politics of Freedom*, yay. Andre Deutsch, Londra ve New York, 1970. © 1962 Arthur Schlesinger Jr. (VC16)

Alfred H. Barr Jr, "Is Modern Art Communistic?", *New York Times Sunday Magazine*, 14 Aralık 1952. © The New York Times Company. (VC17)

Ben Shahn, "The Artist and the Politician", *Art News*, New York, Eylül 1953. (VC18)

Henry Moore, "The Sculptor in Modern Society", *Art News*, New York, 5. c., sy. 6, Kasım 1952. Ynd. bs. *Henry Moore on Sculpture*, ed. Philip James, Londra, 1966. (VC19)

David A. Siqueiros, "Open Letter to the Painters, Sculptors and Engravers of the Soviet Union" 1955, çev. Sylvia Calles, *Art and Revolution*, yay. Lawrence & Wishart, Londra, 1975. (VC20)

Georg Lukacs, "The Ideology of Modernism" 1956, *The Meaning of Contemporary Realism*, çev. John and Necke Mander, yay. Merlin Press, Londra, 1963. (VC21)

Roland Barthes, "Myth Today", çev. Annette Lavers, *Mythologies*, yay. Hill and Wang, New York, ve Jonathan Cape, Londra, 1972. Çeviri © Jonathan Cape 1972, Farrar, Straus and Giroux Inc.'ın bir bölümü olan Hill and Wang'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIA1)

Jirô Yoshihara, "Gutai Manifesto" 1956, *Theories and Documents of Contemporary Art*, ed. Kristine Stiles and Peter Selz, yay. the University of California Press, Berkeley, 1966. © 1966, Regents of the University of California. (VIA2)

Asger Jorn, "Detourned Painting" 1959, *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, yay. the MIT Press, Cambridge, MA, ve Londra, 1991. (VIA4)

Frantz Fanon, "On National Culture", *The Wretched of the Earth*, çev. Constance Farrington, yay. Harper Collins, Londra, 1965, ve Penguin, Harmondsworth, 1974. (VIA5)

Lawrence Alloway, "The Arts and the Mass Media", *Architectural Design*, Şubat 1958. © John Wiley & Sons Ltd. (VIA6)

Allan Kaprow, *Environments, Assemblages, and Happenings 1959-65*'ten, yay. Harry N. Abrams, New York, 1965. (VIA7)

Piero Manzoni, "Free Dimension" 1960, sergi kataloğu içinde: *Identite Italienne*, Centre Pompidou, Paris, 1981. (VIA8)

Pierre Restany, "The New Realists" 1960, sergi kataloğu içinde: *Identite Italienne*, Centre Pompidou, Paris, 1981. (VIA9)

GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), "Transforming the Current Situation of Plastic Art" 1961, çev. Davida Fineman, *Beyond Modern Sculpture*, Jack Burnham, Londra, 1968, ynd. bs. *Force Field: Phases of the Kinetic*, Hayward Gallery, Londra, 2000. (VIA10)

George Maciunas, "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art", Fluxus konser manifestosunun mikrofilminden çevrildi, *Apres John Cage*, Archiv Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart, 1962. (VIA11)

Raymond Williams, "The Analysis of Culture", *The Long Revolution*, yay. Chatto & Windus, Londra, 1961. Random House Group Limited'in izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIA12)

John Cage, "On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work", *Silence*, University of New England Press, Cambridge, MA, 1961. © 1961 John Cage. Wesleyan University Press'in izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIA13)

Jasper Johns, "Interview with David Sylvester" 1965, sergi kataloğu içinde: *Jasper Johns: Drawings*, Arts Council of Great Britain, Londra, 1974. © 1974 David Sylvester ve Jasper Johns. (VIA14)

Richard Hamilton, "For the Finest Art, Try Pop" 1961, *Collected Works*, Thames & Hudson, Londra, 1982. (VIA15)

Claes Oldenburg, *Store Days: Documents from The Store (1961)* ve *Ray Gun Theater (1962)*

içindeki *Documents from The Store*, der. Claes Oldenburg ve Emmett Williams, yay. Something Else Press, New York, 1967. (VIA16)

Roy Lichtenstein, "Lecture to the College Art Association" 1964, *American Artists on Art from 1940-1980*, Ellen H. Johnson, New York, 1982. © Roy Lichtenstein. (VIA18)

George Kubler, *The Shape of Time*'dan, yay. Yale University Press, New Haven, 1962. (VIA19)

Marshall McLuhan, "Introduction" ve "Challenge and Collapse: The Nemesis of Creativity", *Understanding Media*, yay. McGraw-Hill, Londra, 1964. (VIA20)

Gerhard Richter, "Notes 1964-1965", çev. David Britt, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, yay. Thames & Hudson, Londra, 1995. (VIA21)

Tony Smith, Samuel Wagstaff Jr'la bir söyleşiden, *Artforum*, New York, 1. c., sy. 4, Aralık 1966. (VIA22)

Jasper Johns, "Obituary of Marcel Duchamp", *Artforum*, New York, Kasım 1968. (VIA23)

Alain Robbe-Grillet, "Commitment" 1957, *Snapshots and Towards a New Novel*, çev. Barbara Wright, yay. Calder & Boyars, Londra, 1965. © 1963 Les Editions Minuit. Çeviri © 1965 Calder & Boyars ve Grove Press Inc. (VIB1)

David Smith, "Tradition and Identity" 1959, *David Smith*, ed. Garnett McCoy, yay. Henry Holt, New York, 1973. © 1973, Garnett McCoy ve David Smith'in varisleri. (VIB2)

Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind" 1961, çev. Carleton Dallery, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, yay. Northwestern University Press, Evanston, IL, 1964. (VIB3)

Roger Hilton, "Remarks about Painting", Galerie Lienhard'daki bir sergi kataloğunun önsözü, Zürih, Haziran 1961. (VIB4)

Clement Greenberg, "Modernist Painting" 1960, göz. geç. ynd. bs. *Art & Literature*, Lugano, sy. 4, 1965. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIB5)

Theodor Adorno, "Commitment", çev. F. McDonagh, *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. A. Arato ve E. Gebhardt, yay. Blackwell ve Urizen Press, 1978. (VIB6)

Barnett Newman, "Interview with Dorothy Gees Salcedo", *Art in America*, New York, 50. c., sy. 2, Yaz 1962. "Frontiers of Space" adıyla ynd. bs., *Selected Writings and Interviews*, New York, 1990. (VIB7)

Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", *Art International*, Lugano, 6. c., sy. 8, Ekim 1962. (VIB8)

Michael Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*'dan, yay. the Fogg Art Museum, Harvard University, 1965. (VIB9)

Jules Olitski, "Painting in Color", *Artforum*, New York, Ocak 1967. (VIB11)

Stanley Cavell, "A Matter of Meaning It", *Art, Mind, and Religion*, ed. W. H. Capitan ve D. D. Merrill, University of Pittsburgh Press, 1967. Ynd. bs. *Must We Mean What We Say*, New York, 1969. (VIB12)

William Tucker ve Tim Scott, "Reflections on Sculpture", sergi kataloğu: *Tim Scott: Sculpture 1961-1967*, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1967. (VIB13)

Richard Wollheim, "The Work of Art as Object" 1970, *Modernism, Criticism, Realism*, ed. Charles Harrison ve F. Orton, yay. Harper & Row, New York ve Londra, 1984. (VIB14)

Yves Klein, "The Evolution of Art towards the Immaterial" 1959'dan, çevirisi Gimpel Fils Gallery'deki bir sergi kataloğunda yer almaktadır, Londra, 1973. © Yves Klein'ın varisleri. (VIIA1)

Carl Andre, "Preface to Stripe Painting", *Sixteen American Artists*, ed. Dorothy C. Miller, Museum of Modern Art, New York, 1959. (VIIA2)

Frank Stella, "Pratt Institute Lecture" 1959-60, *Frank Stella*, Robert Rosenblum, Penguin Books, Harmondsworth ve Baltimore, MD, 1971. © 1971 Frank Stella. (VIIA3)

Ad Reinhardt, "Art as Art", *Art International*, Lugano, 6. c., sy. 10, Aralık 1962. Ynd. bs. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Viking Press, New York, 1975. © 1953, 1954, 1963, 1975 Rita Reinhardt. (VIIA4)

Donald Judd, "Specific Objects", *Arts Yearbook*, New York, 8, 1965. Ynd. bs. *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Scotia, 1975. © 1975 Donald Judd. (VIIA5)

Robert Morris, "Notes on Sculpture 1-3", *Artforum*, New York, 4. c., sy. 6, Şubat 1966, 5. c., sy. 2, Ekim 1966, 5. c., sy. 10, Yaz 1967. (VIIA6)

Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, New York, Yaz 1967. (VIIA7)

Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, New York, 5. c., sy. 10, Yaz 1967. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIA8)

Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art", *Art-Language*, Coventry, 1. c., sy. 1, Mayıs 1969. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIA9)

Robert Barry, "Interview with Arthur H. Rose", *Arts Magazine*, New York, 43. c., sy. 4, Şubat 1969. (VIIA10)

Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", 1. Kısım'dan, *Studio International*, Londra, 178. c., sy. 915, 1969. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIA11)

Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, "Statement" 1967. © 1967, yazarlar. İzinle yeniden yayımlanmıştır. (VIIA12)

Daniel Buren, "Mise en garde"ı "Beware" başlığıyla çeviren Charles Harrison, *Studio International*, Londra, 179. c., sy. 920, Mart 1970. © Daniel Buren 1969. (VIIA13)

Terry Atkinson ve Michael Baldwin, "Air Show" 1967. Yazarların izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIB1)

Michelangelo Pistoletto, "Famous Last Words" 1967, *Pistoletto* sergi kataloğu için çeviren Henry Martin, ed. Germano Celant, Rizzoli, New York, 1989. (VIIB2)

Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", *Artforum*, New York, Eylül 1968. Ynd. bs. *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York, 1979. © 1979 Nancy Holt. (VIIB3)

Robert Morris, "Notes on Sculpture 4: Beyond Objects", *Artforum*, New York, Nisan 1969. Ynd. bs. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge, MA, 1993. (VIIB4)

Ian Burn ve Mel Ramsden, "The Role of Language" 1969. Yazarların izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIB6)

Lawrence Weiner, "Statements 1969-72", *Conceptual Art*, ed. Ursula Meyer, Dutton, New York, 1969, bir ek içermektedir: *Documenta 5*, Kassel, 1972. © 1972, Ursula Meyer. Penguin Putnam Inc.'ın bir bölümü olan Dutton'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIB7)

Victor Burgin, "Situational Aesthetics" 1969. © Victor Burgin. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIB8)

John A. Murphy, Sponsor's Statement for "When Attitudes become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information", Institute of Contemporary Arts, Londra, 1969. (VIIB9)

Germano Celant, *Art Povera: Conceptual, Actual, or Impossible Art?*'dan, Macmillan Publishing Inc., New York, 1969. Greenwood Publishing Group, Inc.'ın bir bölümü olan Praeger Publishers'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIB10)

Eva Hesse, "Interview with Cindy Nemser", *Artforum*, New York, 7. c., sy. 9, Mayıs 1970. © Artforum. (VIIB11)

Joseph Beuys, "Not Just a Few Are Called, But Everyone", çev. John Wheelwright, *Studio International*, Londra, 184 c., sy. 950, Aralık 1972. (VIIB12)

Lea Vergine, "The Body as Language" 1974, çev. Henry Martin, *Body Art and Performance: The Body as Language*, yay. Skira, Milan, 2000. (VIIB13)

Bruce Nauman, "Interview with Michele de Angelus" 1980, sergi kataloğu içinde: *Bruce Nauman*, Hayward Gallery, Londra, 1998. (VIIB14)

Helio Oiticica, "Appearance of the Supra-Sensorial" 1968, çevirisi: *Helio Oiticica*, Guy Brett vd., yay. Witte de With, Rotterdam, ve Walker Art Center, Minneapolis, 1992. Ynd. bs. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. A. Alberro ve B. Stimson, yay. MIT Press, Cambridge, MA, 1999. (VIIC1)

Dan Graham, "Presentation to an Open Hearing of the Art Workers' Coalition" 1969, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberto ve Blake Stimson, yay. MIT Press, Cambridge, MA, 2000. (VIIC2)

Mierle Laderman Ukeles, "Maintenance Art Manifesto" yaklaşık 1969, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy R. Lippard, yay. the University of California Press, Berkeley, 1973 and 1997. © 1973 Lucy R. Lippard. (VIIC3)

Lucy Lippard, "Interview with Ursula Meyer" ve "Postface", *Six Years: The Dematerialization*

of the Art Object, yay. Henry Holt, New York ve Londra, 1973. © 1973 Lucy R. Lippard. Henry Holt and Company'nin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIC4)

"The Artist and Politics: a Symposium"dan, *Artforum,* New York, Eylül 1970. © 1970 Donald Judd. (VIIC5)

Valie Export, "Woman's Art", çev. Nicholas Walker, *Neues Forum,* Viyana, 20. c., sy. 228, Ocak 1973. (VIIC7)

Joseph Beuys, "I am Searching for Field Character", çev. Caroline Tisdall, *Art into Society, Society into Art,* yay. the Institute of Contemporary Arts, Londra, 1974. (VIIC8)

Hans Haacke, "Statement", *Art into Society, Society into Art,* yay. the Institute of Contemporary Arts, Londra, 1974. (VIIC9)

Marcel Broodthaers, "To be *bien pensant,* or not to be ... to be blind", *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs,* ed. Benjamin Buchloh, yay. MIT Press, Cambridge, MA, 1987. (VIIC10)

Mel Ramsden, "On Practice", *The Fox,* New York, Nisan 1975. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIC11)

Ian Burn, "The Art Market: Affluence and Degradation", *Artforum,* 14. c., sy. 4, 1975. (VIIC12)

Victor Burgin, "Socialist Formalism" 1976'dan. © Victor Burgin. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIC13)

Jacques Derrida, *Of Grammatology*'den, çev. Gayatri Chakravorti Spivak, yay. the Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1976. © 1974, 1976, Johns Hopkins University Press. (VIID1)

Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", çev. Ben Brewster, *Lenin and Philosophy and Other Essays*'den, yay. Verso, Londra, 1971. (VIID3)

Michel Foucault, "What is an Author?" 1969, *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism,* çev. ve ed. Josue V. Harari, yay. Cornell University Press, Ithaca, NY, 1979. © 1979, Cornell University. (VIID2)

Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* içinde 'Postscript - 1969'den, 2. bs., yay. University of Chicago Press, 1970. (VIID4)

Roland Barthes, "From Work to Text", çev. Stephen Heath, *Image, Music, Text,* yay. Hill and Wang, New York, 1977. Çeviri © Stephen Heath, Farrar, Straus and Giroux Inc.'ın bir bölümü olan Hill and Wang'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIID5)

Robert Smithson, "Cultural Confinement", *Artforum,* New York, Ekim 1972. Ynd. bs. *The Writings of Robert Smithson,* ed. Nancy Holt, New York, 1979. © 1979 Nancy Holt. (VIID6)

Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art,* yay. Oxford University Press, New York, 1972. © 1972, 1975 Oxford University Press Inc. (VIID7)

Rosalind Krauss, "A View of Modernism", *Artforum,* New York, Eylül 1972. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIID8)

Jean Baudrillard, "Ethic of Labour, Aesthetic of Play", *The Mirror of Production,* çev. Mark Poster, yay. Telos Press, New York, 1975. (VIID9)

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen,* Londra, 16 c., sy. 3, Sonbahar 1975. Ynd. bs. *Visual and Other Pleasures,* Londra, 1989. (VIID10)

Michel Foucault, "A Lecture" 1976, çev. Kate Soper, *Michel Foucault: Power/Knowledge,* ed. Colin Gordon, Harvester, Brighton, 1980. Özgün dersin ses kaydını çözen ve çev. Alessandro Fontana ve Pasquale Pasquino, Michel Foucault, *Microfisica del potere,* Turin, 1977. © 1976 Michel Foucault. (VIID11)

Rosalind Krauss, "Notes on the Index, Part 1", *October,* Cambridge, MA, sy. 3, Bahar 1977. Ynd. bs. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* yay. the MIT Press, Cambridge, MA, ve Londra, 1986. (VIID12)

Fredric Jameson, "Reflections on the Brecht-Lukacs Debate", *Aesthetics and Politics,* Theodor Adorno vd., yay. Verso, Londra, 1977. Ynd. bs. Jameson, *The Ideologies of Theory,* 2. c., *The Syntax of History,* Minnesota University Press, 1988. (VIID13)

Raymond Williams, "Dominant, Residual and Emergent", *Marxism and Literature,* Oxford University Press, 1977. © 1977 Oxford University Press. (VIID14)

Edward Said, *Orientalism*'den, yay. Routledge & Kegan Paul, Londra, 1978. (VIID15)

Jean Baudrillard, "The Hyper-realism of Simulation", çev. Charles Levin, *The Structural Allegory*, ed. John Fekete, yay. the University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. © 1976 Editions Gallimard. (VIIIA1)

Pierre Bourdieu, "Being Different", çev. Richard Nice, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* içinde, yayımcı Cambridge, Polity Press, 1993. (VIIIA2)

Craig Owens, "The Allegorical Impulse", *October*, Cambridge, MA, sy. 12 ve 13, Bahar ve Yaz 1980. Ynd. bs. *Art After Modernism*, ed. Brian Wallis, yay. the New Museum of Contemporary Art, New York, 1984. (VIIIA3)

Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde", *October*, Cambridge, MA, sy. 18, Sonbahar 1981. Ynd. bs. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, yay. the MIT Press, Cambridge, MA, ve Londra, 1986. (VIIIA4)

Hal Foster, "Subversive Signs", *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, yay. Bay Press, Seattle, 1985. © 1985 Hal Foster. (VIIIA5)

Sherrie Levine, "Statement", *Style*, Vancouver, Mart 1982 ('Mannerism: A Theory of Culture" sergi kataloğu, Vancouver Art Gallery). (VIIIA6)

Barbara Kruger, "Talking Pictures", *Screen*, Londra, 23. c., sy. 2, Temmuz-Ağustos 1982. (VIIIA8)

Peter Halley, "Nature and Culture", *Arts Magazine*, New York, Eylül 1983. (VIIIA9)

Fredric Jameson, "The Deconstruction of Expression", "Post-Modernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Londra, sy. 51, Temmuz-Ağustos, 1984. (VIIIA10)

Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, Ashley Bickerton, "From Criticism to Complicity", *Flash Art*, Milan, sy. 129, Yaz 1986. (VIIIA11)

Julia Kristeva, "Interview with Catherine Francolin", *Flash Art*, Milan, sy. 126, Şubat-Mart 1986. (VIIIA12)

Edward Said, "Opponents, Audiences, Constituencies, and Community", *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, yay. the University of Chicago Press, 1983. (VIIIB1)

Mary Kelly, "Re-Viewing Modernist Criticism", *Screen*, Londra, 22. c., sy. 3, Sonbahar 1981. Ynd. bs. *Art after Modernism*, New Museum of Contemporary Art, New York, 1984. (VIIIB2)

Ana Mendieta, "Art and Politics" 1982, *Ana Mendieta*, yay. Ediciones Poligrapha, Barcelona, 1996. (VIIIB3)

Krzysztof Wodiczko, "Public Projection", *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 7. c., sy. 1/2, Kış/Bahar 1983. Editörlerin izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIIB4)

Victor Burgin, "The Absence of Presence" 1984'ten. © Victor Burgin. Yazarın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIIB5)

Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, yay. Verso, Londra, 1986. (VIIIB6)

Niklas Luhmann, "The Work of Art and the Self-Reproduction of Art" 1984-6, çeviri için kaynak: *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, ed. Hans Ulrich Gumbrecht ve K. Ludwig Pfeiffer, yay. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986. (VIIIB7)

W. J. T. Mitchell, "Image and Word" ve "Mute Poesy and Blind Painting", *Iconology*, yay. the University of Chicago Press, 1986. (VIIIB8)

Raymond Williams, "When Was Modernism?", *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, yay. Verso, Londra, 1989. © Raymond Williams varisleri. (VIIIB9)

Louise Bourgeois, "Statements from an Interview with Donald Kuspit", *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1997*, yay. MIT Press, Cambridge, MA, 1998. (VIIIB10)

Richard Rorty, "Private Irony and Liberal Hope", *Contingency, Irony and Solidarity*, yay. Cambridge University Press, 1989. (VIIIB11)

Gayatri Chakravorti Spivak, "Who Claims Alterity?", *Remaking History: DIA Art Foundation Discussions in Contemporary Culture*, sy. 4, ed. B. Kruger ve P. Mariani, yay. Bay Press, Seattle, 1989. © 1989 DIA Art Foundation. (VIIIB12)

Richard Serra, "The Yale Lecture", *Kunst & Museumjournaal*, Amsterdam, 1. c., sy. 6, 1990. © Richard Serra. (VIIIB13)

Mike Kelley, "Dirty Toys: Mike Kelley Interviewed" 1991/2, ynd. bs. *Mike Kelley*, ed. Thomas Kellein, yay. Cantz Verlag, Stuttgart, 1992. (VIIIB14)

Martin Kippenberger, *B: Interview with Jutta Koether*, çev. Nicholas Walker, kaynak: *B: Gespräche mit Martin Kippenberger*, yay. Cantz, Ostfilden, 1994. (VIIIB15)

Peter Wollen, "Into the Future: Tourism, Language and Art", *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth Century Culture*, yay. Verso, Londra, 1993. (VIIIB16)

Homi K. Bhabha, "on 'hybridity' ve 'moving beyond'", *The Location of Culture*, yay. Routledge, Londra ve New York, 1994. (VIIIB17)

Daniel Bell, "Modernism and Capitalism'den, *Partisan Review*, New York, 45. c., sy. 2, 1978. (VIIIC1)

Jean-Francois Lyotard, Introduction to *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Geoff Bennington and Brian Massumi, yay. the Minnesota University Press, Minneapolis, 1984. Çeviri ve önsöz © the University of Minnesota. Fransızca bs. © 1979, Les Editions de Minuit. (VIIIC2)

Jürgen Habermas, "Modernity - An Incomplete Project", çev. Seyla Ben-Habib, *New German Critique*, sy. 22, Winter 1981, ynd. bs. *Postmodern Culture*, ed. H. Foster, Londra, 1985. (VIIIC3)

Jean-Francois Lyotard, "What Is Postmodernism?" 1982, çev. Regis Durand, *Innovation/Renovation*, ed. I. ve S. Hassan, yay. the University of Wisconsin Press, Madison, 1983. *The Postmodern Condition*'ın İngilizce baskısına ek olarak yayımyanmıştır (bkz. VIIIC2). (VIIIC4)

Julia Kristeva, "Powers of Horror" 1980, *Powers of Horror: An Essay in Abjection*, çev. Leon S. Roudiez, yay. Columbia University Press, New York, 1982. Çeviri © 1982 Columbia University Press. (VIIIC5)

Donald Judd, "... not about master-pieces but why there are so few of them", *Art in America*, New York, Eylül-Ekim, 1984. Brant Publications'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIIC6)

Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, "The Cultural-Historical Tragedy of the European Continent", *Flash Art*, Milano, Mayıs/Haziran 1986. Parkett Verlag'ın izniyle yeniden yayımlanmıştır, Zürih. (VIIIC7)

Gerhard Richter, "Interview with Benjamin Buchloh", çev. Stephen P. Duffy, *Gerhard Richter: Paintings*, ed. Roald Nasgaard ve I. Michael Danoff, Museum of Contemporary Art, Chicago, ve Art Gallery of Ontario, Toronto, 1988. © Benjamin Buchloh ve Gerhard Richter. Gerhard Richter'in izniyle yeniden yayımlanmıştır. (VIIIC8)

Gerhard Richter, "Notes", çevirisi: *Gerhard Richter* sergi kataloğu, Tate Gallery, Londra, 1991. © The Tate Gallery ve Gerhard Richter. (VIIIC9)

Jeff Wall, "Representation, Suspicions and Critical Transparency", Serge Guilbaut, T. J. Clark ve Anne Wagner'la bir tartışma, *Parachute*, Montreal, sy. 59, Temmuz/Ağustos/Eylül 1990. (VIIIC10)

Diedrich Diederichsen, "Which Side are You on, Cultural Worker?" çev. Nicholas Walker, *Immendorffs Handbuch der Akademie für Adler*'dan, yay. Buchhandlung Walter König, Köln, 1990. (VIIIC11)

Albert Oehlen, "In Conversation with Wilfred Dickhoff and Martin Prinzhorn", çev. Nicholas Walker, *Kunst heute 7*, Köln, 1991. (VIIIC12)

Olu Oguibe, "In the 'Heart of Darkness'", *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, Londra, sy. 23, Yaz 1993. (VIIIC13)

Ilya Kabakov, "On Installations", *Art in America* (Museum of Modern Art), New York, Ocak 1995. (VIIIC14)

Doris Salcedo, "Interview with Charles Merewether" 1999, çev. Merewether ve Sylvia Korwek, ynd. bs. *Doris Salcedo*, Nancy Princenthal, Carlos Basualdo ve Andreas Huyssen, yay. Phaidon, Londra, 2000. © 2000 Phaidon Press. (VIIIC15)

Franco Moretti, "MoMA 2000: The Capitulation", *New Left Review*, Londra, ikinci seri, 4. c., Temmuz-Ağustos 2000. (VIIIC16)

Dizin

11 Ekim (Sanatsal Emek Birliği) **517-519***
Abstraction-Création **409-411**, 428, 431, 531, 693, 1243, 1264
Absürd Tiyatrosu 657, 798
Acconci, Vito 1044
Adorno, Theodor W. 394, 515, 536, **564-567**, **704-706**, 734, **823-826**, 1049, 1129, 1130, 1178, 1186, 1188, 1203
Aeskhylus 1056
Afrika 119, 135, 136, 138, 178, 191, 192, 243, 309, 587, 588, 681, 753-755, 1163, 1165, 1225-1228
ahlak 99, 100, 109, 128, 129, 157, 281, 285, 299, 307, 367, 494, 496, 529, 552, 628, **643**, 701, 743, 744, 954, 959, 996, 1052, 1095, 1102, 1144, 1174, 1181, 1184, 1185
AHRR (Devrimci Rusya Ressamlar Birliği) **438-439**, **439-441**, 444, 509, 513, 517
ajit, ajitprop 539, 1118, 1154
Akademi 40, 203, 208, 265, 334, 336, 343, 344, 458, 467, 512, 528, 591, 608, 714, 821, 1116
akademiler, akademizm 108, 178, 267, 330, 346, 445, 465, 512, 665, 723, 1187
akıl 58, 116, 139, 145, 168, 208, 217, 311, 342, 359, 413, 417, 420, 421, 425, 432, 471, 484, 487-490, 492, 498, 499, 514, 515, 522, 528-530, 536, 542, 562, 563, 577, 582, 647, 660, 674, 697, 707, 708, 716, 755, 811, 846, 899, 906, 913, 920-924, 931, 937, 947, 959, 966, 985, 1116, 1175; ~ hastası/hastalığı 145, 147, 148
Albers, Josef 1086
Albert-Birot, Pierre 288
Alberti, Leon Battista 1172
Aleksandrov, Georgi Fedoroviç 737
Alloula, Malek 1111
Alloway, Lawrence **757-759**, 1024
Alman Devrimi 252, 297, 596
Alma-Tadema, Lawrence 711
Althusser, Louis 861, 889, 914, 998, **1002-1009**, 1013
Amado, Raimundo 962
Amerikalı Soyut Sanatçılar Grubu **431-432**
Amerikan Sahne ekolü 470
Ammann, Jean Christophe 1198, 1199
anarşizm 165, 340
Anderson, Perry 861, 1242
Andre, Carl 857, **865**, 886, 904, 948, 950, 970, 974, 1079, 1085, 1116
anlatı, anlatma 186, 350, 433, 538, 805, 837, 842, 857, 998, 1028, 1034-1037, 1112, 1120, 1124, 1126, 1148, 1187, 1202, 1207, 1212
Anquetin, Louis 67, 68
Anselmo, Giovanni 945
anti-biçim 948, ayr. bkz. biçimsiz; Süreç Sanatı
Antin, David 1025
anti-sanat 251, 770-772, 803
anti-sömürgecilik 752-757, 1159
antropoloji 120, 665, 1014, 1071
Apollinaire, Guillaume 178, **212-213**, **213-214**, **214-215**, **215-216**, 243, **258-259**, 484, 489, 500, 767, 874, 1139, 1190
Apollon 51, 418, 633, 692
Appel, Karl 701
Aquinas, Aziz Thomas 485, 633
Aragon, Louis **490-493**, **494**, 535, 540, **689**, 703
Arazi Sanatı 859, ayr. bkz. Toprak Sanatı
Arbeitsrat für Kunst 193, 301
ARBKD (Asso) **444-446**
Archipenko, Alexander 192
Areopagoslu Dionysius 414
arılık 601, 605, 613, 615
Arias, Bernardo 697
Arias, Pablo 697
Aristoteles 579, 971, 1007, 1017, 1143, 1235
arketip 412-416, 785, 910
Arman (Armand Fernandez) 767
Arnheim, Rudolf 937
Arp, Hans 288, **309**, 409, 418, 550, 562, 606, 618, 872, 1215
Art Brut 597, 643, 646
Art Nouveau 72, 523
Artaud, Antoin 598, 639, **648-652**, 672, 674, 889, 955
Artforum 803, 804, 836, 839, 874, 881, 892, 924, 925, 928, 948, **970-974**, 983, 985, 1019, 1021, 1026
Art-Language 895, 907, **932-938**, **991-992**, **1091-1093**, 1244, 1276

arzu 39, 46, 99, 100, 182, 205, 239, 413, 421, 422, 525, 604, 620, 676, 701, 721, 795, 835, 954, 956, 1033, 1079, 1097, 1104, 1124, 1151
Asher, Michael 1090
Askevold, David 1048
ataerkil 1031-1033, 1037, 1113, 1119, 1122, 1123
Atget, Eugène 1079
Atkinson, Terry 907, **915-920**, **932-938**, 936
Atlan, Jean-Michel **665-666**
Augustine, St 414, 1189
Aurier, G.-Albert 68
auteur 23, 861, 1017
avangard 32, 33, 60, 69, 88, 145, 151, 154, 199, 214, 249, 250, 252-254, 269, 275, 306, 329-331, 347, 367, 368, 373, 375, 381, 382, 391, 393, 416, 439, 448, 458, 470, 475, 517, 523, 527, 536, 568, 577-580, 582-584, 586, 587, 596-598, 603-605, 608, 612, 613, 619, 628, 712, 719, 732, 733, 744, 749, 757, 759, 765, 786, 790, 817, 820, 824, 860, 861, 873, 895, 897, 898, 915, 920, 944, 951, 955, 963, 965-967, 979, 980, 984, 1014, 1018, 1033, 1038, 1041, 1072-1074, 1084-1089, 1103, 1108, 1111, 1114, 1118, 1122, 1138, 1159, 1171, 1178, 1179, 1186, 1187, 1189, 1190, 1215, 1217, 1219
avangardcılık 24, 31, 32, 34, 567, 693, 991, 1215, 1229
Avery, Milton 829
Ayer, A. J. 898, 903-906
ayna safhası 661

Babbitt, Irving 601
Bach, Johann Sebastian 68, 69
Bachelard, Gaston 433, 737, 864
Bacon, Francis **676-680**, 1220
Baer, Jo **971**
Bağımsız Grup 757, 785
bağlanma 250, 531, 532, 664, 687, 700, 765, 798, 805, 808, 823, 824, 825, 826
Bahr, Hermann **141-145**
Bahtin, Mikhail 1214
Bainbridge, David 915, 932, 936
Baldessari, John 1090
Baldwin, Michael **915-920**, 932, 936, **1091-1093**
Ball, Hugo **281-282**
Balzac, Honoré de 538, 806, 999, 1018, 1126
Bannard, Walter Darby **971**
Barbizon ressamları 84
Bardon, Geoffrey 1160
Barlach, Ernst 715
Barnes, Barry 23
Barok 317, 416, 620, 683, 695, 767, 832, 1079, 1093, 1136, 1163, 1168
Barr, Alfred H. 689, 712, 1238
Barr, Alfred H. Jr **416-418**, **712-715**
Barrés, Maurice 69
Barry, Robert **897-898**, 1080
Barthes, Roland 732, **735-740**, 861, **1013-1016**, 1088-1090, 1096, 1128
Baselitz, Georg **672-676**
Basquiat, Jean-Michel 1163
Bastien-Lepage, Jules 101
başkalık bkz. öteki 1145
Bataille, Georges **520-521**, **521-523**, 526, 1015, 1184, 1192
Batı 26, 140, 147, 191, 199, 252, 253, 259, 260, 331, 336, 347, 351, 352, 375, 378, 391, 393, 394, 419, 439, 448, 494, 510, 529, 578, 581-583, 585, 589, 595, 598, 617, 619, 621, 633, 668, 713, 714, 717, 721, 725, 733, 753, 754, 758, 765, 797, 800, 817, 819, 820, 823, 836, 861, 867, 906, 944, 957, 987-989, 993, 995, 998, 1031, 1042, 1049, 1055-1059, 1063, 1066, 1083, 1096, 1106, 1117, 1128, 1159-1162, 1172, 1179, 1184, 1199, 1212, 1214, 1215, 1222, 1225-1230, 1232; ~lı gelenek 34
Baudelaire, Charles Pierre 70, 260, 363, 558, 639, 651, 666, 732, 736, 738, 743, 752, 831, 1081, 1083, 1093, 1173, 1176, 1178, 1182, 1186, 1212, 1213
Baudrillard, Jean **1028-1031**, 1065, **1069-1071**, 1084, 1096, 1097
Bauhaus 253, 301, 314, 336-343, 345-347, 397, 403, 404, 518, 548, 635, 743, 1185
Bauman, Bruce **957-960**
Baumgartner, Thomas 715
Baziotes, William 613
Beckett, Samuel **657-660**, 798, 842, 950, 1139
Beckley, Bill 1048
Beckmann, Max 279, **302-303**, 617
beden 112, 114, 118, 209, 218, 273, 278, 296, 303, 450, 472, 475, 663, 684, 687, 799, 877, 885, 948, 971, 1044, 1048, 1072, 1099, 1113, 1119, 1123, 1146, 1154; ~ Sanatı 859, 954
Beethoven, Ludwig van 39, 102, 360, 695, 705, 763
Behrens, Peter 344
Bell, Clive 126, **131-134**, 188, 337, 905, 988
Bell, Daniel **1171-1176**, 1180, 1191
Bell, Larry
Belling, Rudolf 297
Bellini, Giovanni 1083

Ben-Amos, Paula 1160
Benito, Enrique 697
Benjamin, Walter **531-536**, **558-564**
Benn, Gottfried 586, 728, 1185
Benton, Thomas Hart 470, 609
Berger, John 991, 1110
Bergson, Henri 153, **166-169**, 175, 190, 1178
Berkeley, Busby 1035
Bernal, Cesar 697
Bernard, Emile 32, 53, 60, 67, 68, 70, 92
Bernini, Gian Lorenzo 850, 1195, 1197
Beşinci Enternasyonal 977
Beuys, Joseph 770, **951-953**, **977-978**, **1198-1201**, 1205, 1234, 1235
Bhabha, Homi K. **1163-1169**
Bickerton, Ashley **1103-1106**
biçim 42, 52, 54, 59, 65, 66, 73, 78, 81-83, 86, 105, 113, 115, 116, 118, 119, 124, 131-136, 138-140, 142, 145, 151, 164, 186, 187, 190, 191, 202, 205, 207, 208, 223, 224, 226, 227, 230, 237-239, 241, 242, 244, 245, 256, 257, 261, 265, 274, 293, 305, 309, 310, 315-319, 321-323, 329, 330, 335, 337-340, 344, 346, 347, 353, 356, 359, 362, 371-374, 381, 386, 387, 404, 407, 408, 415, 417, 422, 423, 425, 428, 429, 431, 434, 438-440, 447-449, 461, 464, 466, 468, 473, 482, 483, 494, 505, 506, 512, 514, 517, 524, 526, 528, 532, 538, 541, 542, 544, 546, 551, 556, 557, 588, 598, 604, 610, 628, 630, 663, 665, 666, 668, 670, 671, 676, 685, 686, 694, 697, 699, 702, 703, 711, 723, 724, 728, 733, 735, 737, 740, 754, 761, 766, 769-772, 782, 797, 804, 805, 809, 812, 814, 816, 843, 859, 869, 870, 871, 873, 874, 877, 880, 888, 893, 895, 896, 910-912, 923, 928-931, 938, 942, 945, 949, 952, 988, 990, 1030, 1031, 1055, 1075, 1082, 1083, 1089, 1093, 1104, 1107, 1114, 1120, 1123, 1128, 1131, 1146, 1151, 1191, 1197, 1199, 1200, 1206, 1228, 1237; ~cilik 671, 686, 688, 711, 713, 723, 806, 823, 987, 988, 990, 993, 998, 1223; ~siz (*informe*) 213, 520, 620, 769, 793, 859, 869
bileşik resimler 1077
bilim 48, 49, 74, 109, 119, 127, 164, 167, 176, 215, 295, 335, 349, 365, 378, 379, 383, 384, 416, 424, 465, 466, 473, 492, 521, 572, 587, 615, 684, 694, 697, 716, 737, 774, 821, 861, 877, 899, 917, 947, 976, 998, 1009, 1011, 1012, 1013, 1016, 1040-1042, 1077, 1144, 1147, 1171, 1176, 1181, 1184, 1185, 1188, 1195, 1227
bilinç 61, 98, 118, 121, 158, 161, 163, 164, 168, 192, 200, 204, 222, 273, 278, 314, 322, 323, 367, 369, 382, 429, 451, 473, 501, 502, 519, 526, 530, 574-577, 649, 651, 661, 697, 728, 741, 745, **798**, 924, 926, 953, 970, 1007, 1008, 1024, 1053-1055, 1101, 1104, 1134, 1137, 1165, 1172, 1178, 1182, 1185, 1198
Bircilik 349
birey 50, 142, 157, 160, 162, 291, 305, 326-328, 343, 344, 346, 347, 360, 368, 371, 519, 552, 554, 556, 589, 662, 666, 668, 671, 676, 697, 776, 923, 973, 978, 1007, 1106, 1108, 1113, 1156, 1238; ~cilik 161, 180, 300, 597, 598, 666, 686, 699, 867, 1173, 1225
Birinci Dünya Savaşı 27, 120, 134, 145, 151, 153, 166, 188, 193, 197, 199, 243, 249, 253, 259, 277, 317, 331, 336, 368, 490, 631, 1162
Birnbaum, Dara 1089
Bismarck, Otto von 824
Bissiere, Roger 814
Bladen, Ronald 886, 905
Blake, William 634, 836, 1173
Blanche, Jacques Emile 547
Blast 188, 190
Blaue Reiter, Der 105, 116, 118, 141, 184
Bleyl, Fritz 88
Blin, Roger 651
Bloch, Ernst 394, **567-570**, 577, 1049
Blok grubu 349, 411
Blok, Alexander 152, **169-171**, **294-297**
Bloom, Harold 1077
Bloomsbury grubu 188
Boccioni, Umberto 153, 154, **175-178**, 588
Boecklin, Arnold 79
Boetti, Alighiero 945
Boguslavskaya, Kseniya 209
Bohemya, Bohemyacılık 141, 578, 603, 787
Bolşevik 180, 251-253, 294, 327, 370, 393, 439, 441, 453, 454, 479, 714
Bolşevizm 288, 291, 293, 447, ayr. bkz. Kültürel Bolşevizm
Bonnard, Pierre 67, 391, 617, 619, 681
Borchardt, Rudolf 565
Borges, Jorge Luis 1077, 1083
Bosch, Hieronymus 663
Botticelli, Sandro 794
Bouguereau, William Adolphe 244, 542
Bourdieu, Pierre **1071-1076**
Bourgeois, Louise **1141-1142**
Brancusi, Constantine 192, 550, 579, 865, 872
Braque, Georges 69, 134, 178, 211, 212, 216, 220, 235-239, **241-242**, 243, 257, 307, 495, 498, 500, 577, 579, 618, 619, 681, 832, 1190, 1238

Brauntuch, Troy 1078, 1103
Brecht, Bertolt 531, 533, 535, **536-540**, 565, 567, 770, 791, 825, 842, 860, 889, 944, 964, 979, 1049, 1093, 1138, 1140, 1184
Breton, André 79, **484-490**, **494-500**, **500-504**, **570-573**
Bridgman, Percy Williams 916
Brik, Osip **381-382**, **382-386**, **507-510**
Brodie, Gandy 866
Broodthaers, Marcel **980-981**, 1158, 1207
Brown, Trisha 1079
Bru, C.P. 814
Brueghel, Pieter 303, 459
Bruitism 291
Brunelleschi, Filippo 873
Brücke 88, 117, 120, 303
Buchloh, Benjamin 980, 1201
Bulatov, Eric 1229
Bunuel, Luis 523
Buren 908, 969, 1090, 1190
Buren, Daniel **908**, **908-914**, 969, 1090, 1190
Burgin, Victor **942-944**, **986-991**, **1120-1124**, 1125
Burgos, Rodolfo 697
burjuva 60, 78, 144, 153, 163-166, 180, 182, 184, 186, 232, 249, 250-253, 272-274, 297, 299-301, 304, 305, 337, 367, 371, 372, 380, 382, 437-439, 442-444, 446-451, 455-458, 460, 462, 463, 465, 467, 469, 470, 474, 479, 495, 506, 518, 531, 533, 534, 539, 541, 548, 550, 551, 565-567, 569, 578, 581, 585, 597, 603, 604, 623, 649, 660, 667, 668, 685, 687, 698-700, 702, 706, 711, 713, 714, 727, 745, 770, 786, 787, 807, 808, 825, 832, 861, 954, 978, 981, 982, 987, 988, 990-992, 998, 1002-1004, 1008, 1018, 1029, 1030, 1049, 1051, 1063, 1065, 1074, 1094-1097, 1101, 1102, 1138-1140, 1171-1175, 1203-1205, 1220, 1221, 1240, 1241
Burke, Edmund 620
Burlyuk, David 543
Burn, Ian **938-940**, 981, **983-986**
Butor, Michel 853
Bürger, Peter 1179
Bütner, Werner 1155, 1216, 1217, 1219, 1222
Bütün Rusya Komünist Partisi Merkez Komitesi **453-454**
bütünsellik 139, 140, 569, 668, 737, 1039, 1050
Büyük Petro 713
Byron, George Gordon, Lord 903, 1173

Cabaret Voltaire 281, 283, 309
Cage, John 622, 732, 770, **777-780**, 793, 804, 840, 842, 889, 942, 946, 1172
Calder, Alexander 588, 1150
Campbell, John W. 759
Campendonk, Heinrich 297
Campigli, Massimo 460
Camus, Albert **667-670**
Canova, Antonio 278
Carlsund, Otto 410
Carlyle, Thomas 50
Caro, Anthony 734, 840, 841, 842, 844, 882, 886, 888, 890, 892, 907, 925
Carra, Carlo 175, **261-265**, 266, 304, 305
Carter, Elliot Cook Jr 889
Carus, Karl Gustav 413
Casanova, Laurent 703
Cassirer, Paul 57, 58
Cassou, Jean 689
Castoro, Rosemarie **972**
Cavell, Stanley **840-844**
Cazeneuve, Horacio 697
Celant, Germano 920, **945-948**
Céline, Louis-Ferdinand 1194
Cervantes, Miguel de 669
César (César Baldaccini) 767
Cézanne, Paul 31-33, 50, **53-56**, 57-71, 95, 96, 131, 195, 211, 212, 215, 216, 221, 222, 228, 230, 232, 235-238, 256, 260, 276, 279, 285, 303, 335, 408, 417-419, 439, 540, 547, 579, 622, 623, 624, 633, 681, 711, 714, 812, 813, 818, 820, 832, 873, 898, 902, 903, 911, 1027, 1190, 1205, 1238
Chagall, Marc 334, 447, 499, 1156
Chamaillard, Ernest de 67
Champfleury 1162
Chandler, John 967
Chaplin, Charlie 502, 561
Chardin, Jean Baptiste Simeon 62, 67, 96, 212
Chipp, Herschel B. 23, 24, 475, 698, 700, 701
Chirico, Giorgio de 48, **79-80**, 252, 261, **266-268**, 587, 892, 1190
Chomsky, Noam 1055
Christensen, Dan 907
Christo (Christo Jaracheff) 767
Churchill, Winston 712, 827
Cimabue, Giovanni 39, 820, 864
Cimarosa, Domenico 260
cins 939
cinsellik 976, 1113, 1114, 1125, 1126, 1127
Circle 393, 419, **433**
Clark, Lygia 962
Clark, T. J. (Tim) 962, 1077, 1091, 1092, 1213, 1235

Clarté 494
Clay, Jean 860
Clemente, Francisco 1163
Cobra grubu 598, 665, 701
Cocteau, Jean 433
Coleridge, Samuel Taylor 651, 1082, 1083, 1084
Coll, Luis 697
Collingwood, R. G. **573-577**
Coltrane, John 958
Combat 667
Condorcet, Marie Jean de 1181
Constant bkz. Nieuwenheuys, Constant A.
Cooper, Martin 718
Copernicus 352, 656, 1010, 1214
Copi, Irving M. 900
Corinth, Lovis 278, 448
Cornell, Joseph 872, 892, 1085
Corot, Jean Baptiste Camille 71, 76, 84, 260, 821
Counter-Attack 717, 718
Courbet, Gustave 31, 76, 97, 154, 215, 216, 221, 222, 228, 439, 440, 473, 474, 603, 794, 835, 912, 1074, 1081, 1083, 1162
Crane, Harold Hart 579
Creeley, Robert 1172
Crimp, Douglas 1104
Croce, Benedetto 32, **126-131**, 573, 633, 830, 1077, 1082-1084
Cross, Henri-Edmond 36, 225
Cucchi, Enzo **1198-1201**
Cunningham, Merce 770, 777, 793
Curie, Pierre 490
Cutforth, Roger 938, 983

Çasnik, İlya 334
çıplaklık 64, 69, 203, 213, 236, 237, 284, 546, 620, 654, 666, 1088, 1239, ayr. bkz. nü
çilecilik 162
çizgi roman 581, 758, 790, 791, 793, 946, 976, 1024, 1075, 1107, 1162, 1217
çoğulculuk 986, 1109, 1148
çoğulluk 49, 944, 1014, 1016, 1226
çokkültürcülük 1165

D'Annunzio, Gabriele 1140
Dada 250, 251, 272-274, 281, 283-285, 287-294, 306, 307, 309, 310, 355, 442, 484, 490, 504, 505, 528, 621, 622, 670, 671, 760, 765, 768, 770, 786, 793, 872, 1074
Dadaizm 251, 475, 476, 561, 562, 709
dahi/deha 38, 48-50, 52, 61, 63, 65, 70, 72, 74, 78, 97, 212, 220, 222, 232, 257, 259, 274, 343, 344, 355, 356, 420-422, 490, 503, 554, 573, 588, 646, 669, 674, 699, 700, 768, 1081, 1086, 1112, 1231
Dali, Salvador 394, 521-523, **523-526**, 550, 587, 661, 704, 892
Dalton, John 1010
Damisch, Hubert 1115, 1116
Dante, Alighieri 128, 777, 779, 1056
Danzker, Jo-Anne Birnie 1091
Darboven, Hanne 1079, 1230
Daubigny, Charles François 76
Daumier, Honoré 724, 794
David, Jacques-Louis 31, 221, 244
Davis, Ron 907
Davis, Stuart **467-470**, 793
De Stijl 253, 314, 317, 320, 348, 378
De Angelus, Michele 957
De Kooning, Willem **622-623**
De Man, Paul 1076
Debord, Guy 732, **743-750**
Degas, Edgar 40, 50, 68, 71, 103, 681, 1162
dekorasyon 379, 963
dekoratif 193, 194, 211, 222, 236, 257, 271, 277, 278, 341, 345, 407, 408, 461, 544, 549, 607, 666
Delacroix, Eugène 35-39, 54, 64, 87, 95, 179, 685, 835, 864
Delaroche, Hippolyte (Paul) 221
Delaunay, Robert **178-180**, 196, 211, 216, 220, 812
Deleuze, Gilles 1039, 1042, 1236
demokrasi 50, 340, 454, 598, 699, 951, 953, 977, 978, 1194, 1196
Denis, Maurice 34, **60-67**, **87-72**
Derain, André **85-87**, 216, 220, 236, 252, **275**, 279, 439, 495, 499, 562
derinlik 53, 72, 83, 111, 114, 218, 224, 239, 256, 302, 353, 418, 424, 605, 606, 676, 685, 752, 766, 812, 813, 837, 866, 991, 1024, 1026, 1070, 1101, 1102
dérive bkz. Situasyonizm 743, 745, 746
Derjavin, Gavril Romanoviç 313
Derrida, Jacques **993-998**, 1096, 1099, 1145, 1184, 1236, 1237
Descartes, René 418, 641, 661, 812, 1189
Desvallières, George-Olivier 92
Detaille, Jean Baptiste Edouard
détournement bkz. Situasyonizm 743, 747
Deutsche Werkbund 344
Devéria, Achille ve Eugène 221

devrim 25, 163, 173, 251-253, 277, 291, 294, 331, 332, 349, 367, 368-371, 375, 378, **380**, 394, 419, 420, 438-440, 455, 458, 460, 474, 494, 502, 505, 506, 517, 522, 543, 547, 554, 567, 571-573, 629, 632, 651, 667, **668**, 669, 701, 709, 713, 720, 749, 806, 922, 982, 983, 984, 1059, 1072, 1139
devrimci sanat 253, 299, 305, 351, 372, 438, 443, 445, 446, 457, 469, 472, 519, 548, 550-552, 570, 573, 687, 748, 749, 806
Dewey, John 945
Deyneka, Alexander Alexandroviç 518, 713
Dickens, Charles 1138
Diderot, Denis 641, 1189, 1195
Diederichsen, Diedrich **1216-1217**
dil 21, 23, 32, 41, 44, 47, 240, 265, 271, 282, 312-314, 415, 436, 463, 465, 486, 513, 522, 542, 616, 627, 645, 656, 661-663, 665, 667, 685, 702, 727, 732, 735, 736, 738, 739, 756, 762, 784, 894, 899, 902, 904, 927, 934, 937, 938, 939, 946, 953, 965, 969, 991, 994, 1011, 1013, 1014-1016, 1018, 1027, 1032, 1033, 1043, 1065, 1069, 1072, 1085, 1110, 1123, 1124, 1126, 1127, 1133, 1134, 1143, 1144, 1151, 1160, 1177, 1183, 1186, 1191, 1197, 1213, 1214, 1236, 1237
din 73, 89, 99, 227, 290, 320, 342, 384, 413, 501, 505, 550, 692, 802, 817, 818, 898, 999, 1031, 1052, 1106, 1131, 1151, 1171, 1181, 1195
dinamizm 171, 176, 178, 235, 354, 695
Dine, Jim 793, 794
Diogenes 653
Dionysius, Divizyonist 35, 193, 196
Disraeli, Benjamin 1057
Divizyonizm 175, 177
Dix, Otto 299, 300, **449**
Diyagilev, Sergey Pavloviç 588
Doesburg, Theo van 253, **314-317**, **347-349**, 622
doğa 53-56, 58, 62, 65, 69, 70, 113, 114, 123, 125, 138, 140, 142, 143, 145, 158, 180, 202, 209, 213, 233, 244, 297, 310, 317, 320, 321, 335, 398, 402, 404, 405, 467, **468**, 473, 474, 568, 621, 649, 663, 681, 682, 695, **696**, 801, 810, 822, 868, 874, 909, 947, 999, 1020, 1021, 1023, 1029, 1032, 1065, 1079, 1095, 1096, 1117, 1133, 1134, 1137, 1180, 1211
Doğalcılık 31, 32, 155, 277
Dondero, George **706-710**, 715-717
Dos Passos, John 711
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 297
Drouet, Minou 736
Drouin, Rene,
Dubois-Piller, Albert 36
Dubuffet, Jean 597, 598, 619, 635, **643-646**, **646-648**, 670, 1021, 1025, 1156
Ducasse, Isidore bkz. Lautréamont 490, 500, 675
Duchamp, Marcel 216, 220, 250, 251, **283**, 732, 787, 790, 804, 872, 897, 898, 899, 902, 903, 932, 936, 937, 950, 1022, 1025, 1045-1048, 1074, 1075, 1077, 1080, 1089, 1187, 1190, 1201, 1205
Dufrêne, Jacques 767
Dufy, Raoul 220
Duhamel, Georges 562
Duhem, Pierre 917
Dumas, Alexandre 1018
Dungert, Max 300
Dunikowski, Xaver 192
Durand-Ruel (Galeri) 40, 75, 1074
Duret, Théodore 37
Durkheim, Emile 415
Duthuit, Georges **657-660**
duvar resmi 337, 340, 407, 408, 461, 541, 610, 707
Duve, Thierry de 1187
Dünya Savaşı 26-28, 120, 134, 145, 151, 153, 166, 169, 188, 193, 197, 199, 214, 243, 249, 251, 253, 259, 277, 317, 331, 336, 349, 357, 368, 443, 484, 490, 527, 529, 595, 599, 617, 618, 622, 631, 640, 643, 672, 676, 710, 713, 719, 740, 741, 752, 777, 795, 804, 823, 826, 831, 859, 970, 980, 1021, 1028, 1095, 1096, 1098, 1139, 1162
Dürer, Albrecht 1132
düşler 42, 43, 46, 68, 174, 188, 463, 486, 501, 514, 528, 596, 637
düzen çağrısı (*rappel à l'ordre*) 250, 1187
Dwinger, Ernst 669
Dylan, Bob 860

edebiyat 24, 163, 165, 166, 173, 175, 214, 245, 289, 290, 307, 310, 313, 324, 336, 379, 381, 392, 409, 420, 427, 442, 449, 450, 451, 453, 455, 456, 462, 463, 472, 481, 494, 498, 501, 502, 511, 532, 535, 536, 539, 540, 550, 557, 565, 579, 580, 581, 584, 586, 587, 602, 604, 618, 640, 711, 716, 725, 728, 737, 754, 755, 757, 772, 797, 805-808, 823, 825, 826, 843, 896, 959, 981, 988, 989, 991, 998, 1014, 1015, 1055, 1065, 1072, 1073, 1098, 1109, 1110, 1126, 1127, 1129, 1136, 1163, 1172, 1182, 1187, 1188, 1192, 1193, 1195, 1216, 1221, 1238, 1241
eğilim 23, 25, 31, 70, 90, 121, 147, 151, 163, 164, 190, 216, 231, 314, 330, 334, 358, 360, 368,

375, 394, 405, 416-419, 422, 423, 449-452, 483, 506, 517, 532, 535, 573, 582, 682, 683, 698, 724, 734, 778, 782, 875, 892, 933, 938, 1020, 1035, 1115, 1182, 1227
eğitim 21, 40, 54, 81, 105, 146, 161, 180, 305, 334, 335, 337, 339, 343-347, 349, 355, 357, 367, 374, 384, 387, 429, 437, 442, 443, 455, 458, 471, 472, 480, 526, 546, 583, 585, 628, 687, 688, 693, 707, 721, 785, 799, 802, 830, 948, 952, 953, 967, 980, 1012, 1041, 1055, 1071, 1112, 1142, 1148, 1151, 1152, 1157, 1163, 1183, 1222, 1233, 1235
Ehrenburg, İlya 347, 378, 807
Ehrenzweig, Anton 925, 928, 930, 937
Einstein, Albert 214
Einstein, Carl **134-140**
Eisenhower, Dwight D. 712
Eisenstein, Sergey Mihailoviç 518, 633
Ekim Devrimi bkz. Devrim, Rus 163, 331, 439, 987, 991
ekonomi 50, 269, 270, 271, 311, 312, 328-330, 343, 472, 614, 963, 978, 984, 990, 1028, 1029, 1031, 1043, 1086, 1089, 1153, 1174, 1176, 1180, 1199, ayr. bkz. market
Ekspresyonizm 120, 141, 143-145, 151, 154, 261, 277, 278, 288, 292, 304, 393, 448, 567-569, 629, 687, 709, 777, 828, 866, 905, 931, 948, 954, 1022, 1044, 1229
Elan 255
Eliot, T. S. 574, 577, 580, 584, 711, 726, 1088, 1140
Eluard, Gala 494, 524, 528, 579
Eluard, Paul 529
empati 137
emperyalizm 455, 469, 698, 1117
Empresyonizm 31, 62, 69, 141, 143, 144, 199, 387, 448, 475, 476, 509, 603, 618, 1028
Endell, August 33, **81-83**
endüstri 1188
Engels, Friedrich 451, 456, 502, 737, 1031
Ensor, James Sidney 715
Enzensberger, Hans Magnus 823
Epstein, Jacob 192
Ermolayeva, Vera 334
Ernst, Max 490, 494, **528-531**, 550, 588, 669, 704
Esprit Nouveau 272
estetik 25, 32, 34, 35, 37, 55, 64, 70, 73, 74, 75, 81, 82, 88, 89, 91, 97, 103, 105, **128-134**, 140, 164, 167, 178, 182, 199, 202, 209, 214, 216, 234, 237, 244, 249, 253, 264, 269, 289, 290, 295, 299, 300, 305, 311, 315, 316, 318, 322, 324, 326, 329, 330, 332, 336, 337, 341, 344, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 376, 377, 380, 381, 383-385, 394, 405, 411, 417, 422, 433, 442, 449, 450, 452, 458, 459, 462, 468, 479, 481, 482, 489, 505, 509, 510, 512, 513-517, 519, 526-531, 536, 538, 542, 549, 552-557, 564, 565-567, 571, 573, 574, 577, 579, 595, 599, 601, 608, 614-616, 620, 628, 630-632, 643, 670, 683, 685, 696, 701-703, 716, 718, 721, 725, 727, 728, 734, 744, 757, 761, 764, 768, 769, 772, 781, 782, 786, 794, 796, 821, 824-826, 844, 850, 858, 860, 867, 873, 878, 900-902, 904, 908, 914, 919, 924, 926, 931, 941, 942, 944, 946, 949-951, 955, 957, 961, 965, 969, 970, 974, 987, 988, 990, 1006, 1018, 1019, 1029, 1030, 1033, 1048, 1049, 1054, 1066, 1067, 1070, 1071, 1074, 1077, 1080-1082, 1085-1087, 1089, 1112, 1113, 1119-1121, 1127, 1128, 1130, 1138, 1149, 1162, 1163, 1168, 1172, 1175, 1178, 1179, 1181-1188, 1190, 1205, 1207, 1233, 1235, 1239, 1241, 1242
estetizm 713, 752, 755, 961, ayr. bkz. Güzellik
"Eşek Kuyruğu" grubu 123
eşzamanlılık 171, 180, 292, 481, 1172, 1202
Euklides 214, 215, 351, 352, 362, 516, 633, 657
Evans, Walker 1079
Evrensel 48, 151, 320, 367, 420, 719, 814
evrensellik 24, 49, 72, 284, 378, 385, 428, 605, 609, 641, 1225
Ewers, Hanns Heinz 447
Export, Valie **976-977**
eylem resmi 629, 751, 859

Fackel, Die 197
Fadeyev, Aleksandr 711
faktografi (olguyazı) 511
Fanon, Frantz **752-575**, 1168, 1169
Faraday, Michel 796
Faşizm 249, 392, 445, 460, 531, 563, 564, 570, 587, 591, 710, 825, 860, ayr. bkz. Nazizm
Fautrier, Jean 635, 672
Fauvist/Fauvizm 212, 417, 418, 628, 741
Feininger, Lyonel Charles Adrian 715
Fels, Florent 499
felsefe 113, 130, 134, 145, 151, 157, 164, 167, 182, 235, 285, 367, 455, 507, 515, 550, 589, 614, 630, 664, 665, 667, 711, 716, 721, 726, 774, 807, 894, 899, 900, 907, 960, 969, 998, 1029, 1065, 1071, 1095, 1143, 1144, 1176
feminizm 1128, 1191, ayr. bkz. kadın hareketi
fenomenoloji 1095, 1214
Ferdière, Gaston 648

fetişizm 955, 1123
Feuerbach, Ludwig Andreas 568, 1030, 1031
Fichte, Johann Gottlieb 50
figüratif olmayan sanat 409, 423, 426
Filiger, Charles 67
film 231, 258, 348, 354, 474, 480, 510, 512, 518, 558, 560, 562, 566, 673, 711, 758, 761, 770, 792, 801, 963, 976, 989, 1018, 1031, 1032, 1033, 1035-1038, 1078, 1094, 1110, 1115, 1158, 1212
Fineman, Joel 1083
Flack, Audrey 1163
Flagg, James Montgomery 711
Flandrin, Jean Hippolyte 97
Flaubert, Gustave 799, 1018, 1057, 1138
Flavin, Dan 892, 904, 907
Fletcher, Angus 1079, 1083
Fluxus grubu 770
Folignolu Angela 1192
Fontainas, André 38, 39
Fontana, Lucio **693-697**, 765, 1039
Fontenay, Charles de 220
Forain, Jean Louis 681
Fortini, Franco 989, 991
Foster, Hal **1089-1090**, 1097, 1178
fotoğrafçılık 52, 800, 801, 1079
fotomontaj 355, 527, 528, ayr. bkz. montaj
Foucault, Michel 861, **998-1002**, 1013, 1038-1043, 1056, 1066, 1096, 1097, 1101, 1118, 1123, 1184
Fougeron, André 689, 702, **703-704**
Fox, The 981
Fragonard, Jean Honoré 820
Francblin, Catherine 1106
France, Anatole 485
Franck, César 68
Frankenthaler, Helen 831, 866, 1024, 1025
Frankfurt Okulu 531, 564, 823, 1129, 1178
Fransız Devrimi 457, 811, 1017, 1080, 1179
Fraser, Andrea 1155, 1156, 1158
Freiligrath, Ferdinand 452
Frémiet, Emmanuel 97
fresk 71, 96, 131, 181, 194, 461, 472, 518, 848, 849, 864, 1087, 1151
Fresnaye, Roger de la 220
Freud, Sigmund 32, 34, **41-48**, 394, 412, 413, 485, 486, 488, 502, 521, 528, 596, 625, 633, 691-693, 727, 728, 738, 925, 1032, 1034, 1066, 1102, 1107, 1123, 1124-1126, 1128, 1135, 1173
Freytag, Gustav 506
Fridman, Marcos 697
Fried, Michael 574, 601, 734, 803, 811, **830-836**, **836-839**, 839, 840, 847, 852, 853, 857-859, 873, **881-892**, 901, 907, 924, 925, 988, 1026, 1027, 1185, 1232
Friedlaender, Salomo (Mynona) 292
frottage 528
Fry, Roger 32, 34, 60, 61, **97-105**, 126, 131, 188, 211, 215, 217, 241, 266, 831, 988
Frye, Northrop 1078
Funi, Achille 460
Fütürizm 137, 153, 154, 166, 171, 175, 177, 188, 196, 199, 201-204, 206, 250, 261, 285, 298, 304, 305, 325, 332, 335, 354, 367, 380, 460, 475, 476, 480-483, 512, 543, 695, 709, 786, 1084, 1118, 1138, 1139, 1174

Gabo, Naum **331-334**, 418, **419-422**, 428, 433, 526, 550, 874, 882
Gaillard, Pol 689
Gainsborough, Thomas 849
Galbraith, Kenneth 799
galeri 448, 561, 761, 795, 859, 860, 913, 964, 968, 975, 982, 1019, 1072, 1073, 1075, 1099, 1106, 1114, 1158, 1165, 1188
Galileo 1010
Gallen-Kallela, Akseli Valdemar 675
Gan, Aleksey 375, **376-378**, 518, 990, 991
Garcia Olivier, Juan 573
Gaudi, Antonio 523
Gaudier-Brzeska, Henri **189-193**
Gauguin, Paul 33, **38-41**, 62, 65, 67-71, 222, 417-419, 448, 665, 714, 715
Gauss, Carl Friedrich 352
Genet, Jean 666, 737, 738, 792, 1017
geometri 128, 179, 212, 351, 409, 906, 909, 931, 1075, 1134
George, Stefan 825
Gerassimov, Aleksandr 713, 714
Gerçekçilik 24, 31, 155, 178, 199, 221, 391, 392, 395, 448, 457, 459, 462, 470, 483, 536, 538, 540, 548, 596, 597, 599, 665, 683, 687, 690, 698, 703, 706, 712, 715, 723, 971, 987, 990, 1049, 1050, 1065, 1067, 1069, 1186, ayr. bkz. Doğalcılık
Gerçeküstücülük 310, 391-393, 457, 484, 489, 490, 494, 495, 500, 501-503, 520, 528, 530, 548, 550, 587, 596, 618, 690, 701, 892, 1069, 1093, 1229
Gericault, Theodore 835
gestalt 875, 876, 930, 1012, 1045
Gezginler 1239

Giacometti, Alberto 618, **622**, 652-656, 666, 812
Gide, Andre 566, 580, 590
Ginsburg, Moisei Yakovleviç 518
Girdapçılık 188, 189, 250, 275, 1139
Giorgione 681
Giotto 96, 131, 459, 583, 687, 688, 822, 864
Glass, Philip 958
Gleizes 178, 182, 216, 220, **221-228**, **272-275**, 409
Gloanec, Marie 419
Godard, Jean-Luc 860
Goebbels, Joseph 447, 681, 714
Goethe, Johann Wolfgang von 144, 162, 293, 504, 568, 874, 1084, 1171
Gogol, Nikolay Vasilyeviç 297, 1138
Goldwater, Robert 1141
Golyscheff, Jefim 290
Gombrich, E. H. 1091, 1137
Gonçarova, Natalia Sergeyevna 1162
Gonzalez, Julio 1150
Goodman, Nelson 1137
Goodman, Paul 1085
Gorki, Arshile 619, 831, 948
Gorki, Maksim 313
Gotik 119, 178, 191, 231, 309, 362, 416, 471, 504, 549, 620, 682, 683, 1200
Gottlieb, Adolph 597, **607-608**, **612-613**, 622, 826, 831
Goya y Lucientes, Francisco Jose de 177, 230, 723, 852
Gould, Glenn 1203
gösterge 223, 737, 738, 739, 740, 751, 916, 934, 987, 995, 1014, 1015, 1030, 1043-1047, 1065, 1071, 1082, 1087, 1090, 1115, 1126, 1134, 1135
göstergebilim 736, 737, 738, 740, 990, 995, 996, 1115, 1123
gösteri 496, 511, 570, 653, 743, 748, 749, 762, 905, 908, 1035-1037, 1068, 1115, 1167, 1207, ayr. bkz. Sitüasyonizm
gösterme 222, 345, 605, 735, 752, 772, 987, 993, 1009, 1014, 1015, 1164, 1189
Graham, Dan 932, **963-965**, 1090
Gramsci, Antonio 1004, 1058, 1173
GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) **768-770**
Greco, El 67, 179, 622, 681, 723, 822
Green, Renée 1165, 1167
Greenberg, Clement 23, 259, 394, 406, 418, 567, **577-587**, **601-607**, **617-619**, 629, 733, 734, 757, 758, **817-822**, **828-830**, 831, 833, 838, 839, 840, 857, 858, 869, 873, 883, 885, 888, 892, 901, 907, 985, 988, 1020, 1026, 1064, 1112, 1121-1123
Gris, Juan 134, 216, **276**, 588, 706
Gropius, Walter **301**, 338, **343-347**, 548, 551
Grosvenor, Robert 886
Grosz, George 193, 252, 288, 290, 300, **304-306**, 391, 442, 443, **446-447**, **504-507**
Gründel, Günther 535
Grünewald, Matthias 303, 506
Grützner, Eduard 506
Guattari, Félix 1039
Guérin, Charles 92
Guest, Eddie 577, 584
Guevara, Che 860
Guston, Philip 865
Gutai sanatı 741, 743
Gutenberg, Johannes Gensfleisch 231
Guttuso, Renato 599, **687-689**
güzellik 38, 64, 70, 73, 88, 89, 91, 94, 103, 105, 124, 173, 178, 179, 201, 215, 216, 234, 238, 269, 284, 316, 318, 325, 326, 328, 332, 367, 398, 427, 447, 448, 522, 541, 542, 546, 559, 620, 621, 627, 640, 669, 670, 675, 683, 696, 701, 706, 742, 771, 780, 853, 1032, 1130, 1181, 1194

Haacke, Hans 969, **978-980**, 1090, 1125, 1223-1225
Habermas, Jürgen 1066, 1177, **1178-1185**, 1186, 1190, 1201
haç 59, 172, 224, 670, 671, 1007, 1158
Hahn, Meyer de 67
Hains, Raymond 767
Halk Cephesi 394, 454, 531, 568, 590, 698
halkla ilişkiler 736 bkz. reklamcılık
Halley, Peter 355, **1094-1097**, **1103-1106**
Hals, Frans 835
Hamilton, Richard 757, **785-786**
Hampshire, Stuart 834
Hansen, Alfredo 697
Happening bkz. Oluşum
Harrison, Charles 28, 847, 908, 968, **1091-1093**, 1120, 1160, 1213
Hartlaub, Gustav Firedrich **277-279**
Hartmann, Eduard von 413
Hausmann, Raoul 288, 290, 291, 300, 355
Hay, Denys 1058
hazıryapım 902
Heartfield, John 252, 290, 355, 443, 444, 533
Heckel, Erich 88, 147

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 450, 502, 568, 620, 632, 633, 682, 684, 726, 823, 833, 834, 899, 1031, 1175, 1191
Heidegger, Martin 641, 726, 1081, 1082, 1084, 1099, 1144, 1164, 1169
Heine, Maurice 523
Hélion, Jean 409, 550
Hemingway, Ernest 1140
Hennings, Emmy 281
Henry, Charles 41
Hepworth, Barbara **428-431**, 550
Herakleitos 524
Herbin, Auguste 220, 409
Herder, Johann Gottfried 758
Hesse, Eva **948-951**, 1085
Hermes Trismegistus 813, 999
Herwegh, Georg 452
Herzfelde, Wieland 134, 391, **504-507**
Hesse, Eva 948, 1085
heykel 40, 73, 75, 94, 127, 135-140, 190, 191, 193, 211, 267, 271, 278, 283, 298, 301, 324, 325, 333, 336, 337, 340-342, 344, 370, 419, 427-430, 432, 434, 435, 469, 479, 518, 553, 585, 602, 605, 616, 626, 645, 653-655, 693, 695, 720, 734, 760, 767, 797, 807, 809, 813, 819, 820, 822, 833, 841-844, 846, 859, 869, 870, 872-876, 879, 882-884, 886, 888, 890, 896, 901, 902, 905, 935, 937, 948, 952, 957, 961, 962, 976, 978, 990, 1044, 1048, 1094, 1106, 1135, 1141, 1149, 1150, 1151, 1158, 1198, 1217, 1235
Hıristiyanlık 50, 191, 362, 1185, 1195
Hippokrates 999, 1000
Hildebrand, Adolf 134, 137, 278
Hilton, Roger **814-817**
himaye/hami 304, 310, 395, 445, 455, 469, 519, 554, 578, 691, 719, 720, 721, 832, 968, 1112, 1173, 1195, 1238
Hippokrates 999, 1000
histeri 607, 663, 1092, 1102
Hitchcock, Alfred 1037
Hitler, Adolf **475-477**
Hlebnikov, Velimir 314, 368, 543
Hofmann, Hans **406-409**, 587, 613, 831
Hofmannstahl, Hugo von 57
Hofstadter, D. R. 1084, 1130
Hokusai 583
Holzer, Jenny 1065, 1089, 1090, 1155
Homeros 564, 568, 673
Horkheimer, Max 823
Houston, James 691, 1160
Hoyland, John 907
Höch, Hannah 300, **355-357**
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 651
Hölzel, Adolf 339
Hrdlicka, Alfred 1222, 1224
Hruşçov, Nikita 725, 731
Huebler, Douglas 897, 969
Huelsenbeck, Richard **288-290**, **290-291**, **291-294**, 622
Hugo, Victor 358, 1056
Hulme. T. E. 588, 924
Hurrell, Harold 915, 932
Hutten, Ulrich von 296
hümanizm 597, 698, 699, 1002, 1123

Ibels, Henri Gabriel 67
Ibsen, Henrik 1138
Immendorff, Jörg 1216, 1219, 1220, 1222
Informe 520, 693, 859, ayr. bkz. biçimsiz
Ingres, Jean Auguste Dominique 55, 69, 221, 244, 256, 267, 268, 278, 542, 819, 820, 835, 836, 864
Internationale situationniste 743, 746, 748
ırk 100, 153, 227, 410, 447, 448, 1016, 1145, 1146, 1164, 1227
Ionesco, Eugène 1139
Irenaeus 414
Israel, Jozef 76
Itten, Johannes **337-339**, 343

ideal 47, 51, 53, 64, 74, 78, 98, 128, 137, 172, 215, 216, 234, 265, 285, 299, 304, 312, 318, 341, 372, 373, 392, 419, 427, 451, 452, 460, 491, 498, 503, 521, 526, 549, 620, 659, 694, 715, 719, 772, 773, 781, 867, 909, 910, 926, 953, 971, 1006, 1008, 1020, 1030, 1035, 1036, 1082, 1135
idealizm 32, 64, 154, 182, 209, 293, 521, 565, 694, 951
ideograf 613
ideoloji 145, 367, 410, 438, 598, 707, 725, 733, 735, 803, 807, 825, 886, 887, 925, 987, 991, 1003, 1005-1009, 1049, 1101, 1140, 1211
ifade 24, 41, 42, 47, 54, 55, 60, 65, 78, 82, 84, 86, 89, 92-96, 99, 103, 106, 115, 118-120, 129, 130, 135, 140, 141, 144, 151, 153, 174, 177, 179, 185, 187, 192-194, 196, 201, 215, 217, 218, 220, 224, 230, 231, 233, 236, 240, 241, 243, 244, 259, 265, 269, 278, 290, 297, 310, 315-325, 328, 337, 342, 344, 345, 346, 350, 352, 371, 372, 378, 400, 401, 406, 407, 410, 415, 416, 418-420, 422, 423, 430-432, 435, 436, 438, 440, 443, 448, 450, 457, 460, 465, 467, 470, 472, 473, 476, 483, 487, 488, 489,

494, 499, 501, 502, **506**, 507, 518, 519, 523, 527, 529, 537, 538, 539, **546**, 550, 562, **564**, 565, 571, 573, 575, 576, 580, 585, 595, 596, 604, 607, 612, 613, 618, 620, 621, 623, 624, 628, 630, 648, 652, 656, 658, 659, **664-666**, 671, 684, 687, 688, 691, 694, 699, 702, 703, 705, 706, 712, 716, 724, 725, 727, 732, 736, 737, 747, 757, 765-767, 770-776, 780, 785, 786, 793, 795, 796, 798, 807, 808, 812-814, 816, 820, 823, 828, 849, 852, 853, 870, 895, 904, 905, 918, 933, 935, 947, 951-953, 955, 961, 962, 965, 976, 977, 979, 981, 985, 990, 993, 996, 1001, 1002, 1011, 1015, 1017, 1018, 1022, 1030, 1035, 1036, 1051, 1052, 1054, 1067, 1071, 1074, 1080-1083, 1085, 1102, 1103, 1115, 1121, 1123-1125, 1130, 1134, 1135, 1137, 1139, 1142, 1143, 1153, 1160, 1162, 1163, 1166, 1167, 1171, 1174, 1178, 1180, 1181, 1182, 1187, 1188, 1203, 1207, 1210, 1213, 1215, 1217, 1218, 1220, 1221, 1236

İkinci Dünya Savaşı 26, 28, 193, 251, 349, 357, 527, 529, 595, 599, 617, 622, 640, 643, 672, 676, 710, 719, 740, 741, 752, 777, 795, 804, 823, 831, 859, 970, 980, 1021, 1028, 1095, 1096, 1098, 1162

ilkel sanat 88, 90, 124, 126, 132, 337, 614 bkz. primitif sanat

İnhuk 349, 375, 376

insanbiçimcilik 82, 846, 879, 882, 886, 950

İvanov, Vyaçeslav İvanoviç 313

İzlenimcilik 94, ayr. bkz. Empresyonizm

Jacob, Max 257

Jakobson, Roman Osipoviç 988, 1044, 1045, 1048, 1079

Jameson, Fredric **1049-1051**, 1064, **1097-1103**, 1098

Janco, Marcel 288

Jappe, Georg 951

Jarry, Alfred 502

Jdanov, Andrey **462-464**, 710, 737

Jeanneret, Charles Edouard **269-272**, 276, 404 bkz. Le Corbusier

Jefferson, Thomas 472

Jerome, St 1000, 1001

Jewell, Edward Alden 607, 614

Johanson, Karel 385

John, Haça Adanmış Aziz 670, 671

Johns, Jasper 732, 777, **780-785**, 790, 793, **804**, 872, 877, 904, 950, 1024, 1085, 1172

Johnson, Philip Cortelyou 1197

Jordan, P. 530

Jorn, Asger 701, **702-703**, 743, **750-752**

Joyce, James 580, 588, 1138, 1139

Judd, Donald 857, 858, **869-873**, 881-883, 886, 887, 890, 891, 899, 901, 903-906, 928, 942, 958, 970, **1194-1197**, 1232

Jugendstil 81

Jung, Carl Gustav 412, **413-416**, 596

Jung, Franz 288

kaba sanat 646, 648, ayr. bkz. Art Brut

kadın hareketi 977, ayr. bkz. feminizm

Kabakov, İlya **1229-1234**

Kafka, Franz 728, 826, 1132, 1138

Kahlo, Frida **689-693**, 1163

Kahnweiler, Daniel-Henry 154, **235-241**, 266

Kamenski, Vasili Vasilyeviç 543

Kampfbund für deutsche Kultur (Alman Kültürü için Savaş Birliği) 447, 715

Kamrowski, Gerome 827

Kandinski, Vassili 25, 31, 33, **105-112**, **112-116**, 112, 116, 118, 141, 194, 249, 252, 277, **336-337**, 340, 397, 417, 418, 579, 588, 619, 633, 660, 709, 715, 819, 832, 1074, 1240

Kant, Immanuel 130, 183, 235, 240, 450, 490, 620, 641, 817, 835, 899, 903, 1112, 1187, 1189, 1191

kapitalizm 162, 392, 450, 473, 578, 587, 688, 710, 727, 748, 983, 992, 1063, 1102, 1120, 1168, 1173, 1174, 1199, 1213

Kapoor, Aniş 1163

Kaprow, Allan **759-765**, 793, 892, 925

Kastner, Erich 534

Katolik 107, 307, 650, 718, 918, 919, 1106

Katzman, Evgeni Alexandrovich 713

Kavramsal Sanat 881, 892, 895, 898, 908, 932, 967, 982, 983, 991, 1120

Kealı Simonides 1135

Keller, Rose 523

Kelley, Mike **1152-1155**, 1157

Kelly, Ellsworth 1024, 1065, 1111, 1125

Kelly, Mary 1024, 1065, **1111-1116**, 1125

Kemenov, Vladimir **698-700**, 711

Kermadec, Eugène Nestor de 619

Kızıl Grup **442-443**, 444

Kiefer, Anselm **1196-1201**

Kiekol, Hubert 1157

Kienholz, Edward 892

Kierkegaard, Sören 632, 633, 651

Kilise 307, 802, 832, 1143

Kippenberger, Martin **1155-1158**, 1216, 1217, 1219

Kirchner, Ernst Ludwig **88**, 154, 193
kitle; ~ kültürü 733, 786; ~ medyası 767, 946, 987, 990, 1107
kitleler 76, 109, 117, 228, 295, 304, 305, 330, 332, 358, 360, 438, 458, **466**, 467, 479, 481, 482, 514-517, 519, 537, 540, 555, 561, 563, 581-587, 683, 699, 703, 713, 757, 786, 923, 1175, 1212
kitsch 565, 567, 569, 570, 577, 580-584, 586, 693, 733, 757, 758, 826, 906, 1094, 1162, 1187, 1188
klasik sanat 211, 623, 769
klasisizm 34, 67, 278, 307, 371, 568, 570, 669, 715
Klee, Paul 278, 339, 391, **397-403**, 579, 618, 619, 640, 715, 812, 813, 826
Klein, Cesar 297
Klein, Yves 767, **863-865**, 871
Kline, Franz 740, 794, 831, 865, 948, 1021
Klingender, Francis **472-474**, **682-684**
Klinger, Max 79
Klutsis, Gustav 334, 518, **526-528**
Knoebel, Imi 1155
Kobro, Katarzyna 349
Koether, Jutta 1155, 1156, 1157
Kokoschka, Oskar **120-123**, 141, 447, 715
kolaj 288, 309, 760, 785, 935, 1024, 1240
Komar, Vitali 1229
KOMFUT **367**
Komünist Parti 437, 442, 443, 453, 459, 462, 500, 527, 540, 597, 687, 689, 690, 703, 712, 725, 731, ayr. bkz. Marksizm, Sosyalizm
Komünizm 50, 291, 367, 377, 391, 392, 394, 540, 551, 564, 597, 706, 710, 716
konstrüksiyon (inşa) 253, 329, 330, 334, 336, 337, 346, 350, 369, 371, 374, 375-378, 400, 423, 424, 463, 472, 474, 488, 514, 614, 697, 747, 760, 812, 813, 873, 923, 931, **969**, 990, 1079, 1086, 1150, 1165
Konstrüktivizm 253, 375, 376, 378, 380, 381, 544, 665, 988, 990
Koons, Jeff **1103-1106**
Korkunç İvan 713
Kornfeld, Paul 292
Kosuth, Joseph 866, 897, **898-907**, 932, 981, 1090
Kounellis, Jannis 945, **1198-1201**, 1234
Kracauer, Siegfried 394, **515-517**
Kramskoy, İvan Nikolayeviç **441**
Krantz, Ernst 300
Kraus, Karl **197-199**
Krauss, Rosalind **1026-1028**, **1043-1048**, 1075, 1083, 1084-1089
Krenek, Ernst 840, 842
Kretschmer, Ernst 728
Kristeva, Julia **1106-1108**, **1191-1194**, 1201
Kruçenih, Aleksey Eliseyeviç 543
Kruger, Barbara 1065, 1089, 1090, **1093-1094**, 1125, 1145, 1155
Kubler, George **795-797**
Kuhn, Thomas 982, **1009-1013**
Kupka, Frantisek 409, 588, 1074
Kuramsal Sanat ve Çözümlemeler Derneği (Society for Theoretical Art and Analyses) 938, 983
Kusama, Yayoi 892
Kuspit, Donald 1141
Kübizm 151, 154, 155, 166, 193, 196, 199, 201, 206, 207, 211-213, 215, 221, 228, 236, 240, 241, 244, 245, 250-252, 255, 256, 257, 266, 269, 271, 285, 325, 332, 335, 350, 416, 475, 476, 509, 595, 617, 618, 631, 670, 681, 682, 709, 829, 831, 898, 1021, 1028, 1240
kültür 22, 26, 28, 34, 47, 48, 50, 81, 90, 106, 151, 153, 161, 170, 180, 209, 223, 250, 289, 293, 332, 355, 367, 372, 383, 387, 391, 393, 409, 410, 419, 432, 437, 444, 445, 447, 451, 454-456, 459, 462, 470, 471, 494, 502, 505, 507, 509, 515, 518, 536, 538, 550, 570, 571, 577, 578, 580-582, 584-588, 590, 591, 597, 601, 603, 605, 614, 621, 646, 648, 661, 681, 687, 688, 698, 701, 703, 706-710, 718, 721, 722, 724, 732, 733, 743, 744, 747-749, 753, 754, 756-759, 762, 772-776, 798, 817, 824, 826, 859-861, 879, 913, 922, 932, 940, 941, 954, 958, 959, 966-968, 975, 978-980, 982, 986, 988, 989, 992, 995, 999, 1001, 1004, 1028, 1031, 1038, 1039, 1049, 1051-1055, 1058, 1065, 1067, 1071, 1073, 1089, 1091-1093, 1096-1098, 1103, 1104, 1106, 1113, 1115, 1117, 1118, 1122, 1126, 1129, 1134, 1138, 1139, 1145, 1147, 1148, 1153, 1154, 1158, 1159, 1161, 1167, 1168, 1171, 1174, 1175, 1179, 1180, 1182, 1183, 1185, 1188, 1199, 1200, 1204, 1207, 1213, 1214, 1216, 1222, 1226, 1227
Kültürel Bolşevizm 393, 447, 475, ayr. bkz. Bolşevizm
Kültürel Değişim İçin Sanatçı Toplantısı (Artists' Meeting for Cultural Change) 981
küreselllik/küreselleşme 191, 370, 382, 737, 797, 799, 859, 861, 973, 992, 1055, 1146, 1158, 1159, 1161, 1163, 1168

L'Esprit Nouveau 269, 276, 404
La Fontaine, Jean de 40
La Tour, Georges de 822

laboratuvar sanatı 253, 988
Lacan, Jacques 412, 598, **661-665**, 998, 1013, 1014, 1034, 1045, 1124-1126
Laforgue, Jules 68
Lancret, Nicolas 212
Larionov, Mihail Fyodoroviç 588, 1162
Lassalle, Ferdinand 108, 371
Lassaw, Ibram **432-433**
Latham, John 968
Launay, Governor 523
Laurencin, Marie 216
Laurens, Henri 232, 666
Laurens, Jean-Pierre 232, 666
Lautréamont, Isidore Ducasse 490, 497, 639
Lavinski, Anton 385
Lawler, Louise 1089, 1155, 1223, 1225
Lawrence, D. H. 1140
Lazzari, Pietro 613
Le Corbusier 249, 269, 540, 551, 793, 1151
Le Fauconnier, Henri 211, 216, 220
Leavis, F. R. 772
Lebrun, Charles 61
Lecht 713
LEF **379-381**, 382, 510
Léger, Fernand 178, 183, **185-188**, 216, 220, **229-232**, 307, 404, **540-542**, 598, 618, 619, 793, 832, 1085
Lehmbruck, Wilhelm 588, 715
Leibl, Wilhelm 260
Leibniz, Gottfried Wilhelm 641
Lenin, Vladimir İlyiç **162-166**, 180, 292, 370, 392, **437-438**, 456, 459, 566, 682, 683, 688, 693, 707, 710, 714, 1002, 1091, 1093
Leonardo da Vinci 97, 105, 181, 350, 1128, 1136
Leskov, Nikolay Semyonoviç 313
Lessing, Gotthold 52, 601, 1133, 1134
Lettrist Enternasyonal 743
Levi-Strauss, Claude 1071, 1117, 1159
Levinas, Emmanuel 1235, 1237, 1238
Levine, Sherrie 1078, 1088, 1089, **1090-1091**, **1103-1108**, 1125
Lewis, Percy Wyndham **188-189**, 250, **275-276**, 588, 799, 1140
LeWitt, Sol 881, 886, **892-895**, **895-897**, 899, **904**, 905, 932, 1079, 1085
Lhote, André 220
liberal; ~ demokrasi 598; ~ kapitalizm 710, 712; ~izm 598, 700, 1038
Lichtenberg, Georg Christoph 535
Lichtenstein, Roy 732, 791, **793-794**, 870, 904, 1024
Liebermann, Max **50-53**
Lipchitz, Jacques 588
Lippard, Lucy 283, 306, 310, 504, 524, 701, 891, 901, 907, 965-967, **967-970**, 975
Lipps, Theodor 88, 89
Lissitski, El 314, 334, **347-349**, **351-355**, **378-379**, 517, 1190
literalistler 881
literalizm 858, 891, 892
Lobaçevski, Nikolay 351, 352
Locke, John 240
London, Kurt 582, 713
Longinus 620
Longo, Robert 1078
Lorrain, Claude 256
Louis, Morris 31, 227, 307, 490, 494, 540, 703, 817, 831, 837, 838, 842, 852, 861, 889, 903, 907, 924, 925, 931, 1002, 1021, 1024, 1029
Luce, Maximilien 36
Luhmann, Niklas **1124-1133**
Lukács, Georg 392, 393, 448, **449-453**, 536, 567-569, 599, **725-728**, 807, 833, 860, 1049, 1050
Luther, Martin 73, 470, 693, 824
Luxemburg, Rosa 1176
Lyotard, Jean-François 1066, 1067, **1176-1177**, **1185-1191**, 1201

Macdonald, Dwight 570, 582, 583, 712
Mach, Ernst 917
Maciunas, George **770-772**
Macke, August **118-119**
maddecilik 273, 301, 338, 375, 413, 459, 469, 492, 501, 518, 520, 526, 693, 695, 701, 858, 859, 978, 998, 1029, ayr. bkz. Marksizm
maddesellikten çıkınası (sanatın) 1113
Magritte, René 892, 980
Mahler, Alma 337
Maillart, Robert 1150
Maillol, Aristide Joseph Bonaventura 666
Makart, Hans 715
makine 162, 198, 203, 256, 305, 326, 329, 341, 343, 350, 411, 412, 548, 582, 587, 597, 603, 709, 771, 791, 792, 804, 807, 826, 879, 884, 892, 899, 953, 965, 1017, 1071; ~ Sanatı 971
Maleskircher, Gabriel 303
Maleviç, Kazimir 25, **199-209**, 252, 253, 325, **327-331**, 334, 349, 351, 352, 368, 378, 386, 393, 418, 474, 528, **543-544**, 864, 904, 925, 987, 1084, 1085, 1162, 1189, 1190
Mallarmé, Stéphane 40, 41, 63, 68, 256, 497, 565, 579

Malraux, André 711, 1132
Manerizm 1091, 1092
Manessier, Alfred 619
Manet, Edouard 31, 50, 51, 62, **63**, 66, 97, 221, 228, 230, 232, 260, 603, 818, 819, 831, 832, 835, 836, **887**, **891**, **898**, 902, 1027, 1028, 1064, 1081, 1092, 1138, 1162, 1215, 1225
Mann, Thomas 825
Mantegna, Andrea 459
Manzoni, Piero **765-766**, 865
Mao Tse-tung 981, 1217
Marc, Franz 116, 118, 141, **184-185**, 1090
Marcuse, Herbert 1029, 1031, 1039, 1175, 1190
Margo, Boris 613
Marin, John 619
Marinetti, Filippo Tommaso 152, 153, **171-175**, 175, **564**, 587, 1084, 1140
Marise, Jacob 76
Markelius, Sven 551
Marksizm/Marksist 50, 165, 180, 253, 377, 393, 394, 437, **445**, 448, 450, 472, 482, 500, 502, 520, 531, 536, 549, 552, 617, 640, 682, 683, 707, 708, 725, 731, 735, 772, 808, 811, 833, 836, 860, 861, 932, 982, 990, 993, 1002, 1003, 1004, 1006, 1014-1016, 1028, 1029, 1031, 1038, 1039, 1041-1043, 1049, 1051, 1053, 1066, 1071, 1097, 1104, 1110, 1145, 1146, 1171, 1173, 1178, 1238
Martin, Agnes 1086
Martin, Leslie 433
Marx, Karl 50, 108, 153, 392, 394, 444, 450, 451, 456, 481, 502, 568, 571, 587, 596, 633, 684, 687, 693, 702, 833, 964, 1002, 1007-1031, 1056, 1066, 1124, 1146, 1177
Masson, André 494, 657, 658, 660
matematik 158, 196, 245, 269-272, 317, 319, 323, 351, 353, 374, 405, 609, 615, 877, 896, 899, 907, 921, 953, 969, 1141
Mathieu, Georges 635, 742
Matisse, Henri 33, 86, **92-97**, 141, 194, 236, 256, 307, 391, 417, **418-419**, 495, 499, 579, 617, 619, 652, 657, 658, 681, 714, 715, 829, 831, 832, 849, 851, 852, 1021, 1162, 1197, 1238
Maturana, Humberto 1129
Maublanc, René 535
Mauriac, François 718
Mauss, Marcel 415
Mauve, Anton 76
Mayakovski, Vladimir 379, 381, 479, 510, 512, 543, 544, 712, 1140
Mazdaznan 337
McCarthy, Joseph 597, 706, 710, 712, 716, 972
McCollum, Allan 1089, 1230
McCracken, John 886, 905
McEwen, Frank 1160
McLuhan, Marshall 732, **797-800**, 966, 1104
Medunetski, Konstantin 375
Meerzon, I. A. 370
Mehring, Franz 450-452, 534
Meidner, Ludwig **193-197**
Meier-Graefe, Julius **72-79**
mekanik reprodüksiyon 559, ayr. bkz. fotoğraf
mekanizma 157, 286, 370, 525, 922, 941, 1107
Melamid, Alexander 1229
melez/melezlik 447, 536, 612, 674, 681, 961, 1160, 1161, 1163, 1166, 1167, 1168, 1235
Melville, Herman 631
Mendieta, Ana **1116-1118**
Menkov, M. 209
Menzel, Adolf 260
Merewether, Charles 1234, 1235, 1236, 1237
Merleau-Ponty, Maurice **811-814**, 833, 834, 907, 938
Merz, Mario 945, 1234
meta 348, 937, 1018, 1143
Metafizik Ekolü 261
metafor 493, 619, 634, 739, 796, 922, 925, 1003, 1070, 1071, 1079, 1084, 1087, 1137, 1138, 1165
metonimi (kinaye) 311, 1070, 1071, 1079
metropol 26, 157-161, 393, 448, 588, 731, 1139, 1140, 1159, 1160, 1239 bkz. şehirler
Metzinger, Jean 178, 182, **211-212**, 220, **221-228**
mevcudiyet 180, 194, 738, 751, 883, 885, 886, 892, 919, 936, 944, 946, 947, 993, **998**, 1048, 1057, 1073, 1082, 1099, 1123, 1127, 1134, 1190
Meyer, Hannes 518
Meyer, Schapiro 394, **552-556**, 827, 853
Meyer, Ursula 394, 518, 552, 827, 853, 940, 967
Meyerhold, Vsevolod 543
Michaux, Henri 635, 813, 814
Michelangelo 102, 104, 105, 278, 355, 365, 583, 620, 622, 723, 763, 920, 945, 1151
Michell, W. J. T. 1109, **1133-1137**
Mies van der Rohe, Ludwig 1150
Miller, Pery 881
Milton, John 1136
milliyetçilik 69, 250, 972
mimari 27, 33, 98, 109, 133, 231, 232, 240, 269, 271, 276, 298, 301, 311, 325, 336, 337, 339-341, 344-346, 370, **404**, 408, 434, 471, 480, 515, 518, 544, 548, 553, 578, 643, 684, 694, 720, 741, 744, 746, 760, 797, 827, 874, 888,

894, 900, 925, 976, 1021, 1077, 1098, 1118, 1120, 1150, 1151, 1165, 1195, 1196, 1233
mimesis 997, 1017, 1088, 1172
Minimal Sanat 858, 881, 882
Minimalizm 869, 963, 1044, 1233
Minkowski, Hermann 353
Minotaure 418, 661
Miro, Joan 391, 418, 548, 550, 579, 609, 618, 622, 829, 832, 1021
Mistisizm 332
mit 414, 430, 535, 565, 596, 621, 627, 733, 735, 736, 738, 739, 740, 785, 786, 1139, 1155, 1218, 1235
Mitchell, W. J. T. 166, 1109, 1133
mitoloji 492, 630, 736
modern 21-28, 31-34, 39, 41, 48, 50, 60-62, 67, 68, 71-73, 77, 84, 87-89, 92, 97, 98, 101, 105, 108, 110, 116, 130, 131, 135, 141, 145, 148, 151-155, 157, 158, 161-163, 169, 171, 173, 178-181, 184-188, 193, 201, 202, 204, 211, 215, 221, 226, 229, 231, 232, 234, 235, 243, 249, 250, 259, 262, 267, 268, 279, 301, 306, 318, 328, 335, 337, 341, 347, 353-355, 357, 358, 360, 361, 363-365, 371-373, 391, 393-395, 403, 412, 416, 431, 439, 447, 458, 459, 461, 465-467, 469, 472-476, 492-494, 526, 530, 534, 540, 541, 542, 548, 550-556, 570, 579, 588, 590, 591, 595, 596, 601, 609-611, 614, 615, 619-621, 623-626, 630, 649, 652, 663, 665, 671, 676, 684-686, 696, 704-706, 708-710, 712, 714, 715, 719, 720, 727, 731-733, 743, 745, 746, 748-751, 756, 757, 759, 760, 764, 765, 767, 794, 795, 803, 811, 821, 825, 833, 840-842, 847-851, 853, 857, 859, 867, 874, 902, 906, 907, 924, 925, 927, 938, 965, 971, 977, 980, 984-987, 989, 993, 1001, 1018-1020, 1029, 1032, 1049, 1055, 1063-1067, 1075, 1077, 1081, 1082, 1094, 1095, 1111, 1118, 1121, 1124, 1126, 1130-1132, 1138, 1140, 1142, 1158, 1162, 1164, 1167, 1168, 1175-1179, 1182, 1184, 1185, 1187-1191, 1197, 1198, 1201, 1212-1215, 1221, 1223, 1226, 1234, 1238, 1239
Modern Hareket 394, 536
Modernizm 22, 26, 27, 31, 152, 155, 395, 591, 725, 728, 817-822, 830, 840, 843, 844, 858, 859, 863, 869, 987, 998, 1026, 1027, 1043, 1049, 1050, 1084, 1098, 1106, 1111, 1123, 1137, 1138, 1140, 1161, 1162, 1171-1176, 1179, 1185, 1213, 1215, 1225, 1226, 1239, 1241
modernleşme 152, 153, 1180, 1184
modernlik 22, 31, 152, 154, 161, 395, 732, 733, 741, 753, 1014, 1081, 1147, 1165, 1167, 1178, 1178-1182, 1185, 1186, 1188, 1213, 1228, 1228, ayr. bkz. modern, modernleşme
Modigliani, Amedeo 192, 588, 639
Moholy-Nagy, Lâszlô 550, 635
Molotov, Vyacheslav Mikhailovich 710
Mondrian, Piet 319-322, 322-325, 422-427
Monet, Claude 31, 50, 62, 63, 94, 101, 194, 221, 222, 633, 820, 1022
Monroe, Marilyn 1101
montaj 387, 527, 569, 1071
Moore, Henry 548, 711, 719-722
Morandi, Giorgio 307, 688
Moretti, Franco 1238-1242
Morosov, Ivan 714
Morris, Robert 770, 795, 857, 858, 873-881, 882, 884, 885, 886, 890, 891, 905, 924, 928-932, 937, 974
Morris, William 344, 682, 683
Moskova Dilbilim Çevresi 988
Mosset, Oliver 908
Motherwell, Robert 684-687, 700
Motonaga, Sadamasa 743
Mott, Frank Luther 470
Mozart, Wolfgang Amadeus 260, 439, 695, 840, 1203
Mukarovksy, Jan 556-557, 990, 991
Mulvey, Laura 1031-1038
Murphy, John A. 944-945
Musevilik 50, 692, 1185, 1193
Museum of Modern Art (MoMA) 418, 810, 823, 865, 1234, 1238
Musil, Robert 727, 728
Mussolini, Benito 171, 460, 586, 587
mutlak resim 114, 196
Mutt, Richard 283, 1075
Mutzenbecher, Franz 300
Müller, Otto 297
müze 354, 383, 714, 715, 717, 719, 761, 787, 867, 913, 963, 964, 966, 968, 973-975, 979, 980, 1099, 1155, 1156, 1158, 1165, 1190, 1195
müzik 33, 39, 51, 61, 95, 98, 100, 109, 111, 119, 128, 144, 145, 214, 238, 245, 260-262, 270, 295-297, 311, 317, 321, 336, 346, 365, 404, 509, 553, 565, 604, 605, 635, 669, 681, 684, 686, 695, 696, 706, 711, 716, 718, 764, 770, 807, 842, 843, 888, 890, 906, 907, 959, 997, 1012, 1018, 1046, 1129, 1172, 1182, 1195, 1196, 1203, 1208, 1216, 1217

Nabokov, Vladimir 959
Nagel, Otto 444

Nagy, Imre 725
Nagy, Peter 1103
narsizm/narsist/narsistik 664, 954, 1034, 1045, 1107, 1123, 1128, 1193
Nasyonal-Sosyalist 476
Nasyonal-Sosyalizm bkz. Nazizm 475, 477
natürmort 52, 57, 65, **96**, 213, 238, 384, 435, 555, 628
Naville, Pierre 494, 500
Nauman, Bruce 957, 958, 1235
Naville, Pierre 494, 500
Nazarenes 278
Nazizm (Nasyonal Sosyalizm) 48, 259, 597, ayr. bkz. Faşizm
Nekrasov, Viktor 387, 1151
Neo-Empresyonizm 35, 36, 37, 225, 821
Neo-Gelenekselciler 69
Neo-Klasisizm 67
Neo-Plastisizm bkz. yeni plastik 322, 324
neo-primitivizm 125 bkz. primitif sanat, ilkel sanat
Nerval, Gérard de 649, 651
nesne 25, 46, 60, 62, 66, 70, 77, 89, 94, 98, 100-102, 104, 111, 126, 131, 159, 166, 185, 195, 207, 218, 219, 226, 230, 238-240, 242, 245, 276, 283, 303, 311, 312, 315, 325, 351, 354, 359, 377, 383, 403, 404, 410, 412, 416, 423, 426, 443, 543, 546, 559, 564, 621, 624, 628, 630, 657, 662, 664, 739, 751, 778, 780-782, 786, 787, 802, 804, 841, 845, 846, 848, 852, 859, 861, 867, 871, 872, 876, 877, 878, 880, 881, 883, 884, 885, 887, 892, 897, 898, 901, 909, 915, 920, 928, 930, 932-936, 939, 942, 943, 946, 956, 961, 962, 964, 965, 985, 989, 998, 1010, 1014, 1019, 1034, 1035, 1037, 1045, 1048, 1070, 1098, 1099, 1100, 1104, 1105, 1113, 1117, 1147, 1156, 1188, 1192, 1202, 1211, 1223, 1232, 1240, 1241
nesnelik 884, 885, 888, 890
Neue Sacblichkeit bkz. Yeni Nesnellik 277, 442, 446, 448, 504, 533, 569, 728
Neue Sezession 117
Neue Vereinigung 117
Nevski, Alexander 713
New York John Reed Klübü **454-457**
Newman, Barnett 607, **613-614**, **614-617**, **619-621**, 622, **826-828**, 829, 830, 831, 834, 837, 838, 870, 872, 873, 911, 1021, 1196, 1197, .1208
Nicholson, Ben 419, 422, 428, **433-436**, 548, 550
Nietzsche, Friedrich 79, 109, 161, 260, 294, 668, 1066, 1188
Nieuwenheuys, Constant **701-702**, 814
Nikritin, Solomon 713, 714
Nixon, Richard M. 971
Noland, Kenneth 817, 831, **834**, 837, **838**, 858, 870, 871, **883**, 890, 891, 907, 1024, 1026, 1027
Nolde, Emil **120**
Nouveau Realisme 767
Novecento grubu 460
Novembergruppe 193, 252, **297-298**, 301, 348
Novembergruppe Muhalefeti **298-300**, 442
Novi Lef (Yeni Lef) 510, 511
nü 178, 188, 237, 238, 410, 412, 687, ayr. bkz. çıplaklık

Oehlen, Albert 1155, 1157, 1216, **1217-1225**
Oguibe, Olu **1225-1229**
Oiticica, Helio **961-963**
O'Keeffe, Georgia 711
Olbrich, Joseph Maria 344
Oldenburg, Claes **786-790**, 793, 794, 858, 872, 892, **948**, 1025
Olitski, Jules 831, 834, 837-839, **839**, 883, 890, 891, 901, 907, 1026
Oluşum 759, 761-764, 767, 786, 793, 794, 797, 842, 859, ayr. bkz. performans
Ono, Yoko 770
Op Art 962
Opoyaz grubu 380, 381, 382
Oppenheim, Denis 1048
orijinallik 120
Orozco, José Clémente 464, 724, 1159, 1162
Orpheusçuluk 178, 216
orta sınıf **444**, 455, 456, 554, 684, 985, 1197, ayr. bk. burjuva
Ortega y Gasset, José **357-365**, 757, 928, 1117
Ortman, George 872
Oryent/Şark/Doğu/oryantalizm/şarkiyat 123-126, 141, 143, 171, 190, 331, 337, 352, 363, 454, 672, 800, 805, 867, 1055-1059, 1063, 1093, 1109, 1161, 1225, 1227, 1230, 1233, 1234
otopoiesis 1130-1132
Oud, J. J. P. 314
Ovsyaniko-Kulikovski, Dmitri Nikolayeviç 311
Owen, Robert 50, 1064
Owens, Craig 1064, 1066, **1076-1084**, 1104
Ozenfant, Amédée **255-257**, **269-272**, 276, **404-406**, 793

Öteki 1165, 1229
ötekilik **1160**
özgünlük 33, 177, 261, 265, 625, 698, 764, 869, 998, 1065, 1067, 1074, 1084-1088, 1094, 1096, 1112, 1125, 1160, 1171

Özgür Sanat Atölyeleri 526
özgürlük 26, 67, 68, 99, 143, 152, 160, 163-165, 173, 217, 228, 240, 258, 259, 291, 327-331, 394, 409, 430, 445, 496, 540, 552, 554, 565, 572, 589, 628, 664, 669, 685, 686, 695, 701, 702, 710, 712, 721, 722, 753, 755, 760, 765, 766, 806, 808, 820, 864, 869, 876, 913, 923, 949, 951, 961, 963, 978, 982, 985, 986, 992, 1001, 1019, 1030, 1038, 1044, 1085, 1086, 1105, 1131, 1147, 1169, 1173, 1211, 1242

Paik, Nam June 770
Panofsky, Erwin 814
Paolozzi, Eduardo 757
Pape, Lygia 962
papiers collés 242
paradigma 879, 918, 982, 1009, 1012, 1030, 1079, 1115, 1144
paranoya/paranoyak 523-525, 589, 661, 663, 664, 673, 674
Paris 32, 57, 72, 76, 79, 134, 166, 171, 180, 211, 212, 215, 221, 237, 238, 241, 243, 249, 255, 309, 317, 322, 368, 393, 404, 409, 484, 490, 493, 515, 523, 528, 531, 588, 590, 595, 617, 635, 640, 648, 665, 667, 670, 675, 690, 701, 702, 750, 767, 768, 809, 814, 827, 860, 863, 1039, 1106, 1159
Parmenides 653
Parmentier, Michel **908**
Parrish, Maxfield 583
Parsons, Talcott 161, 1129
Partisan Review 570, 577, 582, 588, 601, 617, 757, 1171
Pascal, Blaise 654, 823
Pasteur, Louis 490
patiska baskı 382-384, 386
Pavlov, İvan Petroviç 728
Pavlus, Aziz 65, 1009
Paz, Octavio 1179
Pechstein, Max 141, 147, 297, **303-304**, 447
Pedrosa, Mario 961, 963
Péladan, Sâr 92, 97
performans (sanat olarak) 617, 740, 761, 763, 770, 920, 956, 958, 963, 1044, 1113, 1163, 1167, 1168, 1177, 1221, ayr. bkz. Oluşum
Peri, Laszlo 444
perspektif 114, 137, 140, 179, 194, 212, 218, 224, 230, 231, 239, 351, 352, 416, 471, 527, **589**, 605, 657, 665, 724, 728, 745, 751, 815, 842, 846, 861, 914, 1028, 1049, 1055, 1070, 1087, 1144, 1167, 1190
Petitjean, Hippolyte 36
Petrarch, Francesco 296, **504**
Petronius Arbiter 1190
Pevsner, Anton 331, 418, 526, 874, 882
Phidias 51, 53
Philo Judaeus 414
Picabia, Francis 216, 251, **306-307**
Picasso, Pablo 134, 141, 178, 211, 212, 214, 216, 220, 235-239, **243-245**, 250, 255, 307, 352, 394, 439, 495, 497-500, 522, **544-547**, 561, 579, 580, 582-586, 588, 598, 609, 617-619, 621, 622, 633, 643, 676, 681, 682, 687, 688, **689-690**, 699, 703, 705, 708, 711, 712, 714, 715, 732, 793, 794, 804, 832, 1021, 1024, 1027, 1064, 1085, 1140, 1150, 1159, 1162, 1190, 1219, 1238, 1240
Pictures grubu 1104
Piero della Francesca 131
Pignon, Edouard 619
Piper, Adrian 969
Piscator, Erwin 443
Pissarro, Camille 31, 36, 57, 63, 68, 194
Pissarro, Lucien 31, 36, 57, 63, 68, 194
Pistoletto, Michelangelo **920-923**, 945
Pittura Metafisica 261, 277
piyasa 158, 261, 444, 562, 581, 967, 969, 972, 981-985, 1034, 1093, 1095, 1110, 1112, 1138, 1154, 1225, 1238, 1242
plastik sanat 179, 214, 261, 350, 423, 425, 426, 952, ayr. bkz. yeni plastik
Platon 98, 166, 415, 531, 535, 633, 824, 927, 1008
Plehanov, Georgi Valentinoviç **180-184**
Plinius 214, 1000
Plotinus 418
Poe, Edgar Allan 84, 639, 640, 651
Poligrafik ekibi 465
politik doğruculuk 531
politika 108, 153, 251, 252, 328, 329, 365, 392, 505, 591, 614, 749, 773, 826, 833, 946, 947, 948, 969, 972, 974, 986, 990, 1038, 1043, 1067, 1104, 1127, 1131, 1152, 1158, 1195, 1196, 1204, 1205, ayr. bkz. Komünizm, Faşizm, liberalizm, Nazizm, sosyalizm
Polke, Sigmar 800, 1157, 1220
Pollock, Griselda 1112
Pollock, Jackson 596, **608-610**, **610-611**, 619, **623-626**, 731, 740, 742, 759, 760, 794, 803, 831, 832, 837-839, 857, 870-872, 904, 905, 911, 921, 922, 924, 931, 948, 998, 1021, 1024, 1091, 1093, 1116, 1159, 1215
Ponge, Francis **660**
Pop Sanat 731, 757, 790, 791, 842, 844, 971, 1238

Popova, Lyubov **368-369**, 385, 386
Popper, Karl 1186
popüler; ~ kültür 28, 582, 597, 859, 980, 1067, ayr. bkz. kitle kültürü; ~lik 1187, 1197
popülizm 1153
Porter, Eliot 1088
Post-Empresyonizm 32
Post-Ressamca Soyutlama 817, 828, 839
postmodern 1064-1067, 1094, 1098, 1100, 1101, 1103, 1159, 1162, 1171, 1177, 1178, 1185, 1187, 1190, 1191, 1197, 1241
postmodernizm 1088, 1107, 1162-1164, 1186, 1190
postmodernlik 1145, 1166
Potebnya, Aleksandr Afanasyeviç 310, 311, 313
Potin, Félix 307
Potter, Paul 53
Pound, Ezra 579, 588, 1084, 1140
Poussin, Nicolas 67, 69, 131, 315, 851
Praksiteles 656
Pravda 711, 712, 713, 714
Presley, Elvis 731
primitivizm 124, 125, 126, 337, 476
Prince, Richard 1103
Princet, Maurice 212
Prini, Emilio 945
Prinzhorn, Hans 34, **145-148**
Prinzhorn, Martin 1217
Prokofyev, Sergey Sergeyeviç 711
proletarya 163, 164, 299, 300, 437, 438, 445, 451, 457, 459, 464, 474, 536, 539, 549, 581, 686, 745, 749, 1003, 1049, ayr. bkz. popülerlik, proleter kültürü
proleter kültür / Proletkult 367, 392, 437, 444, 988
propaganda 291, 305, 330, 370, 371, 408, 442, 459, 518, 527, 539, 549, 568, 586, 590, 667, 706, 709, 986, 989, 1219, 1223
Proudhon, Pierre Joseph 1081
Proust, Marcel 1017, 1018, 1138
psikanaliz 245, 433, 664, 665, 727, 737, 954, 1032, 1039, 1041, 1042, 1083, 1106, 1107, 1114, 1120, 1123, 1124, 1127, 1135, ayr. bkz. Freud
Ptolemius 352
Puget, Pierre 94
Puni, İvan 209, 334
Punin, Nikolay **370-373**
Puşkin, Aleksandr Sergeyeviç 183, 313, 381
Puvis de Chavannes, Pierre 40, 63, 68, 71
Pürizm 256, 269, 271, 272
Pythagoras 350, 418, 421
Rabinowitch, David 1197
Racine, Jean 63, 97, 763, 806
Rainer, Yvonne 950
Ramsden, Mel **938-940**, **981-983**, **1091-1093**
Ranson, Paul 67
Raphael 275
rappel à l'ordre bkz. düzene çağrı 250
Rashi 616
rasyonalizm 485, 892, 1162
rasyonellik 34, 351, 1144, 1180, 1181, 1184
Ray, Man **310**, 588, 1046, 1047
Raynal, Maurice 276, 499
Read, Herbert 332, 391, 395, 397, 413, 433, **548-552**
Redon, Odilon 54, 65, 68, 673
Reed, John 454, 456, 707, 708
Rees, Otto van 309
Reich, Steve 958, 1039
Reich, Wilhelm 1039
Reinhardt, Ad 613, 622, **866-869**, 870, 871, 899, 901, 904, 905, 907, 973, 1085, 1086
reklamcılık 733, 987, 989, 1054, ayr. bkz. kitle medyası
Rembrandt 39, 52, 53, 70, 71, 103, 120, 177, 188, 222, 260, 408, 540, 582, 583, 585, 606, 679, 801, 822, 1025
Remizov, Aleksey Mihayloviç 313
Renger-Patzsch, Albert 534
renk 35-41, 55, 56, 58, 59, 60, 62-66, 70, 71, 81, 84, 85, 90, 95, 110, 111-114, 119, 126, 132, 133, 152, 174, 177, 180, 187, 194, 195, 202, 205, 206, 208, 212, 213, 222, 223, 225-228, 230, 235-240, 245, 256, 260, 263, 289, 309, 310, 315-321, 324-327, 333, 335, 337, 339, 342, 346, 352-354, 356, 369, 374, 376, 378, 387, 398-401, 403, 404, 407, 408, 417, 420, 422, 423, 425, 426, 433, 434, 440, 448, 468, 469, 474, 479, 483, 505, 506, 508, 509, 527, 545, 546, 553, 583, 603-606, 610, 630, 643, 645, 666, 674, 686, 690, 696, 697, 727, 740, 765, 766, 769, 777, 782, 792, 801, 802, 805, 812-814, 818-820, 829, 830, 838, 839, 841, 848, 852, 863, 864, 866, 869-873, 877, 893, 903, 910-912, 949, 984, 1020, 1021, 1024, 1027, 1098, 1136, 1166, 1190, 1206, 1208, 1210
Renoir, Pierre Auguste 36, 62-64, 97, 408, 816
Repin, İlya Efimoviç 206, 440, **544**, 577, 582-585, 714
Restany, Pierre **767-768**, 1074
Reverdy, Pierre 241
Rewald, John 38, 40, 53

Richards, I. A. 900
Richter, Gerhard **800-803**, 1158, **1201-1211**, **1211-1212**
Richter, Hans **347-349**
Riegl, Alois 795, 797, 1137
Riemann, Georg Friedrich Bernhard 223, 352
Riesman, David 758
Rietveld, Gerrit 314
Riley, Terry 958
Rilke, Rainer Maria 33, **56-60**, 504, 562, 579, 1101
Rimbaud, Arthur 497, 502, 579, 639, 1101
Ring, Thomas 300
Rivera, Diego 441, **457-460**, 464, 518, 548, **570-573**, 690, 707, 722, 1159, 1162
Rivière, Jacques **217-220**
Robbe-Grillet, Alain **805-808**
Robespierre, Maximilien de 1080
Rocamonte, Jorge 697
Rockwell, Norman 584
Rodbertus, Johann Karl 144
Rodçenko, Aleksandr **373-375**, **375-376**, 381, 507, 510, 517, 874, 882, 1215
Rodin, Auguste 57, 96, 97, 137, 177, 850
Roebling, John Augustus 1150
Rolland, Romain 591
roman 62, 197, 313, 360, 361, 447, 479, 483, 490, 494, 536, 538, 580-582, 718, 805-808, 906, 1015, 1017, 1049, 1056, 1057, 1069, 1070, 1079, 1138, 1139, 1155, 1173, 1221
Romantizm 69, 357, 358, 360, 603, 611, 686, 1074, 1093
Rorty, Richard **1142-1145**
Rosario grubu 969
Rose, Arthur R. 897, 907
Rose, Jacqueline **1124-1128**
Rosenbach, Ulrike 1113
Rosenberg, Alfred **447-448**
Rosenberg, Harold 394, **588-591**, 610, 629, **700**, 828, 859
Rosenberg, Léonce **266**, 322
Rosenzweig, Franz 1236
Rosler, Martha 1089
Roth, Dieter 1220
Rothko, Mark **607-608**, **611-612**, **612**, 613, 622, 826, 828-831, 849, 852, 853, 870-872, 1021, 1208
Rousseau, Jena-Jacques 146, 257, 259, 418, 993, 994, 995, 996, 997, 998
Roussel, Raymond 1193
Rozanova, Olga 209, **232-235**
Rönesans 69, 89, 184, 201, 202, 225, 239, 250, 259, 276, 282, 309, 362, 371, 372, 405, 444, 462, 465, 541, 549, 555, 559, 563, 585, 605, 609, 617, 620, 621, 623, 698, 704, 723, 741, 759, 793-795, 812, 821, 832, 833, 849, 881, 1020, 1021, 1024, 1038, 1058, 1091, 1133, 1136, 1172, 1182
Rubens, Peter Paul 71, 243, 328, 540, 822
Rugoff, Ralph 1152
ruh 107-113, 122, 129, 137, 143, 159, 161, 180, 187, 205, 232, 245, 258, 259, 273, 289, 293, 296, 301, 302, 305, 312, 323-326, 329, 356, 363, 399, 405, 427, 483, 484, 491, 505, 547, 553, 589, 591, 596, 597, 604, 632, 651, 672, 675, 676, 678, 679, 694, 741, 782, 783, 816, 863, 888, 949, 1008, 1094, 1153, 1179, 1180, 1199
Ruisdael, Jacob van 196
Rus Devrimi 163, 169, 253, 392, 393, 457, 479, 587, 709
Rushdie, Salman 1161
Ruskin, John 50, 99, 344
Russell, Bertrand 790, 1151
Ryangina, Seraphina 713
Ryder, Albert Pinkham **64-65**, 609
Ryman, Robert 1085
Rysselberghe, Théo van 36
Rythm 189

Sacco, Nicola 715
Sade, Marquis de 523
saf sanat 73, 74, 77, 360, 364, 383, 407, 449-451, 699, 868, 965, 985, 1221
Said, Edward **1055-1059**, **1109-1111**, 1226
Saint-Phalle, Niki de 767
Saint-Pol-Roux 487
Salcedo, Doris **1235-1238**
Salon d'Automne 33, 57, 212, 213, 689
Salon des Independants 211, 221
Samaras, Lucas 793, 892
sanat; ~ eleştirisi 23, 116, 475, 495, 497, 499, 574, 630, 750, 822, 827, 831, 836, 861, 924, 933, 935, 986, 1087, 1111, 1114, 1115, 1194; ~ için sanat 183, 458, 465, 467, 698, 699; ~ koşulu 899, 901, 903-906; ~ piyasası 991; ~ tarihçileri 27, 108, 277, 337, 370, 392, 552, 796, 797, 830, 1027, 1137, 1141, 1185, 1201, 1213; ~ tarihi 22, 25, 27, 28, 134, 145, 197, 244, 474, 528, 682, 683, 722, 723, 795, 832, 833, 914, 927, 934, 1067, 1121, 1122, 1142, 1158, 1215
Sanat İşçileri Koalisyonu 963, 970, 973, **974-976**, 981, 982

Sanatçı Yerleştirme Grubu 968
Sanatçılar Birliği (ABD) 467, 469
Sanatçılar Birliği (SSCB) 453, 518
Sanatçıların Tarafsızlığı Birliği (Artists' Equity Association) 707
sanayi 170, 261, 263, 298, 341, 343, 344, 347, 350, 375-377, 386, 441, 444, 455, 465, 466, 471, 507, 518, 551, 581, 590, 595, 618, 619, 667, 707, 722, 745, 757, 798, 860, 867, 874, 879, 881, 906, 924-926, 932, 990, 1002, 1050, 1052, 1058, 1071, 1094, 1096, 1097, 1105, 1123, 1138, 1149, 1150, 1158, 1162, 1171, 1187, 1188, 1194, 1197, 1225
Sarfatti, Margherita 480
Sartre, Jean-Paul 597, 598, 635, **640-643**, **652-657**, 666, 667, 711, 718, 737, 805, 808, 823, 826, 950, 956, 1095, 1143
Saussure, Ferdinand de 736-738, 987, 1082, 1084, 1124, 1126
Scbiller, Johann Christoph Friedrich von 143, 293, 295, 824
Schjeldahl, Peter 959
Schlegel, August Wilhelm von 365, 1110
Schlegel, Friedrich von 365
Schlemmer, Oskar **339-342**
Schlesinger, Arthur M. Jr **710-712**, 917
Schlichter, Rudolf 252, 299, 300, 443
Schlichting, Max 299
Schmidt-Rottluff, Karl 88
Schmitt, Carl 1185
Scholz, George 300
Schopenhauer, Arthur 79, 91, 364
Schönberg, Arnold 823, 842, 1241
Schönebeck, Eugen 672
Schulze, Wolfgang bkz. Wols
Schumpeter, Joseph 1173
Schwalback 448
Schweitzer, Johann Baptist 108
Schwitters, Kurt 935, 1022, 1085
Scott, Tim **644-647**
Screen 1031, 1032, 1091, 1093, 1111, 1116, 1158
Seckler, Dorothy Gees 826
Seckler, Jerome 690
Sedgewick, Edie 1102
Sedlmayr, Hans **704-706**, 1204
Segal, Arthur 444
Segal, George 792, 892
Segerstedt, T. 900
Segonzac, André Dunoyer de 220, 257, 307
Séguin, Armand 67
Sekula, Alan 1163, 1168, 1169
Senghor, Leopold 752
Senkin, Sergei 385
Serge, Victor 590
sergi 32, 40, 75, 97, 298, **309**, 340, 349, 356, 383, 416, 431, 469, 495, 524, 527, 529, 628, 653, 672, 681, **713**, 717, 731, 761, 765, 768, 780, 815, 831, 844, 863, 891, 897, 898, 920, **944**, 958, 961, 1023, 1115, 1116, 1120, 1121, 1125, 1159, 1201, 1239, 1240, ayr. bkz. galeri, müze
Serra, Richard **1149-1152**
Sérusier, Paul 64, 67
Seurat, Georges 36, 69, 179, 225, 256, 417, 832, 1240
Severini, Gino 175, 588
Severyanin ekolü 313
Shahn, Ben 707, **715-719**
Shakespeare, William 64, 84, 128, 504, 584, 668, 669, 852
Shapiro, T. M. 552
Sherman, Cindy 1153
Shimamoto, Shozo 742
Shiraga, Kazuo 742
sınıf 74, 153, 162, 163, 165, 184, 261, 272, 430, 437, 442-444, 446, 447, 449-452, 454-459, 463, 469, 473, 474, 479, 483, 506, 507, 518, 527, 531, 533, 537, 538, 546, 548, 554, 562, 569, 577, 684, 686, 687, 713, 733, 738, 739, 745, 805, 807, 859, 947, 948, 985, 986, 991, 1002, 1003, 1005, 1007, 1039, 1043, 1050, 1053-1055, 1065, 1073, 1095, 1097, 1117, 1140, 1145, 1146, 1148, 1164, 1171, 1191, 1194, 1195, 1197, 1212; ~ mücadelesi 442, 449, 454, 455, 458, 463, 531, 745, 807, 948, 1073, 1191
skopofili 1034, 1037
Siegelaub, Seth 897, 940
Signac, Paul **35-38**, 92, 95, 225, 1240
Silone, Ignazio 1140
Simenon, Georges 582
simge 32, 40, 48, 69, 130, 294, 311, 340, 613, 653, 766, 780, 845, 869, 1045, 1082, 1120
simgecilik 47, 48, 68, 69, 182, 311, 808, 837
Simgecilik (hareket) 29, 32, 33, 65, 67, 72, 84, 152, 155, 171, 483
Simmel, Georg **157-161**
Simonov, Konstantin 711
simülakrum 1097
simülasyon 1070, 1071, 1097
Siqueiros, David A. **441-442**, **464-467**, 465, 599, **722-725**, 1159, 1162
Sironi, Mario **460-462**
Sisley, Alfred 62, 94, 221

Skinner, B. F. 1019
Smith, David 619, **626-628**, **809-811**, 874, 882, 888, 890, 925
Smith, Tony **803**, 831, 876, 886, 887, 924, 925, **926**
Smithson, Robert 795, 881, 892, **924-928**, **1019-1020**, 1078, 1079, 1235
Socialisme ou Barbarie 1176
Sofokles 261
Soğuk Savaş 26, 597, 598, 672, 698, 700, 731, 860, 1049, 1063
SoHo 973
Sokrates 110
Sollers, Philippe 1015
sosyalizm 153, 157, 165, 340, 462, **463**, 464, 978, 1212, ayr. bkz. Komünizm, Marksizm
Soupault, Philippe 488, 490
Soyut Ekspresyonizm 629, 777, 828, 866, 931, 948, 1022, 1229
soyut sanat 77, 317, 347, 392, 393, **425**, 434, 436, 467, 468, 469, 548, 553, 596, 606, 619, 629, 665, 670, 703, 704, 734, 873, 971
soyutlama 22, 66, 88, 89, 90, 138, 188, 232, 252, 253, 319, 333, 349, 391-393, 408-410, 417, 426, 473, 568, 596, 597, 613, 657, 666, 667, 670, 677, 727, 766, 775, 809, 868, 1042, 1048, 1049, 1063, 1074, 1094, 1129
sömürgecilik/kolonyalizm 740, 753, 754, 807, 1066, 1096, 1146, 1147, 1159
Spath, Lothar 1216, 1217
Spencer, Herbert 311
Spengler, Oswald **259-261**, 633
Spenser, Edmund 1080
Spinoza, Baruch 575
Spivak, Gayatri Chakravorti 993, **1145-1149**
Spoerri, Daniel 767
Staeck, Klaus 1222, 1224
Staels, Nicolas de 866
Stalin, Joseph 392, 453, 462, 463, 570, 573, 586, 587, 597, 598, 693, 699, 700, 710, 713-715, 725, 731, 772, 806, 1002, 1187
Stamos, Theodoros 613
Stanislavski, Konstantin 544
Stein, Gertrude 547, 588, 903, 1194
Steinbach, Haim **1103-1106**
Steinbeck, John 582
Steinberg, Leo **1020-1025**
Steinlen, Théophile Alexandre 681
Stella, Frank 790, 831, **834**, **836**, 837, 838, **857**, **865-866**, 871, 872, 883, 891, 901, 911, 1024, 1026, 1028, 1105
Stelletski, Dmitri 125
Stenberg, Georgiy 375
Stenberg, Vladimir 375
Stepanova, Varvara 375, 385, 386, 517
Stendhal 1214
Stephanova, Varvara 375, 385, 386, 517
Sternberg, Josef von 1037
Stevens, Wallace 579, 630, 1057
Stieglitz, Alfred 283
Still, Clyfford 596, 613, 622, **628-629**, **632-634**, 826, 828-831, 870, 872
Stockhausen, Karlheinz 840
Stors, Robert 1230, 1232
Stramm, August 562
Stravinski, Igor Fedorovich 711, 1049
Strindberg, August 1138
Strzeminski, Vladislav **349-350**, **411-412**
Studio International 847, 860, 898, 908, 942, 951, 975, 986
Suetin, Nikolai 334
Sumi, Yasuo 742
Surikov, Vasili İvanoviç 440, 714
Süprematizm 201, 206, 208, 252, 325, 326, 327, 335, 353, 354, 369, 509
Süreç Sanat 967, 1072, ayr. bkz. anti-form
süsleme, ayr. bkz. dekorasyon, tasarım 61, 81, 186, 232, 236, 267, 271, 320, 324, 329, 333, 340, 379, 513, 516, 517, 540, 548, 644, 647, 652, 727, 762, 785, 800, 816, 824, 867, 869, 876, 900, 901, 906, 908, 1098, 1120, 1130, 1149
Swenson, Gene 790
Sylvester, David 676, 780
Szasz, Thomas 1091

şehirler (metropol) 764, 1202
Şevçenko, Aleksandr **123-126**
şiir 32, 40, 41, 61, 64, 65, 68, 104, 127, 130, 144, 173, 175, 177, 183, 198, 252, 257, 258, 263, 265, 276, 282, 289, 290, 291, 294, 295, 310-314, 357, 359, 365, 381, 382, 404, 406, 420, 434, 435, 479, 480, 482, 483, 485, 488, 493-495, 502, 503, 511, 521, 525, 529, 530, 536, 537, 541, 542, 561-563, 574, 577-580, 584, 587, 601, 602, 604, 607, 614, 616, 628, 630, 635, 675, 684, 692, 694, 695, 711, 718, 744, 745, 764, 768, 770, 775, 777, 779, 785, 795, 806-809, 813, 823, 831, 836, 840, 842, 843, 847, 865, 888-891, 925, 947, 961, 963, 980, 988, 1000, 1049, 1079, 1084, 1104, 1133-1136, 1172, 1184, 1191, 1203
şizofren/şizofreni 145, 146, 147, 148, 1102

Şkloveki, Viktor **310-314**, 512
Şoştakoviç, Dmitri 711

Taaffe, Philip **1103-1106**
Tailleux, Francis 619
Takis 974
taklit 52, 62-64, 68, 84, 85, 97, 98, 105, 106, 124, 125, 134, 139, 140, 177, 178, 188, 197, 200, 213, 215, 221-224, 229, 230, 234, 235, 239, 242, 255, 263, 321, 341, 350, 416, 417, 439, 440, 467, 471, 496, 509, 510, 526, 534, 548, 579, 580, 584, 585, 602-604, 607, 646, 654, 663, 665, 709, 742, 765, 778, 787, 816, 830, 846, 865, 866, 881, 888, 914, 971, 995-998, 1025, 1049, 1077, 1082, 1086, 1090, 1133, 1152, 1153, 1174, 1229, 1238
Tal Coat, Pierre 619, 657, 658
Tanaka, Atsuko 743
Tanguy, Père 67
Tanguy, Yves 550, 892
Tapié, Michel **670-672**, 741
Tartaglia 352
tasarım 103, 104, 224, 235, 245, 287, 298, 314, 337, 342, 344, 347, 376, 386, 408, 519, 527, 553, 554, 801, 866, 880, 997, ayr. bkz. dekorasyon, süsleme
Tatlin, Vladimir 331, 352, **368**, 370, 371, 373, **386-388**, 512, 874, 882
Tauber, Sophie 309
Taut, Bruno 301
Taylor, Elizabeth 792
teknik 24, 25, 31, 35-38, 47, 48, 50, 51, 53, 56, 65, 66, 84, 92, 116, 117, 132, 135, 152, 154, 158, 161, 162, 175, 178, 179, 185, 200, 203, 215, 217, 228, 234, 251-254, 261, 266, 269, 294, 295, 304, 309, 310, 321, 324, 330, 341, 342, 344, 370, 374, 377-379, 382, 384, 385, 403, 405, 411, 417, 423, 426, 427, 438, 443, 453, 457, 459-461, **464-466**, 471, 473, 474, 481, 483, 510, 513, 517, 518, 523, 528, 531-534, 536, 558, 559, 561, 564-566, 582, 583, 588, 595, 596, 602, 603, 609, 622, 623, 629, 633, 636, 640, 641, 665, 671, 684, 698, 723, 724, 728, 744, 745, 756, 758, 759, 779, 782, 797, 800, 801, 804, 810, 815-817, 828, 836, 841, 865, 874, 924, 935, 936, 969, 987, 997, 1077, 1110, 1117, 1132, 1138, 1140, 1141, 1184, 1189, 1190, 1208, 1214, 1220, 1221, 1240, 1242
televizyon 28, 779, 905, 1004, 1094, 1105, 1107, 1110, 1122, 1139, 1188, 1223, 1234
temsil 21-24, 27, 31, 41-43, 46, 47, 50, 52, 54, 61, 62, 64, 65, **69**, 71, 81, **88**, 89, 94, 97, 99, 104, 107, 113, 122, 124, 126, 129, 130, 132, 133, 136, 139, 141, 152, 154, 178, 179, 183, 185, 194, 206, 207, 215, 217-219, 220, 221, 224-226, 229, 236, 238-242, 249, 257, 265, 274, 277, 288, 289, 292, 317-320, 326, 327, 330, 331, 338-341, 345, 352-355, 359, 360-362, 365, 378, 403, 407, 408, 415, 418, 421-423, 425, 426, 430-435, 447, 448, 452, 459, 468, 475, 507, 509-511, 516, 518, 524, 525, 528, 533, 537-539, 542, 544, 546, 548, 550, 553, 560, 571, 573, 583, 587-589, 595, 607, 613, 624, 638, 660, 667, 684, 687, 692, 693, 695, 699, 707, 710, 716, 717, 732, 733, 736, 739, 747, 748, 752, 765, 769, 777, 794, 800, 801, 802, 813, 816, 819, 831, 851, 852, 869, 873, 875, 908, 920-923, 933, 943, 954, 963, 965, 969, 975, 987, 989, 990, 993, 996, 997, 1005, 1006, 1015, 1018, 1019-1021, 1030, 1032, 1033, 1035-1038, 1047-1049, 1053, 1057, 1064, 1066, 1067, 1069, 1070, 1074, 1076, 1077, 1079, 1082, 1083, 1086, 1087, 1092, 1096, 1097, 1104, 1105, 1109-1111, 1113, 1114, 1119, 1121, 1123, 1125, 1130, 1132, 1134, 1135, 1136, 1138, 1142-1144, 1146, 1147, 1154, 1155, 1165, 1166, 1168, 1189, 1190, 1191, 1192, 1202, 1203, 1205, 1206, 1212, 1214, 1215, 1223, 1230, 1232, 1233, 1238, 1240
temsilî olmayan 240, 866, 1087
Terence 1172
Tériade, E. 418
Téry, Simone 690
Thibaudet, Albert 1015
Thiong'o Ngugi wa 1226
Tiepolo, Giovanni Battista 260, 907
ticari sanat 581, 707, 757, 794
tin 50, 72, 80, 296, 536, 668, 1119
Tinguely, Jean 767, 884
tinsellik 298, 338
Tintoretto 55, 71, 350, 434
Titian 71, 97, 102, 201, 359, 448, 687, 688, 816, 822
tiyatro 86, 170, 336, 359, 384, 536, 543, 544, 545, 553, 711, 722, 763, 764, 770, 818, 842, 843, 884, 886, 887, 889-892, 906, 923, 932, 976, 990, 1017, 1037, 1073, 1120, 1129, 1138
Todorov, Tzvetan 988, 991
Tolstoy, Leo Nikolayeviç 102, 148, 297, 313, 538, 669, 840
Toprak Sanatı 1019, ayr. bkz. Arazi Sanatı
Toroni, Niele **908**

totaliterlik 395, 409, 453, 571, 586, 598, 629, 633, 667, 710, 712, 1039, 1058, 1186, ayr. bkz. Faşizm, Nazizm, Stalinizm
Toulouse-Lautrec, Henri de 67, 681, 715, 1162
Tretyakov, Sergey **510-515**
Trockel, Rosemarie 1155, 1158
Trotski, Lev 392, 395, 441, 451, 457, **479-484**, 500, 502, 550, **570-573**, 599, 690, 709
Truman, Harry S. 706, 710, 712
Tucholsky, Kurt 534
Tucker, William **844-847**
Turner, Joseph Mallord William 188
Tuttle, Richard 958
Tuve, Rosemond 1083, 1084
tüketim toplumu 731, 785, 1049, 1050
Twombly, Cy 1080
Tzara, Tristan **283-288**

Uccello, Paolo 822
ucuz roman 581, 735, 758
Ukeles, Mierle Laderman **965-967**
Uluslararası Sanatçılar Birliği'nin [Artists International Association 472, 548
Uluslararası Yazar ve Sanatçılar Birliği (International Union of Writers and Artists) 454
UNESCO 698, 719, 721, 722
UNOVIS 253, 330, **334-336**, 348, 349
Urmson, J. O. 899
Usener, Hermann 415
Utrillo, Maurice 499
uygarlık 26, 48, 72, 125, 126, 143, 145, 147, 148, 162, 190, 192, 199, 241, 251, 295-297, 332, 362, 364, 418, 419, 454, 455, 460, 461, 485, 569, 570, 577, 590, 591, 616, 643, 667, 668, 670, 688, 694, 695, 697, 749, 753, 758, 787, 795, 817, 921, 92, 925, 928, 944, 957, 977, 980, 999, 1015, 1095, 1117, 1121, 1171, 1193-1195, 1225-1228
uygulamalı sanat 119, 241, 385, ayr. bkz. ticari sanat
uzamsallık 224, 313, 693, 852, 1085

Üçüncü Dünya 1124, 1147, 1159-1161, 1163, 1168
üretim sanatı 336, 512
ütopya 748, 957, 1119, 1220
ütopyacılık 74, 165, 253, 278, 290, 297, 337, 392, 411, 463, 464, 502, 568, 595, 615, 682, 683, 749, 807, 808, 859, 909, 1049, 1098-1100, 1104, 1162, 1185, 1198, 1210

Valéry, Paul 565, 579
Van Eyck, Jan 851
Van Gogh, Vincent 69, 70, 222, **235**, 303, 448, 547, 639, 648, 651, 1099
Van Velde, Bram 657, 656
Vantongerloo, Georges 314, 409, 874, 882
Vanzetti, Bartolomeo 715
Vasarely, Jean-Pierre 768
Vasarely, Victor 768
Varoluşçuluk 597, 598, 628, 640-642, 664, 667, 805, 907, 954, 998, 1071
Vautier, Ben 770
Vauxcelles, Louis 307, 499
Velasquez, Diego de Silva y 52, 53, 230, 243, 679, 687, 835, 849
Velde, Henri van de 36, 340, 342, 344
Velikovsky, Immanuel 930
Venedik 55, 57, 462, 723, 819, 849; ~ Bienali 622, 716, 719, 839, 1230
Venturi, Lionello 606
Vergine, Lea **953-957**, 1113
Verlaine, Paul 39, 68
Vermeer, Jan 622, 801, 822
Veronese, Paolo 63, 67
Veselovski, Aleksandr 988
Vesnin kardeşler 385, 518
Veş 347, 378
Vhutemas 349, 373, 375
Vietnam Savaşı 860, 970, 973, 1063
Villeglé, Jacques de la 767
Vinogradov, MP. 370
Virchow, Rudolf 108
Vischer, Friedrich Theodor 130
Vlaminck, Maurice de 85, **681-682**
Voltaire
Vuillard, Edouard 617

Wagner, Richard 33, 68, 84, 259, 260, 295, 296, 360, 364
Wagstaff, Samuel Jr 803
Wall, Jeff 1125, **1211-1216**
Walter, Benjamin 28, 343, 382, 393, 394, 531, 558, 564, 823, 826, 1047, 1048, 1076, 1077, 1083, 1120, 1166, 1179, 1213, 1216
Warhol, Andy 732, **790-793**, 904, 948, 1025, 1069, 1071, 1098-1102, 1105, 1152, 1155, 1201, 1220
Watteau, Antoine 822
Weber, Max 152, **161-162**, 708, 842, 1179, 1181
Webern, Anton von 840
Weiner, Lawrence 897, 932, **940-941**, 974, 1080, 1090

Weininger, Otto **48-50**
Weinstock, Clarence **467-470**
Weiss, Peter 1183
Wellmer, Albrecht 1183, 1186
Westheim, Paul 277, 351
Westhoff, Clara (Rilke) 56
Weston, Edward 1088
Whistler, James Abbott McNeill 76, 195
Whitman, Robert 793
Wickhoff, Franz 797
Wilden, Anthony 989, 991
Williams, Raymond **772-778**, 786, **1051-1055**, **1137-1140**
Witte, Karl 443
Wittgenstein, Ludwig 259, 804, 836, 837, 840, 899, 900, 906, 959, 1027, 1133, 1135, 1185
Wodiczko, Krzysztof **1116-1120**
Wollen, Peter 1111, 1116, **1158-1163**
Wollheim, Richard **847-853**, 938
Wols (Wolfgang Schulze) **635-640**, 652
Wood, Grant **470-472**, 702
Wordsworth, William 1110
Worringer, Wilhelm 34, **88-92**, 141
Wölfflin, Heinrich 134, 795, 797, 832, 833, 1136
Wright, Frank Lloyd 341, 1197
Wright, G. H. von 900
Wright, William 623

yabancılaşma 92, 152, 836, 946, 957, 985, 1045, 1050, 1077, 1094, 1097, 1101, 1102, 1137, 1140
Yahudi 49, 50, 107, 193, 393, 447, 448, 475, 531, 665, 714, 948, 1162
Yakubinski, Lev 312, 313
yanılsama 91, 132, 133, 141, 143, 168, 224, 240, 273, 353, 450, 488, 495, 550, 602, 606, 613, 629, 721, 820, 821, 889, 909, 931, 1005, 1006, 1036, 1037, 1038, 1191, 1196
yanılsamacılık 369, 811, 837, 838, 849, 857, 868, 873, 874, 878, 888
yapısalcılık 737, 861, 962, 998, 1002, 1014, 1031, 1071, 1084, 1094, 1096, 1177
yapısalcılık sonrası 1084, 1094, 1096
yapısökümcü 1094, 1104, 1149
yararcı 77, 127, 128, 173, 204, 205, 232, 253, 327, 329, 331, 334, 336, 349, 359, 367, 368, 370, 372, 373, 377, 378, 383, 420, 427, 512, 566, 614, 616, 657, 664, 720, 744, 894, 1131
yararlılık 51, 75, 238, 286, 372, 422, 427, 482, 501, 507, 631, 940
Ybarra-Frausto, Tomas 1167, 1169
Yeats, W. B. 579, 580, 1140
Yeni Nesnellik (*Neue Sachlichkeit*) 533, 728, 962
yeni plastik (Neo-Plastisizm) 212, 252, 314, 323, 427, 816
Yesenin, Sergey Aleksandroviç 313
Yoshihara, Jiro **740-743**
Yoshoda, Toshio 742
Young, LaMonte 770, 958
Yoz Sanat 193, 475
yüce 50, 54, 73, 77, 78, 97, 103, 119, 125, 130, 134, 162, 170, 173, 179, 198, 202, 216, 259, 284, 292, 328, 342, 362, 365, 503, 504, 572, 618, 620, 621, 663, 666, 669, 699, 767, 806, 852, 963, 966, 978, 1099, 1118, 1154, 1188, 1189, 1190, 1191, 1194
yüksek sanat 103, 288, 732, 734, 979, 980, 1067, 1105, 1154, 1212

zanaat/zanaatkâr/zanaatkârlık 51, 64, 137, 192, 266-268, 305, 341, 343-345, 380, 384, 385, 403, 459, 506, 509, 510, 580, 585, 640, 641, 719, 720, 802, 879, 893, 925, 927, 928, 949, 952, 1033, 1160
Zayas, Marius de 243
zenci 134, 135, 137-140, 196, 278, 456, 739, 740, 753, 754, 974, 975, 986, 1227; ~sanatı 134, 135, 138
Zeltovski, I. V. 544
Zeno 653, 654, 655
Zervos, Christian 544
Zetkin, Clara 683
Zeuxis 585
Ziegfeld, Florenz 1035
Zierath, Willy 300
Zola, Emile 66, 69, 70
Zorio, Gilberto 945

20. yüzyılda görsel sanatların kuramlarına dair kapsamlı bir derleme olan *Sanat ve Kuram*, sanatçıların yanı sıra eleştirmenlerin, filozofların ve politikacıların da metinlerini içeriyor. Eserin amacı, sanat araştırmacısına ve konuya ilgi duyan okurlara, bütün halinde bir düşüncenin, "modern" düşüncenin tarihini ve gelişimini belgeleyecek olan metinlerin özlü ve temsil niteliğinde bir derlemesini sunmaktır.

Kronolojik olarak ilerleyen eser, sembolizmin mirasından postmodernizme dek sanat alanında yaşanan tartışmaları sekiz ana kısımda ele alıyor. Her bir kısım, ilgili dönem sırasında uygulamada yaşanan başlıca gelişmeleri ve kuramsal kaygıların ana hatlarını, çağdaş dünyada etkin politik ve ekonomik güçlerle etkileşimleri bağlamında değerlendirmeyi hedefleyen birer denemeyle açılıyor. Ayrıca, derlemeye alınan 371 metnin her biri, söz konusu metnin özgün neşrine ilişkin bilgiler veren, çağdaşı olay ve çekişmelerle bağlantılarına dikkat çeken kısa birer girişle sunuluyor. Bu, derlemede yer alan belli bir metnin müstakil olarak, özgül bir tartışmanın seyrinde bir aşama ya da geniş bir tarihsel dönem içinde ortaya çıkan daha büyük eğilimler/kaygılar bütününün muhtemel bir örneği olarak okunabilmesine imkan sağlıyor.

Sanat ve Kuram'ı okurken, sanatın kendisini akla getirmek gerekir; bu ise, sadece resimlerin konularını hatırlamayı değil, nesne ve yüzeylerin ayırt edici özelliklerini tanımayı da gerektirir. Bu antoloji en çok da, onu sadece sanat tarihi incelemesi için bir kaynak olarak değil, aynı zamanda modern sanatın birinci elden deneyimine eşlik eden bir şey olarak gören okurlara yararlı olacaktır.

THQ
574845
ENV

9 786055 383015