

JACQUES RANCIERE'İN JEAN-FRANÇOİS LYOTARD ELEŞTİRİSİ: TEMSİL-EDİLEMİYENİN SANATI OLANAKLI MIDIR?

[Jacques Rancière's Critique of Jean-François Lyotard: Is the Art of the Unpresentable Possible?]

Gönenç ÖZDEM BACAK

Dr., Yeditepe Üniversitesi, Felsefe Bölümü
gonenbacak@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışmada felsefenin konularından biri olan, sanat alanında temsil-edilemeyen Jean-François Lyotard düşüncesinde ne anlama geldiği, buna karşılık olarak yirmi birinci yüzyıl düşüncesinde Jacques Rancière tarafından bu kavramın nasıl eleştirildiği üzerinde durulmuştur. Tartışmanın gündeme alınmasının nedeni, sanat alanında belirli bir açığı vurgulayan bu konunun karşısında çağdaş sanat felsefesinde nasıl bir tutum sergilemektedir sorusunu yanıtlamasına katkı sağlamaya çalışmaktır. Özellikle sanat-siyaset-etik, felsefe ilişkileri ağında, konuyu tek taraflı ele almanın artık pek olanaklı olmadığı günümüzde, düşünürlerin kendi kavramları doğrultusunda, konuyu tartışma yöntemi birey-toplum/topluluk ilişkilerini anlamaya çalışmamızın da olanağını ortaya çıkarmıştır. Bu çerçevede ilkin Lyotard'ın temel düşüncesinin yanı sıra, temsil-edilemeyen nasıl anlamlandırıldığı üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda sanatın belirleyici gücünün vurgulanması ve felsefe ile iç içe bir

durum sergilemesi düşüncesi ortaya çıkarken, diğer yandan da etik alanın Lyotard düşüncesindeki durumu üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Lyotard'ın özellikle yüce estetiği ile ilgili düşünceleri, fark/anlaşmazlık felsefesinin çerçevesini çizmesi açısından da önemli görünmektedir. Bunun karşısında üçüncü bölümde Rancière'in Lyotard düşüncesini genel olarak postmodern vurgusu, özel olarak da temsil-edilemeyen bulunmayışı ile ilgili eleştirileri öne çıkmaktadır. Bu yazıda Lyotard'ın "büyük anlatıların sonu" ile ilgili düşüncelerine önem verilirken, sanatın temsil-edilemeyen ile sınırlandırılması düşüncesi de Rancière'in "estetik sanat rejimi" düşüncesi doğrultusunda çağdaş sanat felsefesi alanında bize tek bir açığı göstermesi açısından yeterli görülmemiştir.

Anahtar sözcükler: temsil, temsil-edilemeyen, tasarım, sanat, siyaset, topluluk, sanat felsefesi, estetik, sanat felsefesi, çağdaş sanat felsefesi.

ABSTRACT

In this study, what the unpresentation in the field of art, which is one of the rising subjects of philosophy, meant in the thought of Jean-François Lyotard, and how it was criticized by Jacques Rancière in the thought of the twenty-first century. The reason why this debate is on the agenda is to try to contribute to the answer to the question of what kind of an attitude does contemporary philosophy of art exhibit on this subject which seems limited in the field of art. Especially in the network of art-politics-ethics and philosophy relations, today it is not possible to deal with the subject unilaterally, and the method of discussing the subject in line with the own concepts of thinkers has opened the possibility of trying to understand today's communities. In this context, firstly, besides Lyotard's basic idea, how the unpresentation is made meaningful will be emphasized. In this context, while the idea of emphasizing the determining power of art and exhibiting a situation intertwined with philosophy emerges, on the other hand, the situation of the ethic field in Lyotard's thought will be emphasized. In this context, Lyotard's thoughts especially on his sublime aesthetics seem important in terms of drawing the framework of the philosophy of different. In contrast to this, in the third chapter, Rancière's criticism of Lyotard's thought about the postmodern emphasis in general and the absence of unpresentation stands out. In this article, while importance is given to Lyotard's

thoughts about the “end of great narratives”, the thought of restricting art to the unrepresentable was not considered sufficient in terms of showing us a single angle in the field of contemporary art philosophy in line with Rancière’s idea of “aesthetic regime of art”.

Keywords: presentation, unpresentation, representation, art, politic, community, aesthetic, philosophy of art, contemporary philosophy of art.

Giriş

Günümüz sanat felsefesi tartışmalarında, sanatın; siyaset, etik gibi diğer alanlar ile ilişkileri üzerinden ele alındığını görmekteyiz. Diğer alanlarla kurulan bu ilişki estetik başlığı altında da toplanabilmektedir. Bu ilişkiler çerçevesinde çağdaş sanat alanında sanat pratiklerinin çeşitliliği, siyaset alanında ise Aydınlanma ile başlayan ilerlemeci-evrenselci anlayışın sekteye uğraması, bu sekteye uğrayan anlayış ile birey-toplum ilişkilerinin etik olarak incelenmesi, sanat felsefesinde tartışmaları nerelere taşımaktadır? Bu soru çerçevesinde düşündüğümüzde karşımıza çıkan konulardan biri sanatta temsiliyet konusudur. Sanat alanında sanat eserinin temsile dayalı olduğu düşüncesi ile bu düşüncenin karşıtı olan sanat eserinin herhangi bir temsile ihtiyaç duymadığı düşüncesi bize, yirminci yüzyılın ortalarından günümüze kadar bir tarihsel izlek sunar. Kuşkusuz bu tartışmanın çekirdeği yirminci yüzyılın ortalarında atılmamıştır. Antik çağda farklı bir başlık altında bulunan bu tartışma, sanat eserinin gerçeklik/doğruluk ile ilişkisine dayanır. Aydınlanma felsefesi ile başlayan akla yapılan vurgu, ilerleyen zamanlarda yerini hayal gücünün almasıyla, sanat-gerçeklik ilişkilerinin de değişmesine neden olmuştur. Bu bağlamda tartışmanın sözünü ettiğimiz çekirdeğini, sanat felsefesinde sanat eserinin madde ile mi yoksa form ile mi temsil edildiği üzerinden yapılan tartışmalar oluşturmaktadır.

18.yy'da Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi (Kritik der Urteilkraft)* isimli eserinden sonra estetik yargının nesnelliliğinin yanı sıra öznelliğinin de söz konusu olması madde-form karşıtlığına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Kant'ın *transzendental* felsefesi sanat eserini ne salt form olarak ne de salt madde olarak düşünmemizi sekteye uğratmıştır. Böylelikle güzel ile ilgili yargılarımızda sadece epistemolojik değil, estetik bir yön de bulunmaktadır. Kant'ın ortaya koyduğu bu anlayış 1960'lı yıllara geldiğimizde sanatın neliği üzerinden tekrar sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle söz konusu sanatçı olduğu zaman, Kantçı anlamda bir deha'dan söz edilemeyeceği ve dolayısıyla bu tarz bir estetik teorisinin artık yeterli olamayacağıdır. Burada soru artık dehanın kim olduğu değildir. Yeni sanat anlayışı çerçevesinde soru şu şekilde formüle edilmektedir: "neden herkes sanatçı olmasın?" (aktaran De Duve, 1996, s. 284). Bu yeni anlayışın en iyi örneğini de Marcel Duchamp, yaptığı sanat

eserleri ile ortaya koymuştur¹. Herkesin sanatçı olabileceği düşüncesi “bu sanattır” yargısını da her iş için söyleyebilecek hale dönüştürmüştür. Daha ayrıntılı bir bölümlenme yapmak gerekirse, Kant felsefesinden sonra ortaya, kabaca “formalistler” ve “kavramcılar” diyebileceğimiz iki düşünce ayrılmıştır.

Joseph Kosuth bu bağlamda kavramcılar içinde ortaya çıkan düşünürdür. Kosuth’a göre, 20.yy. felsefenin sonu, sanatın başlangıcı olarak kabul edilir (Kosuth, 1996, s.3). Bu bağlamda sözü ettiği sanat, artık estetik değildir, çünkü estetik genel olarak dünyanın algılanmasında kanılar ile iş görür. Bu anlamda Duchamp, Kosuth için çok iyi bir örnektir. Çünkü sanatın işlevinin ne olduğu sorusuna aşkın tanımlar vermek, sanatın doğası gibi ifadeler kullanmak, Kosuth için Duchamp’ın hazır yapıt (*ready-made*) örneklerinden sonra tercih edilmez. Bu bağlamda Duchamp, sanata olması gereken kimliğini geri kazandırmıştır. Bu dönüşüm kavramsal sanatın da başlangıcını sağlamıştır. Bu düşünceye karşıt olarak gelişen, doğrudan kavramsal sanatı ve anti-estetik iklimi eleştiren Clement Greenberg, Kant’ın estetik yargı formuna dayanan kuramını geliştirir. Greenberg’e göre, yargının estetik değeri olmadığı zaman, beğenin hem doğrulanma değeri hem de sanat orada söz konusu değildir. Greenberg’in burada üzerinde durduğu nokta, sanatın özünün değer olarak fark edilmesini sağlamak olduğunu belirtir” (Greenberg, 1999, ss. 62-63) Greenberg’in bu ifadeleri, sanatın, estetik olarak değerleri de içeriyor olmasının beraberinde sanatı, siyaset ve etik ile ele alan düşüncelerin de kaçınılmaz olduğunun açık örneklerinden biridir.

Tüm bu tarihsel izlek çerçevesinde yirmi birinci yüzyıla geldiğimiz vakit, temsil sanatının tartışmasının devam etmesini sağlayan Jean-François Lyotard ile Jacques Rancière karşımıza çıkmaktadır. İkinci Moskova Çağdaş Sanat Bienali kapsamında düzenlenen “Farklı Dünyaları Düşünmek” sempozyumunda, felsefe, siyaset ve sanat alanlarında 2006-2007 yıllarında çeşitli oturumlar düzenlenmiştir. Bu sempozyumda Daniel Birnbaum ve Sven-Olov Wallenstein’nın “Felsefeyi Mekansal Olarak Düşünmek” konuşması, “Bir sergi felsefesi, hatta daha ileriye götürerek söylersek, sergi olarak felsefe olur mu, olursa nasıl olur?” sorusu ile başlar (Daniel Birnbaum, 2011). “Düşünmeye devam etmenin bir yolu olarak düşüncenin sergide cisimleşmesi” olanaklı mıdır? bu soru bize “söz konusu felsefenin bir mekan felsefesi olması değil, kendisini mekansal olarak düşünmesinin olanaklı olabileceğini düşündürür (Daniel

¹ Hazır yapıt (*ready-made*) şeklinde adlandırılan sanat eserinden kasıt, benzersiz yanı olmayan, günlük yaşam içindeki her türlü malzemenin sanat eserine dönüştürülebilme olanağıdır.

Birnbaum, 2011, s. 142). Bu bağlamda bu başlangıç sorusu felsefe, sanat, siyaset ilişkisinin katmanlaşmasında önem teşkil etmektedir. Bu sorunun en açık örneğini de Jean-François Lyotard oluşturmaktadır.

Lyotard felsefesinin çalışmamız açısından ortaya koyduğu önemli görüşlerden biri büyük anlatılar (*meta-narrative*) ile iş göremeyeceğimiz görüşüdür. Bu görüş, düşünceyi sürdürmesi ve düşüncenin olanaklılıklarının açılması açısından önem taşımaktadır. Büyük anlatılar Lyotard için İkinci Dünya savaşından sonra tekniğin ve teknolojinin gelişmesi ile zayıflamaya başlamıştır. Bunun nedenlerinden biri spekülasyon ve tam özgürleşme düşüncelerinin meşruluğunu, gücünü kaybetmesi ve birliğinin zayıflamasıdır. Bununla beraber dönüşüme uğrayan bilimsel bilginin tartışılmasının değişime uğraması, diğer bütün kurumlarda olduğu gibi eğitimde de dönüşüme neden olmalıdır. Dil, dil oyunları sadece toplumsal, sosyal bağ yeniden oluşturan bir unsur değil, bütün kurum ve kuruluşları da içeren bir yapı değişikliğini gerektirir. Tüm bu alanların bilgilerini açmalarını ve teknik ve etik deneyimlerin birikerek artmasını sağlar. Bu bağlamda “postmodern bilim, süreksizliğin, katastrofobik olanın, paradoksal ve düzeltilemeyen teorisidir” (Lyotard J.-F. , 1984, s. 60) Bu dönüşüm bilgi kelimesinin anlamını değiştirir, değişikliğe vurgu yaparak, yeni bir meşruluk modeli sunar, bilineni üretmez, bilgi olarak sayılmayanı, “bilinmeyen” üretir. Dolayısıyla bu yeni durum çerçevesinde büyük anlatıları başvurulacak yerler olarak göremeyiz. “ne ruhun diyalektiğinden ne de insanlığın tam özgürleşmesinden söz edemeyiz.” Söz edebileceğimiz, gördüğümüz nokta, küçük anlatılardır (*little narrative*). Hayal gücünün eseri olan formun en özlü bölümüdür, böylelikle uzlaşmanın geçerlilik ölçütü yetersiz görünmektedir. Lyotard “tekillik” ve “ölçülemezlik” ilkelerini öne çıkardığı postmodern düşüncesi ile, uzlaşmanın ikili formülasyonundan söz eder. İlki, anlaşmanın entelektüel ve özgür iradeleri vurgulayan yönü, büyük anlatılarda sözü edilen tam özgürleşme ideasına denk gelir. Dolayısıyla bu ilk madde özgürlük anlatısının geçersizliğini ortaya çıkarır. İkincisi ise, siyasal sistemin parçası olarak uzlaşma, sistemi, kendi amacı için araç olarak kullanan, onu manipüle eden ve böylelikle meşrulaştıran bir yön çizer. Bu şekilde bir meşruluk problemini çözecek olan, hareket, hamledir. Bu hamle dil oyunlarında sözü edilen, bütün olanaklılıklara açık, bu bağlamda gerçekliğini de tüm bu olanaklılıklar çerçevesinde kuran, durağan olmayan, hayal gücünün tetiklediği, diğer varolanlara çevrilebilen özellikleriyle bir yapı oluşturur. Bu düşünce devamını Lyotard’ın yüce estetiği diyebileceğimiz düşüncesinin de temelini

oluşturur. Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft)* isimli kitabını temel alan Lyotard, temsil-edilemeyenin sanatta karşılığını bulduğu yüce duygusunu bir gedik, bir boşluk oluşturması açısından ortaya koyar ve fark felsefesinin buralarda ortaya çıktığını belirtir. Büyük anlatılar ile ilgili tespitleri felsefi düşüncenin sürekliliğini sağladığı için yerinde olmakla beraber, Lyotard'ın sanatta temsil-edilemeyen üzerinde durması sözünü ettiğimiz ilişkiler ağı için ne derece yeterlidir, bir sınırlama söz konusu değil midir? sorularını da beraberinde getirmektedir.

Bu sorunun yanıtına, Jacques Rancière'in sanat eserlerinden hareketle ortaya koymaya çalıştığı üçlü sanat rejimi düşüncesi katkı sağlamaktadır. Rancière genel olarak eleştirdiği postmodern düşünce ile beraber, özel olarak da temsil-edilemeyen kavramı üzerinde durur. Rancière'in eleştirilerinin arasında ilkin sanatın güzel ile işinin bitmediği düşüncesi ve buna paralel olarak yüce ile ortaya koyulan temsil edilemeyen tartışılması gelmektedir. İkincileyin ise sanatın etik ile ilişkisi çerçevesinde, estetiğin etik dönemeci olarak sözünü ettiği tespit bulunur. Rancière'in düşüncesinde çalışmamız açısından önemli üç unsur bulunmaktadır. Bunlardan birincisi sanatı yapma tarzı olarak ele alıp, duyu (*sense-sens*) ve duyulur (*sensibility-sensible*) kavramlarını düşüncesinin merkezine yerleştirmesidir. İkincisi; herkesin eşit olduğu varsayımının, duyulurun dağılımı (*distrubtion of sensibilty- Le Partage du sensible*) kavramını ile eşitliğin sadece yasa ve kanunlar önünde değil, daha temelde olması gerektiğini kanıtlamaya çalışmasıdır. Böylelikle sanatlar arası hiyerarşi de ortadan kalkmış olur. Üçüncü önemli nokta ise birey- toplum ilişkilerini belirlemede, insanları politik özneler olarak görmesidir. Böylelikle çalışmamızın başından itibaren sözünü ettiğimiz çağdaş sanat felsefesinde, sanat-siyaset-felsefe arasındaki ilişkiler ağının birbirini gerektirdiği bir kez daha ortaya çıkmıştır.

J. F. Lyotard Düşüncesinde Temsil – Edilemeyen

Lyotard, 1985 yılında yaptığı *Les Immatériaux* isimli sergisinde, Kartezyen düşüncenin ortaya çıkardığı, öznenin merkeze alınması üzerinden oluşturulan modernite yerine, içerisinde tek bir kahraman olmayan ve tek bir hikaye ile ilişkilendirilmeyen postmodernite teması üzerinde durmuştur (Docherty, 2011). Lyotard'ın sergisinde, izleyicinin duyularıyla ilişkilendirilen birçok olanaklı rota aracılığıyla, çoğulu kurabilen, zıddı olan, kendi çoğul anlamlarıyla kurulu

hikayeler söz konusudur. Modernitenin “büyük sistemlerin totaliterliği” yerine postmodernite, aklın yönettiği bilginin söz konusu yaşam olunca aynı olamayacağı üzerinde durmuştur (Docherty, 2011). Postmodern’in anahtar özelliklerini, Thomas Docherty dört maddede, şu şekilde özetlemektedir. İlki, “özneye verilen kendi özgürlük ve olanaklıklarının otonom şekilde ustası olması ki bu bir modernite projesidir ve böylelikle büyük anlatılar hakkında şüphe etmesini içerir, ikincisi, çoklu yerel anlatıların kendi yasamalarına dayanmayıp, bir temel felsefeye başvurmasının yolunu açması, üçüncüsü, çoklu kimlik ve anlatıların dayandığı yapının insana meydan okuması ve son olarak da yargıların ve yasamanın şiddetli eleştirisidir (Docherty, 2011).” Dolayısıyla postmodern Lyotard için bir döneme denk gelmemekte, bir tutum, bir kip olarak anlaşılmaktadır.

Postmodern kavramının bu anahtar özellikleri genel olarak Lyotard düşüncesinin de temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Cisimsizler sergisi bu düşünceye açık bir örnektir. Daniel Birnbaum ve Sven-Olov Wallenstein “Felsefeyi Mekansal Olarak Düşünmek” isimli konuşmasında bu açık örneği şu şekilde inceler:

“Cisimsizler birçok bakımdan on dokuzuncu yüzyılın dünyasına ait fuarların veya 1920’li yılların sanat ve teknolojisinin en gelişmiş biçimlerini bir araya getirerek yeniye dair bir imde yansıtmayı amaçlayan modernist mimari ve tasarım sergilerinin küçük ölçekli ama (post)modern bir kopyasıdır: Sanat eserlerinin yanı sıra metalar, görsel çağdaş bilimin sunumları, mutfak gereçleri, gelişmiş iletişim teknolojileri sergilenir burada. Sergide bu nesne çokluğunun bizde son derece akışkan bir mevcudiyet hissi, dünya tarihinde katı olan her şeyin buharlaşmakla kalmayıp “cisimsizlere” dönüştürüldüğü bir uğrağında bulunduğumuz hissi uyandırması amaçlanmıştır. Geleneksel bir sergiden çok bir ortamı anımsatan Cisimsizler aynı zamanda bir sahne tasarımıdır; nesnelere, seslere, projeksiyonlara, müziklere ve metinlerin şeylerle ilişkimizde “düşünümsel bir huzursuzluk” yaratacak bütüncül bir imgeye aksettirildiği bir çeşit enformasyon mekanı ya da bir ara yüzdür” (Daniel Birnbaum, 2011, s. 155-156)

Lyotard, *Réécrire la modernité* isimli makalesinde; Modernite kavramını, “postmodernite”, “postmodernizm” veya “postmodern” kavramlarına tercih etmesinin nedenlerini iki durakta gösterir. (Lyotard, 1991, s. 24) İlki post- ön ekinin, re- (yeniden) öneğine dönüşmesi, ikincisi ise, anlamsal olarak bu dönüşmüş ön ekin, moderniteden ziyade yazmak eylemi ile kullanılıyor olmasıdır. Lyotard için bu iki durağın önemi, kendi felsefesi doğrultusunda, iki ana yönü vurgulaması açısından ortaya çıkar. İlk yön, önce (*pré-*) ve sonra (*post-*) gibi önekler ile öncesi-sonrası vurgusu yapmadan, kültür tarihinde herhangi bir noktayı imlememesidir, çünkü böylelikle zamansal bir belirlenim ortaya koyulmamıştır, burada vurgulanan şimdidir, mevcudiyettir (*present-présent*). Bu bağlamda kendi zamanını anlama girişimini, kendi yüzyılında yaşanan savaşları, baskıları, toplama kamplarının nasıl açıklanacağını, nasıl anlaşılacağını moderniteyi yeniden yazarak, yeni bir sosyal bağ oluşturmaya çalışarak yapar. Kendi zamanını anlama girişimi, Lyotard için, ortaya koyulan “şimdi ve burası” argümanının moderniteye eklenmesidir. Böylelikle sonuç artık ne modernite ne de postmodernitenin tarihsel varonlar olarak koşullarının belirlenmesidir.

Lyotard, *L'inhumain: Causeries sur le temps* isimli kitabında ise şimdinin ne tarihsel ne mekansal ne de imgesel olduğunu belirtir. Şimdi “zamanın duyusallığı” ile ilgilidir. Bunun anlamı şu dur; şimdi, kendisini gelecek ve geçmiş arasında tutmaya çalışan ve bunlar tarafından insanı olumsuz etkileyen güçlü bir duygu ile dolu olmayı karşılar. Bu güçlü duygu insanda çelişkili bir his yaratır. Dolayısıyla burada vurgulanan, yapılageldiği gibi bilinç tarafından kurulan bir şey değildir, dahası bilinci söken bir şeydir (Lyotard, 1991, s. 89). Şimdi, geçmiş-gelecek ilişkisi ile, zamanı ve mekanı kendinde olan, o anda ve orada “olanın oluyor olması” durumunu vurgular.

Lyotard bilinci söken bir şey olarak şimdiyi kullanırken, yeniden (*ré-*) öneki ile bilinci sökme işini belli bir açıdan Sigmund Freud’un psikanaliz yöntemini kullanarak yapar. Burada yaptığı vurgu, bir başı ve sonu bulunmayan, öncesi-sonrası, eskisi-yenisi gibi vurgular yerine, yeniden olanın, bir olaydan sonra yeniden olması değil, sıfırdan başlamasıdır. Bu bağlamda *Réécrire la modernité* makalesinin ikinci vurguladığı yön ise, konunun başlangıcına dönmektense, Freud’un kullandığı “tekrar” (*repetition-répétition*), “hatırlama” (*remembering*) ve “sağaltım” (*working through*) kavramlarını kullanmaktır. Sağaltımın açıklamasını Lyotard şu şekilde yapar: “olayda bizden ‘saklanmış olanın’ ne olduğu düşüncesi ve ‘olayın anlamı’;

saklanmış olan bu bağlamda geçmişle bağlantılı olaylara karşılık gelmez aynı zamanda gelecekte olacak projelere de karşılık gelir” (Lyotard, 1991, ss. 26-27). Bununla beraber tekrar, psikoz ve nevrozlar ile ilgilidir ve “bilinçdışının” ve “arzuların” gerçekleşmesine izin verdiği, kurmanın sonucudur. Böylelikle öznenin bütün varoluşunu, “drama” gibi organize eder. Hasta olan öznenin hayatını; arzularının, kader, alın yazısı gibi formları kurar. Tekrar bu bağlamda kaçınılmaz olan sonun geleceğini işaret eden ve nasıl eylesen eylesin, bu sondan kaçamayacağını, dolayısıyla hastanın bu kaçamayacağı sonu, bir piyes gibi oynadığını vurgular. Lyotard, burada Oedipus’un buna çok iyi bir örnek olduğunu belirtir.

Burada sözü edilen hasta veya Oedipus, çektiği acıları, başına gelenlerin nedenini öğrenmeye çalışır, bilincini devreye sokar. Dolayısıyla üstesinden gelemediği parçalanmış zamansallığı toplamak, hatırlamak ister. Kral Oedipus’un da psikoz ve nevrozları bulunan hastanın da psikanalitik terapide anlattıkları, bir bakıma araştırma, nedenini sorma ve böylelikle ikinci bir konunun örülmeye başlanması, kaderin ortaya çıkardığı konunun da üzerinde, kendi hikayesini yazmasıdır. İşte moderniteyi yeniden yazmaktaki yazmak bu biçimde bir yeniden yazmaktır. Hatırlama anlamında, suçların, günahların modernin kuruluşu tarafından belirlenmesi ve bizim tarihimizde modernitenin başlangıcı kehanetinin hazırladığı ve ortaya çıkardığı kaderin sonudur. Modernitenin yeniden yazılmasını bu şekilde anlaşılmalıdır; yani, saklı olan vakalardan söz edebilmek, vakaları işaret edebilmek, arayıp bulabilmek, böylelikle yapılan yanlışların, hastalıkların, yıkımların kaynağını hayal edebilmektir. Basit bir süreç olan hatırlama ile suçun ebedileşmesi de başarısız olmaz, bir son koymak yerine yeni olanın ebedileşmesini sağlar. (Lyotard, 1991, s. 27) Bu anlatılanları biraz somutlaştırmaya çalışırsak, özellikle İkinci Dünya savaşında yaşananları düşündüğümüzde, nasıl bu yıkım ile baş edebileceğimiz, nasıl unutmadan, hatırlayarak yeniden yazabileceğimizin Lyotard düşüncesindeki yöntemini görürüz.

Lyotard’ın şimdiye vurgusu bu bağlamda öne çıkmaktadır. Sadece zamansallığı ve tarihsel olarak olayların akışını vurgulayarak değil, beraberinde Freud’un bu yönteminde görüldüğü gibi, olayın olmuş-bitmişliğine vurgu yaparak da değil, hatırlayarak yeniden yazma, bir biçimde, yeniden anlamlandırma şimdiye gerçekleşir. Dolayısıyla anlam, tek bir olaydan çıkmaz, mutlak, değişmez, homojen olma gibi özellikler göstermez, tersine, ayrı ayrı olaylardan, tekrar tekrar çıkabilmektedir. Bu yöntemi biraz daha Lyotard bağlamında

ilerletirsek; hatırlama kişi tarafından hala çok fazla istenir, geçmişini tutmak ister gidenin ne olduğunu kavramak ister ilk kaynağa dönmek ister daha da basitleştirirsek, kötülüğün kaynağını, nedenini bulmak ister. Hatırlamanın tersine sağaltım, amacı olmayan bir iş olarak, isteme olmaksızın, sonu olmama, son kavramı tarafından yönlendirilmemektir. (Lyotard, 1991, s. 29)

Freud'un "serbest çağırışım" kavramı ile Lyotard, psikanalistlerin, hastanın anlattıklarında en ufak ayrıntıya dikkat ettiklerini ve anlamsız görünse dahi tüm ayrıntıları dikkate aldıklarını belirtir. Basit olarak kural şudur; önyargıda bulunma, yargılama, olan her şeye olduğu şekliyle aynı dikkati ver, hasta açısından ise sadece dilinden dökülenler, bütün idealar, figürler, sahneler, isimler, cümleler, hiçbirini dizginlenmeden, serbestçe hastanın ağzından ve vücudundan jestler ile çıkmasıdır. Bu serbest çağırışım yöntemi ile bir cümle, yargı, diğerine herhangi mantıksal, etik veya estetik değeri olmadan birbirine bağlanır. (Lyotard, 1991, ss. 30-31) Lyotard açısından modernitenin bu sağaltım yöntemi ile ilgisi, kişinin duyguya bağlılığını ortadan kaldırma ya da daha iyisi, duyguyu doğrudan dinlemesidir. Böyle bir süreç, geçmişin bu yöntemle bilinç unsuru olarak ortaya koyulmaması, bir bakıma bilinmiyor oluşu, diğer birlikler ile serbest çağırışım yönteminde bir araya gelişi, geçmişin hem yakını hem uzak geçmişini imliyor oluşu hem birinin geçmişinin diğerlerinin geçmişine de değişiyor olması düşüncesinin vurgulandığı bir süreçtir. Bu "kayıp zaman" resimde henüz ortaya çıkmayanı, olanaksızı vurgular. Lyotard, Freud'un kullandığı bu tekniğine "sanat" adını verir (Lyotard, 1991, s. 32)

Yirminci yüzyılda sanatta tartışılan temel sorunlardan biri, sanat eserlerinde, özellikle soyut sanat olarak adlandırılan eserlerde, hangi duygunun söz konusu olduğudur. Örneğin, Kasimir Malevich'in *Black Square* isimli eseri izleyicide nasıl bir duygu uyandıracaktır? Immanuel Kant'tan aldığımız gelenek doğrultusunda, estetik yargı bize iki duyguyu; güzel ve yüce duygularını verir. Lyotard, sanatın güzel ile ilişkisini on dokuzuncu yüzyılda tamamlandığını, dolayısıyla artık yüceye yöneldiğini ifade eder (Lyotard, 1991, s. 135). Bu anlamda güzel, Lyotard için "klasik resim imajının" unsurlarından biridir. Kimse güzel ile ilgilenmemektedir. Yüce üzerinden yapılan bu okuma, sanat ile etik arasındaki ilişkinin öne çıkmasına olanak sağlar. Siyaset- sanat ilişkisi, Lyotard için etik olmadan oluşturulamaz. Peki, Lyotard, neden ilgisini etik üzerinde yoğunlaştırmıştır?

Yüce üzerinden sağlanan bu etik okuma, Lyotard için şu şekilde oluşturulur: Yüce'yi en iyi belirleyen şey, onun belirlenimsiz oluşudur. Özel bir form da olsa yüceyi karşılayamaz, dolayısıyla yüce formsuzdur. Yücenin formsuzluğu onun niteliksel özelliğini vurgularken, 'Bu büyüktür' dediğimiz zaman buradaki bu, biricik aynı zamanda da niteliksel olarak evrenseldir, mantıksal özneye bütünlük veren büyük doğrulamasıdır, aynı zamanda 'bu', büyük bir mutlaklığı da verir, diğer büyüklerle kıyasladığımız zaman bunun büyük olduğu farklılığını, kendi büyüklüğü sadece kendi başına kıyaslanabilir bir büyüklük olarak ortaya koyar. Bu büyüklük niceliksel olarak da ölçülemez. Ancak bu formsuzluğun, bir belirlenimi olmadığı anlamına gelmez. Yüce duygusu en sonunda evrenseldir. Bilişsel yargılar kendi belirlenim kurallarına sahiptir, bununla beraber yüce duygusu kuralsız olarak yargılar. Beğeni, güzelin yargısıdır, nesnenin formu ile uyarılmıştır. Yüce yargısında ise nesneyi imleme söz konusudur fakat formdan yoksundur. Form Lyotard için bir sınırlama sağlar, dolayısıyla formsuz olanın sınırsız bir durumu söz konusudur. Kant estetiğinde, güzel, anlama yetisi ve görü aracılığıyla bilme edimini destekler, oysa yüce akıl ile iş görürken, sınırsız olanın içinde belirlenmiş formdur. Dolayısıyla burada *a priori* bir durumdan söz edilebilir. (Lyotard, 1994, s. 54) Lyotard' a göre güzel'in hem etik ile dolaylı ilişkisi hem de deneyime daha yakın olması, Aydınlanmanın pozitivist görüşüne katkı sağlar.

Lyotard açısından güzel ile yüce arasındaki ayrımlara devam ettiğimizde, güzel'deki haz almanın doğrudan olduğunu görüyoruz. Oysa yüce'deki haz alma dolaylıdır. İki ihtilaf (*conflict-conflict*) arasındaki duygudur. Birinci duygu yaşam enerjisinin deneyiminin anlığı ile ilgiliyken, ikincisi, bu deneyimlerin bir sonraki anda daha güçlü olarak baskılanmasıdır. Çünkü yüce duygusu acı çekmeyi de barındırır. Dolayısıyla beğenin tersine, yüce duygusu, evet ve hayır etkilenimleri arasındaki bir duygu durumudur. Güzele göre yücenin bu durumu onun negatifliğidir. Örneğin, "öfkeli okyanus, algıladığımız zaman, son derece biçimsizdir. Eğer buradan yüce duygusu yükselirse bu duygu, daha yüksek amaçlılık olan düşüncenin negatifliğine yönlendirir ki; bu da ideadır" (Lyotard, 1994, s. 69). Güzelin yargısı zorunludur, bu zorunluğunun nedenini örnek (*exemplary-exemplaire*) olarak vurgulayan Lyotard, aynı durumun yüce içinde geçerli olup olmadığını sorgular. Yücenin durumunun beğeni ile aynı olmadığını ve yücenin iletişimde bu farkın ortaya daha çok çıktığını düşünmektedir (Lyotard, 1994, s. 71).

Lyotard'ın düşüncesi doğrultusunda, güzelin karşısında yüceyi öne çıkarmasının nedenlerinin başında, yüce duygusunun akıl ile bağlantısını görüyoruz. Bu bağlantı doğrultusunda, güzel, yüceye göre daha çok belirlenime sahiptir. Güzel, anlama yetisi ve hayal gücünün serbest oyunu çerçevesinde hareket eder, oysa yüce, ilkin hayal gücünü aşar, böylelikle idealara doğru bizi yönlendirir. Bu ideaları, mutlak olarak bilemeyeceğimiz için burada negatif bir durum oluşmuştur. Bu negatiflik yücenin “gedik”, “çukur”, “boşluk” (*abyss*) olarak ifadelendirilmesine olanak sağlar. Tıpkı Cisimsizler sergisinde ortaya koyulmaya çalışılan mekan vurgusu gibi. Mekanın kendisinin bu vurgusu ancak boşluk, gedik olduğu vakit anlamlıdır. Ancak burada şu şekilde bir sorun ile karşılaşırız. Bu gedikten temsil-edilemeyen (*unpresentation-nonprésentation*) nasıl çıkar? Bu bağlamda Lyotard, mevcudiyet (*present-présent*) ile yüceyi ilişkiye sokar. Bu ilişki çerçevesinde tasarım (*representation-représentation*), nesnenin teorik bilgisini oluşturan zemin iken, temsil (*presentation-présentation*), tasarımdan önce gelerek, ontolojik olarak bu zemine ihtiyaç bırakmaz. Tasarım, bütünüyle öznedede, haz alma/almama adı altındadır. Lyotard, temsili, tasarıma öncellerken, yücenin anlama yetisini aşan yönüne göndermede bulunur. Bu bağlamda temsilin nesnesi, mutlak olandır. Herhangi bir idea tarafından varolmaktığı tasarımılanmamış duygudur. Bu mutlaklık sadece yüce duygusunda bulunur. Eğer mutlak olan, yüce yargısında, idea tarafından tasarımılanmış olsaydı, yargı estetik değil, spekülatif olurdu. Dolayısıyla temsil mutlak idea olarak anlaşılmaz, sadece hissedilir, bu hissin içinde de artık beğeniden söz edemeyiz (Lyotard, 1994, s. 73).

Bununla beraber güzel ve yüce duyguları arasındaki gerilim Lyotard tarafından onaylanmaktadır. Şunu diyebiliriz ki, her ikisinin ortaklığı ve farklılığı beraberinde yarattıkları gerilim, diğer ilişkileri olanaklı kılmak adına önemlidir. “Böylelikle, bu iki gerilim temelinde iki estetik tanımlanabilir; her zaman mümkün olan, sanatı, dönemleri, türleri ve okulları her ne olursa olsun tehdit eden iki estetik; kavramı ve formu tanımlayan ‘neredeysen hiç’in soyut veya minimal estetiğidir” (Lyotard, 1994, s.76).

Kant'ın yüce okumasına paralel olarak devam eden Lyotard'ın yüce estetiğinde, duyuyu aşan (*supersensible*) ilke, belirlenimsiz kavramını oluşturur ve bilinemez. Güzelde bulunan evrensellik iddiasını sorgulayan Lyotard, buradan ortak duyunun da ilişkisini sorgular, bunun nedenini de beğeni-haz alma-güzel arasındaki bir problem olarak görür. Lyotard'a göre “Yüce

haz verir, buna karşılık güzel, sadece haz verir”. İki durumda da haz alma öznel amaçlılık ile ilgilidir ama bu amaçlılık yüce de beğenin yerinin olmadığından değişir. Çünkü beğenide haz almama söz konusu değildir. Oysa yüce’de haz almama ve mutsuzluk bulunur. Bu ihtilafın nedenlerinden biri, akıl ve hayal gücünün heterojen yapısıdır. (Lyotard, 1994, s. 99) Bu duygunun tekrar “uçurum”, “boşluk”, “ayağının altındaki zeminin kayması korkusu” ile ilişkisi nedir? Düşüncenin, temsil-edilemeyenle, burada ve şimdinin düşünülemeyenle, korku ile karşılaşmasının nedeni nedir? Birincisi, ölçülemez büyüklük, geniş birlik, sınırsızlık olarak mutlağın yüce de bulunuyor oluşudur. İkinci olarak ise, coşkunluk duygusu bütünü hissetmemiz için kullanılabilir (Lyotard, 1994, s. 115). Lyotard’ da bütün ile ilgili düşünceler, zihnimize aklın idealarından gelir, ancak aklın yasaları salt formdur, etik yasalardır. Anlaşmazlık (*different-diffèrend*) bağlantısı, hayal gücü ile akıl arasındaki ilişkisinde, yüceyi, korku ve coşkunluk ile kurar. Hayal gücü kavranabilirini sunabilmek için çok büyük güç sarf eder, aklın ideası olan mutlağı, mutlak nedensellik ideasının meşruluğu ikilidir; hayal gücü bu ikiliği yüce duygusunu içerisinde yakalar ve hapseder, bunlar, “mevcut olmayanın mevcudiyetidir”. Kendi gerçekliğinin yükümlülüğüdürler, burada etik ile birleşme söz konusudur (Lyotard, 1994, s.141).

Buradan hareketle sanata geldiğimiz zaman, sanatın otonom şekilde ele alınma çabası Lyotard felsefesinde anlamlı değildir. Lyotard bağlamında sanatın otonom olmasından ziyade heteronom olması, totaliter ve homojen söylemlerce baskı altına alınan, farka ve tekilliğe vurgu yapması gerekir. Yüce duygusunun yazının başında sözünü etmeye çalıştığımız boşluğu, gediği sağlamasının nedeni budur. Totaliter ve homojen söylemlerce bastırılmaya karşın, senin söylemin, farkın nedir?

Lyotard felsefesi için genel olarak kullanılan “fark felsefesi” ifadesi, Lyotard’ın vurguladığı boşluk ve gedik kavramları açısından önem taşımaktadır. Farkın, anlaşmazlığın sanat ve edebiyat ile ilişkisine geldiğimiz vakit, Lyotard, tüm kurumlarda olduğu gibi edebiyat tarihin de yeniden okunması gerektiğini düşünür. Burada da eleştirdiği nokta, benzer şekilde modern estetiğin yüce’yi ele alışının nostaljik olduğudur. Dolayısıyla temsil-edilemeyenin kaybolmuş içerik olarak öteye koyulduğu yönündedir. Bu öteye koyulmanın nedeni, konsensüs ile ilişkili olarak bulunmasında yatar. Konsensüs ile olan ilişki beğeni üzerinden olacağı için, konsensüs, Lyotard’ın fark, anlaşmazlık düşüncesinde eleştirilen bir saptama olarak bulunur. Sanat, yüce

duygusuna paralel bir şekilde, bir olay 'dır, jesttir, Lyotard için, bir bağlantı kurmaz, bir kopmadır. Anlaşmazlık yeniden çözülemez, ancak anlaşmazlık olarak hissedilebilir, bu his yüce duygusudur. (Lyotard, 1994, s. 234) Anlaşmazlık, olumsuzlama değil, söylenenlerin başka defasında başka şekilde söylenmesi, yani ne o ne o düşüncesidir, örneğin, yüce duygusu ne ahlaksal evrensellik ne de estetik evrenselliktir, dahası onların anlaşmazlıklarının şiddetinde, diğerlerinden birinin yıkımıdır. (Lyotard, 1994, s. 239)

Yücenin mutlak olanı imlemeye çalışması aklın ideaları ile olan ilişkisinin sonucudur. Yücenin doğa ile ilişkisini de bu zemin üzerinden anlamaya çalışan Lyotard, yüce duygusunun 'doğanın kendisini bize imlemesi düşüncesini durdurur.' Doğa ve zihin arasındaki uygunluktan çıkan güzel duygusu, yüce tarafından kırılır. Bunun nedeni yücenin yasa ve özgürlükle olan ilişkisidir. Güzelin estetiğinin sonunun bu ilanı, zihnin en son varış noktası olan özgürlüğe bizi götürür.

Yücenin bu durumuna dayanarak, Lyotard için sanat ne anlama gelmektedir? Henüz etik dayanağı olmayan, acı duygusunun ortaya çıktığı bu düzlem de sanattan ne olarak söz edebiliriz? Lyotard'ın düşünce izleği bizi sanatın, madde ile olan ilişkisine götürür.

Sanat alanında süregelen madde-form tartışmalarına karşılık, Lyotard için sanat eserinde maddenin önemi, mevcudiyet ile ilişkisi çerçevesinde önemlidir. Buradan evrensellik sorununa yönelen Lyotard, sanatların eğilimini, özellikle resim ve müziğin, maddeye yaklaşması olarak belirler. Bu maddeye yaklaşmayı, mevcudiyet olmadan, mevcudiyete yaklaşma olarak düşünen Lyotard, bizim rengi veya sesi belirleyebileceğimizi ama "tını" ve "nüans"larda bu belirlenimden neyin kaçacağını sorgular. Nüansın kendini kavramak zordur, karşılaştırma ve kavramayı askıya alırız. Dolayısıyla nüans ve tını anlaşmazlık (fark) ve ötekidir. Bu açıdan madde maddesizliğe/cisimsizliğe (*immaterial-immatériel*) geçmiş olur, zihin aktif güçlerini askıya alır. Askıya alma bir anlaktır, "zihin durumunun zihinsizliği" olarak ifadelendirebileceğimiz bu durum, tekil, karşılaştırılmaz, unutulamaz ve hemen unutulur durumundadır. Acı çekme ve çok sevme duygularını da korur. (Lyotard, 1991, s.141) Maddenin bu durumu yüceden sonra sanatın paradoksu olarak, zihne doğru dönmeyen bir nesneye dönüşür. Madde adres göstermeyen bir şeydir artık, onun mevcudiyeti, bulunamaz olandır, zihinde ne zaman kavranılmak istense geri çekilir. Dolayısıyla bilişsel olarak başlanan süreç Lyotard'da yüce duygusu ile bilinci söken bir duruma gelir.

Yüce duygusunun Lyotard için sanatsal en somut örneği *Barnett Newman*'nin eserlerinde ortaya çıkar. Newman'ın eserlerinde Lyotard, her şeyin orada olduğunu görür; boyutlar, renkler, çizgiler, olmayan tek şey, göndermelerdir (*allusions*). Açıklamanın zor olduğunu belirten Lyotard, açıklamadan ziyade, izleyenin duygusunun, tepkisinin önemi üzerinde durur. Bu duygu yücedir, bu orada olanın duygusudur. Bu duygunun karşısında tüketilecek hiçbir şey yoktur, eğer varsa bunun ne olduğunu bilmediğini söyler. Çünkü "ortaya çıkma" (*occurrence*) tüketilecek bir şey değildir, anlam ile ilgilidir ve anlıktır. Bu anlık ortaya çıkma durumu, şimdi ve buradanın da tekrar ele alındığı yerdir. Newman'ın alanı bir gönderen, bir alıcı ve bir işaret eden üçlemesinden ibaret değildir artık, orada verilen mesaj hiçbir şey söylemez, hiçbir şey ortaya çıkarmaz, konuşan Newman değildir, ya da resmi kullanarak bize bir şey göstermeye çalışmaz, resmin mesajı kendisidir ve "buradayım" der, başka bir ifadeyle, "seninin" ya da "benim ol" der. İki yerine koyulamayan unsurun, şimdi ve buradanın aniliğinde bulunuyor oluşu, ben ve sen ilişkisi ile paralellik gösterir. Tabloda bulunan mesaj, temsil, ancak bu temsil hiçbir şey sunmaz, o orada mevcuttur. Tablo bize buradayım, şu an mevcudum ve beni dinle der. Bize ise karşımızda olan, anlık, ani yüce duygusunu hissettiren, duyuran, mevcut olmayanın mevcudiyeti, yani temsil-edilemeyendir (Lyotard, 1991, s.78).

Lyotard, kendi düşüncesi doğrultusunda, Kant'ın estetik felsefesinin yirminci yüzyılda yeniden okunmasını gerçekleştirmiştir. Yücenin Kant'ta bulunan negatif haz alma durumundan ilerlemiş, acıdan hareket etmiştir. Her şeye rağmen bir şeyin olacağı duygusu, bir şey yer alır ve hiçbir şeyin bitmediğini, başının ve sonun sürekli dönüşerek devam eden tarzda orada olduğunu savunur. Buradaki problem, ortaya çıkmanın nasıl gerçekleştiğidir. Olay, beklenmedik bir şekilde gelendir. Anlık bir ışık, bir çakma şeklinde, her zaman oradadır ama bir taraftan da hiçbir zaman orada değildir, kayıp zamandır. Dünya başlamak için hiçbir zaman durmaz, o başlamıştır, orada olandır, Newman'ın resimleri orada olanı, mevcudiyeti ile şimdi ve burada olanı açığa çıkarır. Resim bu sestir, uyumdur, görenin gözünden çok dinleyen kulağına hitap eder.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Lyotard tarafından karşımıza çıkarılan tablo, duyulurun klasik bilgisinin peşinden gitmeyen, dolayısıyla estetikten değil, heteronom bir sanat anlayışından söz edebileceğimiz, yüce duygusuna dayalı bir sanat düşüncesidir. Bu bakış açısı kendisinden sonra gelecek tartışmaları anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda

çalışmamızın başında sorduğumuz sanat felsefesinde konunun nerelere taşındığı sorusu Lyotard çerçevesinde merkeze alınmış görünmektedir. Yüce duygusunu başka bir alanda bu açıklıkla elde edemediğimiz ortayadır. Ancak Lyotard ilişkiyi derinleştirdiği alanı etik alan olarak belirlemektedir.

J. Rancière'in Temsil Rejimi Üzerinden J. F. Lyotard Eleştirisi

Yirmi birinci yüzyıla geldiğimiz vakit, sanat eserinin temsil sorunu ile ilgili olarak karşımıza çıkan en kuvvetli eleştirilerden birinin Jacques Rancière tarafından yapıldığını görmekteyiz. Rancière'in çalışmamız açısından önemi sanat-etik-siyaset ilişkisini en temelde sanat-siyaset olarak kurması ve “etik dönemeç” olarak ifadelendirdiği eleştirisinin temelinde bir modernite eleştirisi bulunmasında yatar. Dolayısıyla çağdaş sanat felsefesinde sorunun nerelere geldiği sorguladığımız bu çalışmamızda, sorun Lyotard'ın açtığı yol üzerinden Rancière aracılığıyla sanat-siyaset birlikteliğini en temele alan estetik sanat felsefesine gelmektedir. Böylelikle hem tarihsel izleği tamamlamak hem de sorunu günümüz açısından irdelemek açısından konu sadece sanat felsefesinin içerisinde temellenmemekte, daha geniş kapsamlı olarak estetik alanı da içermektedir.

Rancière için neye sanat dediğimizin ayrımı mümkün ise, Rancière'in bunu üç ana rejimi belirleyerek yapmaya çalıştığını görüyoruz. İlki, “imgelerin etik rejimi”, ikincisi “poetik/temsili sanat rejimi”, üçüncüsü ise “estetik sanat rejimi”dir (Rancière, 2004a, s. 21). Rancière ilk problemini, realizm, modernizm, postmodernizm anlatılarının sanatta ve estetik deneyimde ne olduğunu anlamamıza yardımcı olmadığını söyleyerek ortaya koyar. Dolayısıyla estetik deneyimin veya sanatın ne olduğunu anlamamıza yardımcı olacağını iddia ettiği üçlü rejimden söz etmektedir. Bu üçlü rejim, tarihsel olarak art arda gelen bir sıralama izlememektedir. Rancière'in üzerinde durduğu nokta işlev formudur. Bu işlev formunu aramasının nedeni, sosyal düzende bir yanlışlık görmesinden kaynaklanır. Bu yanlışlığın kaynağı, herkesin toplum içinde eşit yer ve zaman dağılımına sahip olmamasında yatar. Bu bağlamda sanat, estetik deneyimin yeniden yapılandırılmasını sağlar. Rancière için ortaya koyulan estetik deneyim ise en açık ifadesini “estetik sanat rejimi”nde bulur. Estetik sanat rejimi diğer rejimlerin bir-arada bulunduğu rejimdir. (Rancière, 2008) Bu bir arada bulunmayı daha açık hale getirmek için ilkin imgelerin etik rejimine bakalım.

İmgelerin etik rejiminde, sanat, imgelerin altına toplanmıştır ve bu imgeler iki yönlü sorunun nesnesidirler; köken sorusu, ki bu soru hakikati içermesi açısından da ele alınabilir ve amaç ile ilgili sorulardır, yani hangi kullanımlara yaradıkları ve meydana getirdikleri etkiler ile ilgili sorulardır. (Rancière, 2004a, ss. 20-21) Rancière bu rejimden mimetik rejim olarak da söz eder ve bu durumda sanat eserlerinin otonomisinden söz edilemez. Rancière mimetik sanat rejiminde, özellikle Antik Çağ itibari ile ortaya çıkan, *mimesis*, *poesis* ilişkisi üzerinde durur. Bu ilişki o zaman itibari ile sanatı, yaratma (*poesis*) edimi üzerinden gerçeğe en yakın şekliyle ortaya koyan *mimesis* üzerinden okumamızı sağlar. (Rancière, 2000, s. 20) *Mimesis*, yapma tarzı ile arasındaki ilişkiyi düzenler, Antik Çağ'daki kullanımı bitmiştir ancak figürasyonu devam etmektedir. Dolayısıyla *mimesis*, *aesthesis* ve *poesis* arasındaki ilişkiden fazlasıdır artık. (Rancière, 2009a, s. 7)

Sanatın poetik veya temsili rejimi, etik imaj rejiminden ayrılır. Poetik olan sanatın içeriğini *poesis/mimesis* ikilisinde belirler. Rancière için mimetik ilke, sanatın modellerine benzeyen kopyalar yapması gerektiğini söyleyen normatif bir ilkedен ziyade pragmatik bir ilkedir. (Rancière, 2004a, ss. 21-22) Normatif, pragmatik ilişkisini biraz daha açmaya çalıştığımız zaman, imitasyonların hem kullanımları üzerinden hem de hakikatin söylemler ve imajları üzerinden yasama yetkisinden bağışık olduğunu görürüz. Rancière için Aristoteles'in yaptığı budur. Aristoteles'in, *mimesis* geliştirme yoluyla, etik- estetik birlikteliği sonucu trajik eyleme ayrıcalık vermesi önemlidir. Bu rejimin poetik olması Rancière için şu anlama gelir. Sanatların, özellikle klasik çağda güzel sanatlar olarak ayrılanların, belirlenimini sağlayan yapma tarzlarının sınıflandırılması ve bunun sonucu olarak, imitasyonları iyi yapmanın ve iyi değerlendirmenin sanatın tarzlarını tanımlaması açısından *poetik* olarak nitelendirmesidir. Böylelikle *mimesis* tarafından belirlenen yapma tarzlarını, temsili rejim olarak kurgulamaktadır. Burada Rancière, *mimesis*'in bir yasa değil, pragmatik bir ilke olduğunu tekrar vurgular. Çünkü *mimesis* her şeyden önce bir kırılma, katlanma, sosyal işlerin yapma tarzlarının dağılımıdır, böylelikle bu sanatlar görünür hale gelebilir. (Rancière, 2004a, s. 22)

Rancière, temsiliyet (*représentation*) üzerine bir soruşturma yapar. Kimi varlıkların, olayların ya da durumların sanatın araçlarıyla temsil edilemez olduğu söylendiğinde ne denilmek istenmektedir? Rancière bu kavramın kendisine iki farklı şey söylediğini belirtir, ilki, nesnenin mevcudiyetin (*présent*) olanaksız olduğunu söylemesidir. Bu olanaksızlığın nedeni,

nesnenin, duyuya gelmeyişidir. Yani gözümüzün önüne gelebilecek bir temsilinin bulunamıyor oluşudur. “İdeasına uygun bir materyal temsiliyet formu veya tersine, maddi gücüne eşit bir anlaşılabilirlik şeması- bunlar bulunamaz” (Rancière, 2009b, s. 110). Dolayısıyla temsiliyet bir olanaksızlıktır ve sanata pasivizasyon sağlar. Böylelikle sanatın gücü yetmemektedir. İkinci olarak ise, sanatın gücünün uygulamasını sorgulamaktadır. Dolayısıyla bazı şeyler sanatın yetki alanının içerisinde değildir. Rancière için buradaki mesele; özellikle Lyotard bağlamında, olayı anlamaktan ziyade düşünceyi aşan bir oldu'nun tanıklığını yapmaktır.

“Bu nedenle, özellikle Lyotard 'da düşünülemezden aşan olayların varlığı, genel olarak düşünülemez olana, bizi etkileyen ile düşüncemizin ustalaşabileceği şeyler arasındaki temel tutarsızlığa tanıklık eden bir sanatı gerektirir. Öyleyse, yüce sanatın yeni bir tarzının tuhaflığı- düşünülemez olanın izini kaydetmektir” (Rancière, 2009b, s. 111).

Böylelikle Lyotard'ın ortaya koyduğu yüce sanatı, temsiliyetin kısırtma durumunu geçersiz kılan bir entelektüel yapılandırma ortaya çıkarır. Bu yapılandırma, iki hat üzerinde hareket eder: İlki, temsiliyetin içsel olanaksızlığını öne sürer, belli bir tip nesnenin buradalık ile burada-yokluk (*absence*) arasındaki materyal ile idrakin (*intellect*) arasındaki her türlü ilişkinin çatlamasına neden olur. Diğer yandan, temsiliyetin değersizliğini ortaya çıkarır. Böylelikle bu iki mantık iç içe geçmiş olur. Birincisi buradalık ile burada-yokluk, materyal ile idrak, sergi ve anlam arasındaki ilişkinin farklı formlarını konu edinir. İkincisi ise sanatı sanat olarak tanımaz. Yalnızca farklı yanılama (*imitation*) tiplerini farklı görüntü (*image*) tiplerini tanıır. Bu iki mantığın iç içe geçmesinin en net sonucu, temsili mesafenin ayarlanması ile ilgili sorunlar, temsilin olanaksızlığıyla ilgili sorunlara dönüşür. (Rancière, 2009b, s. 112)

Rancière için temsiliyet rejimi sanat eserlerinin imitasyonuna dayanır ve *mimetik* rejimde olduğu gibi işlev etkisini yitirmiştir. Dolayısıyla hakikat ile ilgisi de mimetik rejimde olduğu gibi ortak kurallara tabi değildir. Gerçekliğin kopyaları olmaktan ziyade, bir formu maddeye yükleme söz konusudur. Bununla beraber sanatların hiyerarşik dağılımı da ortaya

çıkılmaktadır. Her sanat eserinde ahlaki, sosyal ve politik anlamların vurgulanması söz konusudur. (Rancière, 2009b, s. 113)

Sanatta, temsiliyet rejiminin karşısında figürasyon-olmayan anlamında bir temsil-olmayan rejimi yoktur.

“Şimdi her şey aynı seviyede. Büyük ve küçük, önemli olaylar ve önemsiz olaylar, insanlar ve şeyler. Her şey eşit, eşit olarak temsil edilebilir. Ve bu ‘eşit olarak temsil edilebilir’, temsili sistemin yıkımını ifade eder. Konuşmanın temsili görünürlüğü ile çelişen, söylemi istila eden ve eylemi felç eden görünürün eşitliğidir.” (Rancière, 2009b, s. 120)

Rancière başta sorduğu, bir temsil edilemez var ise sorusunun yanıtı olarak; temsil edilemez olanağını şu şekilde belirtir: “Bazı şeyler, bir temsil (*representation*) konusunun, belirli bir sanat rejiminin, sergileme ve anlamlandırma arasındaki ilişkilerin belirli bir rejiminin parçası olacaksa sunması gereken koşulların bir işlevi olarak temsil edilemez (*unrepresentable*)” (Rancière, 2009b, s. 136). Temsil edilemez var ise bunun belirlenebileceği yer estetik sanat rejimidir. Temsil edilemeyen, temsil rejiminden sapma kavramından başka belirlenebilir bir içeriği yoktur.

Rancière, yüce üzerinden yaptığı Lyotard eleştirisini biraz daha derinleştirerek, Lyotard’ın bu okumasını “etik dönemeç” olarak ifade ettiği bir “tersine çevirme” edimi olduğunu belirtir.

Rancière (2009a), *Lyotard and the Aesthetic of the Sublime: A Counter reading of Kant*, metninde ilk olarak Lyotard’ın “geçen yüzyılda, sanatın asıl ilgi alanı güzelliği değil, yüce olanla ilgisi” alıntısı ile başlar. (s. 88) Rancière’in bu vurgusunun nedeni, Lyotard’ın Kant estetiğini açık ve radikal bir şekilde ayırdığını düşünmesinde yatar. Bu ayrımın iki noktası vardır; bir yanda güzelin estetiği, beğeni yargısının ve güzel ideasının klasik evreni, diğer yanda ise yüce estetiği ile sanatın duyulur maddiliği ile kavramın yasası arasındaki kopuşu daha da belirgin hale getirmesidir.

“Lyotard’a göre, güzelin estetik nihilizmi ile yüce olana tanıklık eden sanat arasında süregelen mücadele, bazı trans-avangardistlerde veya yeni-ekspresyonistlerde görülebileceği gibi, figüratif motiflerin soyut olanlarla harmanlanması veya resmedilmesinde tersine çevrilmesi ile örneklenebilir” (Ranci re, 2009a, s. 89).

Ranci re, Kant’ta böyle bir düşüncenin olmadığını ve hatta yüce-sanatının fikir olarak bile Kant’ın estetik teorisi ile çeliştiğini  ne sürer. Ranci re açısından Kant’ın yüce anlayışında  ne çıkan noktalar; hayal gücünün bir bütünü kavrıyamaması, yüce duygusunu akla sunmaktaki zayıflığı ve zincirinden boşanmış bir doğa karşısındaki çaresizlik duygusunun bizi estetik alanından ahlak alanına geçirmesidir. Ranci re bu noktada Lyotard’ın yüce anlayışının sanat ile nasıl bağdaştığı sorusunu sorar.

Ranci re, yüce sanatının, Lyotard tarafından bir  n kabul olarak zaten kabul edildiğini, cevabını bildiği soruları sorarak, yüce sanatının en ileri ideasını kanıtladığını belirtir. Bu kanıt önceden hazırlanmış yanıtın kabul edilebilir olduğunu belirtmekle beraber, Lyotard’ı “duyulur maddeyi başkalaştırmakla” eleştirir. (Ranci re, 2009a, s. 90) Bu başkalaştırmasının nedenini ise, Lyotard’ın temsil-edilemez kavramı ile madde olmayana, madde imiş gibi yaklaşmasında bulur. Bu  er evede Lyotard düşüncesinde belirttiğimiz madde- form ilişkisi karşımıza çıkmaktadır. Lyotard maddenin bu başkalaşmasına salt fark (*pure difference*) demektedir. Bu fark, tını (*ton*), nüans gibi kavramsal belirlenimleri olmayan noktalarda ortaya çıkar. Lyotard bu farklara cisimsizlik adını verir. Ranci re, bu “madde olmayan maddeyi” bir çeşit ideaya benzeter. Ranci re burada önemli bir tespitte bulunur. Lyotard, Ranci re’e göre bu yapıyı oluştururken Kant’ın yüce ile forma verdiği özellikleri maddi olana aktarmak istemektedir. Burada bir yer değiştirme söz konusudur. Ranci re için maddenin bu Şekilde ortaya koyulmasının ikinci özelliği ise maddenin duyulur tekilliği değil, maruz bırakma gücünün  ne çıkmasıdır. Bununla beraber cisimsizlik özel duyulur bir nitelik değildir, hepsinde ortak olan Şeydir, hepsi Ranci re için bir tutkunun durumudur. (Ranci re, 2009a, s. 92)

Ranci re bu okumaya, Lyotard’ın madde-form ilişkisinde, maddeye yüklediği özelliklerin ilkinin Kant’tan ödünç aldığını belirtir. Kant’ın özellikle güzel’in analitiğinde ilgisiz

(*disinterest-interestloss*) olan beğeni yargısının aynı zamanda bir ilke çerçevesinde de düşünülüyor olması gerektiği “ilkesiz ilke”, “belirlenimsiz belirlenim” düşüncesinin Kant’tan aldığını ancak maddenin ikinci özelliği, duyulurun maruz bırakma gücünün ise bütünüyle yüce’nin analitiğinden geldiğini belirtir. Lyotard ‘da *aistheton*’nun iki içeriği iç içedir. *Aistheton* hem salt cisim hem de bir imdir. Lyotard estetiğin, “*aistheon*’a kölelik olduğunu” belirterek estetik ile ilişkisini mesafeli tutmuştur. Ancak Rancière bu köleliği, fark (*différence*) yasasına kölelik olarak ifade eder. Özellikle öteki ile ilişkimiz söz konusu olduğunda etik alan kaçınılmazdır. Rancière için etik olarak karşımıza çıkan öteki konusu, ötekinin kanıt olarak sunulmasından başka bir şey değildir. Bu bağlamda etik kavramsal olarak bize bir şey sunmamaktadır.

Lyotard’ın her türlü sanatsal yeniliği avangard’a vermesi Rancière’in ifadesiyle modernist geleneğin devamıdır. Dolayısıyla Rancière için Lyotard’ın sıklıkla vurguladığı yeni bir anlayışın gerektiği düşüncesinin bir anlamı bulunmamaktadır. Burada Rancière için önemli olan nokta; “Bununla birlikte, avangard’ın görevini yenilemesi, insan zihninin usta olmayan varoluşuna ebediyen bağımlılığına tanıklık eden bir sanat kavramına dayanmaktadır” düşüncesidir (Rancière, 2009a, s. 94).

Lyotard avangart sanatını eklektizme indirgeyenler için koruma altına almaya çalışmıştır. Rancière bunun en açık şeklini Lyotard’ın yüce sanatını bir ön kabul olarak temellendirmeye çalışmasında görür. Burada Rancière’in sorduğu soru, bir taraftan yeniye yapılan vurgu ile diğer taraftan ise *aistheon*’u sadece tutkulara maruz kalma olarak düşünmek ciddi bir çelişki yaratmamakta mıdır? Yani Rancière’in ifadesiyle, sanatı köleleştirmek ciddi bir çelişki barındırmamakta mıdır? Bu bağlamda Rancière düşüncüyü derinleştirmek için beğeni kavramına doğru gider. Lyotard, daha önce de belirttiğimiz gibi beğeni estetiğini öncelememiş, buna paralel olarak da beğenin konsensüs tarafından onaylanması düşüncesinin kaynağını Kant’a götürmüştür. Beğenin Lyotard tarafından olumlanmamasının nedeni, beğeni üzerine kurulacak bir sanatın ileriye yönelik görevinin kaybedilmiş olmasıdır. Dolayısıyla konsensüs’a dayalı beğeni anlayışını kabul etmemek ve böylelikle sanatı da bir fark (*différence*), daha önce sözünü ettiğimiz bir fark felsefesi çerçevesinde düşünmeyi kolaylaştırmaktadır.

Ranci re'e göre bir fark felsefesinden ziyade, bir uyumsuzluk (*disharmony-d saccord*) düşünmesi aranacaksa bunun için Lyotard'ın yaptığı gibi düşünce ve duyulur arasındaki görüş ayrılığı ile ilgili olan korku veya g c, deneyimin boyutu gibi kavramları içeren yüce deneyimine gitmeye gerek yoktur. Halihazırda Kant'ın güzelin deneyimlenmesinde Ranci re'in kendi ifadesi ile ne o...ne o.. kalıbının estetik yargıya uygunluğu zaten bir gerilim (*tension*) içerir, çekme ve itmenin çift kısıtlamasıdır (Ranci re, 2009a, s. 97). Dolayısıyla Ranci re, Lyotard'ın bu iki estetiği; güzel estetiği ve yüce estetiği, şeklinde ayırmasına gerek olmadığını düşünmektedir.

Ranci re, konsensüsün, boyun eğmenin bağlarından uzak olduğu, bu ahenkli insan topluluğunun yani buyuran ile boyun eğenin, çalışan ile boş gezenin, incelmif  lt r insanları ile basit doğa insanlarının ayırarak herkesi kendi yerine yerleştiren duruma açıkça karşıttır. (Ranci re, 2009a, s. 98) Ranci re böylelikle uzlaşılara karşı olan bir estetik deneyim fikri üzerinde durur.

Yeni bir duyulur dünyayı tesis etme gerekliliği, sanatsal otonomiye siyasal heteronominin karşısına koymayı Ranci re kabul etmemektedir. Ranci re için "sanatın otonom olması" bir başka ifadeyle "sanat için sanat" düşünmesi modernitenin ilkesi haline gelmiştir. Bununla beraber, sanatın heteronom yapısını vurgulayan postmodernist düşünce ise modernizmin devamı olarak iş görmeye devam etmiştir. Estetik deneyim ile karşı karşıya kalma, bir başkasının kendisinden ayrılan diğer yarısından fazlası değildir. Bu  tekilik (*alterity-alt rit *) bir heterojenliği de imlemektedir. Özellikle Lyotard düşünüldüğünde, heterojenlik vurgusunun sıklıkla yapıldığını hatırlatmakta yarar vardır. Deneyimin otonomluğunun altında yatan heterojenlik silinerek yerini yeni bir başkalığa bırakmıştır. Ranci re'e göre, Kant'tan çıkan ne o.. ne o.. durumunun ortaya çıkardığı uzlaşılmaz ortak duyu (*dissensual common sense*) Lyotard'da bir hem o hem o...ya d n şm ştir. Estetik deneyim, k leleşmiş, duyulurun kölesi olmuş, özellikle de duyulura bağlılığından, ötekinin yasasına k le olmuş bir zihin deneyimidir. (Ranci re, 2009a, s. 104)

Ranci re'in sözünü ettiği bir etik dönemeç, "deneyimlerimizin yorumlama şemalarının bu transformasyonudur. Bu sürecin en önemli yanı ahlaki normların erdemli dönüşü değildir, tersine ahlak kelimesinin alışılageldiği kullanımdaki b l nmesin üstünün  rt lmesidir" (Ranci re, 2009a, s. 114). Ahlak eskiden yasa ile olgu ayırımına dayanıyordu. Bu aynı

zamanda ahlakların ve hukukların bölünmesini hukuk ile olgu karşı karşılığında farklı tarzlar oluşmasına olanak sağlıyordu. Uzlaş (consensus) ile bu bölünmenin ortadan kalkması sağlanmıştır. Uzlaş, uzlaşmazlığı (dissensus) tahliye eder, topluluğun (community-communauté) belirli bir simgesel yapılanma biçimidir. Politik bir topluluk hem kendi ilişkisinde hem de diğer topluluk üyeleri ile bölünmüştür. Siyasal bir halk eklentili bir simgeleme biçimidir. Bu simgeleme biçimi ihtilafli bir biçimdir. Uzlaş bu çok çeşitli hukuk ve yasa karşında oluşan halkları özdeş olan tek bir halka indirgemıştır. Halk bu şekilde tek bir nüfusa indirgendiği gibi hukuku da olguya indirgemıştır. Rancière'e göre bunun sonucu olarak politik topluluğun tek bir halktan oluşan ve herkesin sayıldığına farz edildiği bir topluluğa, bir etik topluluğa dönüştürülmesi eğilimindedir (Rancière, 2009a, s. 115).

Rancière bu etik dönüşümü, uluslararası düzeyde de insanlık fikri ve adaleti olmayan ülkelere adalet tesis edilecek düşüncesini paralel olarak okur ve sözünü ettiği olgu ve hukukun gitgide ayrımsızlaştığı savını güçlendirir. Bu sav uluslararası düzeyde de hukukun ortadan kalkmasını meşrulaştırır.

Burada Rancière'in konu ettiği iki önemli unsur bulunur, bunlardan birincisi bu etik dönüşümün dışında kalanlar, yani toplumsal düzeyde bu ayrımların ortadan kalkması ile yokmuş gibi olan insanlar, dışlanmışlar, bir diğeri de uluslararası düzeyde yurttaş olmayanlar. Dolayısıyla bu kişilerin hakları hukuk karşısında sayılmamakla beraber, bunun ahlaki zemini de yetersiz kalmaktadır.

Lyotard bir dönüşümden söz ediyordu, bilgi ve iletişim çağının transformasyonu, sosyal yapı da birtakım dönüşümlere gidilmesi gerektiği üzerinde durmaktaydı. Rancière için bu fikir yeni bir fikir değildir, Lyotard'ın bu düşüncesi ve beraberinde ortaya koyduğu ötekinin durumu düşüncesi, Aydınlanma ile gelen insanlık ideası fikrini temellendirmeye devam eder. Rancière bu toplumsal bağda bir dönüşüm görmekten ziyade, toplumsal bağda birtakım çatlaklar görür. (Rancière, 2009a, s. 122) Lyotard, Nazi soykırımı ile Aydınlanma ve ilerleme fikrinin somut halini olduğunu vurgulasa da Rancière'e göre bu totalitelere karşı durmak için sanatın salt heterojenliğini vurgulamak yeterli değildir. Totaliterlik bugün de uzlaşma, iletişim, şeffaflık toplumu gibi daha ılımlı genel biçimler altında devam etmektedir. (Rancière, 2009a, s. 119)

Burada Rancière bağlamında sorulması gereken soru şu olabilir; bu çatlamış toplumsal bağın “yeniden kurulması” nasıl olmalıdır. Rancière burada ortak (*common-commun*) kavramını devreye sokar. Burada Rancière’in sözünü ettiği “ayrışmamış topluluk” ortak bir dünya anlayışıdır. Bu ortak dünya, “eskiden heterojen unsurların karşılaşması, çelişkilerin altının çizildiği bu çatışmalı dünyada sanatın ve sanat kurumlarının yerini tartışmaya açmak istediğini belirtir” (Rancière, 2009a, ss. 121-122). Toplumsal bağdaki çatlakları kapatmak ve ortak bir topluluk oluşturma fikrine engel olarak, Rancière, eski çatışma odaklı dünya düzeninin bugün karşımıza; temsil edilemeyen, kötülüğün ve sonsuz felaketin tanıklığına dönüşerek radikalleştiğini belirtir.

Temsil edilemeyen Rancière için etik dönemecin merkezi kategorisini oluşturuyor. Bu fikir de iki unsur birbirine karıştırıldığını belirten Rancière; bunlardan ilkinin, olanaksızlık, ikincisinin ise yasaklama olarak ifadelendirir (Rancière, 2009a, s. 123). Rancière, temsil edilemez kavramı ile birçok kavramın ve düşüncenin iç içe geçmesinden söz eder. Bu iç içe geçen kavramlar, bir dönemi, belli bir düşünceyi de belirleyen kavramlardır. Örneğin, temsil edilemez (*unpresentable*), düşünülemez (*unthinkable*), tedavi edilemez (*untreatable*), bedeli ödenemez (*irredeemable*) gibi. Bununla beraber Rancière, Lyotard’ı Freud’un ilkel sahne kavramından, Duchamp’ın Grand Verre’ inden ya da Maleviç’den geçerek türlü türlü süreci ve mefhumu aynı kavram altına almakta ve onu bir çeşit kutsallaştırmakta olması açısından da eleştirir (Rancière, 2009b, s. 109).

Yüce estetiği bölümünde Newman’ın eserlerinin temsil edilemeyeni nasıl ortaya koyduğunu belirtmiştik. Bununla beraber Malevich’in siyah karesinin bu forma uygunluğu çerçevesinde nasıl ele alınması gerektiği üzerinde de durmuştuk. Rancière, sorduğumuz bu soruyu şu şekilde formüle eder; “hangi koşullar altında, tek sesli olarak tüm deneyim alanlarını kapsamayı öneren böyle bir kavram inşa etmek mümkündür?” (Rancière, 2009b, s. 109).

Rancière, etik dönemecin tarihsel olarak düşünülmesinin zorunlu olmadığını belirtir ve bu dönemecin kuvvetli yanının; dün radikal bir siyasi ya da estetik değişim yaratmayı amaçlayan düşünce ve tutum biçimlerini yeniden kodlama ve tersine çevirme kapasitesinde bulur. Etik dönemeç, biz uzlaşma düzeninde sanat ve politika arasındaki uyumsuzluğun çeşitli bir biçimi olan yatıştırma politikası (*appeasement*) değildir. Bu uyumsuzluğu soyutlaştıran irade formunun en

yüksek noktadır. Kantçı ahlak yasasının otonomisi başkasının yasasının etik öznelliğine dönüşmüştür. (Ranci re, 2010, s. 201)

Ranci re'in bu tespiti yerinde olmakla beraber, bu dönemecin tek kaynağını Lyotard olarak da görmemektedir. Bununla beraber temsil edilemeyen üzerinden yapılan Lyotard eleştirilerinde, her ne kadar Ranci re bu kavramların bir noktadan sonra aynı şeyi imlediğini belirtse de kullandığı kavram tasarımlanamaz (*unrepresentation*) kavramıdır. Oysa Lyotard'ın kullandığı kavram temsil-edilemez (*unpresentable*) kavramıdır. Lyotard'ın bu kavramı kullanmasının nedeni ise Kant düşüncesinde yüce'nin tasarım (*representation*) ile değil, temsil (*presentation*) üzerinden kullanılmasında yatar. Bununla beraber Lyotard'ın re- (yeniden) ön eki ile vurgulamaya çalıştığı nokta felsefesinin temel argümanlardan birini oluşturmaktadır. Lyotard bu ek ile zamansal olarak bir öncelik-sonralık ilişkisi oluşturmaktan kaçınmış, şimdinin ve bu şimdi ile mevcudiyetin olanağını ortaya koymuştur.

Sonuç

Çalışmamızın başlığını oluşturduğumuz sorunun yanıtına geldiğimiz vakit, kuşkusuz bugün için de temsil-edilemeyen sanatı olanaklıdır. Ancak bu olanak sanat eserini sadece bu açıdan okumamızı da gerektirmemektedir. Burada önemli olan sanat-felsefe-etik, siyaset ilişki ağları çerçevesinde bu tarz tartışmaların düşünce hayatımıza yaptığı katkıyı göz önüne çıkarmaktır. Sanat günümüz için çok farklı açılardan başka disiplinlerle kuşkusuz ilişkiye sokulabilir, hiçbir görüş bir diğerinin üstüne geçemez, yerini tutamaz. Bu bağlamda tek bir sistem, yapı, anlayış, düşünce yeterli görünmemektedir. Lyotard'ın sözünü ettiği büyük anlatıların sonu düşüncesi anlamlıdır. Ancak bu düşünce çerçevesinde sanat eserini de salt temsil-edilemeyen üzerinden okumaya çalışmak her ne kadar anlam çeşitliliği sağlasa da belli bir açıdan bir büyük anlatının devamı niteliğindedir. Sanatı sınırlaması, etik alana yönlendirmesi ve sadece heteronom yönüne yapılan vurgu, sanatlar arası hiyerarşi düşüncesinin önüne geçememektedir.

Yüce estetiği ile paralel okumaya çalıştığımız temsil-edilemeyen düşüncesi, özellikle Lyotard'ın Cisimsizler sergisi göz önüne alındığı zaman "sergi olarak felsefe olur mu?" sorusunun yanıtını karşılamaktadır. Böylelikle bu yanıt çerçevesinde felsefenin bir etkinlik

olarak kendisinin de bu işin içinde bulunduğu kaçınılmaz olarak görünmektedir. Bununla beraber çağdaş sanat eserlerinin çeşitliliği ve izleyicilerin estetik deneyimlerinin genişlemesi düşünüldüğü zaman, sanat eserine, temsil-edilemeyen kavramı yeterli gelmemektedir.

Ranciére bu bağlamda “estetik sanat rejimi” kavramı ile bu estetik deneyimin alanını genişletmiş görünmektedir. Bununla beraber sanatın salt etik alan ile ilişkilendirilmesinin gerekmediği, siyaset ile ele alınabileceği üzerinde durmuştur. Ancak Ranciére bu noktada kavramsal olarak Lyotard’ın ortaya koymaya çalıştığı özellikle re- ön eki (yeniden) ile yaptığı kavramsal ayrımı yok saymaktadır. Lyotard’ın -re ön eki ile ilişkilendirdiği yeniden yazma edimi, söz konusu temsil olduğu vakit *presentation* kavramı üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda da Lyotard, tasarım ve temsil kavramları arasında bir ayrım yaptığını da ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Daniel, B., S.-O. W. (2011) Felsefeyi Mekansal Olarak Düşünmek. S.-O. W. Daniel
Birnbaum içinde, *Farklı Dünyaları Düşünmek*, çev. Emine Ayhan (s. 138). İstanbul:
Metis Yayınları.
- Docherty, T. (2011) Postmodernism. S. Sim içinde, *The Lyotard Dictionary* (s. 188).
Edinburgh: Edinburgh University Press.
- De Duve, T. (1996) Kant After Duchamp, Massachusetts: Ins. of Tech.
- Greenberg, C. (1999) Observation on Art and Taste, Oxford: Oxford Uni. Press.
- Kant, I. (1952) *The Critique of Judgment*, trans. James Creed Meredith. Oxford: Oxford Uni.
Press.
- Kant, I. (2001) *Kritik der Urteilskraft / Philosophische Bibliothek Band 507*. Hambrug: Felix
Meiner Verlag.
- Kosuth, J. (1996) Art After Philosophy, http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html.
- Lyotard, J.F. (1988) L'inhumain: Causeries sur le temps. Paris: Galilée.
- Lyotard, J. F. (1991) *Inhuman*, çev. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. California:
Standford Uni. Press.
- Lyotard, J. F. (1994) *Lessons on the Analytic of the Sublime*, çev. E. Rottenberg. California:
Standford Uni. Press.
- Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota:
Manchester University Press.
- Rancère, J. (2008) Art is Going Elsewhere. And Politics has to Catch it. (S. Dasgupta,
Interviewer)
- Rancière, J. (2000) What Aesthetics Can Mean. In P. Osborne, *From an Aesthetic Point of
View* (pp. 13-35). Chantham: Great Britain.
- Rancière, J. (2004a) *The Politics of Aesthetic*, çev. Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- Rancière, J. (2004b) The Sublime from Lyotard to Schiller: Two Reading at Kant and Their
Political Significance. *Radical Philosophy*, Vol. 126, 8-15.
- Rancière, J. (2009a) *Aesthetics and Its Discontents*, çev. Steven Corcoran. Cambridge: Polity
Press.
- Rancière, J. (2009b) *The Future of The Image*, çev. G.Elliot.

Rancière, J. (2010) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*,  ev. Steven Corcoran. London:
Continuum Inter. Publishing Group.