

Tellekt

KAVRAM
DAN

SONRA

ÇAĞDAŞ SANATIN
FELSEFESİ

PETER
OSBORNE

ÇEVİRİ: NÜVİT BİNGÖL



KAVRAMDAN SONRA:
ÇAĞDAŞ SANATIN FELSEFESİ

Tellekt_37

Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi, Peter Osborne

Çeviri: Nüvit Bingöl

Anywhere or Not at All, Philosophy of Contemporary Art

İlk (çeviride kullanılan) baskı: Verso, 2013

© Peter Osborne, 2013

© 2021, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. baskı: Aralık 2021, İstanbul

Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Didem Bayındır

Düzeltili: Melis Ofilas

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak Tasarımı ve Uygulama: Bora Başkan

İç Kapak Görseli: Courtesy of The Atlas Group/Walid Raad

Baskı ve cilt: Türkmenler Matbaacılık Reklam San. ve Tic. Ltd. Şti.

Maltepe Mah. Gümüşsuyu Cad. No: 16-18

Topkapı, İstanbul

Sertifika No: 43087

ISBN 978-625-7118-64-4

Tellekt

tellekt.com • bilgi@tellekt.com

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza, No: 9/25 Sarıyer / İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

Sertifika No: 43514

Tellekt, Can Sanat Yayınları Yapım ve Dağıtım Ticaret ve Sanayi A.Ş.'nin markasıdır.

twitter.com/tellekt • facebook.com/tellekt • instagram.com/tellekt

KAVRAMDAN SONRA:
ÇAĞDAŞ SANATIN FELSEFESİ

PETER OSBORNE

ÇEVİRİ:
NÜVİT BİNGÖL

Tellekt

PETER OSBORNE, Londra Kingston Üniversitesi'nde Modern Avrupa Felsefesi profesörü ve Modern Avrupa Felsefesi Araştırma Merkezi (CRMEP) direktörüdür. Aynı zamanda *Radical Philosophy* dergisinin editörlerinden olan Osborne, *The Politics of Time* (Zamanın Politikası), *Philosophy in Cultural Theory* (Kültür Teorisinde Felsefe), *Conceptual Art* (Kavramsal Sanat) kitaplarının yazarı ve üç ciltlik *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory* (Walter Benjamin: Kültür Kuramında Eleştirel Değerlendirmeler) editörüdür.

NÜVİT BİNGÖL, İstanbul Teknik Üniversitesi, Matematik Mühendisliği Bölümü'nden mezun olduktan sonra, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sinema/Televizyon Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. Felsefe, matematik, fizik, sinema ve müzik alanlarında okumayı, düşünmeyi seviyor.

Felix'e

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	11
1. ÇAĞDAŞ KURGUSU	31
2 . ESTETİĞİN ÖTESİNDE SANAT	63
3 . MODERNİZMLER VE DOLAYIMLAR	111
4. KATEGORİ-ÖTESİLİK: POST-KAVRAMSAL SANAT	151
5. FOTOGRAFİK ONTOLOJİ, SONSUZ MÜBADELE	177
6 . SANAT UZAMI	199
7 . SANAT ZAMANI	257
TEŞEKKÜR	311
SEÇME KAYNAKÇA	315
GÖRSELLER	337
DİZİN	339

GİRİŞ

Fransız filozoflar Gilles Deleuze ve Félix Guattari'yi anlatan biyografisinde François Dosse, Deleuze ile ressam Francis Bacon buluşmasının hikâyesini aktarır. Deleuze yakın zamanda *Francis Bacon ve Duyumsamanın Mantiği* kitabında Bacon'dan coşkuyla söz etmiştir. Anlaşılan Bacon da kitaba denk bir hayranlıkla tepki vermiştir: “Bu adam, resim yaparken omzumun üstünden beni izlemiş sanki.” “Harika bir buluşma olması beklenen şey,” der Dosse, “bir felakete dönüştü.” Buluşmayı, kendisi de Bacon'ın büyük bir hayranı olan, Deleuze'ün yayımcısı Joachim Vital ayarlamıştır ve şöyle betimler:

Yemek de tartışmaları kadar berbattı... Birbirlerine gülümseyip duruyor, iltifatlar yağıdırıyor ve tekrar gülümsüyorlardı. Yavanlıkları hepimizi şaşkına çevirmişti. Mısır sanatı, Yunan trajedisi, Dogen, Shakespeare, Swinburne, Proust, Kafka, Turner, Goya, Manet, Van Gogh'un kardeşi Theo'ya mektupları, Artaud, Beckett'tan bahsederek konuşmayı kurtarmaya çabalıyorduk. Fakat

her biri pası alıp diğerini görmezlikten gelerek tek başına koştu-
ruyordu.¹

Felsefeyle sanat karşılaştığında genelde olan budur. Felsefeyle çağdaş sanat karşılaştığında durum daha bile kötü olabilir. Çağdaş sanat pek bilinmez. Gelgelelim çağdaş sanatla aramızdaki mesafeyi, bu sanatın sanat karakterine dair deneyimin dayandığı o “ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun, biricik bir mesafe görünümü”ne² dönüştürmek, –cehaletimizi bilgiye dayanak olarak kullanmak– söz konusu durumun teşvik ettiği yazıların çoğunun ileri sürdüğünden daha zordur. Çağdaş sanatı –bu tür sanatın bizden en temel taleplerine duygusal bir katılım içinde– bir nevi düşünümsel felsefi deneyimin nesnesi haline getirmek zaman zaman neredeyse imkânsız görünür. Çoğu çağdaş sanatın, gayet doğru bir şekilde dikkat çekilmiş “kavramsal” karakteri düşünülürse bu ironiktir. Yine de çoğunlukla yanlış anlamının kaynağı tam da bu kavramsal karakterdir: Mesela bu sanat türünün kavramsal bir yorumdan fazlasını gerektirmediği düşüncesi; ya da böyle bir anlayışın, dolaysız önermeli ifadelere indirgenebileceği anlamında, salt veya ideal olarak dilsel olduğu. Bu anlayışa yakıştıracığımız adla “eğreti kavramcılık”, çağdaş sanata dair cehaleti sürdürmenin bir aracıdır (ama bu, eserleri eğreti olan sanatçılar olmadığı anlamına gelmez). Alternatif olarak, eğreti kavramcılık tasarısının genelde zıt olarak ilişkilendirildiği, sanatın estetik boyutuna indirgenmesi –saf duyumsal tikellik– bir başka yanlış anlamadır. Çağdaş sanatın, çağdaşlığından ötürü şimdi içinde tarihsel yargıdan bir şekilde muaf olduğu düşüncesi üçüncü bir yanlış anlamadır.

Bununla birlikte çağdaş sanata dair eleştirel bir bilginin önündeki en büyük engel muhtemelen “çağdaş sanat” ifadesinin *eleştirel bakımdan* anlamlı hiçbir göndergesinin olmadığı yönündeki sağduyuya

- 1 François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*, çev. Deborah Glassman, Columbia University Press, New York, 2010, s. 448, [2007]. [Aksi belirtilmedikçe dipnotlar yazara aittir.]
- 2 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility,” İkinci Versiyon, 1936, *Selected Writings, Volume 3, 1936-1938*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, s. 104-105; çeviride *Erscheinung* kelimesi “görünüm” olarak değiştirilmiştir.

dayanan kanıdır; tikel bir şimdi (bizim şimdimiz) süresi içinde üretilmiş sanat eserlerinin tamamen heterojen ampirik toplamından fazlasına işaret etmediği; dolayısıyla hiçbir şekilde eleştirel bir söz dağarcığının tam bir parçası olmadığı kanısı. Kuşkusuz söz konusu ifade sıklıkla bu şekilde kullanılır. Fakat hem tabirin kavramsal grameri –çağdaş olmayan bir sanatla arasındaki bir farka bağlı olması– hem de bu farkın mevcut kullanımdaki olumlayıcı hali (çağdaş sanat, paradoksal olarak zamanı paylaştığı diğer sanatlara göre daha canlı, daha günceldir ve dolayısıyla çağdaş sanata daha fazla değer verilmelidir) böyle bir kayıtsız ampirizmi engeller. Öyleyse çağdaş sanat fikrini eleştirel bakımdan anlaşılır hale getirmek için ne tür bir söylem gerekir?

Böyle bir söylem üretmeye çalışarak bu kitapta kısmen deneysel olarak ele alınan mesele budur. Birincisi, ne tamamen ampirik ne de zamansal açıdan kapsayıcı olan bir söylemdir bu. Yakın dönemde üretilen veya kendisini “çağdaş” olarak tanımlayan veya başkaları tarafından böyle adlandırılan her sanat, sanat eleştirisi açısından anlamlı bir manada çağdaş olarak düşünülemez. “Çağdaş” kavramı, temelinde eleştirel ve dolayısıyla da seçici bir kavramdır: Bazı şeyleri kabul eder ve bazılarını dışlar. Bir şeyin çağdaş olduğunu söylemek, şimdinin güncelliğine katkısının önemini iddia etmektir; bir kısmı benzer bir çağdaşlık iddiasında bulunabilecek diğerlerinin iddiasına karşı bir iddia. Dolayısıyla ikincisi, genel eleştirel çağdaş kavramının hâkimiyetinde olan bir söyleme ihtiyacımız var; yani zaman felsefesiyle yakın ilişki kuran bir söyleme. Sanatın çağdaşlığında bahis konusu olan şimdi nosyonu basit bir nosyon değildir. Ayrıca tarihin dışında da yer almaz. Bu da, üçüncüsü, böyle bir söylemin dönüşlü bir şekilde eleştirel bir kategori olarak “çağdaş”ın anlamsal tarihine dayanması ve söz konusu söylemin sanata uygulandığının bu tarih içindeki tuhaf imtiyazlı rolüne dikkat göstermesi gerektiği anlamına gelir. Dördüncüsü, her ne kadar dönüşlü bir şekilde tarihsel olarak türetilmiş olsa da böyle bir söylem yorumladığı sanata birtakım eleştirel *taleplerde* bulunmalıdır. 1960'lara kadar uzun yıllar boyunca modernist sanat eleştirisinin hâkim kategorisi mecra olmuştu. Sanat pratiklerinin ontolojik temeli olarak mecraların sınırlarının daha sonradan çözülmesi ve türsel olarak sanatsal pratiklerden oluşan karmaşık ve akışkan bir sahanın tesis edilmesi, yeni eleştirel yargı so-

runları ortaya çıkarmıştır; çağdaş kavramı bu sorunlara gitgide daha güçlü hale gelen bir yanıtı temsil etmektedir. Fakat bu kavram keşfedilmek yerine *inşa* edilmelidir. Son olarak, sanatın hem bireyselliği hem de olumsal tarihsel niteliğinin karşılığı olarak, eleştirel bir çağdaş sanat söylemi ancak bireysel çalışmalarla yorumsal bir şekilde yüzleşerek gelişebilir. Süreğiden eleştirel sanat tarihine ve bunun yanı sıra felsefi sanat eleştirisinin canlandırılmasına katılmalıdır. Kabaca söyleyecek olursak, elinizdeki kitabın çağdaş sanata dair, içinde yer alma ve üretme teşebbüsünde bulunduğu söylem türü işte böyledir. Bu söylemin neticesi, tartışmalı bir şekilde şu basit ve spekülasyonlu önermede özetlenebilir: Çağdaş sanat, post-kavramsal sanattır. Diyalektik yöntem gereği, bu önermenin pratikte tam olarak ne anlama geldiği ve yorumsal açıdan nasıl işlediği hakkında fikir sahibi olmak için kitabın tamamı zorunludur. Önsözün geri kalanını kitabın entelektüel bağlamı, yöntemi ve yapısını ayrıntılarıyla açıklamak için kullanacağım.

Eleştiri, Tarih, Felsefe

1965 yılında Pennsylvania State Üniversitesi'nde sanat eğitimi üzerine bir seminerin direktörlerinin “Sanat Eleştirmenine Bir Dizi Suçlama”sına yanıtının bir parçası olarak ve rakibi Clement Greenberg’in egemen ama gerilemekte olan modernist eleştirisinin artan biçimciliğine kasıtlı bir zıtlık içinde Harold Rosenberg şöyle beyan etmişti: “Sanat eleştirisi günümüzde *bizzat* sanat tarihidir; gerçi bu illa bu tarihin, sanat tarihinin sanat tarihiyle aynı şey olduğu anlamına gelmez.”³ Bu sav bugün, yaklaşık 50 yıl sonra bile dikkate şayandır; üstelik sadece –bilhassa sanat ile diğer kültürel biçimler arasındaki– eşsüremliliklerle hiç olmadığı kadar çok ilgilenen bir pratiğin tarihsel boyutu üzerinde ısrar ettiği için değil. Dikkate şayandır çünkü, eleştirinin tarihsel boyutunun sanat tarihi disiplininin bağımsızlığını ileri sürerek tam da sanat eleştirisinin ne tür bir

3 Harold Rosenberg, “Criticism and its Premises”, *Art on the Edge: Creators and Situations*, University of Chicago Press, Chicago, 1975, s. 135-152, 146.

sanat tarihi olduğu (ya da olması gerektiği) ve sanat tarihçisinin sanat tarihiyle ilişkilerinin ne olduğu yönündeki temel ama nadiren tartışılmış bir meseleyi gündeme getirir. Özellikle çağdaşlığın salt kronolojik belirleniminden ziyade tarihsel belirlenimiyle ilgili olduğu için, sanat eleştirisinin imtiyazlı nesnesine, çağdaş sanata dair düşüncenin kalbine kadar uzanan bir sorudur bu. Başka bir deyişle, sanat eleştirisinden belirli bir zaman felsefesine bağlılık göstermesini talep eder.

Hem sanat eleştirisi hem de sanat tarihi 1965'ten bu yana değişti. Günümüzde eleştirmenin sanat tarihçisini küçümsemesi için daha az gerekçe ve bu ilişkinin tersine dönmesi için daha fazla neden bulunuyor – bunun sebebi kısmen, filizlenen çağdaş sanat tarihi janrının icadıyla bizzat 1960'ların tarihselleştirilmesidir. Fakat “sanat eleştirisi *bizzat* sanat tarihidir” beyanında geçen sanat tarihinin özgül karakterinin ne olduğu veya olabileceği sorusu yanıtız bırakılmış olmanın ötesinde, daha da örtbas edilmiştir. Sanat eleştirisi ve sanat tarihinin her birinin kendi sorunlarıyla uğraşması gerekmişti. Çağdaş sanatın entelektüel bakımdan ciddi eleştirisi hâlâ mütemadiyen tekrarlanan, kendinden menkul bir krizin pençesindedir.⁴ Söz konusu kriz, kökeninde kültürel-ekonomik veya “kurumsal”dır (1980'ler ve 1990'lar sırasında sanat kurumlarının toplumsal karakterindeki dönüşümlere ve bu kurumların tarihsel yönelimli bir eleştirinin dolayımına azalan ihtiyacına bağlıdır), fakat her şeye karşın bu nedenle entelektüeldir. Akademi dışında, kültürel bir kuvvet olarak serpiştiği durumlarda, sanat eleştirisi büyük ölçüde basının kullandığı sunum tarzının edebi yönlerine ağırlık verir ve çoğunlukla nesnesini daha genel türde bir iletişim vesilesinden öte bir şey ola-

4 Örneğin, bkz. James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003; James Elkins ve Michael Newman (yay. haz.), *The State of Art Criticism*, Routledge, New York, 2008 ve karşı görüş için bkz. Daniel Birnbaum ve Isabelle Graw (yay. haz.), *Canvases and Careers Today: Criticism and its Markets*, Sternberg Press, Berlin, 2008: “Artık bilgi tabanlı bir ekonominin parçası olduğu için, eleştiri asla bugünkü kadar güçlü olmamıştır.” (s. 6) “İçin” kelimesinin üzerini örttüğü mantıksal gedik ikinci konumun zayıflığının göstergesidir. Nitekim kolaylıkla şöyle bir cümle de kurulabilir: “Artık bilgi tabanlı bir ekonominin parçası olduğu için, eleştiri asla bugünkü kadar zayıf olmamıştı.”

rak görmez.⁵ Bu esnada sanat tarihi, Anglo-Amerikan akademilerde sanat ve beşerî bilimler disiplinlerindeki daha kapsamlı değişimlerin bir parçası olarak dönüşmüştür. Fakat bu disiplinin entelektüel faaliyet alanının –yeni toplumsal sanat tarihi, feminizm, göstergebilim, psikanaliz ve sömürgecilik sonrası araştırmaları üzerinden, “görsel kültür”deki çalışmaların öforik ufkuna doğru– üst üste genişlemiş olması, onu özellikle sanat-eleştirel olan yargının kabul edilebilir biçimlerine hiç yaklaştırmamıştı; gerçi çağdaş sanatın tematik meseleleri düzeyinde yeni sanat tarihleri ile çağdaş sanat arasında bir söylemsel yakınlıklar ağı üretmişti. Bu kısmen sanat tarihi ve sanat eğitimindeki birbirine yakınsayan eğilimlerin bir sonucudur. Bu esnada çağdaş sanat tarihi –ikinci nesil *October*⁶ sanat tarihçilerinin hâkim olduğu bir janr– büyük oranda belgeye dayalı ve rekonstrüktif karakterini sürdürmektedir. Bu tarihin mesleki formasyonu, her ne kadar sık sık dönemin sanatçıları ve eleştirmenlerinin eleştirel konularını belgelemeyi ve detaylarıyla tanımlamayı içerse de, sanat-eleştirel yargıyı tasvip etmez: Bir tür tarihsel vekaletle eleştiridir. Sanat yargısı meseleleriyle aralarındaki daha büyük mesafeye rağmen, görsel kültür çalışmaları çoğunlukla sanat eleştirisi söylemine sanat tarihi söyleminden daha yakın gibi görünür – aslına bakarsanız bunlar giderek artan bir şekilde kurumsal eleştiri uzamlarını işgal ederler. Bununla birlikte bu görünüm, çağdaş sanatın tarihsel olarak temellendirilmiş eleştirisinin genel eksikliğini gizler ve dolayısıyla bu eksikliğin sürmesine yardımcı olur.

Bu durumun kökeni 1980’lerin başında yargı sorunu karşısında “eleştirel bir postmodernizm” projesinin başarısızlığına kadar uzanır. Hal Foster bu sorunu erken bir vakitte tespit etmiş olsa da teorik açıdan pek bir yol kat etmemişti.⁷ Meselenin ne kadar tıkanıdığı, 20 yıl sonra “Sanat Eleştirisinin Mevcut Koşulları” adlı *October* yuvarlak masa tartışmasında görülebilir. Söz konusu tartışmada, eleştirel

5 Bu alanda Dave Hickey’in çalışmaları paradigmatik olmaya devam etmektedir. Bkz. Dave Hickey, *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, Art issues Press, Los Angeles, 1997.

6 1976 yılından beri ABD’de yayımlanan çağdaş sanat dergisi. (Ç.N.)

7 Hal Foster, “The Problem of Pluralism”, *Art in America*, Ocak 1982; yeni baskısı “Against Pluralism”, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985.

yargı düşüncesinin kendisi, onu hâlâ yalnızca geç dönem Greenberg’ci bir “nitelik” nosyonuyla ilişkilendiren tartışmacılarda şaşkınlığa neden olmuştu.⁸ Thierry de Duve, Kant’ın “Bu güzeldir” ifadesi yerine Duchamp’ın “Bu sanattır” ifadesini geçirerek Duchamp sonrasında Kant’a dönüşüyle bu kördüğümü çözmeyi denemişti; “sanat” tabirinin söz konusu yargı cümlesinde “özel bir ad” olarak işlev gördüğü yönündeki ek sava rağmen, bunun “Kant’çı anlamda evrensellik iddiasına sahip estetik bir düşünümsel yargı olarak okunmaya” devam edilmesi konusunda ısrar etmişti.⁹ Sonuçta bu, hem Kant hem de adlandırma hakkında felsefi karışıklıklara saplandı. Yine de sanat-tarihsel, sanat-eleştirel ve Kant sonrası felsefi söylemlerin ifade edilişi için daha sonra pek az çalışmanın amaçladığı bir standart belirlemiş oldu.

Bu esnada görsel kültür çalışmalarında egemen olan, hem epistemolojik hem siyasi genel temsil teorilerinin –farkında olmadan da olsa sıklıkla ABD siyasal biliminin liberal çoğulculuğunun göstergelimsel kültürbilimci varyantları– çağdaş sanat deneyiminin özgül ve son derece sorunlu niteliğini kavramak açısından bilhassa hiç uygun olmadıkları ortaya çıktı. Bu sahanın karakteri ve nesne-alanı çoğul ve tartışmaya açık, bunların sanatla ilişkileriye çözümsüz halde kalmıştır. Asıl rakibi, yani biçimci modernizmin terimlerinin ironik bir şekilde tekrarlanmasıyla yeni proto-disiplinin oluşumuna farkında olmadan ama kaçınılmaz olarak eşlik etmiş gizli görsel özçülük nedeniyle durum yatışmak yerine azmıştır.¹⁰ Zira “görsel”in

8 “Round Table: The Present Conditions of Art Criticism”, *October*, 100, Bahar 2002, s. 200-28. Ayrıca bkz. Thomas Crow, “Art Criticism in the Age of Incommensurate Values: On the Thirtieth Anniversary of *Artforum*”, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996.

9 Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cambridge, 1996, s. 320, 324. Bu materyalin büyük bir kısmı 1989’dan önce kaleme alınmıştır.

10 Göstergelbilimin estetik eksikliği için bkz. Peter Osborne, “Sign and Image”, *Philosophy in Cultural Theory*, Routledge, Londra, 2000. Görsel kültür araştırmaları içinden görsel özçülük meseleleri üzerine erken dönemden iki düşünce için, bkz. W.J.T. Mitchell, “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, 1: 2, Ağustos 2002, s. 165-81; Mieke Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, 2: 1, Nisan 2003, s. 15-32.

eklenmesi, ne kadar ön planda olursa olsun görseelliğin sanatın en *az* ayırt edici özelliği olduğu bir tarihsel anda kültürel analize görüşün estetik idealizmini geri getirir. Dahası, ister verili ister bir inşa olsun, görsel kültüre kavramsal ilginin tayin edici odağının “görsel olan” olması nedeniyle hiçbir tikel görsel düzene indirgenemeyen sanat/sanat olmayan ayırımına prensipte kayıtsızdır ve dolayısıyla bu ayırımın sınırlarını aşar – Greenberg’in modernist resme dair mecraya özgü [*medium specific*] kavrayışını Michael Fried’in optik indirgeyişini genelleştirmesine rağmen.¹¹ Fried’in optikçiliği bugün, (göstergebilimsel paradigmanın estetik konusundaki eksiği için teorik telafinin bir biçimi olarak işlev gören) bakış teorileri, Greenberg’in çalışmalarına ilginin tekrar uyanması ve fotoğraf teorisinin dirilmesi sonrasında yeniden canlanmaktadır. Bununla birlikte Jeff Wall’un Fried’cı konumu savunmasında teslim ettiği üzere bu optikçilik, genel olarak çağdaş sanat sahasının yönelttiği temel eleştirel sorunlardan kavramsal olarak hâlâ uzaktadır: Nitekim Wall sanat sahasını eleştirel bakımdan iki alana ayırdığında bu alanlardan büyük olanı tamamen Fried’in eleştirisinin kapsamı dışında kalır.¹² T.J. Clark’ın katkılarının yanı sıra Fried’in son zamanlardaki tartışmalara özellikle sanat-eleştirel katkısı, geçmişin sanatına atıfta bulunmak gibi günlük bir anlamda, tarihsel olmuştur: yani Rosenberg’in kastettiği çağdaş sanat eleştirisinin tarihsel yönünü geliştirmekten çok, alışıldık sanat tarihi içinde ve aracılığıyla bir eleştiri geliştirmek artık “tarihsel” olan bir sanatın eleştirisi.¹³

Bu koşullar altında Rosenberg’in beyanında –bilhassa sanat eleştirisinin (ideal olarak) *ne tür* bir sanat tarihi olduğu ve bunun

11 Bkz. Michael Fried, *Why Photography Matters to Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008. Bu kitabın başlığı pekâlâ *Why an Opticalist View of Art Matters to Photography as Never Before* olabilir.

12 Jeff Wall, “Depiction, Object, Event”, *Afterall*, Cilt 16, Güz/Kış 2007, s. 5-17; Jeff Wall ve Peter Osborne, “Art After Photography, After Conceptual Art: An Interview with Jeff Wall”, *Radical Philosophy*, Cilt 150, Temmuz/Ağustos 2008, s. 47-50.

13 Michael Fried, *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth Century Berlin*, Yale University Press, New Haven, 2002; T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999 ve *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, New Haven, 2006.

“sanat tarihçisinin sanat tarihi”yle ilişkisinin ne olabileceği- ima edilen meselelere, daha felsefi bir bakış açısından yaklaşmak faydalı olacaktır. Zira, Rosenberg’in kendisinin de öne sürdüğü gibi, karşılıklı ilişkilerini daha iyi anlamak istiyorlarsa “hem sanat eleştirisinin hem de sanat tarihinin, kendi felsefi altyapılarını daha etraflıca taramaları” gerekir.¹⁴ Aslına bakılırsa birçok bakımdan şaşırtıcı bir şekilde, sanat kurumlarının endüstrileşmesine eşlik eden sanat söylemlerinin yeniden düzenlenişi ve çeşitlenişinin bir parçası olarak son 20 yılda sanat hakkındaki açıkça felsefi olan söylemlere ilginin yeniden canlandığını görüyoruz. Bu tikel felsefi söylemlerin, çağdaş sanata dair anlayışa ve yargıya uygun olup olmadığına ayrı bir mesele. Sanata dair felsefe bolca varken çağdaş sanata dair felsefe pek azdır.

Sanat hakkındaki açıkça felsefi olan söylemlere ilginin canlanması, bazılarının çağdaş sanatta genel bir “meşruluk krizi” olarak gördüğü şey bağlamında gerçekleşmiştir.¹⁵ Felsefenin oturmuş kültürel otoritesine başvuru, görece kendi kendini meşrulaştıran “zorluk”uyla ilişkili olarak kuşkusuz burada bir rol oynamıştır. Fakat felsefenin entelektüel katkısı ideolojik olmaktan daha fazlasıdır. Zira Jean-Marie Schaeffer’in sanatın “kendi başına [yani eleştirel söylem olmadan] gayet güzel idare edeceği” yönündeki pozitivist itirazının aksine bu, şimdi muhtemelen hiç olmadığı kadar yanlıştır. “Sanatsal edim” gerçekten de “kendisini meşrulaştırma tarzına indirgenemez” olabilir, fakat bu ne söylemsel olmadığı ne de faydalandığı söylemlerin illa felsefe dışı olduğu anlamına gelir.¹⁶ Hakkında başka ne düşünülürse düşünülün, kanonik anlamında kavramsal sanat bu konuda hâlâ var olan her türlü illüzyonu kuşkusuz ortadan kaldırmıştır. Aslında başkalarının yanı sıra Arthur Danto’nun sanatın bittiği yönündeki iddiasının canlanmasına neden olan tam da çağdaş sanatın içkin felsefi karakterinin tasdiki-

14 Rosenberg, “Criticism and its Premises”, s. 148.

15 Jean-Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age*, çev. Steven Rendall, Princeton University Press, Princeton, 2000, s. 3.

16 Agy., s. 4-5.

dir.¹⁷ Yine de bu sav pekâlâ sanata dair hâkim felsefi söylemin (yani, “estetik”in) çağdaş sanatın ayırt edici niteliğine uygunsuzluğunun tersyüz edilmiş (ve reddedilmiş) kabulü olarak da okunabilir: saldırgan bir şekilde dışa yönelerek hedefine (yani, bu tür sanat eserlerinin kutsal “sanat” gösterenindeki hak talebi) ve nihayetinde çağdaşlığın kendisine karşı bir yargıya dönüşmüş örtük bir kabul. Danto’nun daha sonradan “post-tarihsel sanat” tabirini icat etmesi bu nedenledir.¹⁸

“Spekülatif gelenek” (Jena romantizminden Heidegger’e uzanan gelenek) diye adlandırdığı şeyin, sanatı en başından beri yanlış anladığını ileri sürdüğünde Schaeffer bu savı felsefi bağlamına geri götürür. Bu bakımdan Schaeffer’e göre çağdaş sanatın meşruluk krizi, romantizmin 18. yüzyıl sonunda sanatı felsefi olarak kutsayışının gecikmiş bir etkisidir. Bununla birlikte sanatın özerkliği iddiasından türediği için (belirli bir felsefi işlevi felsefenin kendisinden *gasp edebilmesini sağlayan da* budur), bu kutsama aslında modern anlamda “sanat”ı *teşkil eden* öğedir. O halde bu etioloji kabaca doğrudur doğru olmasına, ama Schaeffer’in öne sürdüğü teşhis ve tedavi –yani sanatın felsefi olarak “kutsallıktan arındırılması” veya metafiziksel yatırımın sıfırlanması diye adlandırabileceğimiz çözüm– kesinlikle yanlıştır. Zira çağdaş sanatın bir meşruluk krizi varsa (ayrıca bunun abartıldığına inanılması mazur görülebilir, zira piyasa yeterince kendisine has meşruluk sağlar: “yaratıcı sektör”), bu aslında çağdaş sana-

17 Arthur Danto, “The End of Art”, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, s. 81-115. Hans Belting sanat tarihçileri için alternatif bir versiyon ileri sürer: Sanat tarihinin krizinin bir yöntem veya nesne alanı krizine değil, “sanat tarihinin artık tarihsel kültürümüzün kılavuz imgesi olamayacağı” gerçeğine dayandığı. Hans Belting, *Art History After Modernism*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, s. 6. (Bu, Belting’in *The End of the History of Art?* kitabının gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskısıdır, University of Chicago Press, Chicago, 1987.) Daha geniş bir yelpazedeki felsefi yorumlar için bkz. Eva Geulen, *The End of Art: Readings in a Rumour After Hegel*, çev. James McFarland, Stanford University Press, Stanford, 2006.

18 Arthur Danto, *Art After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1997. Danto’nun 50 yıl önceki Duchamp’ın hazır eserlerinden ziyade Andy Warhol’un 1964 tarihli *Brillo Boxes* eserini “tarihsel” sanat olarak düşündüğü şeyle kesin kopuş olarak tespit etmesi 20. yüzyıl sanat tarihi algısını derinden saptırması, tutarsız hale getirmiştir.

tın sorunlu da olsa süregiden *eleştirelliğinin* bir göstergesidir – sanatın otoritesinin ve eleştirel işlevinin çağdaş kültür içinde *sorun* olarak kaldığının bir göstergesi; sanatın belirsiz de olsa süregiden eleştirel ve metafizik boyutları bu sorunun kavramsal bir koşuludur.

Danto ve Schaeffer, son dönemdeki analitik felsefenin yakın zamanlı sanat eleştirisi söylemine esasen negatif bir tarzda yaptığı katkının alternatif biçimlerini temsil ediyor. İki farklı türde pozitivistler: sırasıyla analitik Hegel’ci bir pozitivist ve mantıksal bir pozitivist.¹⁹ Bununla birlikte Anglo-Amerikan sanat eleştirisinde post-yapısalcılığa ilginin kademeli yayılışını takiben, Kant sonrası Avrupa felsefi geleneğinin kavramsal kaynaklarına olumlayıcı bir dönüş çok daha önemli olmuştur. Heidegger’ci, Merleau-Ponty’ci ve –Lyotard ve Derrida ve daha yakın zamandaysa Deleuze, Jacques Rancière ve Alain Badiou’yla ilişkilendirilen– çeşitli post-fenomenolojik yaklaşımların hepsi uzun süreyle ilgi odağı oldular. Bu da 18. ve 19. yüzyıllardaki Alman idealist felsefelerinde sanatın yerine ilgiyi tekrar canlandırdı: Kant, Schiller, Hegel ve Romantikler, fakat aynı zamanda Schelling, daha az bir düzeyde Schopenhauer ve elbette Nietzsche.

Daha yakın zamanlı ana Fransız destekçileriyle ilişkilendirilen radikalizme karşın, Kant sonrası Avrupa geleneğine bu dönüşün kısmen kültürel açıdan muhafazakâr bir fenomen olduğuna kuşku yok. Söz konusu dönüş, (en azından başlangıçtaki oluşumunda) “Kültürel İncelemeler”e ve *hem “zor” hem de “popüler”* çağdaş sanatın belirli türlerine karşıdır. Fakat aynı zamanda, diğer kültürel temsil biçimlerinden ayrımında sanat fikriyle ilişkilendirilen teorik sorunları –çoğu kültürel-teorik yaklaşımın göstergebilimsel indirgemeciliği ve sosyolojizmi tarafından birebir anlamıyla tasfiye edilmiş sorunlar– ortaya atarak hayati öneme sahip eleştirel bir fonksiyon da yerine getir-

19 Bir başka tarz, Birleşik Krallık’taki Hume’un “Of the Standard of Taste” yazısının ilkelinin güncellenmiş uygulamalarına adanmış yeni bir analitik “estetikçiler” nesli üzerinden olmuştur. Örneğin bkz. Derek Matravers, *Art and Emotion*, Oxford University Press, Oxford, 1998; Matthew Kieran, *Revealing Art*, Routledge, Londra, 2005; Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford University Press, Oxford, 2007. Fakat yakın zamanlı sanatı dahil etme kararlılıklarına rağmen bunu yaptıkları felsefi şartlar anlaşılabilirliğinin koşullarından çok uzaktır.

miştir. Üstelik, doğrudan entelektüel ve siyasi sorunların aşama aşama eleştirel söylemden dışlandığı bir dönemden sonra, yakın zamanlı Rancière’ci ve (zaman zaman) Deleuze’cü kisveleri altında sanatın siyasetle ilişkisine dair artık klasikleşmiş modern soruyu bir kez daha ortaya atmaya olanak veren bir ortam sağlamıştır.²⁰ Bunlar, çağdaş sanat hakkındaki teorik bakımdan ciddi eleştirel yazının ölümünün üstesinden gelinecekse çözülmesi gereken sorunlardır. Gelgelelim, sanat eleştirisi söylemi için bir kaynak olarak Avrupa felsefi geleneğine bu dönüş, sanat eserinin ontolojisindeki çağdaş sanatın bizzat çağdaşlığını kuran belirleyici tarihsel dönüşümle hesaplaşmadığı için, çağdaş sanat üzerinde ikna edici bir eleştirel teorik nüfuz kazanmakta şu âna kadar başarısız olmuştur. Örneğin artan sayıdaki uluslararası bienallerde veya Documenta’da –çağdaş sanatın kapsamlı tanımını büyük oranda tesis eden etkinliklerdir bunlar– sergilenen eserler düşünülürse, sanat hakkında yazan çoğu filozofun aynı zamanda sanat dünyasının söylemlerini ve meselelerini de angaje eden bir tarzda somut bir şekilde bağ kurabileceği pek az şey bulunacaktır. Gerçi video işleri dahil olmak üzere, son dönemdeki sanatı estetikleştirme yönünde artan küratör eğilimi bir yakınsama noktasıdır.

Dolayısıyla sanata dair bu felsefi söylemler “estetik”, yargı, öznellik, “doğa” ve sanat eserinin ontolojisi hakkında –kültürel teorisinin gösterebilimsel söylemlerinin yönelmediği– sorular ortaya atarak birçok çağdaş sanat yazısı için teorik bir zorluk teşkil etse de, geçmişin sanatına dair tartışmalar üzerinden olanlar dışında kendi sorularına büyük oranda yanıt verememişlerdir. Sanatın sonunu ilan etmedikleri zaman en fazla önerebildikleri, çağdaş sanatın değerlerinin sanatsal açıdan muhafazakâr bir yeniden kodlanması olmuştur. Son yirmi yılda Heidegger ve Merleau-Ponty’nin yazıları bu konuda

20 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, çev. Gabriel Rockhill, Continuum, Londra, 2006; Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents* (2004), çev. Steve Corcoran, Polity, Cambridge, 2009; Jacques Rancière, *Disensus: On Politics and Aesthetics*, çev. Steve Corcoran, Continuum, Londra, 2010 [*Disensus – Politika ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020] ve Deleuze-Guattari’ci aktivist versiyonu için, Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, çev. Aileen Derieg, Semiotext(e), Los Angeles, 2007.

merkezî bir rol oynadı; keza Deleuze ve Badiou'nun felsefeleri gibi kendilerini yeninin felsefeleri olarak sunan Fransız felsefesinin görünüşte daha avangard versiyonları da. Çağdaş sanatı çağdaşlığında ve dolayısıyla geçmişin sanatından belirleyici farkında felsefi olarak kavramakta geçmişten beri bir âcizlik bulunuyor. Bunun nedeni iki katmanlıdır. Birincisi, “sanat” ile “estetik”in hâlâ birleştiriliyor olmasıdır; ikincisi, sanat kavramını herhangi türde bir geleceksellikte aynı anda tarihsel ve felsefi olarak düşünmemedir.

Sanat, Estetik, Geleceksellik

Bu nedenlerden ilki, yani sanat ile estetiğin birleştirilmesi sanat hakkındaki felsefi ve popüler söylemlere o kadar nüfuz etmiştir ki “estetik” (*Ästhetik*) terimi uzun zamandır ve hâlâ sanata dair felsefi söylemin bizzat adı olarak kullanılmaktadır; 1820'lerin Almanya'sında o kadar yaygın bir pratiktir ki bu, konuya dair *Dersler*'inin başında terimin uygunsuzluğunu açıkça teşhis etmesine rağmen Hegel bile buna karşı koyamamıştır. Kavramsal sanatın kısa, tartışmalı estetik karşısı ara döneminin kapanışıyla bu kayma bir kez daha büyük oranda gözden kaybolmuştu. Aslına bakılırsa Rancière'in tesirli olmuş sanatın “estetik rejim”i kavrayışıyla son zamanlarda aktif olarak ortaya atılmıştır; bu kavrayışa göre Rancière sanatın hâlâ yönetildiğine inanıyor görünmektedir.²¹ Öte yandan Badiou'nun “gayri-estetik” [*inesthétique*] terimiye her ne kadar estetiğin zıddı gibi görüne de aslında sadece sanatın felsefi hakikati olarak estetiğin radikal olarak tekilleştirici vizyonunun alternatif bir formülasyonudur. “Bazı sanat eserlerinin bağımsız varoluşunun ürettiği tam anlamıyla felsefe içi etkiler”in tasviri olarak gayri-estetik *tam da* geleneksel anlamda sanatın estetik kavranışının söylemi olarak “estetik”in adlandırdığı şeydir. Bizzat Badiou'nun olumlayıcı sanatın üçüncü ilkesinde söyle-

21 G.W.F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, C. 1, çev. T.M. Knox, Oxford University Press, Oxford, 1975, s. 1 [*Estetik – Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Hakkı Hünler ve Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994]. Rancière, “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes”, *Dissensus*, s. 115-33.

diği gibi: “Süreci sanat olan şeyin hakikati, daima duyulur *olarak* duyulurun hakikatidir...”²²

Sanatın çağdaşlığını felsefi bakımdan kavrayamamanın –yukarıda söz ettiğimiz gibi, sanatı herhangi türde bir geleceksellikte aynı anda tarihsel ve felsefi olarak düşünememenin– ikinci nedeninin felsefi dağılımı daha karmaşıktır. Kısmen “sanat”tan kavramsal ayrımında “estetik”in söz ettiğimiz tarihten arındırıcı işlevinden, kısmen şimdinin *tarihsel* yargılarının *eleştirel* ediminden ayrılmaz olan geleceğe yönelik, edimsel veya varsayımsal boyutunda tarihsel bütünleştirmenin zamansal mantığının daha genel bir reddinden türer (bkz. 1. bölüm). Örneğin Heidegger’ci sanat ontolojisi, felsefi olarak “estetik karşıtı” olsa da, “sanat”ın “kökensel” bir görünüm olarak eklendiği Varlık Romantizmi adına öyledir. Böylelikle sanat tarihi, şimdinin geleceğe açıklığının yalnızca “kökene bir dönüş” için bir temel olarak işlev gördüğü Varlık’ın bir çağsal tarihine tabidir.²³ Deleuze’ün tamamen farklı, ama eşit düzeyde tarihdışı bir anlamda ontolojik, fakat yine de doğal olarak geleceğe yönelik olan “sanat eseri bir duyum varlığıdır, başka bir şey değil” önermesi şematik bir kuvvetler inşası olarak post-Heidegger’ci, neo-Nietzsche’ci bir sanat ontolojisi ileri sürer. Deleuze ve Guattari “algılam” [*percept*] ile “algı” [*perception*] kavramları arasındaki fark üzerinde olduğu kadar, ontolojik “duygulam” [*affect*] kavramlarının “estetik”ten farkı üzerinde de ısrarla dururlar. Bununla birlikte, kavramsal ve tarihsel yönlerinin ilkeli bir şekilde dışlanmasıyla sanata sadece *kayıtsızca* uygulanabilir olmasını sağlayan, bu duyum nosyonunun ontolojik derinliğidir; bu

22 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, çev. Alberto Toscano, Stanford University Press, Stanford, 2005, s. 1, [1998] [*Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2010]; “Third Sketch of a Manifesto of Affirmationist Art”, *Polemics*, çev. Steve Corcoran, Verso, Londra, 2006, s. 144. Rancière’in eleştirisi için, bkz. “Alain Badiou’s Inaesthetics: The Torsions of Modernism”, *Aesthetics and its Discontents*, s. 63-87.

23 Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art”, *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter, Harper and Row, New York, 1971, s. 15-87, [1936]. Son dönemdeki versiyonları için bkz. Gianni Vattimo, *Art’s Claim to Truth*, çev. Luca D’Isanto, Columbia University Press, New York, 2008 [1985] ve Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, çev. Georgia Albert, Stanford University Press, Stanford, 1999 [1994].

da “estetik”in, meta eleştirel olarak sanatı “felsefe” ve “bilim”den ayıran kriter işlevi görürken, sanat/sanat olmayan ayrımına kayıtsızlığına paraleldir. Sorun şu ki günümüzde sanat/sanat olmayan ayrımı, (neo-Kant’çı geçerlilik alanları söyleminin bir tekrarıyla) her şeyden önce sanatın bu diğer entelektüel pratiklerden aşkınsal farkını değil, daha ziyade gündeliğin birebirliğinden farkını ilgilendirir.²⁴

Çağdaş sanatın eleştirel bakımdan uygun bir saf “estetik”i yoktur, çünkü çağdaş sanat terimin hiçbir felsefi anlamında estetik bir sanat değildir. Ve sanatın eleştirel bakımdan uygun bir tarihsel olmayan ontolojisi de yoktur, çünkü çağdaş sanatın özgün bir gelişimi olmayı sürdürdüğü modern sanat, anlamının zamansal yapısında indirgenemez bir şekilde tarihseldir. Daha özel olarak, çağdaş sanatın tarihsel açıdan *post-kavramsal bir sanat* olarak belirlendiği ileri sürülecektir. Bu itibarla çağdaş sanat, Jena Romantik²⁵ sanat felsefesinde bulunan sanat eseri fikrini yeni tarihsel koşullarda hayata geçi-

- 24 Deleuze’ün sanat eserini “bir duyular birliği, yani bir algımlar ve duygularlar birleşimi” olarak izahı için bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *What is Philosophy?*, çev. Graham Burchell ve Hugh Tomlinson, Verso, Londra, 1994, 7. bölüm, [*Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, YKY, İstanbul, 2015]. Francis Bacon üzerine kitabı *The Logic of Sensation*’da örneği görülebileceği gibi [*Duyumsamanın Mantığı*, çev. Can Batukan ve Ece Erbay, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2009], Deleuze’ün sözde neo-estetik sanat kavrayışının kültürel muhafazakarlığının bir eleştirisi için bkz. Art&Language ve Tom Baldwin, “Deleuze’s Bacon”, *Radical Philosophy*, Cilt 123, (Ocak/Şubat2004), s. 29-40. Deleuze ve Guattari’nin konunun çağdaş sanata –minimalizm ve kavramsal sanattan sonra– nasıl uygulanabileceğine dair düşünceler için bkz. Stephen Zepke, “Deleuze, Guattari and Contemporary Art”, *Gilles Deleuze: Image and Text*, Eugene Holland, Daniel W. Smith ve Charles J. Stivale (yay. haz.), Continuum, Londra, 2009, s. 176-197. Felsefi açıdan daha tutarlı ve dirençli bir Deleuze’cü duruş için bkz. Éric Alliez ve Jean-Claude Bonne, “Matisse with Dewey with Deleuze”, *Gilles Deleuze: Image and Text*, Holland vd. (yay. haz.), s. 104-123 ve Éric Alliez, “Body Without Image: Ernesto Neto’s Anti-Leviathan”, *Radical Philosophy*, Cilt 156, Temmuz/Ağustos 2009, s. 23-34. Son iki eserde Deleuze’cü kategorilerin tikel eserlerin tarihleriyle üst üste binmesi kendilerine rağmen bunları tarihsel olarak dolaylılamak dışında bir çare bulamaz. Bkz. Éric Alliez ve Peter Osborne, “Philosophy and Contemporary Art, After Adorno and Deleuze: An Exchange”, *Gest: Laboratory of Synthesis*, Robert Garnet ve Andrew Hunt (yay. haz.), Bookworks, Londra, 2008, s. 35-64.
- 25 Alman edebiyatında romantizmin ilk aşaması olan Jena romantizmi, Jena merkezli bir grubun yaklaşık 1798-1804 yılları arasında yaptığı çalışmalarla temsil edilmiş, Alman idealizminin gelişmesine katkıda bulunmuştur. (Y.N.)

rir. “Sanat eleştirisinin [idealde] olduğu” sanat tarihi, tarihsel olarak düşününsel (yani, post Hegel’ci) Romantik sanat felsefesinin sanat tarihidir. Walter Benjamin’in erken bir dönemde Adorno’ya bıraktığı miras buydu. Bugün bu miras bize Adorno’nun *Ästhetische Theorie* [Estetik Kuram] kitabı tarafından geliştirilmiş ve dönüştürülmüş halde (modernizmin sonraki tarihinin dolayımıyla) aktarılmıştır.²⁶

Ästhetische Theorie, 20. yüzyılda sanat hakkında yazılmış tüm diğer felsefi metinlerden üstündür. Çağdaş sanat bağlamında “sanat” ile “estetik” arasındaki ayrımı netleştirmenin felsefi araçlarını sağlamada diğer her çalışmanın ötesindedir. Bununla birlikte, her ne kadar Adorno İngilizce çevirmenlerinden daha dikkatli olsa da, zaman zaman kitabı bu terminolojik karışıklıktan muaf değildir.²⁷ Elinizdeki kitap çağdaş sanata dair kavrayış ve yargıya sistematik bir felsefi yaklaşım benimsediği ölçüde bu yaklaşım en iyi şekilde “post-Adorno’cu” veya “*Ästhetische Theorie* sonrası” sanat felsefesinin yaklaşımı olarak tasvir edilebilir. Fakat burada bahis konusu olan çok özel bir Adorno’dur: Modernist resmin geri kazanımıyla ilgilenen yakın zamanlı felsefi bir estetiğin Kant yönelimli Adorno’su değil,²⁸ Ador-

26 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (1970), çev. Robert Hullot-Kentor, Athlone Press, Londra, 1997.

27 *Ästhetische Theorie*’nin 1997 tarihli ikinci İngilizce çevirisi bu bakımdan birincisinden daha kötüdür. Örneğin *Entkunstung*’un bu son çeviride “sanatta arındırma” yerine “estetikten arındırma” olarak çevrilmiş olması Adorno’nun tüm argümanında bir kısa devreye neden olur. Kitabın birinci çevirisinde (*Aesthetic Theory*, Routledge, Londra, 1984), C. Lenhardt kullanışsız (ve töze dair tamamen yeni bir hile sokuyor) olsa da “sanatın tözsüzleştirilmesi” daha az yanıltıcıdır. Daima olmasa da genelde Adorno, söz konusu sanat eseri olduğunda “estetik deneyim”den (*ästhetische Erfahrung*) ziyade “sanatsal deneyim”den (*künstlerische Erfahrung*) bahseder. Bununla birlikte *Ästhetische Theorie*’nin başka yerlerinde “estetik” (*Ästhetik/ästhetisch*) tabiri hem sanat üzerine felsefi söylem hem de sanat deneyimi anlamında kullanılmaya devam edilir. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, C. 7 *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996. Bu, Adorno tarafından modernizm krizinin Hegel sonrası bağlamına mahsup edilen, Romantizmin metafizik mirasının, güçlü veya analitik kavramsal sanatın berraklaştırıcı “hataları”nı takiben daha fazla dönüşüme gerek duyduğu gerçeğini yansıtır.

28 Örneğin, bkz. Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, çev. Neil Solomon, MIT Press, Cambridge, 1998; J.M. Bernstein, *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, Stanford University Press, Stanford, 2006; J.M. Bernstein vd., *Art and Aesthetics After Adorno*, Townsend Center for the Humanities/University of California Press, Berkeley, 2010.

no'nun kendi çalışmasında nadiren toplumsal meta biçiminin ötesine giden, Benjamin'in dolayımdayıcı kültürel biçim kavramıyla son derece değiştirilmiş bir Adorno.²⁹ Benjamin'in yazıları 1913-1940 arası 20. yüzyıl Avrupa'sının belirleyici ilk yıllarına yayılır; *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden *Ästhetische Theorie*'ye kadar Adorno'nun olgunluk dönemi eserleri (1944-1969) Avrupa-Amerika'da çok farklı koşullarda bu yazılara ikinci bir hayat vermiştir. Sürekli yenilenen kökenlerini hâlâ 1960'larda bulan "çağdaş sanat", kökenlerinin izini 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar süren ve Adorno'nun kapana kısıli kaldığı o özel modernizm çıkmazını gerisinde bırakmış bir dizi yeni ayrılış hareketi olarak Adorno'nun çalışmalarının kesildiği tarihsel noktada başlar. Günümüzde böyle bir sanat ve bu sanatın koşulları hakkında yazmak Benjamin ve Adorno'nun gerçekleştirdiklerinden yola çıkabilir, fakat sadece onların çalışmalarını genişletmekle kısıtlanamaz. Bu kişilerin miraslarıyla olan üç katmanlı, yani *temellükçü*, *eleştirel* ve *diferansiyel* ilişkiye burada özellikle kitabın temel kavramlarının inşasının disiplinler ötesi dinamiği tarafından işaret edilmektedir: çağdaş, sanat, estetik, modernizm, mecra (post-mecra/mecra-aşırıtı), *kategori-ötesilik*, *kavramsal sanat*/

29 Yeniden diriltilmiş Kant'çı bir felsefi estetik karşısında bu Marksist yöne odaklanan bir Adorno için, bkz. John Roberts, "After Adorno: Art Autonomy, and Critique – A Literature Review", *Historical Materialism*, Cilt 7, Kış 2000, s. 221-239, ve Stewart Martin, "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity", *Radical Philosophy*, Cilt 146, Kasım/Aralık 2007, s. 15-25. İki rakip yorum arasındaki tartışma için, bkz. Dave Beech ve John Roberts (yay. haz.), *The Philistine Controversy*, Verso, Londra, 2002. Bununla birlikte ikisi de belirgin bir şekilde Benjamin'ci dolayımı kavrayamaz. *Estetik Kuramı*'nı ilk okuma çalışmalarında ("Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a 'Postmodern' Art", *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*, Andrew Benjamin (yay. haz.), Routledge, Londra, 1989, s. 23-48), Kant'çı öğeleri hem Adorno ile Greenberg arasındaki ikili bir ayrımla ("Aesthetic Autonomy and the Crisis of Theory: Greenberg, Adorno and the Problem of Postmodernism in the Visual Arts", *New Formations*, Cilt 9, Yaz 1989, s. 31-50) hem de Adorno'nun "özzerk" ve "bağımlı" sanat karşıtlığının daha diyalektik bir yeniden inşasıyla ("Torn Halves and Great Divides: The Dialectics of a Cultural Dichotomy", *News From Nowhere*, Cilt 7, Kış 1989, s. 49-63) dengelemeyi denemiştin. Her şeye karşın o noktada Benjamin'in dolayımının felsefi üretkenliğini ve önemini takdir etmemiştim: Sonuçta bu dolayımın geri kazanılması 1960'lardan bu yana Adorno'nun kategorilerinin sanata etkili bir şekilde uygulanmasının bir koşuludur.

post-kavramsal sanat, dağılımsal birlik [distributive unity], *sanat-uzamı* ve *sanat-zamanı*.

Dolayısıyla bu kitap yorumsal tarzı açısından felsefi olmayı amaçlamaktadır; dar bir disiplinsel anlamda değil, daha ziyade Adorno'nun Benjamin'in düşüncesinin ayırt edici bir özelliği olarak tespit ettiği "felsefenin ötesinde felsefe yapmak"la uyum içinde felsefi. Bu "felsefe ötesi" hem entelektüel hem de kurumsaldı ve hâlâ da öyledir. Benjamin'de bunun entelektüel biçimi, kabaca söyleyecek olursak, değiştirilmiş bir erken Alman Romantik felsefi eleştiri modeliydi. Kurumsal olarak entelektüel gazeteciliğin kamu alanında bulabildiği her türlü eleştirel uzamda ikamet ediyordu. Adorno zaman zaman kamusal yaşam denemeleri (radyo) yaparak ve karşılıklı eleştiri üzerinden akademik disiplinleri negatif olarak ele alarak, ama üniversitenin güvenli limanından bu arzulara öykünmüştür. Çağdaş eleştirinin bir ödevi, artan düzeyde ulusaşırı hale gelmiş çağdaş, post-kavramsal sanatın somut tezahürleriyle eleştirel angajman üzerinden tekrar dönüştürerek bu mirası yenilemek ve geliştirmektir. Bunu yapmak, sanat eleştirisine sanat tarihini tesis etmedeki merkezî rolünü sanat kanonu düzeyinde değil, bizzat sanatın tarihsel zamansallığı düzeyinde iade etmek anlamına gelecektir. Günümüzde daha kapsamlı bir entelektüel hitap tarzının teorik tonu, eskisi kadar Romantik değildir ve daha çok akışkan, felsefi olarak düşünömsel bir disiplinler ötesi tona sahiptir.³⁰ Bir disiplin olarak felsefenin daha genel anlamda felsefi düşünce içindeki yerinin en iyi ihtimalle "laboratuvar" konstrüktivizminin Sovyet konstrüktivizminin tarihi içindeki yerine benzer olduğu söylenebilir: Yaşam pratiği ve deneyimiyle daha sonradan bütünleşme beklentisiyle –veya en azından umuduyula– yaşamdan ve diğer bilgilerin müspetliğinden ayrı, biçimler üzerine deneysel bir faaliyet.

Çağdaş sanattaki önemli meseleleri kavramanın tek yolu eski, modern ve yeni bir disiplin oluşumları dizisini kat etmektir (ve bu

30 Bkz. Peter Osborne, "Philosophy After Theory: Transdisciplinarity and the New", *Theory After 'Theory'*, Derek Attridge ve Jane Elliott (yay. haz.), Routledge, Londra, 2011, s. 19-33.

esnada bunlar arasındaki ilişkileri yeniden biçimlendirmek). Bu disiplinlerin en önemlilerini sayacak olursak: felsefe, sanat tarihi, sanat eleştirisi, sosyoloji, psikanaliz, kent çalışmaları, mimari, siyasal teori, edebiyat tarihi ve bizatihi edebiyat “teorisi”. Burada söz konusu eklemlemeler ve geçişler, felsefi olmayan söylemlerin ve deneyimlerin her türlü felsefi faaliyette kurucu rolünü ve indirgenemezliğini kabul eden bir felsefe kavrayışının bakış açısından yapılıdır. Bu kitabın ilk versiyonlarının yazılmasına vesile olan yarı akademik, yarı kamusal kurumlar kendi özgün disiplinler ötesi niteliklerini belirleyen kurumsal koşulları sağlamıştır. Söylemsel dizgede ve argümantasyon tarzında zaman zaman kasten ani değişimler sergileyen –yine de içinde eklemlemiş bir bütünün olduğunu umduğum– kitabın söylemsel yapısında bu disiplinler ötesi inşa sürecinin bazı izlerini muhafaza ettim.

Hafiften Romantik

1. bölüm çağdaşlığın sanatı olarak “çağdaş sanat”ın ana zamansal anlamını ele alıyor. “Çağdaş” nedir? Bu soruya verilen farklı, sıklıkla örtük yanıtlar çağdaş sanat kavramını üstbelirler. 2. bölüm çağdaş sanatın post-kavramsal karakterine, önce sanat ile estetiğin birleştirilmesinin bir eleştirisiyle negatif olarak ve daha sonra sanat eserinin tarihsel ontolojisi düşüncesiyle pozitif olarak yaklaşıyor. Post-kavramsal sanatın yapısının erken dönem Romantik felsefi kaynakları doğrudan Sol LeWitt’in bir eserinin yorumlanmasında kullanılıyor. 3. bölüm modernizm hakkındaki literatürün felsefi kafa karışıklıklarının bir kısmını eleştirel olarak ele alıyor. Sanat eserinin tarihsel ontolojisi fikriyle tutarlı yeni bir felsefi modernizm kavramı geliştiriyor ve “mecra”nın ontolojik önemini imhasının modernist eleştirisinin sonuçlarını araştırıyor. 4. bölüm, post-kavramsal sanatın kategori-ötesi karakterinin bir örneği olarak ABD’li sanatçı Robert Smithson’un, “mecra”nın eleştirel imhasının bir sonucu olarak üretilmiş olan çalışmalarını inceliyor. 5. bölüm fotoğraf ontolojisinin tahkik edilmesi ve dijital teknolojinin getirdiği içkin görselleştirme çokluğunun radikalleştirilmesi üzerinden post-kavramsal eserlerin

birliğinin zorunlu “dağılımsal” karakterini mercek altına alıyor. 6. bölüm kent biçiminin tarihsel bir ontolojisi çerçevesinde sanat uzamı kavramının inşasının unsurlarını özetliyor. Buna bağlı olarak 7. bölüm, 2. bölümde takdim edilen ve 6. bölüm sonunda tasarı uzamı fikri üzerinden geliştirilen, “bir tasarı” olarak post-kavramsal eser fikriyle ilişkilendirilen sanat uzamının zamansal boyutları –dikkat, bellek, beklenti– üzerine düşünüyor.

Kitabın yapısı felsefi açıdan, yedi fragmandan oluşan ve sistemli bir amacı olan bir derlemeler dizisi (dolayısıyla yedi fragman) olarak okumaya olanak vermesi anlamında hafifçe Romantiktir. Sanat tarihinin radikal tikelliği ve çağdaş sanatın radikal nominalizmi, biçimsel açıdan sistematik kavrayış veya sunum çabalarını hükümsüz kılsa da, konstrüktif bir sistemsel amaç gerektirmektedir. Dolayısıyla kitapta herhangi bir birlik varsa bu dağılımsal bir birliktir ve kitabın bütünü boyunca olduğu kadar kısımlarına da sinmiştir. Nesnesinin (“çağdaş sanat”) tarihsel karakterinin kavramsal olmayan boyutunu kaydetmek adına, bölümlerin çoğunda bazı tikel sanatsal projelerin gerçekleştirilmesindeki olumsuzluklarla ilişkiyi muhafaza ettim. Walid Raad/The Atlas Group’un³¹ eserleri, metni bir arada tutan sanatsal destekleri sağlamaktadır. Bununla birlikte buradaki niyet bir kanon inşa etmek (veya yeniden üretmek) değil, eleştirel bir felsefi yorum pratiği geliştirmektir.

31 Çalışmaları Walid Raad tarafından üretilen kurgusal kolektif. (Y.N.)

ÇAĞDAŞ KURGUSU

Çağdaş sanata dair eleştirel bir kavramın inşası, ön kabulü olarak daha genel bir çağdaş kavramının inşasını gerektirir. Çağdaşın anlamı üzerine kısaca düşündükten sonra bu bölüm söz konusu anlamsal alanı en kapsamlı ve felsefi bakımdan en temel nesnesine –tarih– genişleterek böyle bir inşanın ana hatlarını çizmektedir. Çağdaş orada ilkin yapısal olarak *fikir*, *sorun*, *kurgu* ve ödev gibi tezahür eder; ikincisi tarihsel olarak en son kisvesinde *global ulusaşırının zamanı* gibi tezahür eder. Bu kavrayış sanatsal alana aktarıldığında çağdaş sanat en güçlü eleştirel anlamında çağdaşlığın sanatsal inşası ve dışavurumu olarak tezahür eder. Bir ulusaşırı globallik olarak çağdaşın uzam-zamanının sanatsal ifadesinin iki yönüne aşağıda The Atlas Group’un (1999-2005) çalışmalarına (bunlara kitabın sonunda, 7. bölümde geri döneceğim) referansla ışık tutulur: *Sanatsal otoritenin kurgusallaştırılması ve sanatsal kurguların kolektifleştirilmesi*. Global bir bağlamda çağdaşlığın bir sanatı olarak çağdaş sanatın bu iki kurucu yönüne gösterilen dikkat, The Atlas Group’un çalışmalarını, başlangıç aşamasında olan global çağdaşlığımızın kurgusunu en geniş şekilde ifade etmeyi arzulayan yeni bir sanat türünün sembolü haline getirir.

Zaman İçinde Birlikte?

Zaman içinde, özellikle bir insan yaşamının dönemselliği içinde bir “birlikte yaşama, var olma veya meydana gelme” olarak çağdaşa dair ana düşünce uzun zamandır vardı. Ortaçağ Latince *contemporarius* ve geç dönem Latince *contemporalis*’ten türetilmiş olan İngilizce *contemporary* aşağı yukarı 17. yüzyıl ortasına dayanmaktadır. Bununla birlikte ancak İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, “modern” kelimesinin dönemlendirici kullanımının önce bir özelliği, daha sonra bu kullanıma zıt olarak şu anki tarihsel ve eleştirel yananlamalarını edinmeye başlamıştır. Avrupa’da yeni bir tarihsel dönemin, paylaşılan şimdinin kendisinin zamansal niteliğiyle ilişkilendirilmesini üreten, muhtemelen toplumsal deneyimi ulusal sınırlar ötesine açan bir savaşın akıbetinde kolektif hayatta kalma duygusuydu. Savaşın hemen sonrasındaki yıllarda İngilizcede “çağdaş” kelimesinin yeni kullanımları ortaya çıktı: Önceki dönemlerden farklarıyla, hem belirli bir tasarım üslubu (“çağdaş tasarım”) hem de daha genel olarak sanatsal şimdi (“çağdaş sanatlar”) anlamında çağdaş. Popüler kullanımda ağırlıklı olarak tabirin özdeşleştirildiği o güncel olma anlamının kaynağı budur.

Örneğin 1946 yılında Londra’da kurulan Institute of Contemporary Arts (ICA) gerçekten de hayli günceldi. Aslına bakarsanız iki kez ve paradoksal olarak günceldi; zira hem savaş öncesi avangardın zamansal geleceksellik mantığının zayıflamış bir versiyonunu sahneye ondan kalan enerjiden besleniyor hem de o avangardın kopuşa dayanan tarihsel gelecekselliğinden biraz uzaklaşıp yeni bir başlangıcın daha engin şimdisine giriyordu. İkinci Dünya Savaşı’nı hemen takip eden yıllarda gelecek, savaş yaşamının kısıtlamalarından kurtulma ve bir tür “normallik” elde etme arzusuyla olduğu kadar, savaş sonunun getirmek üzere olduğu kökten toplumsal değişimlerle de tahayyül ediliyordu.¹ Fransa ve İtalya’dan farklı olarak Birleşik Krallık’ta kapitalizmden bir kopuş değil, farklı bir kapitalizm, toplumsal demokratik yeniden inşa ve barış kapitalizmi tasav-

1 Bkz. Tony Judt, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, Vintage, Londra, 2010, 1. kısım, [2005].

vur ediliyordu (gerçi kısa zamanda “Soğuk Savaş”, Avrupa’da barışın yeni adı olacaktı). “Gelişmiş” sanatın kökten farklı –Britanya’da çoğunlukla sürrealizmle ilişkilendirilen– bir gelecekle özdeşleşmesinin, daha genişlemiş bir şimdiyle özdeşleşmeye dönüşmesi sonucunda, “sanatın sonu” beklentisi (sanatın yaşam içinde çözülmesi şeklindeki ünlü avangard düşünce) yerini, sanatlar ile özellikle sinema, mimari ve reklam gibi popüler ve teknolojik bakımdan gelişmiş sanatlar arasındaki etkileşimlere odaklanmaya bıraktı. Örneğin 1956 yılında Whitechapel’daki *This is Tomorrow* [Yarın Bu] sergisinde doruğuna ulaşan ICA’daki (1952-1955) Independent Group’un çalışmalarının belirleyici niteliği buydu. Anlaşılan gelecek şimdiden gelmişti; Victor Burgin’in 1976 tarihli *This Is the Tomorrow You Were Promised Yesterday* [Size Dün Vaat Edilen Yarın Bu] adlı fotoğraf çalışmasında alaya alınan bir bakış açısı.

Fakat çağdaş sanatların bu nosyonunun yol açtığı “modern” ile “çağdaş” bölünmesi hiçbir şekilde o zamanın kurumsal sanat alanının tarihsel bilincine egemen olmamıştı.² Çağdaş tabiri orada daha ziyade “modern”in (karşısından ziyade) bir vasfı olarak işlev görüyordu: Çağdaş, en son moderndi, fakat aynı zamanda ılımlı, daha az kopuş içeren bir gelecekselliğe sahip bir moderndi. 1970’lerde “çağdaş”, Raymond Williams’ın bir hayli etkili *Anabitar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı* (1976) kitabına dahil edilecek kadar bağımsız bir eleştirel kavram değildi henüz. Matei Calinescu 10 yıl sonra *Faces of Modernity* [Modernliğin Yüzleri] (1977) adlı kitabını *Modernliğin Beş Yüzü* (1987) adıyla güncellediğinde 1930’ların sonunda halihazırda oturmuş terimlerin –“modernizm”, “avangard”, “çöküş” ve “kitsch”– yanında, yeni bölümün konusunu temin eden “postmodernizm” olmuştu; gerçi “Modernite Düşüncesi” üzerine olan (1970’lerin ortasında yazıl-

2 Londra’daki ICA’nin terminolojik yeniliğinin peşinden giden ilk sanat kurumu görünüşe göre 1948 yılında Institute of Contemporary Art olarak adı değişen ABD’deki Boston Museum of Modern Art’tı. Fakat terim daha yaygın şekilde ancak 1960’lara doğru kullanılacaktı ve o zaman bile istisnayı. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), Musée d’art contemporain de Montréal (1964) ve Museum of Contemporary Art, Chicago (1967) erken örneklerdir ve o dönem “çağdaş” tabiri, müzelerin ilgi nesnesi olabilecek kadar uzun bir süredir kullanılmıydı.

mış) bölüm çarpıcı “*Querelle des anciens et des modernes*” yerine modernler ile çağdaşlar arasındaki tartışma geldi” ifadesiyle bitiyordu hâlâ.⁴ 1980’lerin ortasında postmodernizm artık tarihsel olan bir modernizmden mesafeye işaret etmek için yeğlenen dönemlendirici terim haline gelmişti; daha önce çağdaşın şu andalığıyla kaydedilmiş bir mesafe. Fredric Jameson gibi bazı tarihçilere göre bu, postmodernin “post-çağdaş” olduğu anlamına geliyordu.⁵ Neyse ki bu tabir tutmamıştı. Aslına bakılırsa tutarlı bir eleştirel kavram olarak postmodernizmin belirleyici bir şekilde itibarının sarsılmasıyla “çağdaş” tabirinin, güncel veya zamane olanı belirten bir etiket olarak sıradan işlevini üstünden atıp eleştirel şafakta belirmeye başlaması ancak son 10 yıl içinde gerçekleşmiştir. Bu kavrama asgari de olsa teorik bir anlam vermeye çalışan son zamanlardaki yazı bolluğunun nedeni budur.⁶

3 (Fr.) Eskiler ile modernler arasındaki tartışma. (Ç.N.)

4 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, s. 92 [*Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul 2011]. Bkz. Raymond Williams’ın 1987 tarihli dersi, “When was Modernism?”, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, Verso, Londra, 1989, s. 31-35, 32: “‘Modern’in referansı çabucak ‘şimdi’den ‘daha demin’e veya hatta ‘o zamanlar’a kayar ve bir süredir şimdiliğinden dolayı ‘çağdaş’la karşıt konumlandırılabilir daima geçmişe yönelen bir adlandırma olmuştur.” Calinescu postmodernizmi betimleyici bir şekilde ele almakla yetinirken Williams için bu “yeni bir konformizm”, “ilişkimizi kesmek” zorunda olduğumuz “tarihsel olmayan bir sabitlik”ti (s. 35). Varoluşsal zamansallaşmanın teorikleştirilmesinin tarihsel zamana genişletilmesi girişimi bağlamında son iki kategorinin zamansal kavranışının derinleştirilmesine ayrılmış –ve postmoderne dair söylemlerin felsefi naifliğini eleştiren– 1995 tarihli, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (Verso, Londra 1995 ve 2011) adlı kitabının “çağdaş”a dair hiçbir güçlü tartışma içermemesi, hatta “çağdaş”a dizinde yer vermemesi muhtemelen “çağdaş”ın teorik bir terim olarak yalnızca çok yakın zamanda ortaya çıkmasının bir belirtisiydi.

5 1990’dan bu yana Jameson, Duke University Press için “Post-Contemporary Interventions” [Post-Çağdaş Müdahaleler] adlı bir dizinin editörleri arasında yer almaktadır.

6 Bkz. Terry Smith, “Contemporary Art and Contemporaneity”, *Critical Inquiry*, Cilt 32, Yaz 2006, s. 681-707 ve Terry Smith, “Introduction: The Contemporary Question”, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor ve Nancy Condee (yay. haz.), Duke University Press, Durham, 2008, s. 1-19, ayrıca bu koleksiyonun 1. kısmındaki denemeler; Giorgio Agamben, “What is the Contemporary?”, *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford, 2009, s. 39-54; John Rajchman, “The Contemporary: A New Idea?”, *Aesthetics and Contemporary Art*, Armen Avanessian ve Luke Skrebowksi (yay. haz.), Sternberg Press, Berlin, 2011, s. 125-144.

Söz konusu yazılar, 1945 sonrasında yarı çağsal bir türde (şimdini yeni bir başlangıç olarak kendisi tayin eden “Rönesans” gibi) kendi kendini tanımlayan bir dönemlendirici terim olarak ortaya çıkmış, böylelikle oturmuş “modern” göndermelerini yavaş yavaş geçmişe mahkûm etmiş olan bizzat çağdaşın yapısının değişmekte olduğu gerçeğini yansıtır. Gerçekten de bir *koşul* olarak çağdaşlık fikrinin kendisi yenidir. Aynı zamanda terimin yaygınlığı, basit bir etiket veya dönemlendirici kategori olarak ele alınması sonucunda terimi, gitgide karmaşıklaşmış zamansal-varoluşsal, toplumsal ve siyasal anlamlarının içinin boşaltılması tehlikesine sokmuştur. Bizi yakından ilgilendiriyor bu, çünkü son 20-30 yılda tarihsel şimdinin değişen zamansal niteliğindeki farklı ve önemli görünen şey, en iyi şekilde çağdaşlığın/eş-zamanlılığın [*con-temporaneity*], yani sadece zaman “içinde” bir araya gelişin değil, zamanların bir araya gelişinin kendine has kavramsal grameri aracılığıyla ifade edilir: Sadece çağdaşlarımızla birlikte –sanki zamanın kendisi bu birlikte var olmaya kayıtsızmış gibi– “zaman içinde” yaşamayız veya var olmayız; daha ziyade şimdi, *farklı fakat eşit derecede “şimdi” olan zamansallıklar* veya “zamanlar”ın bir araya gelişiyile tanımlanır gitgide; ayrışım içinde zamansal bir birlik veya şimdiki zamanların ayrışık *bir birliği*.⁷ “Çağdaş”ın ana akım sanat tarihinde karşılaşılan –örneğin, modern ile çağdaş sanat arasındaki ayrımı sabitlerken– tarzda dönemlendirici bir terim olarak dosdoğru, tarihselci kullanımı, sorunlu bir şekilde ayrıştırıcı bu birleştirmenin üstünü örter. Bununla birlikte şimdinin sürekli tarihsel hareketinin bir kaydı olarak bu söylem içinde, Batı modern sanatının daha geniş zaman aralığında en az üç rakip çağdaş sanat dönemlendirmesi, üst üste binen üç soy kütüğü veya tarihsel katman, şimdinin üç farklı genişletilmiş anlamını buluruz. Bunların

7 Bu bakımdan Heidegger’in “zaman-içindelik”in “sıradan” zaman bilincine dair eleştirisinin ve Fabian’ın antropolojinin muasırını inkâr edişine dair eleştirisinin içgörülerinin toplumsal olarak hayata geçirilmesi gibi bir şey söz konusu gibidir. Martin Heidegger, *Being and Time* (1927), çev. John Macquarrie ve Edward Robinson, Blackwell, Oxford, 1962, s. 456-472 [*Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 2018]; Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, New York, 1983, s. 156-165. Ayrıca bkz., *The Politics of Time*, s. 62-68, 17 ve 28.



Çağdaş sanat, abartılı ve birbirinden çok farklı iddiaların nesnesidir. Peki ne tür bir söylem ona *eleştirel* bir anlam vermemiz konusunda bize yardımcı olabilir?

Osborne gerek felsefi, tarihsel ve sosyal açıdan, gerekse sanat eleştirisi açısından yeni bir yaklaşımla yerleşik fikirlere meydan okuyor. "Çağdaş sanat post-kavramsal sanattır" iddiasını ortaya koyan Osborne; Navjot Altaf, The Atlas Group, Amar Kanwar, Sol LeWitt, Gordon Matta-Clark, Gerhard Richter ve Robert Smithson'ın eserlerinin bir dizi kavramsal inşasını ve yorumunu detaylandırıyor; ayrıca "sanat uzamı" ve "sanat zamanı"nın kurumsal ve varoluşsal karmaşıklıklarına dair yeni açıklamalarda bulunuyor.

Küresel kapitalizm çağında hem eleştirel hem de çağdaş olan bir sanat için kavramsal alanın haritasını çıkaran *Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi*, sanat teorisine büyük bir felsefi müdahale.

"Bu gecikmiş çağdaş sanat felsefesi, bize hem çağdaş sanat tarihini hem de sanat eleştirisi felsefesini yeniden düşünmek için kavramsal araçlar sağlıyor. Tutkulu ancak analitik bir yaklaşım benimseyen Osborne, yalın ve zevkli okunan anlatımıyla politik açıdan ferasetli bir söylem sunuyor. Bu eser, çağdaş sanat veya onun felsefesiyle ciddi olarak ilgilenenler için temel bir okumadır."

Ruth Noack, *documenta 12*'nin küratörü

Tellekt

www.tellekt.com

ISBN 978-625-7118-64-4



9 786257 118644