

LYOTARD İLE AVANGARD SANAT VE YÜCE ESTETİĞİ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK

Tuğba AYAS ÖNOL*

ÖZ

*Lyotard postmodernizm üzerine yazmaya başladığında ve bir estetik kategori olarak yücenin taşıdığı olanakları araştırırken 1980 sonrasında aynı zamanda postmodern sanat için bir estetik teori de geliştirir. Ona göre sanat, yüceye tanıklık eder ve özellikle soyut ekspresyonizmde temsilin sınırlarına işaret eder. Bu makalede Lyotard'ın Burke ve Kant'ın yüce teorileriyle avangard sanat arasında kurduğu ilişki, filozofun *Inhuman (L'Inhumain)* kitabının konuya ilişkin yazılarının yakın bir okuması yapılarak incelenecektir. Resim sanatı kapsamında Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden Barnett Newman'ın eserlerini yüce estetiği bağlamında değerlendiren Lyotard, bu vesile ile sanatta zamansallık kavramını tartışmaya açar ve sanatı bir olay (event) olarak sorunsallaştırır. Bu çalışma, Lyotard'ın, Burke ve Kantçı yüce teorileri ile avangard resim sanatı arasında nasıl bir bağlantı kurduğunu; Newman'ın resimlerinin Lyotard'ın postmodern sanat kuramındaki yerini ve son olarak da bu yaklaşımına getirilen eleştirileri ortaya koyacaktır.*

Anahtar Kelimeler: Lyotard, Kant, Burke, Newman, Sublime, Avangard

Thinking on Avangard and Sublime with Lyotard

ABSTRACT

*When Lyotard started writing on postmodernism, after 1980 he also articulates an art theory for postmodern times while considering the potentials of the sublime as an aesthetic category. For him, avant-garde art testifies to the sublime and especially in Abstract Expressionism, it points to the limits of representation. The present study examines the relationship that Lyotard registers between Burke and Kant's theories of sublime and avant-garde art through a close reading of the relevant sections of Lyotard's book *Inhuman (L'Inhumain)*. Lyotard interprets American Abstract Expressionist painter Barnett Newman's paintings in the context of the sublime. He discusses the concept of time in arts and problematizes art as an event. This paper revisits Lyotard's thought on; the possible relation of Burke's and Kant's theories of the sublime and the avant-garde painting; the place of Newman's paintings in Lyotard's postmodern art theory and lastly the criticisms he receives about his thoughts on the matter of art.*

Keywords: Lyotard, Kant, Burke, Newman, Sublime, Avant-garde

* Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi
2019 Bahar, sayı: 27, ss. 307- 324
Makalenin geliş tarihi: 01.03.2019
Makalenin kabul tarihi: 08.04.2019
Web: <http://flsfdergisi.com/>

Spring 2019, issue: 27, pp.: 307 – 324
Submission Date: 1 March 2019
Approval Date: 4 April 2019
ISSN 2618-5784

“Yüce, belki de modern karakterize eden tek sanatsal duyarlılık kipidir.”

(Lyotard, 1994:95)

Giriş

Estetik ve sanat konularına felsefi düşüncelerinin elverdiği ölçüde değinen filozoflardan farklı olarak Jean-François Lyotard sanat ve sanatçılar üzerine sıklıkla yazı yazmış bir filozoftur ve sanata dair düşünceleri ilk yazılarından itibaren takip edilebilir. Georges Guiffrey, Albert Ayme, Gian-Franco Baruchello, Jacques Monory, Valerio Adami, Shusaku Arakawa ve Daniel Buren gibi sanatçılar üzerine yazdığı yazılarının ortak tutumu ise sanat eserinin taşıdığı *anlam* yerine eserin “ne” olduğuna odaklanmasıdır. Ona göre sanat eserinin ne olduğu ve izleyici ile karşılaşma anında nasıl bir deneyim yaşandığı, basitçe eserin taşıdığı olası her anlamdan ve izleyici üzerinde bıraktığı etkiden daha değerlidir. Bu anlamda Lyotard, sanat eserlerinin bizi daha insancıl, daha medeni ya da daha “farkında” kılması ile ilgilenmez. Çünkü sanata yüklenen bu ödevler insan olma, vatandaş olma ya da toplum hakkında bir sürü ön kabul gerektirir.¹ Lyotard felsefesi ise bir ideal olarak insanlık fikrini reddeder ve tüm evrensel tanımları sorunsallaştırmayı önerir. Bu nedenle filozofun sanata yaklaşımı da genel düşüncesine paralel şekilde tanımlar üstü ve sanatın ontolojik karakterini sorgulamaya yönelik bir çabadır diyebiliriz. Yazıları boyunca sanatın öncelikle duyulara seslendiği yani önce bedenle deneyimlendiği için düşünme ya da düşünceye değil her zaman duygulara hitap ettiğini; sanat eserlerinin düşüncenin sıradan kalıplarını yıkabilecek dönüştürücü bir güce sahip olduğunu ve bir sanat eseri ile karşılaşmanın çoğu zaman bir olay (*event*) olarak deneyimlendiğini sıklıkla yazar.²

Postmodernizm üzerine yazarken, onu sona ermiş bir modernizmin sonrası olarak değil, “doğum halindeki modernizm”in sürekliliği olarak tanımlarken Cezanne’dan, Picasso’dan, Duchamp’dan söz eder. Ona göre modern ressamların, müzisyenlerin ve yazarların ürettikleri yapıtlar da resmi, müziği ve edebiyatı sorgulamanın ta kendisidir. Tıpkı meta-anlatıların postmodern dünyada geçerliliklerini yitirmiş olmaları gibi sanatta da her bir tekil sanat eserini açıklayabileceğini iddia eden klasik sanat teorisi de geçerliliğini çoktan kaybetmiştir. Bu anlamda Cézanne fırçası ile resmin; Schoenberg piyanosunun başında müziğin; Joyce kalemi eline aldığı

¹ Graham Jones, *Lyotard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*. I.B. Tauris: London, 2014, s.10.

² A.g.e., s.13.

edebiyatın yerleşik kurallarını sorgulamaktadır aslında. Ve burada amaç “başarmak” değil, “başarı” denen şeyi sorgulamaktır.³

Lyotard’ın sanatta da izini sürdüğü bu sorgulama ve hâkim düzene aykırılık fikri, *Discours, Figure* başlıklı doktora tezinde de gözlenebilir. Lyotard, *Discours, Figure*’den beri dilsel olmayanın, mesela resmin, söylemsel olanda ifade edilmesinin sınırlarına ve engellerine odaklanır. Akla karşı gözün tarafını tutar; duyum ve duyguyu söylemin, aklın, bilginin ve anlağın totaliter hırslarına karşı savunmayı amaçlar. Bu düşünceleri 1980’lerden itibaren yüce (*le sublime*) nosyonu üzerine yazmaya başladığında başka bir hal alır. Figür ile yüce arasındaki olası bağlantı, iki nosyonun da uzlaşmayı bozucu (*disruptive*), sekteye uğraticı karakterlerine dayanır fakat yücede bu ket vurucu etkiye ek olarak “gerçeklikte gerçeğin yokluğu” (*lack of reality in reality*) nosyonu sahneye çıkar.⁴

Lyotard’a göre modern, gerçeğin geri çekilmesi içinde ve temsil edilebilen (*le présentable*) ile kavranabilen (*le conceivable*) arasındaki yüce ilişkiye göre gerçekleşir/var olur. Ve bu ilişkinin içinde iki farklı ton sezilebilir; “Bir yandan, gösterme yetisinin güçsüzlüğü, insani öznenin yaşadığı mevcudiyet (*présence*) nostaljisi”, diğer yandan “bu özneyi her şeye rağmen harekete geçiren karanlık ve beyhude istem”.⁵ Buradan hareketle modern sanatı ele alırsak hem edebiyat hem de plastik sanatlar, özellikle avangard sanat, temel dayanağını yüce estetiğinde bulur.⁶

Burada bahsi geçen Kantçı yüce anlayışıdır. Kantçı yüce deneyimi, özneye dışsal bir *doğa* parçasının (ör: gökyüzüne doğru yükselen dağlar ya da kuvvetli bir fırtına) daha önce deneyimlenmemiş ölçüdeki *gücü* ya da *büyüklüğü* ile tetiklenir. Doğa parçasının eşsiz büyüklüğü tarafından tetiklenen duyguyu matematik yüce olarak adlandıran Kant, gücü ile tetiklenen yüceye dinamik yüce adını verir. Yüce, karşılaşılan nesnenin değil, onun sonsuzmuş gibi görünen matematik büyüklüğü ya da dinamik gücü ile öznedey uyandırdığı duygunun adıdır. Yüce deneyimi sırasında duyumların temsilinden sorumlu imgelem fakültesi karşılaştığı bu mutlak güç ya da büyüklüğü,-sıradan nesnelere yaptığı gibi-bir bakışta (*blick*) tasavvur edemez. Bu durumda da güzel yargısında uyum içinde olduğu anlık fakültesi

³ Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, çev. Georges Van Den Abbeele, Manchester University Press: Manchester, 1988, s.139.

⁴ Jones, 2014, s.94.

⁵ Jean-François Lyotard, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas* içinde, çev. Dumrul Sabuncuoğlu, ed. Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları: İstanbul, 1994: 45-58, s.55-6.

⁶ A.g.e.,s.51.

ile arasında bu sefer bir çatışma meydana gelir. Zihnin iki temel fakültesi arasındaki bu çatışma, en yetkili fakülte olan us tarafından imgelemin kapasitesini genişleterek çözülür ve karşılaşılan mutlak güç ya da büyüklük imgelem tarafından negatif bir temsil (*negativ Präsentation*) aracılığıyla temsil edilir. Bu yoğun deneyim sırasında iki duygu hissedilir: imgelem ve anlık fakülteleri arasında gerçekleşen çatışmanın verdiği *acı* ve usun yardımıyla -yüce deneyimini tetikleyen- söz konusu doğa parçasını temsil edilebilmesi ile hissedilen *haz* (Kant, 2000).

Yüce deneyiminde Lyotard'ın ilgisini çeken nokta temsil etme (*présenter*) yetisinin krize girmesidir. Ona göre modern sanatın derdi Kant'ın yüce teorisinin işaret ettiği gösterilemezi kavramsallaştırmaktır yani görülemeyecek ya da gösterilemeyecek olanın var olduğunu göstermektir. İşte bu anlamda modern sanat-Diderot'un deyişiyle- "küçük teknik uzmanlığını" (*son "petit technique"*) kullanarak gösterilemez olanın var olduğunu gösterir.⁷

Lyotard'ın, modern sanat tartışmasına taşıdığı diğer öğeler de Kant'ın yücesinin, salt biçime dayalı güzel yargısından farklı olarak biçimsizlik, formsuzluk ima ediyor olması ve imgelem fakültesinin, karşılaştığı doğa parçasının büyüklüğünün ya da gücünün sınırsızlığını, sonsuzluğun bir negatif temsil ile karşılamaya çalışmasıdır. Yüce deneyiminde bu sonsuzluk idesinin mutlaklığı, Kant'ın negatif temsil dediği temsil biçiminde ortaya koyulur. Lyotard, Kant'ın burada negatif temsil örneği olarak Yahudi hukukundaki (*Halakha*) yasaklı imgeler örneğini verdiğini hatırlatır. Optik zevk, yasaklar nedeniyle neredeyse hiçliğe indirildiğinde sonsuzluğun sonsuz bir tefekkürü teşvik edilmiş olur. Lyotard bu örneği sanat alanına taşır ve bu durumu, romantik sanatın klasik ve barok figürasyondan kendini kurtarmadan önce soyut ve minimal sanata bir kapı aralamasına benzetir (1991: 100). Ona göre yüce estetiğinin gelişi ile 19. ve 20. yüzyıl sanatı, belirsiz, tanımsız ya da gösterilemez var olduğu gerçeğine tanıklık eder. Fakat resim sanatı bu belirsizlik temasını çerçeve, renk, çizgi ve figür gibi temsili sınırlayan elemanlarla işlemekte ısrar eder. Bu noktada ortaya çıkan paradoks modern resmin öncüleri sayılan Manet ve Cézanne'dan beri farkında olunan bir gerçektir. Minimalizm ile birlikte resmin formalist ve kısıtlayıcı tanımlamaları aşılmıştır, 1915 gibi erken bir tarihte Malevich ile

⁷ A.g.e., s.52.

renklerin zorunlu olmadığı; beden sanatı ve olay sanatı (*happening*) aracılığıyla da nesnenin zorunlu olmadığı deneyimlenmiştir.⁸

Lyotard resim alanındaki bu gelişmeleri gösterilemeyen krizi, formsuzluk ve negatif temsil ile birlikte değerlendirir ve modern resim sanatının formülünü verir: "Resim olarak elbette bir şey "gösterecek", ama olumsuz olarak, figürasyon ve temsilden kaçınacak, bir Malevitch karesi gibi beyaz olacak; gösterecek, ama görmeyi imkansız kılarak, hazzı ancak acı vererek üretecek"tir.⁹ Öyleyse modern resim, araç olarak kullandığı tuval, renk vb. elemanlar ile yani izlenebilir nesnelere aracılığıyla temsil edilemeyen ya da gösterilemez olanı işaret eder. Ancak Lyotard bizi bu noktada uyarır: Kant'ın yüce kavramının işaret ettiği, hakikat ile kavramın karşılaştırılmaz olduğu gerçeğini unutursak modern sanat eserlerini anlayamaz ya da açıklayamayız.¹⁰ Öyleyse Lyotard'ın önerdiği sanat "kavramsala teslim olmayan, gösterilemez'e tanıklık eden, araştırmacı, denemeye açık bir sanat"tır.¹¹ Bu anlamda avangardizm, Lyotard'ın arzu ettiği sanat tutumu olarak Kantçı yüce estetiğinin çekirdeğinde mevcuttur. Ancak Lyotard'ın değerli bulduğu kısım imgelemin mutlak güç ya da büyüklüğü bir bakışta temsil edememesi ve kısa devre anındaki sessizliğidir. Tıpkı usun yardımıyla temsil yetisini genişleten imgelem gibi bu estetik gözetilerek incelenen sanat, temel olarak *yüce nesnelere* temsil etme çabalarından ibarettir. Bu noktada Lyotard'ın sanat anlayışını yüce nesnelere temsil etme tuzağından kurtaran en önemli parçası zaman sorusudur. Fakat bu noktada dikkat edilmesi gereken şey şudur: *Is it Happening? (Arrive-t-il?)* yani *zaman* sorusu, Kantçı problematiğin açık bir parçası değildir.

Lyotard, Kantçı yücede örtük olan zaman sorusu için Burke'nin yüce tanımına, 1757 tarihli "Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma" başlıklı yazısına başvurur. Burke'nin bu denemesinde yüce duygusu bir son yani artık hiçbir şeyin oluşmaması/ vuku bulmaması tehdidi ile tetiklenir. Buna karşın, acı ve bizi bekleyen ölüm de bir tür zevk duymamızı sağlar. Burke'nin deyimiyle bu ruhsal tutku bir terördür. Tabi ki tıpkı Kant'ta olduğu gibi Burke'ye göre de bu terörün zevk ile kaynaşması ve yüce duygusunu uyandırması için tehlikenin askıya alınmış, geri çekilmiş

⁸ Jean-François Lyotard, "Newman: The Instant", *The Inhuman: Reflections on Time* içinde, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, Stanford University Press: Stanford, California, 1991, ss.101-3.

⁹ Lyotard, 1994, s.52.

¹⁰ A.g.e., ss.52-3.

¹¹ Necmi Zeka, "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas* içinde, Kıyı Yayınları: İstanbul, 1994, s.8.

olması gereklidir. Burada söz edilen terör(ler) yoksunluğa (*privation*)/ mahrumiyete işaret eder. Örneğin: ışıktan mahrumiyet, karanlığın terörüdür; başkalarından mahrumiyet, yalnızlık terörüdür; dilden yoksunluk, sessizliğin terörüdür; nesnelere mahrumiyet, boşluğun terörüdür; yaşamdan mahrumiyet, ölüm terörüdür. Yani terörize eden şey, olmakta olanın olmayı bırakması, artık olmamasıdır.¹² İşte Lyotard için sanatta zaman bağlamı yoksunluk fikri ile kurulur.

Burke'nin yücesi Aristotelesçi bir yücelme/ yükseliş (*elevation*) değil bir yoğunlaşmadır (*intensification*) çünkü sanat, zihni sözü geçen terörlerden uzaklaştırarak rahatlatır.¹³ Lyotard, Burke'nin yüce estetiğinin, avangardların sonraları kendi yollarını çizicekleri olası artistik deneyler dünyasının adeta bir taslağını çizdiğini belirtir. Sanatçı "olay" a (*event*) izin veren kombinasyonlar dener; sanatsever eser karşısında basit bir haz duymaz ya da eserle etkileşiminden ahlaksal bir fayda çıkarsamaz; aksine kavramsal ve duygusal kapasitesinin yoğunlaşmasını bekler, yani ikircikli bir haz peşindedir. Burada yoğunlaşmadan kasıt ontolojik anlamda bir yerinden etme, altüst etmedir. Sanat-nesnesi artık modellere boyun eğmez; aksine temsil edilemez olanın var olduğu gerçeğini sunmaya çalışır; artık doğayı taklit etmez, o artık, Burke'nin de dediği gibi, potansiyel olarak dilin içinde olan bir figürün aktüalizasyonudur.¹⁴

İşte modern resmin, özellikle avangard hareketin başarısı, gösterilemez olanı vurgulamak ve düşünceyi göze hapseden resmin dikkatini, düşünce ile gösterilemeyen arasındaki zorunlu ilişkiye çekmektir. Bu noktada Lyotard'ın avangard sanat kavrayışı, avangard sanatın amacını bir "karşı yüceltme" (*désublimation*) olarak kabul eden Marcuse ve Habermas'tan belirgin şekilde ayrışır. Hem Marcuse hem de Habermas avangard sanatı hayatın praksisinden bağımsız ve hayatta karşılanamayan insanlık, neşe, gerçeklik ve dayanışma gibi ihtiyaçların evi olarak görme eğilimindedir.¹⁵ Ancak Marcuse ve daha sonra Habermas'ta vurgulanan sanatın toplumsal rolü, sanatın toplumsallıkla olası bağını kesin bir dille reddeden Lyotard için sorunludur çünkü ona göre sanatın değeri, onun anlama direnmesinde yatar.¹⁶ Sanat, Marcuse'nin önerdiği biçimle Lyotard'ın *diskur* dediği şeyin yani dile dayalı hâkim düzenin bir aracı olacaktır ve bu yaklaşım da her

¹² Lyotard, 1991, ss.98-9.

¹³ A.g.e.,s.100.

¹⁴ A.g.e.,s.101.

¹⁵ Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde*, çev. M. Shaw. Manchester and Minneapolis: Manchester University Press, 1984. (1974), s.50.

¹⁶ Jones, 2014, s. 119.

durumda yücenin önerdiği ve Lyotard'ın, diskurun karşısına yerleştirdiği *figüre* karşı bir yaklaşımdır. Lyotard, yücenin negatif estetiğinde alışlagelmiş direnen ve onu sekteye uğratan bir güç bulur ve bu, filozofun ilk dönem yazılarında işlediği figür nosyonu ile benzerlik gösterir. Figürün diskura kısa devre yaptırması gibi yüce de uzlaşmaya dayalı güzel estetiğine karşı bir başkaldırıdır. Lyotard, Habermas'ın da Marcuse'yi izleyerek, Kantçı yücenin avangard üzerindeki etkisini Freud'un yüceltme teorisi ile karıştırdığını ve bu durumda estetiğin sadece güzeli ele alabileceğini yazar.¹⁷

Lyotard'ın, düşünümeyeni işaret etme meselesi için Adorno'nun mikroloji nosyonuna da referans verdiğini görüyoruz. Adorno, *Negatif Diyalektik*'te "Metafiziğe çöküşünde eşlik edecek şey ancak mikrolojiler bağlamında ilerleyebilir" diye yazar. Mikrolojiyi, "metafiziğin totaliteden kaçabildiği bir cennet" olarak tanımlar ve ona göre mikrolojiler olmasaydı hiçbir mutlak, içkinliğin kategorilerinin dışında ifade edilemezdi. Bu haliyle Adorno'nun mikrolojisi, bir tür hatırlama (anamnesis) biçimidir; bu şekilde algı, nesnenin toplumsal totaliter yapı tarafından bastırılan duysal tekilliğinin farkına varabilir. Lyotard'ın mikroloji nosyonuna başvurusunun olası sebebi, mikrolojinin, bir düşüncenin büyük bir felsefi idealin çöküşünde düşünümeyen olarak temsil edilebilmesi anlamına gelmesidir. Mikroloji ile ifade edilen tikeller, bir tümelin altında düşünülecek örnekler değildir. Onlar aklın tüm çabasına rağmen bilinen hiçbir tümel kavramın altında düşünemeyeceği modellerdir. Örnek, gösterdiği şey ile kısıtlı ve etkisiz bir ilişki içinde olabilir ancak Adorno'ya göre model, gerçeği negatif diyalektik ile sarsar ve ifadeyi kısmen değil nihai şekilde durdurur¹⁸. Lyotard'ın, avangard sanatın yüce estetiğine ait olduğu ve resim sanatının çöküşünde temsil edilmiş olacak bir *duysal şimdî*'yi işaret ettiği iddiasını bu bağlamda düşünmek gerekir. Mikrolojilerin yukarıda işaret edilen, hiçbir tümel altında düşünümeyen model olma özelliği ile avangard sanatın işaret ettiği, kendinde-şey olarak temsil edilemeyecek olanın gösterilemezliği arasında bir paralellik kurulabilir. Tıpkı mikrolojinin mutlak olanın sert kabuğunu çatlatması ve mutlak düşünce için rahatsız edici ve aynı zamanda özgürleştirici olması gibi avangard da klasik sanatın öz anlayışını reddeder; düzene aykırı ama kuralsızlığın getirdiği özgürlükle düzen içinde ifade edilemeyenini işaret eder.

Lyotard'ın postmodern sanatı, dünyayı insandışı (l'inhumain) biçimde algılamının yeni biçimidir. Öyle ki sanat, çatışma (*différend*) ve işaret (*sign*)

¹⁷ Lyotard, 1994, s.53.

¹⁸ Lyotard, 1988, s. 86-88

gibi yüce duygusunu tetikleyen olaylara tanıklık edebilecek yegâne edimdir. Sanat hem bir çatışmayı düşünmek için bir model olabilir, hem de diskur tarafından oluşturulmuş bir konsensüse kafa tutabilir.¹⁹ Bu noktada Lyotard'ın iki farklı insandıışı öne sürdüğünü belirtmek gerekir. İlk anlamıyla insandıışı, Lyotard'ın *Postmodern Durum* kitabında yer alan, insanın teknik bir ürüne indirgenmesini ifade eder. İkinci anlamıyla insandıışı ise aklın sistematiği ile kavranamayacak ve dolayısıyla bastırılmaz olanı ifade eder. İşte sanat bu ikinci anlamdaki insandıışının peşinde olmalıdır. Ancak bu şekilde deneyimi yepyeni biçimlerde ifade etmenin, dünyayı hâkim düzenin sıkıcı ve baskıcı düzeninden başka türlü kavramanın yolunu açabilir.

Lyotard'ın Newman Yorumu

Lyotard, ressam Barnett Baruch Newman'ı yüce ya da çatışma (*differend*) gibi işleyen ve ikinci anlamıyla insandıışına işaret eden eserler üreten sanatçılarından biri olarak görür. Şüphesiz Newman'ın *Onement I* (1948) ve *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1) ile başlayan soyut ekspresyonist çalışmalarından etkilenmiştir. Fakat Lyotard'ın, Newman'ı seçmesindeki tek etken sanatçının resimleri değildir. Newman, savaş sonrası Amerikan sanatının getirdiği yenilikler konusunda yazan en etkili teorisyenlerinden biridir.²⁰ Newman da yüce üzerine yazar fakat onun amacı, Amerikan soyut ekspresyonizmini Avrupa sanatından ayırmaktır. 1948 tarihli, "The Sublime is Now" başlıklı makalesinde Avrupa sanatının güzel nosyonuna ve onun idealize edilmesi konusuna saplanıp kaldığı için kendini tekrar etmeye mahkûm olduğunu yazar. Bu kısa yazıda antiformalist ve duyusal sanatı tamamen reddeder ve hedefinin söz ve düşünceyi resimlerinde eşitlemek ve resimle bunları aşmak olduğunu ilan eder.²¹ Lyotard ise postyapısalcı bir okuma için bu ilanı göz ardı etmiş gibi görünmektedir. Newman ve yüce estetiği üzerine "Newman: The Instant" ve "The Sublime and the Avant-garde" başlıklı iki temel yazı yazar ve ona göre Newman'ın resimleri, Burke'nin yüce estetiğindeki mahrumiyeti ve muğlaklığı; Kantçı yücenin ise formsuzluk ve negatif temsil özelliklerini bir arada sunar.²² Bu iki yazıda da,

¹⁹ Malpas, 2003, s. 88.

²⁰ Simon Malpas, "Sublime Ascesis: Lyotard, Art and the Event", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, cilt. 7: sayı:1: 2002, s.201.

²¹ Barnett Newman, "The Sublime is Now", *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill. Berkeley, California: University of California Press, 1992, ss.170-173.

²² Jones, 2014, s. 109.

Newman'ın kendi değerlendirmelerinin aksine, özne dışı ya da özne öncesi bir alan işaret edilir.

Lyotard, "Newman: The Instant" yazısında Newman'ın resimlerini zamansallık bağlamında tartışmaya açar. Ona göre bir resme ait beş farklı zamansallıktan bahsedilebilir: 1) ressam tarafından resmedildiği zaman yani resmin üretildiği an; 2) resmin izlendiği ve anlaşıldığı zaman yani tüketim anı; 3) resim tarafından aktarılan zaman yani anlatı anı 4) izleyiciye ulaşma zamanı, yani dolaşım anı; 5) ve son olarak da resmin var olduğu an. Lyotard'a göre Newman'ı zaman sorusunu takıntı haline getirmiş Amerikalı soyut ekspresyonistlerden farklı kılan şey, "zaman resmin ta kendisidir" cevabını vermiş olmasıdır.²³

Sanat üzerine yazdığı ilk yıllarda Duchamp ile de ilgilenen Lyotard, Newman'ın resimlerinin özgüllüğüne vurgu yapmak için Duchamp ile Newman'ı "temsil edilemeyen" bağlamında karşılaştırır. Duchamp'ın *Etant donnés* adlı eserinde de anlatı geri çekilir hatta kaybolur ama bu eser yine de müstehcen bir yuvanın hikâyesini anlatır ve kullanılan malzemeler de birçok bilinen hikâyeye referans verir.²⁴ İzleyiciler için görmesi, izlemesi ya da kavraması güç olsa da Duchamp'ın sanatında plastik resme ait bir mesaj vardır. Bu durumda da Newman'dan farklı olarak Duchamp'ın yarattığı mekân, gönderen, alıcı ve gönderilen üçlüsünden bağımsız değildir. Newman'ın mekânı ise hiç hakkında "konuşur" ama öznesizdir. Yani konuşan ya da bize resim aracılığıyla bir şey göstermek isteyen Newman değildir. Resmin kendisi hem mesaj hem de ulaktır ve bize şöyle seslenir: "Buradayım", "Benim ol", "Ben, seninim". Bu anda resim ve izleyicinin şimdi ve buradalığından başka bir şey yoktur. Mesaj, sunumun ta kendisidir; ama hiçbir şey sunmaz, o sadece var olur/meydana gelir. Newman'ın resimleri bakılmak değil, duyulmak ister gibidir. İzleyiciye "beni duy", "beni dinle" der gibi... Ve bu tip bir kurgu estetik ya da şiirsel olandan çok etik olana yakındır.²⁵ Newman'ın resmi bir melektir, hiçbir şey ilan etmez, o ilanın ta kendisidir diye yazar Lyotard.²⁶ Bu noktada melek benzetmesi kutsal kitaplara bir gönderme yapıyor gibidir. Tıpkı meleklerin kendi varoluşlarının mesajın kendisi olması gibi Newman da resimlerinde temsil edilemezi temsil etmeye kalkmaz; onun kendisini meydana getirmesine, resim aracılığıyla açığa çıkmasına aracı olur.²⁷

²³ Lyotard, 1991, s. 78.

²⁴ A.g.e., ss. 80-81.

²⁵ A.g.e., s.81.

²⁶ A.g.e., s. 79.

²⁷ Jones, 2014, s.111.

Lyotard'a göre Newman'ın resimlerinin bir mesajı olmadığı iddiası, resimlerinin bir konusu olmadığı anlamına gelmemelidir. Çünkü Newman, konusu olmayan resimlerin ancak dekor olabileceğini belirtir. Ama Newman için yaratmanın konusu kaostur. Ve Lyotard, Newman'ın resimlerine verdiği isimleri dikkate aldığımızda onları paradoksal bir "başlangıç" fikri bağlamında yorumlamamız gerektiğini yazar. Resmin ismi olan sözcük, bir farklılık ortaya koyar ve duyuşsal bir dünya kurar.²⁸ Bu başlangıcın kendisi bir antinomidir çünkü Newman resimlerinde tanımlanabilirlik yoktur yani resmin konusu ya da ismi geçmişten gelmez, zamansaldır ama tarihsel değildir. Lyotard'a göre Newman için yaratılış, biri tarafından icra edilmez; yaratılış belirsizin ortasında olagelendir. Dolayısıyla bir konu olabilecek şey, ancak burada ve şimdi gerçekleşendir; dolayimsız olarak şimdi burada meydana gelendir.²⁹

Newman, *Onement I* eserinden itibaren herhangi bir hikâyeye ya da figüratif bir anlatıma ithafta bulunmaz ve arkasından gelen resimlerinde de bilinen bir anlatıyı yeniden canlandırmaz. Ancak eserlerinin isimleri, birtakım olayları sembolize eder. Newman'ın biyografisini yazan Thomas Hess'in de vurguladığı gibi bu isimler Kabbalacı yorumlara atıfta bulunur gibidir. Lyotard, mesajı olmayan, bir meleğe benzettiği Newman'ın eserleri için Hess'in de herhangi bir mesaj taşımadıkları yönünde fikir beyan ettiğini belirtiyor.³⁰ Ayrıca Hess'e göre de Newman, geleneksel sanat anlayışına karşı çıkar ve resimlerindeki simetrik bir soyutlama (*zip*) ile sanat nesnesi geleneğini yıkar.³¹

Lyotard'a göre Newman resimlerini, onlara verilen isimleri göz ardı ederek incelemeye kalkarsak elimizde sadece plastik temsilin elemanları kalır ki bu durumda resimlerin teknik bir sır olmadıkları açıktır. Resimler baştan çıkarıcı ya da iki anlamlı değildir; açık, net, direkt ve sadedir. Bu resimleri seyreden izleyici de sessizliğin içinden gelen bir sese açık bir kulak olabilir ancak ve resim de sestir, akordur.³² Newman'ın tuvali, hikâyeler ile plastik çıplaklık arasında bir tezatlık sunar. Her şey vardır tuvalin üzerinde; boyutlar, renkler, çizgiler ama anıştırmalar yoktur. Her tür yorum izleyiciye kalır. Böyle bir durumda tüketilecek hiçbir şey yoktur, varsa da bilinemez.

²⁸ Lyotard, 1991, s. 82.

²⁹ A.g.e., s. 82.

³⁰ A.g.e., s. 83.

³¹ (Hess'ten aktaran Malpas ,2002, s.202).

³² A.g.e., s.83.

Modern estetik gelenekte bunun karşılığı yücedir. Bu, “işte orada” (*Violá*) duygusunun karşılığıdır.³³

Newman’ın resimlerinin yüce estetiğine ait olduğu açıktır. Ancak Newman, “The Sublime is Now” adlı makalesinde hem bu yüce kavramını M.S. I. yüzyılda ortaya atan Longinus’un hem de Kant’ın, güzelliği bir ideal olarak mutlak olanla ve yüce ile ilişkilendirmek istemesini sorunlu bulur. Burke’nin ise güzel ve yüceyi ayıran ilk düşünür olduğunu ancak bu çabanın da sofistike olmadığını ve ilkel olduğunu yazar.³⁴ Lyotard ise Burke’nin, edebiyatın kelimelerle sonsuz sayıda deney yapabileceğini ve bu nedenle yüceye karşılık gelebilirken resim sanatının figüratif temsilin sınırları nedeniyle yüceyi temsil edemeyeceği düşüncesini hatırlatır. Buna göre hiç bir resmedilmiş imaj yüceyi imleyemez. Lyotard, Newman’ın bu tip bir sınırlamanın ancak temsilde ve bilinirlikte ısrar eden resim sanatı için geçerli olduğunu pekâlâ bildiğini de belirtiyor.³⁵ Newman yüce kavramının 18. ve 19. yüzyıllarda karşılık geldiği estetik ve felsefi bağlamların farkında olsa da ve Burke’nin “Yüce ve Güzeli Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” başlıklı eserine referans vererek bu kavram üstüne yazsa da Burke’nin yüce yorumunu sürrealist bir yaklaşım olarak yorumlar. Ve sürrealistleri de romantik olmakla itham eder. Kendisi yüceyi şimdi-burada olarak ararken romantik sanata karşı gelmiş olsa da asıl meseleyi unutmaz: anlatılamaz/ ifade edilemez olana resim aracılığıyla başka türlü bir tanıklık etmek. Resim sanatında “vuku bulan” (*it happens*) resmin kendisidir. Bir vuku bulma, bir olay olarak resim ya da tablo ifade edilemezdir ve bu duruma bizzat tanıklık edecek olan da resmin ta kendisidir. Tüm bunları göz önüne alırsak Newman’ın *The Sublime Now* (Yüce Şimdi) adlı yazısını *Now the Sublime is Like This* (Yüce Şimdi Bu Şekildedir) şeklinde okumak daha uygun olacaktır.³⁶ Resim sanatı söz konusu olduğunda figüratifliğin hapsinden kurtulmanın yolu, Rönesans ve Barok sanatta olduğu gibi figüratifi terk etmek değil, olaylara, yani tarihe bağlı zamanı terk etmektir.³⁷ Bu anlamda Newman, resimlerinin zamanın duyumsanması ile ilgili olduğunu; ne mekânın ne de imgenin manipülasyonu ile ilgilenmediğini yazar. Newman’ın peşinde olduğu şey zaman algısı değildir çünkü zaman algısı nostalji ve yoğun drama içerir ve her zaman tarihseldir. O, şimdinin/burada olanın peşindedir.³⁸

³³ A.g.e., s.80.

³⁴ Newman, 1992, s.171.

³⁵ Lyotard, 1991, s. 84-5.

³⁶ A.g.e.,s.93.

³⁷ A.g.e.,s.85.

³⁸ A.g.e.,s.86.

Newman'ın, resimlerinde yakaladığı ve burada bahsi geçen hiçliğin meydana gelişi ise aynı zamanda bir kaygı uyandırır fakat bu kaygı salt negatif bir endişe olmak yerine bir haz içerir. Newman'ın resimlerde varlığın yoğunlaştığı bir ana işaret edilir ve haz tam da buradan kaynaklanır.³⁹ Resimler, kendi içinde bir işaret, bir soru işaretidir ve bu oluşu ancak bir soru olarak ortaya koyar: "Is it happening?" (*Arrive-t-il?*) Bu soru başka şekillerde de formüle edilebilir ama sorunun işaret ettiği "şimdi" dir; hiçin oluşa gelebileceği/ olabileceği/ vuku bulabileceği bir duygu olarak "şimdi": hiçlik şimdi (nothingness now).⁴⁰ Peki nedir bu, Newman'ın peşinde olduğu "şimdi"? Newman'ın yakın dostu ve yorumcusu Hess'e göre Newman'ın şimdiden kasıtı İbrani geleneğindeki Makom ve Hamakom, yani, orada bulunma, yer, sitedir. Lyotard, Newman'ın İbrani geleneğe olan yakınlığı ile açıklanan bu "şimdi" nin ne olursa olsun "bu an", "present instant" olmadığını, burada bahsi geçen "şimdi"nin temporal bir esriklik (*ecstasy*) olduğunu belirtir. Ama bu Husserlci bir yaklaşım yani bilinç tarafından kurulan bir şimdi değildir. Tam tersine bilinci ayrıştıran, bağlarını çözen bir şimdidir. Burada bahsi geçen "şimdi" bilincin formüle edemediği ve hatta kendini kurabilmek için unutulması gereken bir şimdi olarak var olur.⁴¹ Bilincin bir olayı ya da bir vuku buluşu formüle etmesi ancak bir ertelemeye, bir *after effect* olarak olanaklıdır. Yani "ne oldu?" Ya da "ne anlama geliyor?" sorusuyla mümkündür. Bu sorunun kendisi ise ancak olandan/olaydan sonra sorulabilir.

Jones'a göre Lyotard, sanatta da geçerli olan olay kavramını hiçbir yazısında açıklamaz ya da tanımlamaya yeltenmez ve bunu bilinçli olarak, event'i indirgememek için özellikle yapar.⁴² Fakat olma hali olarak olay anını, Heideggerci *ein Ereignis* yani bir olay ya da meydana geliş olarak düşünmeyi önerir ve ona ancak bir yokluk durumu ile yaklaşılabilirliğini belirtir. Burada yokluk durumundan kasıt düşünmenin bertaraf edilmesidir.⁴³ Her zaman sistematik işleyen ve kural talep eden akla karşılık ancak sanat, anlık ve temsilden kaçan ve bazen zaman ve özneliğimizi sekteye uğratan bir *olay* olarak var olabilir.⁴⁴

Lyotard, özne öncesi ya da insan dışı alanı işaret eden ve bu anlamda düşünceyi etkisiz hale getiren Newman'ın resimlerini tartışırken bize de

³⁹ Christine Battersby, *The Sublime, Terror and Human Difference*, London: Routledge, 2007, s. 190.

⁴⁰ Lyotard, 1991, s.92.

⁴¹ A.g.e., ss.89-90.

⁴² Jones, 2014, s.14.

⁴³ Jones, 2014, s.120.

⁴⁴ A.g.e.,s.14.

düşünceyi bir kenara bırakmayı öneriyor. Çünkü düşünce her zaman olayın veya durumun ardından gelmek zorundadır ve temelde meta bir bakış olduğu için olaya içkin bir ifade kuramaz. Düşünce her zaman daha önce yazılmış, düşünülmüş, resmedilmiş olanı belirlemenin peşindedir. Düşüncenin bu zorunlu meta bakışı göz önüne alındığında Lyotard'ın Newman'da ve onun yüce estetiğine ait resimlerinde bulduğu şey yukarıda bahsi geçen ikinci anlamda insandışı gündeme getirmeleridir. Yani Newman'ın *inhuman* resimleri arka arkaya gelen, birbirine referans veren ya da ardından geleni yasaklayan bir dizi kelime, renk, biçim ve ses ile ilgilenen ve böylece hiçliğin oluşunu ya da vuku bulabileceği olasılığını göz ardı eden klasik ya da yenilikçi yaklaşımlara karşı duran; tüm bu çabaları sarsan, izleyiciyi hâkim düzenin kalıpları dışında düşünmeye sevk eden sanat eserleridir ki bu sanat bir olay olarak, bir an olarak yaşanır ve diskurun bilindik referans sistemleri ile açıklanamaz.

Sonuç Yerine

Lyotard'ın, sanatın bu yüzyıldaki -tek- olanaklılığını yüce deneyimi ile açıklama girişimi orijinal bir çaba olarak takdir edilse de yüceye dayalı sanat kuramı birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Örneğin Battersby, Lyotard'ın Newman'ın kendi eserlerine yaptığı yorumu göz ardı ederek resimleri özne öncesini işaret eden ve bireyselleşmemiş bir yanıt olarak yorumladığını belirtir. Yani Lyotard, bir Newman resminde beliren olayın belirli bir insan grubuna olan etkilerine kayıtsız kalırken daha çok resmin malzemesine ve tonal farklılıklarına odaklanır bu da yücenin sadece estetik bir kategori olarak kalmasına neden olur.⁴⁵ Hâlbuki Newman'a göre izleyici, yapıtları karşısında kendi öznelliğini, benliğini deneyimler. Lyotard için ise bu yapıtlar asla öznelliği imlemez aksine ancak özneliğin iptalini iddia edebilir. Şüphesiz, Lyotard'ın bu tutumunda tonal farklılıkları, *diskura* karşı duran *figür* ile ilişkilendirmesi yatar. Figürün uzlaşmayı kırması gibi tonal farklılıklar da resmin anlamını sekteye uğratar ve Lyotard için resmin gücü bu yıkıcı etkide yatar.

Rancière'ye göre Lyotard'ın yüce-estetiğine başvurması, "sanatın duyulur maddiliği ile kavramın yasası arasındaki kopuşu kayda geçirmesi"⁴⁶ bakımından kayda değer bir çabadır. Ancak Rancière, Lyotard'ın Kant'a başvurmasının gereğini yeterince anlatmadığını savunur. Evet, Lyotard Kant'ın yüce estetiğini tersine çevirmiştir, öyle ki bu durumda Kantçı

⁴⁵ Battersby, 2007, s.191.

⁴⁶ Rancière, 2012, s.90.

yorumundan farklı olarak yüce deneyimi sırasında “deneyimlenen acz, aklın aczidir”.⁴⁷ Ancak Rancière, bu noktadan sonra yüceden hareketle bir sanat kurgulamak konusunda Lyotard’ı haklı olarak eleştirir:

Beklenen soru şu olmalıydı: Yüce kategorisi altında olanaklı bir sanat var mıdır? Ama Lyotard bunun yerine başka bir soru sorar: Bu kategori altında mümkün olan sanat hangisidir? "Felaket sanatı" olarak yüce-sanatının özellikleri nelerdir? Demek ki sorulan soru, önceden verilmiş bir cevaptır. Ve bu cevap, yüce-sanatı fikrini peşinen tözleştirir.⁴⁸

Lyotard’ın sanata bir öz atfetme çabasında olmadığı açıktır. Ancak yüce kategorisi altında “felaket sanatı”nı önermesinde şüphesiz, yüceyi bir *différend* olarak serimlediği ve *Lessons on the Analytic of the Sublime* başlığıyla yayımlanan derslerinin payı büyüktür. Bu derslerde ele aldığı tanıklık, sessizlik, ifadenin imkânsızlığıyla, sanatta duyulur olanın ifadeden kaçması ve ertelenmiş bir temsilin anı yakalayamayacak olması paralel bir yapıda işlemektedir. Ancak yine de sanatın bu yüzyılda felaketlere tanıklık ettiğini ifade etmesi Lyotard’ın bir “felaket sanatı” koyutladığı anlamına gelmemeli. Çünkü Lyotard’ın kendisi de klasik sanata üstün tuttuğu avangard sanatın toplumsal bir miras olarak görülüp müzelerde sergilenmeye başladığı andan itibaren tecrit edildiğini, yanlış anlaşılmaya uğradığını ve bastırılmaya açık hale geldiğini belirtir. Öyle ki “meydana geliyor mu?” (*Is it happening?/ Arrive-t-il?*), “geliyor mu?” (*Is it coming?*) sorusu bile suiistimal edilmiş ve Nazilerce Führer geliyor mu? “Saf ırk geliyor mu?” sorusuna dönüştürülmüştür.⁴⁹ Dahası, “aşırı kapitalistleşme krizi” nedeniyle “şimdiyi” artık parti-devletleri değil doğrudan piyasa ekonomisi belirlemektedir. İşte bu market ekonomileri ve yüce estetiği arasındaki bağıntı bulanıktır, hatta sapkındır. Açıktır ki yüce estetiği, avangardı yöneten vaka pozitivizmine ve hesaplanmış realizme bir reaksiyon olarak var olur.⁵⁰ Lyotard kapitalist ekonomide yüce bir şeyler olduğunu; onun akademik ya da fizyokratik olmadığını ve belirli bir doğasının olamayacağını yazar. Bu anlamda sonsuz bir zenginlik ya da güç ideası tarafından yürütülen bir ekonomi olabileceğine işaret eder ama yine de avangard sanat ile kapital arasında bir çakışma vardır. Şüphecilik ve kapitalizmin getirdiği yıkıcı güç, sanatçıları yerleşik kurallara kuşkuyla bakmaya ve yeni stiller ve yeni materyaller ile yeni ifadeler aramaya

⁴⁷ A.g.e., s.94.

⁴⁸ A.g.e., s.91

⁴⁹ Lyotard, 1991, s. 104.

⁵⁰ A.g.e., ss.103-4.

yönlendirmiştir.⁵¹ Bu karışık durumda avangard sanatçının yapması gereken zamanı, teknolojiden ve kapitalin metafiziğinden sıyrarak yeniden ve yeniden sorunsallaştırmaktır. Bu da ancak yüce duygusu ve yoksunluk nosyonu ile mümkün olacaktır.

Rancière'in diğer bir eleştirisi de bu noktadan temellenir: Lyotard, 1980'li yıllarda avangarda verdiği "tuval üstünde soyut motifler ile figüratif motifleri karıştıran yeni resim eğilimlerinin eklektizmini reddetmek" görevini, Lacan sonrası dönemde değiştirmiştir. Lacan'dan sonra Lyotard da hâkim olunamayan gücü "Şey" olarak adlandırmış ve sanatı da zihnin ezelden beri bu güce bağımlı olduğuna tanıklık eden bir edim olarak temellendirmiştir. Bu, Rancière'ye göre bir paradokstur. Çünkü "ezeli bir kölelik" e tanıklık eden sanat fikri ile tüm yerleşik formlara karşı çıkan sanat düşüncesi uzlaşamaz.⁵²

Lyotard'a yapılan bir başka itiraz Kant'ın yüce nosyonuna başvurma şekline karşı Crowther'dan gelir: Kaçırılmaması gereken nokta Kant'ın yücesinin ancak doğa tarafından tetiklendiğidir. Başka bir deyişle Kant'a göre bir sanat eseri yüce duygusunu tetiklemez. Üstelik Kant'ın yücesi etik bir alanı işaret eder ve duyulan haz insanın kendisini kurucu özne olarak onamasından ileri gelir. Lyotard ise bu uzlaşma anını göz ardı eder ve yücenin kısa devre yani kriz anını bu yüzyılda gösterilemez duygusu olabileceğini düşünür. Kant felsefesine bu şekilde başvurusu Crowther tarafından eleştirilir. Fakat daha önce de belirtildiği üzere Lyotard'a göre Newman'ın resimleri izleyiciye "beni duy", "beni dinle" der gibidir ve ona göre bu durumun kendisi estetik ya da şiirsel olandan çok etik olana yakındır.⁵³ Etik alana yapılan bu referansı açmak önemlidir çünkü bu nokta Lyotard'ın çokça eleştiri aldığı bir noktadır. Kant'ın yüce teorisinin, özneliğin kutsanması ve etik alana yani pratik usa referans verdiği ve Lyotard'ın sadece duyusalılık ile aklın uyumsuzluğuna odaklanarak bu noktayı görmezden geldiği iddia edilmiştir. Lyotard, yücenin etik bağlantısını göz ardı etmez ancak şüphesiz ki deontolojik Kantçı bir etiği de yücenin sonucu olarak görmez. Crowther, bu eleştirileri sonrasında Kantçı yüce teorisinin matematik ve dinamik yüce çeşitlerini, *haz* bileşenini ve Kant'ın sanatın yüceliğinden bahsettiği bölümlerin Lyotard'a sanat konusunda birçok olası imkân verebileceğini ancak filozofun bu hususları görmezden geldiğini yazar.⁵⁴ Ona göre

⁵¹ A.g.e., s.95.

⁵² Rancière, 2012, s.95.

⁵³ Lyotard, 1991, s. 81.

⁵⁴ Crowther, Paul. "The Kantian sublime, the Avant-Garde, and the Postmodern: A Critique of Lyotard", *New Formations*, Issue: 7 Modernism/ Masochism, 1989, s.72.

Lyotard'ın başarısı Kantçı yüceyi çağdaş postmodern kültür ile ilişkilendirmesidir ancak sanata dair fikirleri Kantçı yücede değil, Kant'ın "deha" olarak sanatçı fikrine yaslanmalıdır.⁵⁵

Tüm bu eleştirilere dayanarak Lyotard'ın Kantçı yüce teorisine haksızlık ettiği düşünülebilir ancak Lyotard'ın genel düşüncesi göz önüne alındığında filozofun olası bir sanat teorisi için Kantçı yüce teorisine başvurma şeklinin *Discours, Figure*'den beri sergilediği felsefi tavra aykırı olmadığı da görülecektir. Sanata bir öz yüklediği gibi her tür öz fikrinden ve temsilden kaçtığı da hatırd tutmak önemlidir. Lyotard, neden yüce teorisine başvurduğunu açık şekilde yazmasa da Kant'ın yüce kavramında bulduğu "hakikat ile kavramın karşılaştırılmaz olduğu gerçeği" ile Burke'nin yücesinin işaret ettiği zaman yani yoksunluk tespitini bir arada düşünür. Sanatı, tanımlara teslim olmayan hatta karşı çıkan, dünyayı dinamik bir şekilde deneyimlemeye ve sorgulamaya olanak veren bir performans olarak kurgulamıştır. Bu anlamda imgelemi sarsan deneyimi ile yüce estetiği çağdaş zamanların politik tavrına denk düşmüş gibi gözükür. Lyotard, sanatı da edebiyatı da politik olanda ifade edilemeyen insandışı koşulları açığa vurmak için özgür birer eyleme alanı olarak kurgular. Bu sebeple yüce teorisi sanatı tartışmak ve Lyotard'ın tanımlamaktan özellikle kaçındığı *event* düşüncesini işaret etmek için de uygun bir zemin gibi görünmüş olmalıdır.

⁵⁵ A.g.e., s.73.

KAYNAKÇA

- Adorno, T.W. 1973. *Negative Dialectics*. London: Routledge, 1990.
- Battersby, Christine. *The Sublime, Terror and Human Difference*, London: Routledge, 2007.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, çev. M. Shaw. Manchester and Minneapolis: Manchester University Press, 1984. (1974).
- Crowther, Paul. "The Kantian sublime, the Avant-Garde, and the Postmodern: A Critique of Lyotard", *New Formations*, Issue: 7 Modernism/Masochism, 1989, ss.67-75.
- Haynes, Patrice. *Immanent Transcendence: Reconfiguring Materialism in Continental Philosophy*. New York: Bloomsbury Publishing, Continuum Series in Continental Philosophy, 2012.
- Jones, Graham. *Lyotard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London: I.B. Tauris, 2014.
- Kant, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*, çev. Paul Guyer ve Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Geoffrey Bennington ve Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.
- Lyotard, Jean-François. Jean-François Lyotard, the Differend: Phrases in Dispute, trans. Georges Van Den Abbeele. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin, ed. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1989.
- Lyotard, Jean-François. "Newman: The Instant", *The Inhuman: Reflections on Time* içinde, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, Stanford, California: Stanford University Press, 1991, ss. 78-88.
- Lyotard, Jean-François. "The Sublime and the Avant-Garde", *The Inhuman: Reflections on Time* içinde, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, Stanford, California: Stanford University Press, 1991, ss. 89-107.
- Lyotard, Jean-François. "Something Like: 'Communication...without Communication'", *The Inhuman: Reflections on Time* içinde, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, Stanford, California: Stanford University Press, 1991, ss. 108-118.

LYOTARD İLE AVANGARD SANAT VE YÜCE ESTETİĞİ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK
Tuğba AYAS ÖNOL

Lyotard, Jean-François. "Representation, Presentation, Unpresentable", *The Inhuman: Reflections on Time* içinde, çev. Geoffrey Bennington ve Rachel Bowlby, Stanford, California: Stanford University Press, 1991, ss. 119-128.

Lyotard, Jean-François. "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas* içinde, çev. Dumrul Sabuncuoğlu, ed. Necmi Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994., ss.45-58.

Malpas, Simon. "Sublime Ascesis: Lyotard, Art and the Event", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2002, cilt. 7: sayı:1: 2002, ss.199-211.

Malpas, Simon. *Jean-François Lyotard (Routledge Critical Thinkers)*. London: Routledge, 2003.

Newman, Barnett. "The Sublime is Now", *The Sublime* içinde, ed. Simon Morley, London: Whitechapel Gallery ve Cambridge: MIT Press, [1948], 2010, ss. 25-27.

Newman, Barnett. "The Sublime is Now", *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill. Berkeley, California: University of California Press, 1992, ss.170-173.

Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Zekâ, Necmi. "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas* içinde, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, ss. 7-30.

INTERNET KAYNAKLARI

Barnett Newman Interview

<https://www.youtube.com/watch?v=N6sU6ft9Xjg> 16.04.2019