



Seri Başlığı : Küratörlük Pratikleri
Video Seri No : 6
Video Adı :Yüz Yüzlü ve Iraksak Yapıt
Konuşmacı : Hasan Bülent KAHRAMAN
Yayın Tarihi : 12.11.2020
Video Adresi : <https://youtu.be/6xE48dmrcgA>

AKBANK
SANAT

Hasan Bülent Kahraman: Herkese merhaba. İki haftadır sanat yapıtını küratöryel proses içinde yeniden kurma süreci ile ilgileniyoruz. Geçen hafta önemli bir tartışmayı belli bir aşamaya getirmiştik. Bu şuydu sanat yapıtının en önemli ontolojik özelliklerinden biri tekil olmasıdır. Yani sanat yapıtının tekildiğini onu tanrısallığı ve onun zaman ile kurduğu ilişki bağlamında ele almıştık. Her sanat yapıtı zamana içkindir ama zamanı da içerir. Bu bir daha geriye dönüşsüz şekilde zamanın geriye dönüş sözlüğü bağlamında sanat yapıtını tekil kılar. Yani bir sanatçının aynı yapıtın çeşitli versiyonlarını yaptığını biliyoruz. Birebir olsa bile bunlar kesinlikle diğerinden yek, diğerinden ayrı olan yapıtlardır, varlıklardır, antitelerdir. Bunu bir adım öteye taşımak mümkün. O da şu peki sanat yapıtı madem ki tekildir. O zaman onun çoğunluğundan nasıl bahsedebiliriz? Bunu özellikle hermeneutik bağlamında ele almıştık. Bugün oradan devam edeceğiz ve bir önerme ile başlıyoruz. Bu önerme geçen haftaki analizin sonunda vardığımız, ulaştığımız, eriştiğimiz bir sonuçtu o da şudur yapıp çoğuldur. Yani hiçbir yapıtın anlamını biz sonuna kadar elde edemeyiz. Bunun farklı katmanları var, bu önerinin farklı katmanları var. Niye yapıt kendisini ele vermez veya her defasında yapıtın anlam katmanları neden üst üste binerek bir multipliste bir çoğulluk meydana getirir. Bunun birçok koşulu var birincisi bakan gözün farklılığıdır, ikincisi bakan gözün baktığı zamanın farklılığıdır, üçüncüsü yorumun daima yoruma açık olmasıdır. Bu olguları biraz sonra daha ayrıntısı ile ele alacağız ama burada özellikle üçüncü koşulun önemli olduğunu vurgulayalım. Yani Vasari Mikelenjelo'nun veya Leonardo'nun veya Raffaello'nun veya Tiepolo'nun yapıtları hakkında yazıyordu. Bu aslında o yapıtlara kesilmemeli bir bakış açısı getirmek, yorum getirmek ve yapıtın içerdiği anlamı dışa almak, taşımak, dışa vurmak çabasını güdüyordu. Fakat Vasari bunu kendi bilincinin sınırları, kendi dilinin sınırları içinde gerçekleştiriyordu. Zaman değiştiğinde, kavramlar genişledikçe, bilgi kendi içinde farklılaştıkça elbette Vasari'den kalkarak yapılan yorumlarda değişmeye, genişlemeye ve gelişmeye başlamıştı. Bu çok ilginç bir nokta. Çünkü bu aynı zamanda içsel yorumun bazen bir öncül bir president olması haline tekabül eder. Yani bazen yorumlar o kadar yoğunlaşır ki yapıt bir kenara bırakılıp yorumun üstünden yorum yapmak ve yapıtı artık o yorumlar aracılığıyla çoğaltmak noktasına geliriz. Bu edebiyat metinleri içinde görsel sanat yapıtları içinde geçerli olan bir durumdur ama hepsinin özü bileşkesi, ağırlık noktası şu yapı çoğuldur, yapıp bitmez. Bir yapıtın gücünde zaten çoğulluğundan ve bitmeyeceğinden bitmemesinden yorumlarla bitirilememesinden kaynaklanır. Yine geçen hafta bunu ele alırken başka bir noktanın üstünde durmuştuk ve şunu söylemiştik; kanonlar bu gerçeğe dışsal değildir, tersine bir yapıtın kanon olması demek onu çoğunluğu ile ilişkili bir durum demektir. Bir yapıtın klasik olması demek bazen kanon ve klasik birbirine karışır. Bizde eş anlamlı değil ama özdeş gibi kullanalım. Bir yapıtın klasik olması da gene farklı yorumlara açık olması, farklı yorumları taşıyacak bir kapasite içinde devam etmesi son dönem Fransız düşünürlerinden Jean-Luc Nancy örneğin kitabında bunu kategorik olarak yapmıştır. Yani imgenin maskeli olması her sanat yapıtında ne demektir? Peyzajın aynı zamanda

ürkütücülüğü uncanny olması ne demektir bunu irdelenmiştir. Dolayısıyla eğer kategorik perspektifler açısından bakacak olursak gene yapıtın çoğulluğu her şeyden önce gelen onun bir ontik özelliği olarak kabul edilmelidir. Ama şunu söyleyelim yapıtın bu çoğulluğunu sağlayan sadece onun dışsal veya sadece içsel koşulları değildir. Yapıtın çoğulluğu daima dışsal ve içsel koşulların bir aradalığından kaynaklanan bir sonuçtur. Bunu biraz açayım bir cümle ile yapıtın dışsal meselesi onun tarihsel kontekstidir her şeyden evvel içinde üretildiği toplumun genel koşullarıdır her şeyden önce içsel meseleleri ise bazen sürrealizmin bazen dekonstrüktivizmin yaklaşımıyla ele alabileceğimiz, bazen hermenötiksin okuma çabalarıyla sonuçlandıracağımız öne çıkaracağımız koşullardır. O zaman buna ıraksak yapıt diyoruz. Yani benim kendi adlandırmamla yapıt ıraksaktır. Biz yaklaştıkça bizden uzaklaşır. Bu bakımdan farklı bir yaklaşım içinde bir örnek vereyim. Mesela Rönesans resminde, mesela resim sanatının başlangıç dönemi resimlerinden kabul edilen Jan van Eyck'ın "Arnolfini'nin Düğünü" resminde görülen dışbükey ayna bence bu yorumsamayı içerecek bir olgudur. Yani dışbükey ayna özel, özgül bir aynadır. Hem daha çoğunluğu kapsar hem dışarıda tutar. Biz yaklaştıkça bizden uzaklaşan bir gerçekliğe sahiptir. O yüzden yapıtı çoğul olduğu ölçüde ıraksak diyoruz ve yapıtın bizden yaklaştıkça uzaklaştığını belirtiyoruz. Buna şunu ekleyelim. Yapıtın bazı dışsal ve içsel koşullarının bir aradalığından, beraberliğinden söz ettik. Gerçekten de sanat tarihinin aslında başlangıcı formel okulla ortaya çıkmıştır. Yani birbirinin öğrencisi olmasa bile birbirinden çok etkilenmiş sanat tarihinin bir Alman kökenli disiplin olarak kurulmasına yol açmış büyük scholerlar, büyük hocalar geleneğini ortaya koymuş olan sanat tarihi yorumları sanatın formel bir yaklaşımını öncelikle içerir ama formel derken evet süreç Panovski ile Panovski'nin ikonoloji-ikonografi anlayışıyla ve hatta Waehring'er'le, Wölfflin'le bilhassa Wölfflin'le 6 madde halinde sistematikleştirdiği formel analiz ile bütünleşir ve ortaya çıkar ama şunu biliyoruz ki bugün Winkelmann ile birlikte başlayan Lessing'le onun Laocoon heykeli üzerine yaptığı analizle devam eden bu süreç demin söylediğim gibi Regel'ler, Wölfflin'ler, Währinger'ler ve Panovski en netice aracılığı ile aynı zamanda sanat yapıtının bir kültür problematiği olarak ele alınmasını da öngörür. Yani daha ziyade o dönemin kültürel tercihlerine bağlı olarak filhelenik dönem içinde antikite ile ilişkilendirilerek Yunan yapıtlarıyla aralarındaki ilişkilerin neler olduğunu bulmaya çalışarak bu yapıtlar birebir ölçekte analize tabi tutularak tırnak içinde söyleyelim "okunabilecek öngörülen" yapıtlardır ve yinelemekte hiçbir mahsur yok Wölfflin bu irdelemeyi yani bir sanat yapıtının tekilden çoğula, düzlemde derinliğe gibi 6 parametre etrafında izlenmesine olanak yaratmıştı. Währinger ise biraz daha farklıydı çünkü Währinger bu formel figüratif yapıttan daha abstr, daha soyut yapıda nasıl geçildiği meselesi ile ilgileniyordu. Şunu belirtelim, daha bu erken dönem analizlerde ortaya çıkan bir realite vardı o da şu; Yapıt formalist bir yaklaşımla kavranamaz. Yani sadece teknik analiz ile yapıtın elbette bazı gerçekleri ortaya çıkartılır ama onlar adı üstünde biçimle formla ilgili formel bazen de yani yine tırnak içinde söyleyelim "resmi meseleleridir ". Sanat yapıtının içsel meselelerinin anlaşılması mutlaka kuramsal analizleri felsefi çözümlenmeleri gerektirir. Yapıtın bir yapıtın o dönem düşünürler bağlamında hatta buna Nietzsche'ye kadar gelen brüt artlar eklenebilir. Bizzat Nietzsche'nin kendisi eklenebilir. Bütün bu büyük çerçeve büyük soy bilim bu büyük gelenek sanat yapıtını bir kültür gerçeği olarak görme çabası içindedir ki bu geleneğin aslında son noktası Marxçı yorumlardır. Altyapı- üstyapı-sınıf ilişkileri ve yapıtın bu ilişkilerin bileşkesi olarak ortaya çıkması kültür meselesinin yapıtın ne kadar çoğul olabileceğine dönük yorumu şudur; Özellikle Aby Warburg'un en az onun kadar önemli Rudolf Wicover'ın ortaya koyduğu hadise yani imgelerin göçü. Üç başlı, iki başlı kartal neden Selçuklularda da, Nazi sembollerinde de, Amerika Birleşik Devletleri bayrağında da ve daha önceki Mezopotamya uygarlıklarında da var. Yılan neden dönüp dolaşıp önümüze çıkan bir imgedir? Bunları bilhassa Wicover imgelerin göçü kavramıyla açıklıyorlardı. Yani kültürün tek odaklı değil onun da çok odaklı olması bazı imgeleri farklı zamanlarda farklı kültürlerin kendi içlerinde bir realite olarak kavraması. Bütün bu tarih bütün aslında son döneme kadar gelir. Yani sanat yapıtını yorumlama açısından bakılırsa ve bunun felsefi eksenleri aranırse elbette sanat yapıtının gerçekle olan ilişkisi, sanat yapıtının varlıkla olan ilişkisi

veya bir varlık olarak meselesi Platon'dan beri devam eden bir gelenek. Fakat iki büyük felsefeci bu konuyu bu tartışmayı adeta iki büyük kategoriye ayırır. Bunlar Kant ve Hegel'dir. Benim az önce bahsettiğim sanat tarihçilerinin önemli bir bölümü sanat yapıtının çoğul olduğunu kabul eden ama sanat yapıtının lineer bir gelişim çizgisi izlediğini de kabul eden düşünürlerdir. Yani sanat yapıtları dönemler, akımlar olarak ve bir yerde büyük kültürel kurgular olarak doğarlar, gelişirler ve ölürlük. Bu bir tür sonculuk yaklaşımı içerir ve aslında bu ekole bağlı olanların Hegelci bir yorumla hareket ettiğini kabul etmek lazım. Yani burada bir çizgisellik bir lineerarite var. Doğmak, gelişmek ve ölmek ama öbür tarafta kavranması, izlenmesi daha zor olan ve elbette Hegel'i önceleyen Kant'ın bir kategori var bu sezgisel ve öznel olanın yani subjektif olanın ve içedönük yorum arayışlarının bir uzantısıdır. Şunu tekrar edeyim Kant, Hegel'den daha erken tarihli bir düşünürdür. Bunu söylemiş olması özel koşullara dayanır. Böyle bir kategorizasyon yaratmış olması kendi tabiriyle söyleyelim o anlama gelmez ama bir kategorik imperatif yaratmış olması Hegel de kendi dönemindeki diğer bilimlerden bilgilerin gelişiminden etkilenerek bir çizgisel ve teleolojik ereksel yapı ortaya koyuyordu ama yine tırnak içinde söyleyelim "sanat tarihinin veya sanat yapıtlarının gelişimi biraz tersine bir güzergâh bir yörünge izlemiştir". Yani önce daha formel olan yapıtlar ortaya çıkmış. Bunlar doğmak-gelişmek-ölmek şeklinde nitelendirilebilecek özellikler ortaya koymuş. Yani Hegelci bir anlayışla ele alınmış fakat özellikle figürden mimesisten ayrılıp daha sezgisel daha öznel bir yapıya kavuşması daha sonra olmuştur ki o daha sonra olan aslında insanlığın bir yerde yapıtlar sanat aracılığıyla bilinç üretme yaklaşımında Kant'a daha sonra erişebildiği anlamına gelir. Bu herhalde yabana atılmayacak önemsenmesi gereken çok ciddi bir durumdur. Yani Hegel'i önce okumak veya Hegel'le önce okumak daha sonra ortaya çıkan yapıtları Kant'lı okumak bunun bir de kanıtı var Kant'a kanıt diyecek olursak XX. Yüzyıl Amerikan eleştirisinin hatta sanat tarihinin bir anlamda ama büyük ölçüde eleştirisinin büyük ismi Clement Greenberg'tür. Greenberg, Kantçı bir eleştirmenliği ve Yeni Laocoon isimli makalesini yazmıştı. Yeni Laocoon makalesinde Greenberg artık Yunan sanatının Laocoon'la kendi durumunu yakalamış olan Yunan sanatının ve bu tanımlı ifadelerin tanımlı ifadelerin güzelliği ifade etmekte dile getirmek de dışa vurmakta yetersiz kaldığını artık güzelliğin değişen bazı parametreler içinde aranabileceğini öne sürüyordu. Bunu söylerken de Greenberg'ün baktığı veya yüzünü döndüğü, gözlerini bakışlarını çevirdiği elbette Amerikan soyut dışavurumcu sanatıydı. Bir süre sonra da onun daha da kendi içinde soyutlanması ve boyasal resim sonrası "la post-peinture était une approche abstractionniste" boyasal resim sonrası soyutlamacı yaklaşımdı. Bir kere bu önemli bir kanıt Greenberg tekrar edelim. Bu değerlendirmesini Kant'ın öznellik bağlamında ortaya koyuyor. Peki bu tarih bize sanat yapıtının çoğul değerlendirme kapasitesini gösterdiği kadar ona yönelik yorum aşamalarını eşiklerini de ortaya koyuyor. Bir lineer tarihsel değerlendirme çizgisi izleyecek olursa. Buradan nereye gideriz? Buradan şuraya geçmek herhalde mümkün Derrida sanat yapıtı hakkında fazla da bir şey yazmış felsefecilerden değildir ama resimde saklı hakikat "The Truth in Painting" diye İngilizce'ye çevrilen kitabında ve ondan ayrı olarak yazdığı bir makale-deneme arası yazıda Parergon kavramını dile getirir. Şimdi bu zor bir kavram Parergon Kant'ta bulunan bir kavram. Derrida Kant'tan kalkarak parergon kavramını ele alıyor ve bunun Ergon'dan tabii farklı olduğunu vurguluyor. Parergon nedir? Parergon Antik Yunan'da karşılık bulmuş bir kavram. Platon'da var. Cumhuriyet diyalogunda var. Son kitabı olan Kanunlar Yasalar kitabında var. Sokrates ve Platon, Parergon'u tartışıyorlar. Bazen onu pedagogue bizim şimdi pedagoji dediğimiz kelimenin kökenindeki pedagogue ile ilişkilendiriyorlar. Yani yurttaşların devlet adamlarının eğitimi ile ilgili bir kavram olarak görüyorlar. Bu nasıl bir kavram parergon sanat yapıtı ile yani ergon, ergonomi diyoruz değil mi? Ergonomik diyoruz. Sanat yapıtı ile yani fonksiyon, görev, task ve işlev anlamına gelen, anlamına gelen ergon ile yaptın kendisiyle bir kere ilişkili ve ondan farklı bir kavram parergon. Niye ilişkili? Bir kere parergon eğer Kant'a dönerek bakacak olursak Kant üç örnekle parergonu onu açıklıyor. Mesela diyor heykellerin üstündeki elbise bir parergondur. Mesela binayı ayakta tutan sütunlar kolonlar direkler bir parergondur. Mesela

bizim için daha önemlisi resmin çerçevesi bir parergondur. Aslında Derrida'nın tartışmaya dahil olduğu nokta ve örnek bu yani resmin çerçevesi ve kendisinde alışık olduğumuz üzere çok güzel bir şiirsel ifade ile bunu şöyle dile getiriyor Derrida; Çerçeve diyor parergon zaruridir. Biliyorsunuz sanat tarihi belli bir dönemden itibaren çerçeveyi reddetmeye başladı. Yani çerçevesiz resim kalbuki barok dönemde veya daha sonraki dönemlerde evet elbette çerçeve üslubu değişti ama çerçevenin mevcudiyeti adeta zaruri hale geldi. Zaruri idi geldi demeyelim. Yani resim çerçeve ile sınırlanmış bir şeydir fakat bir tarihten sonra bugün de öyle birçok galeriye gidin birçok bienali gezin sergilenen yapıtların önemli bir bölümü çerçevesiz olarak sergilenir, duvara asılır, sunulur. Nedenleri var. Çünkü çerçevenin resmi sınırladığı düşünülüyor. Yani çerçevenin ontik olarak en önemli özelliği öne alınıyor. Çerçeve resmi sınırlar. Biz çerçeveyi kaldırırsak resmin sınırlarını genişletiriz. Resmin sınırlarını genişletmek ne demek? Resmi fiziki olarak bir mekâna taşıma anlamına gelmez. O zaman bütün mekânın aynı resimle doldurulması lazım. Çerçeveyi de kaldırırsanız resmi yaptığınız zemin benim tabirimle taşınabilir ve taşıyıcı yüzey, mesela bir kâğıt, mesela bir keten parçası, mesela bir mukavva veya bir ahşap bunun üstüne resim yaptığınız zaman bu bir taşıyıcı yüzeydir. Resmi taşımaktadır ve taşınabilir bir yüzeydir. Siz onu bir yerden alıp bir yere götürürsünüz şimdi buna sınır çizmek çerçeve çizmekle bunu sınırsız yani çerçevesiz biçimde duvara asmak arasındaki fark bakın ontolojik bir tartışmadır. Derrida burada önemli bir tespit yapar her zaman olduğu gibi ve der ki parergon çerçeve diye alalım tanımlayalım zaruridir. Niçin? Çünkü aksi takdirde yapıt kendisini kendisinden ayırt edemez. Çok önemli. Yani yapıtın etkileşim, iletişim temas içinde bulunduğu zemin veya çevreden söz etmiyor Derrida. Belki bir dekonstrüksiyonist olduğu için yapıtın kendi kendisinden ayrılmasından söz ediyor. Bu nefis cümle parergonun önemini ortaya koyuyor. Yani bizim için önemi şu Derrida'nın getirdiği tanımın yapıtın ayrıştığı yer yapıtın dışı değildir. Yani yapıt yapıtın dışında yer alan realiteler ile irdeleyerek ona yeni bir yorum, okuma, değerlendirme aşaması katmanı ekleyemeyiz. Yapıt kendi kendisiyle sınırlanır. Kendi kendisiyle sınırlarını genişletir. Buna şöyle söyleyelim yapıtın sırrı yapıtın içindedir. Dolayısıyla parergon bize yapıt denen ontolojik bir realiteyi varlıksal bir realiteyi tanımladığı için önemlidir. Çerçeve bize ister çerçeve haliyle ister taşınabilir ve taşıyıcı yüzeyi kendi doğal olan sınırları itibariyle bize yapıtın dışarıdan, dış dünyadan, nesnelere dünyasından, doğadan ayrılmış bir yapıt olduğunu bir nesne, bir varlık, bir antite olduğunu ifade eder. Biz de yorumsamamızı, yorumumuzu, yorumsamacı yaklaşımımızı ona bakarak ortaya koymak zorundayız. Hemen belirtelim Kant sınır koşullarını reddediyordu. Neden? Çünkü sanat yapıtını, sanat yapısını Derrida'nın yorumladığının tersine imtiyaz sanat yapıtının imtiyazlı alanını her türlü işgalden, dışarıdan gelecek etkiden koruma çabasıydı. İkisi arasında fark var. Bunun sağlamlasının bu işgalden sanat yapıtını korumasının aracı bu korumanın aracı içlik-dışlık ayrımını, içsel-dışsal da denebilir, ayrımını Kant'ın kabul etmemesiydi. Yani sanat yapıtı kendisine ait olanlarla ve kendi dışında kalıp gene de kendisini belirleyenler arasındaki ilişkiye açık kalmalıydı. Kalmalıydı ki biz sanat yapıtının öznel yani subjektif boyutlarını bazen de intuitif sezgisel olarak içgörüselle olarak ortaya çıkartabilelim. Yani mekanik bir açıklama ile sanat yapıtının tanımlanması Kant'a göre söz konusu değildi. O bakımdan da parergonla Kant daha sorunlu daha problemleri bir ilişki kurmuş idi. Şimdi yorumsamanın temel sınırları zannediyorum bu açıklama ile ortaya konmuş oluyor. Nedir bu ortaya çıkan parametreler? Bir evet, bugün Kant'ın belirlediği kategorik noktada değiliz. Sanat yapıtının Kant'tan sonra gelişen büyük bir birikim ile öğrendiğimiz yeni dışsal mekanik boyutları var. İndirgemeci olmamak şartı ile propagandif olmaması şartıyla araçsallaştırılmaması enstrümantalizasyona kaymaması kaçmaması şartıyla iki sanat yapıtı kendisi ile bağlıdır ve kendi içinde okunacak sorunları kendi içinde ele alınacak bir olgudur. Peki, bütün bunlar bize sanat yapıtının mesela psikanalitik yorumunu dışlama imkanı verir mi? Mesela Marxçı yorumlama imkânını verir mi? Mesela bir sanatçının yapıtını üretirken kullandığı bazı tarihsel bilginin ortaya çıkarılmasıyla sanat yapıtına yerleşmiş yerleştirilmiş olan bazı parametreleri okuma, çözümleme, irdeleme şansını ortadan

kaldırma fırsatı verir mi? Cevap büyük bir hayırdır. Sanat yapıtının bilgisi sanat yapıtının içindedir ama bu o bilgiye erişmek için gerekli olan araçların kullanılmasını dışlayan bir önerme değildir. Bir kere bunu ortaya koyalım. Peki bu durumda meseleyi kendi problemimize getirip bağlayalım küratörlük süreci nasıl işleyecek. Yani burada bir küratörden ve bir ortaya çıkmış sonul üründen nihai üründen söz etmiyoruz. Burada daha önceki derslerde anlattığımız küratöryel prosesten söz ediyoruz. Eğer yapıt tekilse yapıt tekil ise partiküler ve Unique ise eğer çerçeve bahsettiğimiz irdelediğimiz anlamda bir ne olarak parergon olarak işliorsa sanat yapıtı başka herhangi bir yapıtla buluşmayacak mı? Kaynaşmayacak mı? Söyleşmeyecek mi? Etkileşmeyecek mi? Bu çoğulluk nasıl sağlanacak yani sadece sanat yapıtının kendi içindeki çoğulluğu sanat yapıtını çözümlenmek de yeterli mi? Başta bunun belirttik. Dedik ki sanat yapıtı aynı zamanda kültürel bir varlıktır. Yani kültürel bir varlık dediğiniz zaman iç içe odalarda resim yapan üç sanatçının yapıtı birbiriyle diledikleri kadar farklı olsun onların ayırt etmediği, ayrımsamadığı beraberlikler bulundurulacaktır içlerinde. Yani aynı örnekten gidelim Raffaello ve Leonardo, Leonardo ve Michelangelo hem beraber hem farklı dönemler yaşamış sanatçılardır. Bunların yapıtları üslup olarak, yönseme olarak, tavır olarak birbirinden farklıdır ama içinde yaşadıkları çağdan, içinde buldukları dönemden getirdikleri ortak özellikler de taşırlar. E o zaman bu ortak özellikleri ayırt etmek hatta aynı ortak sorunlara üç farklı sanatçının, beş farklı sanatçının nasıl yaklaştığını görmek açısından biz neye bakmak zorundayız? Rothko, Ad Reinhart, Pollock bunlar aynı dönemlerde şöyle veya böyle yaşamış üretmiş sanatçılar. Aynı barlara giderek, aynı sokaklarda dolaşarak birbiriyle kıyas edilemeyecek şekilde farklı olabilen yapıtlar üretmiş sanatçılar ama bunların arasındaki bu yapıtların arasındaki ortaklık nasıl sağlanacak? Bunun yolu hermenötiksin bir manada kurucusu kabul edilebilecek geçen hafta ele aldığımız Richard'den önce bazı temel taşlarını döşemiş olan Gadamer tarafından geliştirilir. Gadamer'in üstünde durduğu iki kavram var. Bunlardan bir tanesi anlam, diğeri ufuk kavramı önce anlam kavramına bakalım. Çünkü bir sanat tartışmasında sanat yapıtı irdelemesinde öncelikle vurgulanan anlamdır. Anlamı ortaya koyduktan sonra gelecek hafta Gadamer'den devam ederek onun yorumsama meselesine geleceğiz. Çünkü Gadamer'e göre anlamak bitimsiz bir şeydir. Bu zaten bir önerme olarak kendi sınırlarını değil sınırsızlığını ortaya getirir. Şöyle söyleyelim, matematiksel olarak da bitimsizdir denen şey önerme olarak da bitirilemeyecek bir şeye işaret eder. Niye? Çünkü felsefeciye göre anlam sürekli olarak açılan, sürekli olarak genişleyen, sürekli olarak devam eden veya sürekliliği olan öyle söyleyelim doğru Türkçe ile sürekliliği olan asla tamamlanamayan bir edimdir. Bunu bu dersin en başında belirttim. Dedim ki yorum yapan kişinin çağı, bakışı, bilinci, dili değiştiği andan itibaren yorum değişir. Aynı şeyi söylese bile o diğerinden farklıdır. Çünkü dil kendi çağrışımları ile kendi anlamını çoğaltan bir varlıktır. Bu bakımdan bir anlam tamamlanamaz. Her anlam, bir anlam ötesini dile getirmek içindir. Bakın bu benim önemlediğim bir nokta, anlam arayışı biraz bir kavramı, bir varlığı, bir olguyu geriye çekmek çabasıdır ve ona sınır hizmet çabasıdır. Neden? Çünkü anlam dediğimiz şey dille tanıdık nesnelere, olgulara göndermede bulunarak o ana kadar ne olduğunu çözemediğimiz, adlandıramadığımız, ifade edemediğimiz olguları, kavramları, nesnelere tabiri üstünde anlamlandırmak kaygısıdır ve gayretidir. E bu daha ötedeki bir şeyi geriye taşıyıp olanla ilişkilendirmek çabası olduğuna göre anlam aramak bir varlığın, bir kavramın, bir sözcüğün, bir olgunun kendi sınırsızlığına nasıl sınır çizmek çabasıdır. O zaman buradan şu çıkıyor; Her varlık kendi içinde zaten sonsuzdur. Biz onu tırnak içinde "anlayabileceğimiz sonluluk çizgisine getiriyoruz." Bu bir kapatma mıdır? Evet bir kapatmadır. Ama burada şöyle bir iç çelişkisi var zaten meseleyi önemli hale getiren de o. Diyoruz ki daha geride bir anlam çizgisine getirmiş olsak bile anlam ötesindeki bir olguyu o noktadan itibaren onu yeniden tamamlanamayacak bir evrimin içine sokuyoruz. Yani istediğimiz kadar geriye getirelim us ne demektir eğer akıl kelimesini biliyorsak akıl demektir diyoruz. O zaman bilmediğimiz us kelimesine bir sınır çözüyoruz akılla ilgili bir sınır. Peki bu akıl dediğimiz andan itibaren o sözcüğün artık anlamını tamamlamış olduğumuz söylenebilir mi? Hayır, diyoruz ki akıl dediğimiz

andan itibaren de onun yine yorumsama boyutu sonsuza kadar genişleyecek ve gelişecektir. O yüzden Gadamer'in biraz böyle iç içe geçmiş konsantrik daireler gibi belirlediği bu önerme önemlidir. Anlam tamamlamak veya anlamlandırmak tamamlanamayacak bir edimdir, bir işlemdir, iştir anlamının somut bir karar noktası yoktur. Bu hatta fizikte Feynman gibi bilim adamları bakımından çok daha kritik noktaya getirilmiş tartışmadır. Feynman sadions science yani yalancı "fake science" bilim kavramını ortaya attığı zaman şunu söyler. Ardışık sorular, sorular, sorular sorduğumuz zaman geldiğimiz nokta hala ek sorular sormaya yetiyor ve bize bir anlam üretemiyorsa o noktada zaten bilim, bilimsel tanım bitmiş ve bu sahte bilim veya sadions gerçek dışı diyelim bilim söz konusu olmuştur. O yüzden Gadamer'in önermesi kuvvetli ama kendi içinde, kendi sorunlarını taşıyan bir önermedir. Bize şu yönden işlev sağlıyor, anlam-somut-karar noktası olan bir olgu değildir. Bu spekülatifdir anlamına gelmez. Bunun sınırlarını biraz tanımlamaya çalıştım. Gerçeğe, gerçeğe veya anlamaya, bir şeyin gerçeğine veya bir şeyi anlamaya erişim sağlayan somut-katı-tekil, altını çizelim tekil bir yöntem veya araç bulunamaz. O zaman iş ister istemez biraz Kantik bir boyut kazanıyor. Yani o boyut şu; biz anlamı sezgiler üstünden giderek içgörüler üstünden yürüyerek elde edebiliriz. Bu bizim küratöryel proses açısından bu tartışmayı bırakacağımız noktadır. Buradan devam edeceğiz gelecek hafta. Çünkü Gadamer bu tespitlerini yaptıktan sonra bize çok önemli çok ciddi çok fonksiyonel yeni kavram aşamaları üretiyor. Bunların en önemlisi ufuk kavramıdır. Ufukların kaynaşması kavramıdır. Asıl küratöryel prosesin yeniden üretme işlevini onları tartıştıktan sonra ele alacağız.

***** Video burada sona eriyor. *****