



Makale Geliş | Received: 08.02.2022  
Makale Kabul | Accepted: 11.08.2022  
Yayın Tarihi | Publication Date: 30.09.2022  
DOI: 10.20981/kaygi.1070039

**Tuğba AYAS ÖNOL**

Dr. Öğretim Üyesi | Assist. Prof. Dr.  
Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Sakarya, TR  
Sakarya University, Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Architecture, Sakarya, TR  
ORCID: 0000-0003-3983-5147  
tugbaayas@gmail.com

## Estetiğin *Etik Dönüşü*: Jacques Rancière'in Jean-François Lyotard Eleştirisi

**Öz:** Jacques Rancière, özellikle 1990 yılı sonrasında Jean-François Lyotard'ın politika ve sanatta "etik dönüş" (*ethical turn*) olarak ifade edilebilecek bir sapmaya neden olduğunu iddia eder. Ona göre Lyotard uyuşmazlığı (*dissensus*) bir yanlış (*wrong*) ya da felaket olarak mutlaklaştırmak suretiyle politikayı; estetik deneyimi temsil edilemeye tanıklık statüsüne indirgeyerek de sanatı bir *etik dönüş*e sevk eder. Bu makalede sadece estetiğin etik dönüşü ele alınacaktır. Rancière açısından bakarsak günümüzde estetik ve sanat alanındaki sorun aslen *politik ve entelektüel* olan estetik alanın politik niteliğinin etiğe indirgenmiş ve bu vesileyle de politik kapasitesinin elinden alınmış olmasıdır. Rancière'e göre özellikle Lyotard'ın, Kant'ın yüce teorisi aracılığıyla estetik otonomi ile Kantçı ahlaki otonomiye birleştirmiş olması, estetiğin politik niteliğinin etiğe indirgenmesine sebep olmuştur. Bu çalışma ilk olarak Rancière'in bu iddialarını sırasıyla ele alarak estetik ve sanatta sözü geçen etik dönüşün nasıl gerçekleştiğine odaklanacaktır. Ardından Lyotard'a yönelmiş olduğu iddialar özelinde Rancière'e yapılan eleştirileri de göz önüne alarak son bölümde bu iddiaların haklılığını değerlendirmeye çalışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Rancière, Lyotard, Kant, estetik, yüce, uyuşmazlık, etik dönüş

## ***The Ethical Turn of Aesthetics: Jacques Rancière's Critique of Jean-François Lyotard***

**Abstract:** Jacques Rancière contends that especially after 1990, Jean-François Lyotard caused a deviation in politics and art that can be described as an "ethical turn". According to him, Lyotard leads politics to an ethical turn by absolutizing *dissensus* as a *wrong (tort)* or disaster; and by reducing aesthetic experience to the status of sheer witnessing to the *unrepresentable* he also leads arts to an ethical turn. This article shall discuss only the ethical turn of aesthetics. From Rancière's point of view, the problem in the field of aesthetics and art today is that the political aspect of the aesthetic field, which is essentially political and intellectual, has been reduced to ethics and thus, its political capacity has been taken away. According to Rancière, the reduction of the political quality of aesthetics to ethics was caused especially by Lyotard's uniting of aesthetic autonomy with Kantian moral autonomy through Kant's theory of sublime. This study shall first address Rancière's claims respectively and focus on how the aforementioned ethical turn in aesthetics and art took place. Then in the last section it shall try to evaluate the legitimacy of these allegations by also taking into account the criticisms made against Rancière in particular for his allegations against Lyotard.

**Keywords:** Rancière, Lyotard, Kant, aesthetics, sublime, dissensus, ethical turn.

### **Giriş**

"Estetik", sanatın yücelikleri ile bir su pompasının sesi arasındaki,  
yaylıların perdeli bir tınısı ile yeni bir insanlık vaadi arasındaki  
düşünülmesi zor tekil düğümü ifade eden,  
bundan iki yüzyıl önce oluşturulmuş kelimedir.  
(Jacques Rancière 2012:19)

Jacques Rancière, günümüzün düşünce ve sanat dünyasının-Hal Foster'ın deyişiyle- son düşünce ustaları (*maîtres à penser*) arasında sayılabilir. Adını ilk kez 1965 yılında- daha yirmi beş yaşındayken- *Lire Le Capital (Kapital'i Okumak)* adlı derlemede yer alan yazısıyla<sup>1</sup> duyuran Rancière'in, düşünsel yol haritası 1974 yılında basılan ilk kitabı *La Leçon d'Althusser (Althusser'in Dersi)* ile ortaya çıkar. Bu kitapta proleterlerin düşünsel kapasitelerine elitist yaklaştığı iddiasıyla Althusser'in 1968 olayları sırasındaki tutumunu eleştirir. Ardından 1981'de arşiv çalışmalarına dayalı tezi *La Nuit des Prolétaires'i (Proleterlerin Gecesi)*; 1983'te filozofların seçkin düşünme biçimlerini eleştiren *Le Philosophe et ses pauvres*

---

<sup>1</sup> Bu iki ciltlik kolektif eserde hocası Althusser'in yanında Balibar, Establet ve Macherey'in yazıları da bulunur.

(*Filozof ve Yoksulları*) ve 1987 yılında da eşitlik iddiasını en açık biçimiyle ortaya koyduğu *Le Maitre ignorant*<sup>2</sup> (*Cahil Hoca*) gelir. Öğrencilik yıllarından itibaren döneminin baskın entelektüel paradigması olan yapısalcılıktan uzak bir düşünce geliştirmeye çalışır ve bunu yaparken de dönemin *fark filozoflarına* (Derrida, Lyotard ve Deleuze) oldukça mesafeli yaklaşır (Rockhill ve Watts 2009: 2). Bu tutumu ve politika ve estetik arasındaki ilişkiyi ele alış biçimi onu, kendi deyimiyle aynı üniversitede felsefecilerden oluşan bir komitenin reddettiği, estetikçilerden oluşan başka bir komitenin ise işe almak istediği biri haline getirir (Rancière 2019b:13). Rockhill'e göre düşünür başına buyruk bir entelektüeldir ve estetik ve politika arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme biçimi ve tartışmalara katkısı bir Kopernik Devrimi olarak tanımlanabilir. Estetik ve politikayı birbirinden ayrı entiteler olarak düşünüp ayrıcalıklı bir kesişim noktası aramak yerine hem sanat hem de politikanın *duyulurun paylaşımına* (*distribution of the sensible*) dayandığını ve böylece politikanın estetik bir mesele olduğunu ve aynı şekilde neyin görülebilir, duyulabilir ya da söylenebilir olduğunu belirleyen bir duyuşal çerçeveyi yani duyulurun paylaşımını belirleyen olarak estetiğin de politik olduğunu belirtir (Rockhill 2011:28).<sup>3</sup> Yani Rancière'e göre estetik ve politika iki farklı şey olmak şöyle dursun sanat ve politika duyulurun paylaşımının farklı tanımlama rejimlerine tabi oldukları için farklılaşmış iki formudur.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> *Le Maitre ignorant: Cinq Leçons sur L'émancipation intellectuelle* (*Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders*).

<sup>3</sup> Estetiğin Politikası (*The Politics of Aesthetics*) başlıklı yazı serisi estetik ve siyaset arasındaki bu ilişkileri tartışmaya açar (2009, 115-116). Ancak bilmemiz gerekir ki Rancière düşüncesinde estetik ne bir sanat bilimi ya da teorisi ne de güzelin teorisi ya da güzelin gözlenmesinin teorisi (2019a: 33). Aksine bir paradoksal düşünce rejimidir. Bu tip bir düşünme rejiminde biçim herhangi bir kavrama bağlı olma zorunluluğu olmadan tanımlanabilir, sanat alanı da spesifik bir deneyimi, sanatı sanat-olmayandan ayıran herhangi bir sınır tanımlamadan düşünebilir (Rancière 2009:116).

<sup>4</sup> Bu noktada filozofun bu düşüncesinin teorik bir sabitliği olmadığını vurgulamak gerekir çünkü sanat ve politikanın yollarını ayırdığı ve hatta birbirini dışladığını savunduğu da olmuştur. Rockhill (2011), Rancière'in hem politika hem de estetik için üçer farklı tanım yaptığını ve bu tanımların zaman zaman birbirleriyle çeliştiğini tespit eder. Örneğin Rancière *Özgürleşen Seyirci* (2010)'de politik sanatın spesifik örnekleri üzerine yazarken- estetik ve politikanın kandaş olduğunu belirttiği yani ikisinin de duyulurun paylaşımının farklı formları olduğu iddiasıyla çelişecek biçimde- politik sanat işlerinin ya politik olarak sanat olmağını iptal edeceğini ya da bir müzede hapsolarak

Rancière'in düşüncelerinin ayrıntılarına geçmeden önce filozofun kendi eserlerini nasıl tanımladığını ve kullandığı metot üzerine yazdıklarına göz atmak yerinde olur. Rancière'e göre bir düşünürü araştırmanın iki düzeyi vardır. İlk düzeyde düşünürün fikirleri incelenir, diğer düşünürlerin fikirleriyle karşılaştırılır ve bu fikirlerin teoriden pratiğe geçildiğinde oluşacak iyi ya da kötü sonuçları yargılanabilir. İkinci düzeyde ise fikirlerin nasıl ortaya çıktığı, neyin haritasını çıkardıkları, çözüm ya da açmaz üretme biçimleri yani *metotları* incelenebilir. Rancière'e göre bir metot, bir patikadır aslında. Bu patika düşünürün izlediği değil, kurduğu bir patikadır ve araştırmacı da düşünürü incelerken kendi patikasını kurmak zorunda kalır. Yani bir metodu incelerken yaptığımız şey fikirlerin nasıl maddesel olarak üretildiğini incelemektir ve aslında fikirler her zaman materyal gerçekliklerdir Rancière'e göre (2009:114). Buna göre Rancière'in tüm kitapları da ele aldıkları konudaki farklı tezlere birer müdahale çabası olarak okunmalıdır. Hiçbir zaman bir politika, estetik, edebiyat ya da sinema teorisi üretme niyetinde olmamıştır. Alaycı biçimde dünyada hali hazırda fazla sayıda teori olduğunu ve ağaçları çok sevdiği için bu külliyata yeni bir teori ekleyerek ağaç kıyımına katkıda bulunmak istemediğini ifade eder. Onun ilgilendiği şey şimdinin koşullarının ya da *şimdi ve burada'nın*, bizi yerleşik düşünce biçimlerini ya da kabullerini sorgulamaya ve değiştirmeye nasıl zorladığıdır (Rancière 2009:114-115). Bu anlamda kendi katkısının yeni bir teori değil, *polemikçi müdahaleler* olduğunu ve önerdiği kavramların *söylem fabrikası* dediği dinamik, değişken ilişkiler içinde anlam yüklendiğini yazar. Onun yaptığı şey sabit kalmayan bir topografya için hareketin kendisi tarafından sürekli modifiye edilen bir harita yapmak olarak nitelenebilir ve bu yüzden kavramları da tözsel değil değişkendir (Rancière 2009). Düşünürün fikirlerini tüm bu genel çerçeveyi aklımızda tutarak incelemek daha verimli olacaktır.

---

politik iddiasını kaybedeceğini yazar (Rockhill 2011: 37) Rockhill'e göre bu bir çelişki olmakla birlikte verimli bir çelişki olması muhtemeldir. İddianın ayrıntıları için bkz. (Rockhill 2011).

2003 yılında bir röportajında Rancière, 1981 tarihli doktora tezine dayanan *La Nuit des Prolétaires*'i yazmaktaki amacının “politik ve toplumsal olarak adlandırılan bir hareketin aynı zamanda entelektüel ve estetik bir hareket olduğunu göstermek” olduğunu söyler (Rancière 2013). Bu estetik hareket “görünür ve düşünülebilir olanın çerçevelerini yeniden düzenlemeye yönelik bir hareket”tir ve -1995’te yayınlanan *Le Mécontente*’ye (*Uyuşmazlık*) göre- esasen “yerleri ve zamanları, konuşmayı ve sessizliği, görünenler ile görünmezleri paylaşma ya da bölüştürme biçimlerini yeniden düzenleme meselesi” olan siyaset de tam bir estetik meselesidir (Rancière 2005; 2013; 2019b). Görünür ve düşünülür olanın çerçevelerini yeniden düzenlemek de şuna benzer sorulara odaklanmaktan geçer: Bir durumda, bir toplanmada, bir açıklamada ya da bir eylemde politik olanın ne olduğunu nasıl belirleriz? Bir “siyasi örgütün” hangi noktaya kadar ne derecede siyaset yaptığını nasıl belirleyebiliriz? (Rancière 2009:118). Tüm bu soruların cevapları mevcut siyasetin belirlemiş olduğu görünme ve duyulma biçimlerine –yani mevcut siyasette sözü geçerli olana- bir karşı çıkış içerir. Bu anlamda görünür ve duyulurun farklı bir biçimde yeniden belirlenmesine yönelik bir mücadele olarak siyaset aynı zamanda estetik bir boyut da taşır.

Rancière estetik ve politikanın karşılıklı ilişkisini “estetik/politika sorusu iki taraflıdır” diye ifade eder. Bu ilişki bir yandan-estetiğin tarihsel bağlamına karşılık gelen-estetik rejimin formları ile siyasetin modern biçimleri arasında var olan bağlantının özel biçimlerini ortaya koyar. Diğer yandan da siyasi eylemlerin ve çatışmaların aslında görünür olana, söylenebilecek olana, bir konuda kimin söz söyleme ve eylemde bulunma hakkına sahip olduğuna dair çatışmalar olduğuna işaret eder. Bu durumda politik bir çatışma- neyin görülür ve neyin duyulur olmaya layık olduğu konusunda bir anlaşmazlığı işaret ettiği için- daha başından estetik bir meseledir. Örneğin eşitlik siyasi eylemin bir prensibidir ancak bu eylemin kendisi duyulurun paylaşımına yapılan estetik bir müdahaledir (2009:121).

Meseleyi estetik üzerinden tekrar etmek gerekirse: Estetik ilk olarak görünür ve söylenebilir olana, kimin görüp kimin göremediğine, kimin konuşup kimin gürültü yaptığına karar veren polemikler yani *duyulurun paylaşımı* anlamında bir siyaset düşüncesinin sistemleştirilmesi olarak anlaşılabilir (2009:115). Rancière, estetiğin bu ilk anlamının<sup>5</sup> insanın dünya üzerinde yaşadığı deneyimle, dünyevi boyutla ilgisini sıklıkla vurgular. Rancière, önerdiği estetik perspektifin 1970'lerde işçilerin özgürleşmesini yani başka bir türlü düzenlenmiş bir dünyada yaşama isteği ve mücadelesini anlattığı yazılarında bulunabileceğini belirtir (2019a: 29). Rancière işçilerin zihnen özgürleşme sürecinden kendisinin *estetik boyut* olarak nitelendirdiği ve temelde farklı bir duyumsal dünya içinde yaşama çabasını ifade eden bir perspektif geliştirir. İşçiler dünyayı Kantçı, her türlü ilgiden bağımsız estetik bakış açısıyla gördükleri zaman toplumsal bir değişim potansiyeli doğar. Rancière'in örneğiyle, marangoz Gauny çalıştığı villada gözlerini ellerinin satılık emeğinden dünyaya çevirdiği zaman "ilgisiz bir bakışı varmış gibi yapmayı seçer ve kötü ücret almasına, bir patron için ve de zenginler için çalışıyor olması gerçeğine rağmen estetik bir yargı edinir" (2019a: 29). Dünyayı bu şekilde deneyimlediği zaman da *verili* olan bu duyusal dünyayı farklı şekilde deneyimleme potansiyelini sahiplenir, ellerini yazmak, çizmek ve okumak için kullandığı zaman duyulurun paylaşımına müdahale etme arzusunu harekete geçirmiş ve başka türlü bir dünya için mücadelesini, bir *estetik devrimi* başlatmış olur (2019b: 29-30; 2005:14). Rancière'e göre "özgürleşmede söz konusu olan şey budur: Sıradan duyusal deneyim yollarından sıyrılmak". Ve filozof "bu düşünce, iktidar ilişkileriyle değil, duyusal dünyanın kendisinin çerçevelenmesiyle ilgili olan siyaset fikrim için önemliydi" diye belirtir (2019a). Yani burada bahsi geçen estetik, düşünürün kendisinin *tarihsel* diye nitelediği çalışmalarının bir sonucudur ve bu tür bir estetik-tıpkı Kantçı ampirik deneyimin *a priori* yöneticileri olan

---

<sup>5</sup> Estetiğin ikinci anlamı olan "estetik sanat rejimi", tarihsel olarak sanata sanat kimliğini veren belirli bir rejimine karşılık gelir. Bkz. (Rancière 2008; 2012)

zaman ve mekan<sup>6</sup> gibi- deneyimi kuran bir estetikdir yani basitçe herhangi bir sanat ya da zevk (*taste*) meselesi değildir (2005:13). Bu anlamda marangoz Gauny ve işçiler zamanın paylaşımını (*partition of time*) değiştirerek, geceleri zamanlarını okumak, yazmak ve tartışmak için kullanarak bir estetik devrimi başlatırlar (2005:14). Yani emek gücünü ertesi gün yeniden üretebilmeleri için geceleri sadece uyumakla yükümlü işçiler bu zamanı farklı şekilde kullandıklarında estetik bir müdahale başlatmış olurlar. Benzer biçimde kendilerine dayatılan yaşam koşullarını sorgulayan ve eşit haklar için sokaklara çıkan işçiler, işveren ve patronların kararlarını tartışan sesleriyle politik bir devrim yanında estetik bir müdahale iddiasında da bulunmuş olurlar. Bu iddia onların seslerinin de duyulur olması gerektiği iddiasıdır. Bu noktada bu tip bir girişimin işveren ve kural koyan yani duyulurun nasıl paylaşılacağına karar verenler tarafından konuşma/tartışma olarak değil, anksiyetik çatlak sesler olarak algılanacağını tahmin edebiliriz. İşte politik çatışma tam da bu yüzden, insanların ağızlarıyla ne yaptıklarıyla ilgilendiği noktada aslında estetik bir meseledir. Tekrar etmemiz gerekirse eşitlik siyasetin bir ilkesidir ama işçilerin sokaklara döküldükleri gün ağızlarıyla yaptıkları şeyler olarak tartışmak, slogan atmak, konuşmak- işverenin belirlediği haliyle- duyulurun paylaşımına estetik bir müdahale hamlesidir (Rancière 2009:121).

Bu noktada dikkat etmemiz gereken önemli bir husus var: Estetik ve politika kandaş olmalarına rağmen aralarında bir eşitlik söz konusu değildir; yani estetik politikayla aynı şey değildir. Bu iki alan zaman zaman birbirlerinin sınırlarını ihlal edebilir yani estetiğin politik alana ve politik olanın da estetik alanına haksızca girmesi söz konusu olabilir. Rancière'e göre estetiğin politik alan ile arasındaki sınırı ihlal etmesine en iyi örnek -öncelikle yeni bir sözde sanatsal paradigma olarak ilan edilen- postmodernizmin<sup>7</sup>, hem kolektif özgürleşme

---

<sup>6</sup> Kantçı deneyimde zaman ve mekân ham duyuşsal veriyi düzenleyen ve deneyimin yöneticileri olan *a priori* görüledir. Bkz. (Kant 2009:157-162).

<sup>7</sup> Rancière postmodernizm özelinde "realizm/modernizm/post-modernizm anlatısıyla ilgili ilk problemim, son iki yüzyıl boyunca sanatta ve estetik deneyimde neler olduğunu anlamamıza yardımcı olamaması" der. Üstelik bu akımlar arasındaki ayırım da anlamsızdır ona göre: "tarihsel

perspektifini kaybetmiş olan çağımızın politikasını ve hem de dünyanın küresel bir tanımını ifade eder hale gelmesidir. Yani Rancière öncelikle postmodernizmin yeni bir sanatsal paradigma olarak ilan edilmesine karşı çıkar. Üstelik bu tanımlamaya ek olarak zikredilen Helgelci “sanatın sonu” ve estetiğin başarısızlığı ifadeleri daha da ileri taşınarak sanatın “temsil edilemeyen”i ifade etmesine dönüşür. Bu noktada estetikten politik alana bir sıçrama gerçekleşir: bu ifade totalitarizmin suçlarına katılan sanatsal ütopyaların geriye dönük olarak kınanmasına karşılık gelir. Rancière’e göre işte tüm bu iddiaların “ütopyaların sonu” nu ilan eden küresel gerici söylemin bir parçası haline gelmesiyle de politika estetik alanının sınırını ihlal etmiş olur.

Bu yazıya konu olan, Rancière’in Lyotard’ı eleştirdiği nokta işte tam da bu sınır ihlali meselesidir. Rancière’e göre “savaşın ertesinde avangardist bir sanat hareketinin ürünü, 1960’larda siyasetin radikal eleştirisi, bugün var olan düzenin “eleştirel” astarı halini almış Sitüasyonist söylemin güzergâhı, estetik ile siyaset arasındaki çağdaş gidiş gelişleri ve avangard dışı temsil, düşüncenin nostaljik düşünceye dönüşümlerini ele veren bir belirti” (2008:144) olarak okunmalıdır. Avangardist bir sanat yaklaşımının eleştirel düşüncenin yasını tutan bir göreve getirilmesi yani estetiğin politik alanı ele geçirmesi ilk kez Lyotard’ın metinlerinde görülür. Lyotard’ın Kantçı yüce çözümlemesi, Kant estetiğinde sanatlarla ilgisi kurulmamış olan bu kavramı sanata ithal eder ve Lyotard düşüncesinde sanat Rancière’in deyişiyle “düşüncenin kökensel uçurumu ile düşüncenin yanlış tanınmasının felaketi arasındaki dramaturjinin devam ettiği yer” olarak ilan edilir (2008:144;168). Bunun sonucu olarak insanlığın modernlik ideali yani kendi kendini özgürleştirme arzusu modern delilik olarak soykırım kamplarında önlenemez biçimde kendini göstermiş ve postmodernizm de bu andan itibaren bu

---

olarak modernizm aslında tam tersi hakkındaydı: sanatın modern yaşama adanması, sanatın artık resimler, senfoniler ve benzerlerini değil, yaşam formları yaratması gerektiği fikriydi” (2019a).



şok edici deneyimi kınayan, *temsil edilemez/baş edilemez/ kefareti ödenemez* olanın *büyük temasına* dönüştürülmüştür (Rancière 2008:168).

Bu çalışmada ele alacağımız etik dönüş/sapma estetik ve politika arasındaki ilişkinin etik alana kaymasını ifade eder. Ancak estetik ve politikanın etik dönüşümü ifadesi ile kast edilen şey sanat ve politikanın prensip ve pratiklerinde ahlaki yargılara gün geçtikçe daha fazla maruz kalması değildir. Aksine etik dönüşüm nedeniyle yasa ile gerçeklik yani olması gereken ile olan arasındaki ayrımın çözülmüş olmasıdır yani norm, aktüelin içinde erimiştir. Bu noktada Rancière'in ahlak ile etik kavramlarını eş anlamlı kullanmadığını vurgulamak gerekir. Rancière'e göre ahlak kavramının temelinde gerçek ile yasa yani olan ile olması gereken arasındaki fark yatar. Ancak filozofa göre uzlaşmaya (*consensus*) dayalı yaklaşım artık bu ayrımı ortadan kaldırmıştır. Rancière'e göre uzlaşma bir topluluğu oluşturan asıl politik çekirdeğin yani uyuşmazlığın (*dissensus*) içini boşaltır. Bu durumda da aktüel olan ile olması gereken (yasa) birbirinin içinde erimiştir (2006:2).

## 1. Estetik ve Etik Dönüş

“Ya Musa'nın yasası ya da McDonald's'in yasası: Yüce-estetiğinin estetik metapolitikaya kattığı son söz bu. Musa'nın bu yeni yasasının, McDonald's'inkine karşıt olduğu su götürür. Ancak, estetiği de politikayı da, bugün etik adını alan biricik yasa lehine ortadan kaldırdığı kesindir” (Rancière, 2012:105)

Etik dönüşümün konsensüse dayanarak politikanın ve hakların mevcut farklarını silmesi, sanatlar ve estetik düşünüm için de benzer bir duruma yol açar. Nasıl ki bu etik dönüş içinde siyaset, konsensüs ve sonsuz adalet ikilisinde eridiyse, sanatlar ve estetik düşünüm de kendilerini, toplumsalın hizmetine adanmış bir sanat vizyonu ile onu felaketin bitmez tükenmez tanıklığına adayan bir estetik düşünce içinde paylaşırma eğilimindedir (Rancière 2006:10). Filozofun, felaketin

sanatı ya da felaketin affedilemezliğinin sonsuz tanığı olarak ilan edilen sanata atıf yaparken sıklıkla Lyotard'dan ve onun öne sürdüğü modern sanat anlayışından bahsettiğini biliyoruz. Hatırlamak gerekirse Lyotard'a göre (1991) modern sanat yani avangard sanat, temsil edilemeye tanıklık eder. Ona 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". Buradan hareketle modern sanatı ele alırsak hem edebiyat hem de plastik sanatlar, özellikle avangard sanat, temel dayanağını yüce estetiğinde bulur (Lyotard'dan aktaran Ayas Önol 2019:309).

Rancière'e göre ise estetik düşünüşün etik dönüşümünde işte bu *gösterme yetisinin güçsüzlüğü* yani *temsil edilemezlik* nosyonu problemin temel kaynağı olarak karşımıza çıkar. Rancière'e göre sanatta temsil edilemezlik iki ideyi bir arada sunar: imkânsızlık ve yasak (*interdiction*). Yani bir şeyin temsil edilemez olduğunu söylediğimizde temelde iki şey iddia etmiş oluruz:

1) Sanatın mevcut araçları, temsil edilmek istenen şeyin tekilliğini karşılayacak kapasitede değildir (Rancière 2006:12). Başka bir deyişle ya temsil edilmek istenen şeye uygun bir duyulur sunum biçimi mevcut değildir ya da *şeyin* duyulabilir gücüne karşılık gelebilecek düzeyde bir anlaşılabilirlik şeması yoktur (Rancière 2008:112).

2) Bu noktada temsilin imkânsızlığı aynı zamanda sanat adına bir yasağı da imler. Uç bir terör ya da ıstırap örneğini estetik beğeni için taklit etmek çoğu durumda kabul edilemezdir ve bu anlamda aslında yasaktır. Yani sanatın, haz ve oyun gibi kipleri nedeniyle temsil edilecek şeyin ciddiyeti zedelenebilir (Rancière, 2006: 12-3). Bu nedenle bazı şeylerin sanatın temsil alanını aştığı söylenmektedir. Bu noktada yasak fikri yeni bir sanat yani temsil edilemeyen sanatını talep etmiş olur (Rancière, 2006: 12; 2008:112). Ve aslında Lyotard'ın benimsediği bu yaklaşım, temsil alanını aşan ve düşünülemeyen ama şüphesiz "bizi etkileyen şey

ile düşüncemizin bu şeyin ne kadarına hâkim olabildiği arasındaki özsel uyumsuzluğa tanıklık eden bir sanata çağrı yapar.” (Rancière, 2008: 113).

Rancière'e göre temsil edilemezlik fikrine içkin olan imkânsızlık ve yasak nosyonları, *gösterme yetisinin güçsüzlüğü* fikrinin aynı zamanda iki farklı tanık statüsü talep ettiğini gösterir. Birinci pozisyonun tanığı, sanatta temsil edilemezin imkânsızlığına vurgu yapan Platoncu mimesis anlayışına aittir. Bu iddia Platon'un iyi ve kötü mimesis ayrımında temellenir. Burada ideaların ikinci düzeyde bir kopyası yani simulakrı olan sanat karşısında deneyime dayalı ilk elden ve basit anlatı yüceltilir. İkinci durumda ise tanık “düşünceyi aşan bir oldu'nun tanıklığını” yapar ve bu da Lyotard'ın iddia ettiği düşünce ile düşünceyi aşan şey arasındaki uyumsuzluğa tanıklık eden yeni bir sanata işaret eder (Rancière 2008:113). Bu aynı zamanda Lyotard'ın modern sanat yaklaşımıdır: “Kavramlaştırılabilir, ama ne görülebilir ne de gösterilebilir bir şeyin varolduğunu göstermek: İşte modern resmin davası bu” (1994a:52) diye yazar Lyotard. Görülemeyen ya da gösterilemeyen bir şeyin varlığı nasıl gösterilir sorusunun cevabı da Kant'ın yüce anında temsil edilemeyen sonsuzluk idesinin *negatif* temsilini düşünmek suretiyle aşılır. Kant negatif temsil için İncil'deki “... Hiçbir suret yapmayacaksın, vs.... (Çıkış 20,4)” diyen ve mutlağın tüm olası gösterimlerini yasaklayan buyruğu örnek gösterir. Rancière'e göre bu buyruğa uygun olarak Lyotard'ın “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” (1994a:52) sözleri bize “yüce resim estetiğinin bir eskizini” sunar.

Hem Kant'ın hem de Lyotard'ın yaklaşımda temsilin olanaksızlığına işaret eden bir tutum vardır fakat Lyotard'da aynı zamanda sanatın *temsil edemezliği* başka bir sanata yol açar. Rancière'e göre ise sanat bir kavram değil, bir *dispositif*dir, bir aygıttır öyle ki “sanat nesnelere sanat nesnesi kimliği verilmesine aracı olan, bir sunum mekânının şekillendirilmesidir” (2012: 27). Örneğin sanatı

politik kılan toplumsal yapı, çatışma ya da kimlikleri temsil edebilme biçimi değil, “bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme” yani tam da temsili mesafenin ayarlanmasıdır (Rancière 2012: 27). Ama Rancière’de mesele temsili mesafe ile ilgili iken Lyotard’ın yaklaşımında temsilin olanaksızlığı sorununa dönüşür ve yasak da kendini sanki nesnenin bir özelliğiymiş gibi sunarak bu olanaksızlığın içine sızar (Rancière 2008:114). Rancière, “temsil edilemeyen sanatından bahsetmek için temsil edilemeyen fikrinin sanat dışı bir yerden gelmiş olması muhtemeldir ki bu alan din alanıdır” (2006:16) diye yazar. Tanrının tasvirinin yasak olması prensibi sanat alanına temsil edilemeyen olarak transfer edilmiştir. Ve artistik modernite ya da modern sanat temsil edilemeyene tanıklık etme görevini üstlenmiştir. Ancak Rancière’e göre Kant’ın referans verdiği Musa’nın “suretler yapmayacaksın” şeklindeki buyruğundan İdea ile duyulur sunum arasındaki sapmaya tanıklık edebilecek yüce bir sanata dair hiçbir fikir çıkmaz aslında (2004a:8; 2008:133; 2012:90). Rancière bu noktadan hareketle Lyotard’ın “yüce sanat”ının konfigürasyonunu aşağıdaki şekilde ifşa etmek ister:

Yücelik bir yandan sureti yasaklayan buyruk formu altında, bir yandan da yasağa tanık olan bir suret formunda olamaz. Sorunu çözmek için, sureti yasaklayan buyruğun yüceliğini temsili olmayan bir sanat ilkesiyle özdeşleştirmek gerekmektedir. Ama bunun için Kant’ın sanat dışı yücesini sanatın içinde tanımlanmış bir yüceyle özdeşleştirmek gerekmektedir. Kant’ın ahlâki yücesini Burke’ün çözümlendiği poetik yüceyle özdeşleştirerek Lyotard bunu yapar (2008:133).

Rancière’e göre bu yaklaşımla Lyotard yalnızca anti-temsil yarılmasının anlamını değil, aynı zamanda Kantçı yücenin de anlamını değiştirmiştir. Modern sanatı yüce kavramının altında düşünmek hem temsil araçlarını hem de temsil edilebilenin özgürlüğünü ya da sınırsızlığını tam tersine yani duyulabilir maddesellik ile düşünce arasındaki temel uyumsuzluğun deneyimine dönüştürür. Kantçı yücede imgelemin temsil etmede yaşadığı zorluk nedeniyle usun sınırsızlığına sığınması ve imgelemin usun yardımıyla yüceyi tetikleyen nesneyi temsil edebilir hale gelmesi estetikten ahlak alanına geçişi imler. Rancière’e göre

Lyotard işte bu sanat dışı geçişi sanatın yasası haline getirir. Ama bunu yapmanın bir bedeli vardır; roller değiştirilmiştir. Artık usun isteklerine uymayan duyumsama fakültesi değildir. Aksine ruhun kendisi duyulur dünyada bir tikelliği temsil etmenin imkânsız görevi ile karşı karşıyadır. Yani etik yasa açıklayamayacağı benzersiz bir tikel örnek karşısında boyun eğdirilmiş ve bu duyumsanabilir tikel de sonsuz kere tekrarlanan tek ve biricik bir borca indirgenmiştir. Rancière'e göre Lyotard, bu borcu hatırlatmayı artistik avangard'ın görevi olarak belirlemiş olur. Bu durumda artistik avangardın işlevi bu jesti tekrarlamaktır.

Artistik avangard, önceleri sadece maddenin duyumsanabilirlik karakterinde şoke edici bir değişikliği, temsile direnişi imlerken daha sonraları Freud'un hem dile hem de dolaysız anlık duyusal deneyime bağlı bir dizi duyusal izlenim olarak tanımladığı "şey" kavramı ile özdeşleştirilir. Daha sonra da Musa'nın yasasının buyruklarından biri olan imaja getirilen yasakla ilişkilendirilir. Radikal bir gerçeklikle tarihsel bir sanat konfigürasyonunun bu biçimde ilişkilendirilmesi tam da Rancière'in yasanın aktüelin içinde erimesi dediği şeye yol açar. Öyleyse yüce olanın 'etik' dönüşümünün anlamı şudur: Estetik özerklik ve Kantçı ahlaki özerklik tek ve aynı heteronomi yasasına dönüşmüştür yani zorunlu ahlaki emir (*olması gereken*), radikal gerçeklikle (*olan*) özdeş ilan edilerek ahlak ve estetik tek ve aynı yasaya dönüştürülmüştür (Rancière, 2006:16). Başka bir deyişle mesele duyulurun maddiliğinin temsile gösterdiği dirençmiş gibi başlayıp, Ötekinin yasasına tabi olmak olarak sonlanır.

Rancière, Lyotard'ın Kant'ı yanlış anladığını ya da yanlış okuduğunu iddia etmediğini belirtir. Aksine 'Lyotard neden Kant'ı bu şekilde okuyor?' yani "Lyotard neden Kantçı yüceyi sanatsal avangardın ve etik heteronomi yasasının birleşik bir ilkesi olarak okuyor?" sorusunu sormanın daha mantıklı olduğunu düşünür. Ve soruyu şu şekilde sorar: "Lyotard'ın Kant'a niçin ihtiyacı var? Peşinde olduğu şeyi - bir sanatsal avangard kuramı, avangarda düşen görev olarak öznenin sefaletine

tanıklık, heteronomi yasası olarak ahlaki yasa fikri- onu bulma ihtimalinin en düşük olduğu yer olan Kant'ın metinlerinde aramak neden?" (2012: 95). Rancière'in -estetik konusunda Schiller'in Kant okumasını tercih etmesinin yanında- bu soruları sormasının asıl nedeni Lyotard'ın Kant okumasının bir paradoks içerdiğini düşünmesidir. Ona göre Lyotard Kant'ın estetiğinin politik bir okumasını yaparak başlar ancak geldiği son noktada tüm olası politik potansiyeli de sonsuza kadar silmiş olur (2004a:12).

Rancière'in-Lyotard'ın sunduğu şekliyle-avangard sanata yönelttiği-eleştirisinin iki temel ayağı vardır. Bunlardan ilki Lyotard'ın Kant estetiğini okurken ortaya koyduğu paradoksal tavır, diğeri ise spesifik bir sanat biçimi olarak avangard sanatı mutlak bir politik tavır olarak ortaya koyması ve üstelik bu tavrın Adornocu ve hatta Greenbergci bakış açısından daha özgün olmamasıdır. Buna göre Lyotard'ın savunduğu avangard sanat kuramı Rancière için tarihsel olarak avangarda "ticari estetizasyon biçimlerine verilecek her türlü tavize karşı sanatsal yeniliği koruma" sorumluluğunu dayatan Adornocu modernist geleneğin bir devamı olmanın ötesine geçemez. Adorno'nun yaklaşımı ile olan benzerliği Lyotard'ın trans-avangardizme karşı çıkışında görülebilir:

Aynı yüzeyde neo -ya da hiper-realist motifler ile lirik ya da kavramsal motifleri karıştırmak, her şeyin tüketilebilir olduğunu ve dolayısıyla her şeyin birbirine eşdeğer olduğunu iddia etmektir. Bu yeni bir "zevk"i yerleştirmek ve onaylamaktır. Bu zevk bir zevk değildir. Eklektizm, mecmua okurlarının alışkanlıklarına, standart endüstriyel imge tüketicisinin ihtiyaçlarına, süpermarket müşterisinin zihnine hitap eder (Lyotard 1991:127).

Lyotard bu eleştiride trans-avangardizm ya da neo-ekspresyonizm hareketlerini, zevk olamayacak şeyi yeni bir zevk olarak tanıtmakla suçlar. Fakat Rancière'e göre Lyotard bu noktada neyin zevk olup olamayacağına keyfi karar verir ve bu tutumuyla bize Adorno'nun müzik konusundaki tavrını hatırlatır. Adorno *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde müzik eğitimi almış kulakların, 'hilekârlık söz konusu olmadığı sürece' eksilmiş yedili akorlara artık tahammül" edemediğini

iddia eder (2012:96). Rancière için bu iki tutumda da sanatı eleştirme ölçütleri keyfidir. Sonuç olarak Adorno ve Lyotard izlekleri birebir aynı olmasa da sanatın gündelik yaşamdan uzak durmak koşulu ile toplumsal anlamda özgürleştirici ya da sanatsal anlamda yenilikçi olduğunu belirterek paralel biçimde düşündüklerini kanıtlamış olurlar.

Rancière'in bu iddiasını dayandırdığı iki temel nokta şunlardır: İlk olarak hem Adorno hem de Lyotard Kantçı güzel yargısının her türlü ilgiden bağımsız (*disinterested*) olma özelliğini, sanat eserinin tüketim nesnelere karşı ilgi duymaması olarak yorumlanmıştır. İkinci olarak iki düşünür için de sanat bir tür uzlaşmazlık taşır ya da başka bir deyişle iki düşünür için de yüksek sanat uzlaşmaya dayanmaz. Adorno'ya göre sanat bir iç-çelişki içerir. Bu çelişki, eserin ticari estetik yani gündelik tüketim nesnelere karşı estetiği karşısındaki yaratıcı gücü (erk) ile eseri "emeği keyiften ayıran kurucu yabancılaşmanın tanığı kılan bir yetersizlik" (erksizlik) arasında belirir. Sanatın toplum için bir özgürleşme vaadi taşıması onu ticari estetiğin karşısına koyan bu iç çelişkiye dayanır. Lyotard'a gelince, onun teorisinde de sanat piyasa koşullarından bağımsız yaratmalıdır ancak Rancière'in iddia ettiği biçimle burada olan Adorno'nun teorisinin *tersyüz* edilmesidir. Lyotard'da çelişki artık "felaket" olarak anılır (Rancière 2012:96-7). Lyotard'ın Adorno'nun izinden giderek yaptığı şey özgürleşme vaadini de ortadan kaldırmak olmuştur. Tam tersine sanatı artık tüm özgürleşme vaatlerini bir yalan olarak niteleyen sonsuz bir yas düşüncesi içine hapsetmiştir (Rancière 2006:18; 2004a:14) Yani Adorno'nun anladığı biçimiyle özgürleşme vaadini yerine getirecek olan sanatı ticari estetik biçimlerden mutlak biçimde ayıran estetik ayırım korunamaz ve Lyotard düşüncesinde estetik deneyim temsil için ehlileştirilemeyecek olana bir tanıklık olarak tanımlanmış olur (Rancière 2011:11; 2005:22).

Öyleyse Lyotard'ın önerdiği biçimiyle 1980'li yıllarda avangarda düşen görev, "tuval üstünde soyut motifler ile figüratif motifleri karıştıran yeni resim

eğilimlerinin eklektizmini reddetmek” (Rancière 2012:95) olur. Eklektizme başvuran postmodernizmi reddeden Lyotard şöyle yazar:

Bu postmodernizm eleştirmenler, müzeciler, galeri yöneticileri ve koleksiyoncular aracılığıyla, sanatçılar üzerinde güçlü bir baskı uygulayarak, resimsel araştırmayı "kültür"ün şu andaki haline göre hizalar ve sanatçıları "sunulamaz olan" meselesiyle uğraşmaktan azade kılar. Oysa benim gözümde hayat ve düşünce bakımından gelecek yüzyılın yegâne önemli meselesi budur (Lyotard 1991:127)

Lyotard'ın "sunulamaz olan" ifadesiyle tikel duyuşsal tecrübe karşısında imgelem ve duyuşsalın kavramla boy ölçüşemiyor olmasını ifade eder. Temsil edilemeyeni Kantçı İdea'nın nesnesine benzetir. Deneyimi regüle eden İdeaların tikel bir nesnesi, sembolü yoktur ya da karşılık geldikleri tikel bir olay bulunamaz (Lyotard, 1991:126). Çünkü bunu yapmak mutlağı tikel bir temsile indirgemek anlamına gelir. Ona göre duyuşsal gerçekliğin radikal karakterinin gösterilemiyor oluşu karşısında yapılabilecek olan "gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imâlar icat etmektir" (1994a:58). Lyotard'ın işaret ettiği dil ile gerçeklik arasındaki bu temsil imkânsızlığı Rancière için tüm potansiyel düşünce yollarının baştan iptali anlamına gelir.

Rancière'e göre Lyotard'ın yaklaşımı yüksek sanat- ticari sanat ayrımını ortadan kaldırmakla nasıl Adornocu özgürlük vaadini geçersiz kıldıysa, sanata duyuşsal ile kavramın yüce uyumsuzluğunu yani "*aistheton'un* şokunu kayda geçirmek" gibi bir görev yüklemekle ve "bu şoku 'kölelik durumunun' silinemez tanıklığı olarak tahlil" etmekle Schiller'in "*estetik hal'in* askıya alınması" olarak tanımladığı ve yeni bir özgürlük vaadi taşıyan bakış açısını da tam olarak ters döndürmüş olur (2012:98). Ona göre Schiller'in estetik deneyimi hem aklın hem de usun yasalarını askıya alan yani öznenin bilme ya da arzu etme deneyiminde söz sahibi olan iktidar ilişkilerini askıya alan bir deneyimdi. Bu kabul, Kant'ın güzel yargısının temeli olan nesnenin salt biçimi ile tetiklenen fakülteler arası "özgür oyunu" nun aslında temelde bir uyumsuzluk olarak başladığını iddia eder. Yani estetik deneyim Kantçı bir özgür oyun sonucu fakültelerin bir uyuma ve



sonrasında güzel yargısına varmadan önce fakülteler arası ilişkiyi askıya alan özel bir deneyime işaret eder. Rancière'e göre Schiller'in Kant okuması estetik durumun özgürlük vaadine zarar vermez. Aksine özel otonom bir özgürlük vaadi taşır. Schillerci estetik yargı anlayışın, usun ve imgelemin boyunduruğunda olmadığı ve hatta bunlar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi de geçersiz kılan spesifik bir sensoryuma karşılık geldiği için burada sözü geçen uyum- aklın tüm fakültelerinin tahakkümünü reddeden bir deneyim olarak- aslında bir uyumsuzluğa da işaret eder. Rancière'e göre Schiller'i takip edersek uyumsuzluk nosyonu için Kantçı yüceye başvurmaya gerek yoktur. Üstelik Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'da güzel yargısının temelinde ikili bir olumsuzluğu (*double bind*), çekim ve itimin çifte boyunduruğunu koymasının estetik deneyimin politik potansiyelinin korunmasını sağlar (Rancière 2004a).

Bu politik karakteri daha iyi anlamak için Schiller'in bu ikili olumsuzluğu örnekleyen, Juno Ludovisi heykeline yaptığı yoruma bakılabilir. Ona göre bu heykel güzelliğiyle bizi cezbeder fakat aynı zamanda kendine yeterliğiyle ulaşılmaz olduğunu hissettirir. Rancière, burada hem uyum hem de uyumsuzluğu bir arada sunan Schiller'in yaklaşımında politik potansiyel bağlamında iki önemli yenilik görür. Birinci yenilik bu yaklaşımın Kantçı sağduyu (*sensus communis*) yerine "yeni bir evrensellik" önermesidir. Fakülteler arası tüm hiyerarşileri askıya alan estetik deneyim toplumda estetik beğenin Kantçı toplumsal hiyerarşik bakışını da ortadan kaldırır. Bu yeniliği izleyerek Schiller'in ikinci olarak "duyulur eşitlik biçimini taşıyan eşi görülmemiş bir deneyim kipi"ne işaret ettiği söylenebilir. Bu noktada Kant'ın ne akıl ne de arzunun kurallarına tabi olan estetik deneyiminde ne... ne de kalıbı Rancière'e göre Schiller'in elinde bir devrimi işaret eder: *duyulur varoluşun biçimlerinin devrimi* (Rancière, 2012:99). Rancière'in bu yaklaşımda gördüğü potansiyel kendisinin duyulurun paylaşımı dediği konfigürasyonları yeniden, başka biçimde tasavvur etmek anlamına gelen estetik devrim fikriyle yakından ilgilidir. Schiller'in bakış açısı estetik devrimde hedeflenen siyasal özgürlüğü ve onun çatışkılarını aşabilecek bir özgürlük vaadi taşır. Estetik

deneyim, Schiller'in önerdiği biçimle "yaşanmış duyulur dünyanın biçimlerinde" bir devrim önermiş olur ve bunu "devlet biçimlerinin altüst oluşunun karşısına koyan bir politikanın -daha doğrusu metapolitikanın- ilkesi olur" (2012:100; 2012: 33-40).<sup>8</sup> Juno Ludovisi heykelinin ne buyurmaya ne de itaate kendini teslim etmeyen duruşu politik olarak tüm pozisyonları dışlayarak uyumsuzluktan çıkarılan bir eşitlik ve "ayrışmamış kolektif yaşam formları" olarak yeni bir cemaat önermiş olur. Yani Schiller'de duysal âlem, tahakküm sonsuzluğu ve başkaldırının vahşeti arasında başka üçüncü bir yolun mümkün olduğunu işaret eder (Rancière, 2004a:14).

Rancière'e göre Adorno'nun sanat eserinde gördüğü iç çelişki ya da Lyotard'ın yücede bulduğu uyumsuzluk Schillerci bakışın yorumlanmasıdır fakat artık ikisi de Schillerci anlamda bir özgürlük ve eşitlik vaadi taşımazlar. Aksine Adorno ve Lyotard'ın örneklediği bu karşı-hareket başka bir metapolitika örneği olarak öncelikle estetik ayrımı yeniden kurar. Buna göre estetik ayrım sanatın saflığına ya da homojenliğine vurgu yapmaz. Estetik ayrım, estetiğin bağımsız bir deneyim olarak "iktidar oyunları ve tahakküm biçimleriyle arasına koyduğu mesafenin saflığı" anlamına gelir (2012:101). Schillerci ikili uyumsuzluk Adorno'da sanat eserinin iç çelişkisi haline getirilir ve özgürlük vaadi uyumsuzluğun güçlendirilmesine ve her tür uzlaşmanın reddine dayanır. Lyotard ise uzlaştırılmaz olanı kaydeder ama artık "siyasal özgürleşmeyi sanatsal modernizmden ayırmak, başka bir tarihsel anlatıya bağlamak" niyetindedir. Lyotard özelinde anlatı, siyasal özgürleşme yani proleterlerin özgürleşmesi yerine Yahudilerin soykırımını kayda geçirmek olarak değiştirilir. Bu noktada Schiller'in estetik deneyimin tahakküm ve boyun eğme düzeninin arasında üçüncü bir yol

---

<sup>8</sup> Düşünürü göre "metapolitika, politik meseleleri, toplumsal yaşamın gerçek mekanizmalarını ve gerçek topluluk biçimlerini saklayan görünüşler olarak görür. Bu nedenle, görünüşler ve görünüşle ilgili çatışmalar aşamasından kolektif yaşam biçimlerinin üretildiği ve dönüştürülebildiği 'gerçek' aşamaya geçmeyi önerir" (2005:18) ve Marksizm bu tip bir politikanın "tamamlanmış biçimini" temsil eder çünkü "siyasetin görünümünü üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin gerçekliğiyle" ilintilendirir "ve yalnızca devletin biçimini değiştiren devrimler yerine maddi hayatın üretim biçiminde devrim yapmayı vaat" eder (2012:37).

olarak önerdiği “rasyonel yasama ve yeni bir duyulur cemaat biçimi” Lyotard’ın elinde “ya kölelik ya ölüm” formülüne indirgenir. Burada Lyotard yalnızca üçüncü bir yol olarak estetik deneyimin yeni özgürlük fikrini iptal etmekle kalmaz üstelik avangard sanata özgürleşme vaadinin bir kandırmaca olduğunu hatırlatma görevini yükler. Lyotard ile “estetik deneyim, köleleşmiş, duyulur olanın kölesi olmuş, özellikle de duyulur olana bağlılığı dolayısıyla Öteki'nin yasasına köle olmuş bir zihnin deneyimi” haline gelir; “bağımlılığın göstergesi” olarak ilan edilir (2012:104-5).

Rancière'nin temel argümanı şöyle özetlenebilir: Temel problem bir şeyi temsil edip edemeyeceğini bilmek değildir. Asıl olan neyi temsil etmek istediğini ve bunu temsilin hangi modu ya da araçları ile yapacağını bilmektir (2006:13). İşte tam da bu noktada klasik temsil mantığına karşı gelen, temsil edilemeyen (*non-representable*) değildir. Aksine temsil edilecek konuların seçimini ya da onları temsil etme biçimlerini kısıtlayan herhangi bir sınırın bastırılmasıdır. Bu anlamda anti-temsil sanatı temsil etmeyen sanat değildir; anti-temsil sanatı temsil edeceği konular ya da onları temsil etme biçimleri konusunda kısıtlanmamış-özgür- olan sanattır. Rancière bu açıklamalarında Yahudi Soykırımı'nın sanatta temsil edilebilirliğini tartışır. Ona göre gaz odaları, katliam sahneleri ya da kurbanları göstermeden de soykırımın sıra dışı karakteri temsil edilebilir. Ve bu şekilde meta dünyasından ve günlük yaşamdan ödünç alınmış nesnelere dayanan konu ile ilgili enstalasyonlara ya da çizgi ve karelerden oluşan soyut sanat resimlerine göre daha çağdaş bir temsilden bahsedebiliriz (2006:14-5). Nitekim Yahudi Soykırımı'nın, bizzat tanıkları tarafından sanatta temsil edildiğini de belirtir ve Primo Levi'nin ya da Robert Antelme'in parataktik stillerinin temsil edilemezlik sorununu aştığını iddia eder (2010:69). Yine *Shoah* filminin yönetmeni Lanzmann için soykırımın temel özelliği, organizasyonunun mükemmel rasyonalitesi ile bu organizasyonun neden yapıldığının hiçbir yeterli açıklayıcı nedenin olmaması arasındaki boşluktur ve film, soykırımın temsilini yapmak yerine bu temsil boşluğunu vurgulayabilmekte oldukça başarılıdır (Rancière 2006:13).

Rancière'e göre Lyotard'ın, temsil edilemez sanat ile temsil-karşıtı sanat arasında kurguladığı bağ sahte bir ilişkiye dayanıyor öyle ki Lyotard buradan hareketle "koskoca bir sanat rejimine kutsal terör yaftasını" yapıştırıyor. İşte tam bu noktada ona göre Lyotard'ın yaptığı şey, reddetmeye ya da ifşa etmeye çalıştığı aklın düzenini son noktasına taşımak. Öyle ki: "Olaydaki düşünülemez ölçüsünde sanatta bir sunulamazı ileri sürmek için, bu düşünülemez kendisini bütünüyle düşünülebilir kılmak, düşünceye göre bütünüyle zorunlu kılmış olmak gerekir. Temsil edilemez mantığı yalnızca sonunda onu yok eden bir abartıdan destek alır" (Rancière, 2008:137). Bu tespit önemli çünkü Rancière'e göre bu estetikten politikaya uzanan orijinal yolu tıkamak ve estetiği etiğe götüren çıkmaz bir sokağa sürüklemek demek (2010: 68). Bu çıkmaz sokakta da sanat ve sanat pratikleri politik karakterlerini yani görülebilir ve söylenebilir olana müdahale etme, eleştirme ve değiştirme potansiyellerini kaybederler. Bu noktada Lyotard'ı, Rancière'in kara listesine sokan temel neden budur demek yanlış olmaz.

Rancière, şüphesiz ki bu etik dönüşü/sapmayı hararetle reddeder ve bu sapmanın bir yanlış anlaşılma olmadığına da ısrar eder. Etik dönüş tarihsel bir zorunluluk değildir aksine belli bir tarih anlayışının yani çizgisel tarih anlayışının bir ürünüdür. Lyotard'ın tarih anlayışı devrim, özgürleşme ve kurtuluş vadeden modernite projesi ile Yahudi Soykırımı ile mutlak olarak başarısız olan bu projenin artık sadece felaket fikrinin sonsuz bir tekrarından başka bir şey önermeyen modern sonrası halinden oluşur. Rancière'e göre modernitenin içsel bir zorunluluğu yerine getirmeye adanmış bir zaman anlayışı olarak önce umut ve sonra felaket getirmesi fikri aslında zamanın belirli bir teolojisini ters yüz etmektir. İşte etik dönüş bu yeniden kodlama kapasitesine dayanır. Ve burada söz konusu olan, sanat ve politika arasındaki anlaşmazlığı basitçe ortaklık düzeninde yatıştırmak ya da uzlaştırmak değildir. Lyotard'ın anlayışı bu anlaşmazlığı uzlaştırmaktan daha ziyade mutlak kılmak için çalışır ( Rancière, 2006:18). Rancière ise politika ya da sanat tartışmalarındaki tarihin "sonu" düşüncesinin ya

da Lyotard'a atıfla- herhangi bir *büyük anlatın*ın tek yönlülüğünün karşısında bir tavır aldığını ve tartışmalara temel katkısının bu tavrı olduğunu belirtir (2005:19).

Özetlemek gerekirse Rancière'e göre Lyotard'ın temsil ettiği estetik ve sanattaki etik sapmanın sonuçları şunlardır: 1) Adorno'nun modernist yaklaşımındaki sanatın özgürleştirici potansiyelini kültür endüstrisinden ayırma çabaları Lyotard'da sanatın, temsil edilemeyen felaketin etik tanıklığını yapmasına indirgenir; 2) Kantçı ahlak yasasının otonomisi, Ötekinin yasasına etik olarak maruz kalmaya dönüşür; ve son olarak 3) Sanat alanında "radikal sanat ile estetik ütopyanın yerine, yalnızca dünyayı dönüştürme yetisinden değil, nesnelere tek illiği iddiasından da vazgeçmiş bir sanat" (Rancière 2012: 25) önerilmiş olur. Politikada bu tip bir etik dönüşün sonuçları ise şöyle sıralanabilir: 4) Arendt'in<sup>9</sup> siyasi özgürlüğü toplumsallıktan bağımsız kılan siyasi pürizmi var olan ortaklık düzeninin gereksinimlerinin meşrulaşmasına hizmet eder hale gelir; 5) İnsan hakları intikam almak isteyen ayrıcılığı haline gelir<sup>10</sup>; 6) Dünya destanı, savaş ve ona karşı olan terör olarak ikiye ayrılır (2006:18).<sup>11</sup> Tüm bunları arka arkaya sıraladığımızda şunu görebiliriz: artık arı bir politika ya da arı bir sanat veya bir estetik yoktur. Böyle bir saflıktan, bir arılıktan bahsetmek hem sanat hem de politikanın etik bir belirsizlik içinde birbirine karışmasıyla sonuçlanır (2005:22). Bu sorunun farkına varıyorsak günümüzün etik konfigürasyonunun dışına çıkmak, siyaset ve sanatın icatlarını farklılıklarına geri döndürmek, onların saflık fantazmasını reddetmeyi gerektirir. Bu, icatlara statülerini her zaman belirsiz, güvencesiz, ihtilafli kesintiler olarak geri vermek demektir. Bu, zorunlu olarak onları herhangi bir zaman teolojisinden, herhangi bir ilksel travma ya da gelecek bir kurtuluş düşüncesinden ayırmayı gerektirir (Rancière 2006:18). Bu düşünce

---

<sup>9</sup> Rancière'e göre Arendt insanı salt yaşamla (*zoë*), yurttaşı ise iyi yaşamla (*bios politikos*) özdeşleştirerek politik öznenin kim olacağını ontolojik olarak verili olduğunu iddia etmiş olur ve bu da insan haklarının depolitizasyonuna yol açar (2004b).

<sup>10</sup> Bu madde Lyotard'ın "Ötekinin Hakları" (1994b) başlıklı yazıya gönderme yapıyor. Rancière' göre Lyotard bu yazıda insan haklarına karşı ihlali ya da insanlığa karşı bir işlenmiş suçu, tüm insanlığın suçuna dönüştürüyor (2004b:308).

<sup>11</sup> 4, 5 ve 6. maddeler Rancière'e göre Lyotard'ın politikada neden olduğu etik sapmanın sonuçları olduğundan çalışmanın son bölümünde sadece ilk üç maddenin haklılığını tartışmaya açacağım.

estetik bir karışıklığa yol açacaksa şu unutulmamalıdır ki estetik karışıklık "karışıklığa son vermek için ayrıştırma iddiasında olduğumuz sanat nesnelere, deneyim biçimlerini ve sanat düşüncelerini belirlememizi mümkün kılan bir "karışıklık"tır" ve belki de düğümü hiç çözülmemelidir (Rancière 2012:10).

## 2. Rancière Eleştirileri ve Sonuç

Bu çalışmanın son kısmında Rancière'in estetik eleştirilerini değerlendirmeye çalışacağım. Rancière'in Lyotard'a sert bir tonda ve ilgi çekecek sıklıkta yönelttiği eleştirileri, Lyotard düşüncesini bilen okuyucuyu oldukça şaşırtacaktır. Eleştirilerin elbette haklılığı vardır ama Rancière'in Lyotard'a önemli noktalarda haksızlık ettiğini düşünenler de vardır. Örneğin, Emmanuel Alloa'ya göre Rancière, yüce bir sanattan bahseden Lyotard'ın yüceye yaklaşımıyla-yani onu sanatla ilişkilendirme şekliyle-Hegelci bir sanat anlayışına Kant'tan daha yakın olduğu konusunda haklıdır. Ancak Rancière temsil edilemezi (*unrepresentable*) düşünülemez (*unthinkable*) olanla aynı şeymiş gibi düşünerek Hegelci geleneğe Lyotard'dan daha fazla bağlı olduğunu kanıtlamış olur ve dolayısıyla sezgisel ve kavramsal arasındaki karşılaştırılmazlığı (*incommensurability*) ıskalar ki bu nokta Lyotard'ın bizi özellikle uyardığı bir noktadır (2015: 386; Lyotard 1994: 52-53).<sup>12</sup> Bu noktayı açmak gerekirse Lyotard için temsil edilemez (*unrepresentable*), varlığı duysal olarak ifade edilemeyen, bir örneği, durumu, sembolü gösterilemeyen şeydir ve sadece entelektüel anlamda kavranabilen bir Idea'nın objesi gibidir (1991:126). Temsil (*representation*) ise bir ortak zemin ya da sağduyu ile çalışır. Bu anlamda mesela avangard sanat Kantçı güzele değil yüceye daha yakındır çünkü var olduğu yüzyılın tekno-bilimsel endüstriyel dünyasında ortak değerler sistemi ya da dil ile ifade edilemeyen ancak tüm yaşamların verili koşullarını belirleyen bir şeyin varlığını sunmaya (*present*) çalışır ki bu da Lyotard'a göre sunumun acı çekmesidir.

---

<sup>12</sup> Farklı ifadelerle benzer bir iddia için bkz. (Özdem Bacak 2021).

Bu noktada yukarıda 3. maddede geçen Lyotardcı sanatın dünyayı dönüştürücü gücünden vazgeçmiş olması iddiası haklı görünür. Ancak Lyotard'ın Kantçı yüceye yönelmesini ve avangard sanatın çekirdeğini yücede bulmasının sebebi bu deneyimin formülünde yatar. Kantçı yüceyi tetikleyen deneyimde imgelem fakültesi duysal sunumu gerçekleştirmediği için özne zihinsel bir kısa devre anına maruz kalır. Bu acı veren andan usun aracıyla kendi kurucu özneliğini kutladığı yani Kantçı bir özne olmanın ne demek olduğunu deneyimlediği bir haz anına geçiş yapar. Buna benzer şekilde sunulacak (*present*) şeyi genel, bilinen bir ifade ya da sembolle sunamayan sanatların örneğin resmin, temsil çaresizliği içinde "resim nedir?" sorusunu sorması ve bu sorunun cevabını (Newman ve Malevich örneğinde olduğu gibi) tümünden bir figürasyon sorgulamasında ve nihayet reddinde bulması pekâlâ Kantçı yücenin seyri ile ilişkilendirilebilir. Rancière bu noktada figürasyonun reddini potansiyel tüm yolları iptal etmek olarak yorumlasa da resim özelinde-bu sorgulamanın figürasyonun reddi ile sonuçlanmasına rağmen- adı geçen sanatçılar söz konusu olduğunda evrensel, ayrıştırmayan bir temele geri dönme çabası, Kantçı yücede kendi dünyasının kurucusu olarak özneliğin tam bir olumlamasını gerçekleştiren öznenin evrensellik iddiası ile paralel olarak okunabilir.

Rancière Lyotard'ın Adorno ile olan ilişkisinin sınırlarını da zorluyor gibi görünür. Yine Alloa, Lyotard'ın Adorno ile anılmak istemediğini açıkça dile getirdiğini hatırlatır (2015). Lyotard'ın 1974 yılında "Şeytan Adorno" başlıklı bir yazı kaleme aldığını biliyoruz. Ve bu yazıda Lyotard, *Ästhetische Theorie* (1970) ve *Philosophie der neuen Musik* (1949)'a dayanarak Adorno'nun farkında olmadan eleştiriyi bir tanrı nostaljisine dönüştürerek hükümsüz kıldığını ve dolayısıyla sanattaki direnişi yok ettiğini yazar (1974).<sup>13</sup> Bu noktada, ilginçtir ki Rancière de Lyotard'ın Adorno'nun direniş fikrine tutunduğunu-yani aslında Adorno'da bir direniş fikri olduğunu- ancak Lyotard'ın bu direniş fikrini temsil edilemeyen ya

---

<sup>13</sup> Bu makalenin kapsamı dışında ancak Lyotard'ın da Adorno'yu yanlış okuduğuna dair ilginç bir çalışma için (bkz. Webb 2009).

da duyuşal olarak sunulamayanın yasını tutmaya çevirdiğini iddia eder. Tartışmayı takip etmek zor olsa da Lyotard'ın Adorno'ya yönelttiği eleştiriyi Rancière de Lyotard'a yöneltir. Lyotard'ın "yüce, etik olanın estetik alanda kurban edilış anıdır. Böylesi bir felaket çerçevesinde ahlaki bir pratik değil de, bir sanat, resim ya da müzik, nasıl bir şey olacaktır?" (1988:149) ifadesini takip ederek sanat alanından etik alana girişin sanatın karakteristiği olarak kabul edilmesinin yanlışlığını vurgulayan Rancière'e hak vermek de mümkün görünür. Ona göre bu teori estetik rejimin özgürleştirici karakterini karşılamaz ve sanat, politika yerine etik ile yakınlaştığı zaman yani filozofun etik sapma ya da dönüş diye ifade ettiği dönüşüm gerçekleştiğinde sanat izleyicisine duyulur olanın sabit ve değişmez olduğunu söylemiş oluruz (Tanke 2011: 99).

Sorunu özetlersek Lyotard mutlak bir olanaksızlığı aklın bir idesi gibi deneyimleyen (sonsuzluğu deneyimlemek gibi) bir sanattan bahseder. Buna göre hep "çoktan oldu" nun yası tutulur. Rancière ise bu karamsarlık yerine temsilin araçlarının potansiyeline vurgu yapar. Ancak önemli soru şu: Lyotard Hegel gibi sanatın sonunu ilan etmek ister mi? Mutlak yanlışı merkeze koyup farklı sanat dallarında temsilin farklı biçimleriyle bu mutlağa tanık olunabileceğini, ama merkezdeki imkânsızlığın değişmeden kaldığını mı söyler? Gerçekten bir ağıt mı yakar? Bu iddia da bazı akademisyenlerce abartılı bulunur. Zira Lyotard heterojenliği, sanatın etik mekanizması olarak ayrıcalıklı kılar, ancak kapitalizm eleştirisini Rancière'in dediği gibi yas gözyaşlarında boğmaz. Yani sanatın radikal tutumu Holokost'ta öldürülen Yahudilere tanıklık etmekle heterojenliğini ya da eleştiri gücünü yitirmez (Zepke 2017). Lyotard'ın yüce sanat üzerine yazılarını "melankolik yansıma veya felç edici ağıt" ilan ederek aynı zamanda "çeviri çabasının sonsuz bir şekilde yenilenmesi gerektiğini" ifade ettiğini gözden kaçırmamak da önemlidir (Wortham 2015: 62). Özellikle bu iddia Rancière'in kültürel anlamda ötekilik meselesine duyarsız olmakla suçlanmasına ve Lyotard'ın teorisinin tercih edilmesine sebep olmaktadır (bkz. Deotte 2017: 87). Bu anlamda Lyotard her ne kadar Kantçı yüceyi Hegelci gelenekle okuyor gibi yorumlanabilse



de önerdiği sanat, her tür sunumdan kaçan, sistemi suskun tanıklıkla da olsa deşifre etme özelliği taşır. Bu çalışmada sormak istediğim son soru buradan temelleniyor: Rancière'in, temsili olasılığa taşıyan yaklaşımı düşüncenin kavrayamadığı, onu gücüyle, etkisiyle aşan fenomeni -sanatsal araçlarla- indirgeme riski taşıyor mu? Bana kalırsa temsilin araçlarının potansiyeline yapılan vurgu oldukça değerli ve verimli bir dinamiğe işaret ediyor ancak politik sanat özelinde yaptığı yorumlarla (bkz. bu çalışma dipnot.3) Rancière'in kendisinin de Shaviro'nun altını çizdiği dinamik artistik *dissensus* pratiklerinin kapitalist sistem tarafından soğurulma riskini kabul ettiğini varsayabiliriz. Shaviro (2007)'ye göre Rancière, Althusserci Marksist geçmişini reddettiği için çalışmaları herhangi bir politik ekonomi önerisi taşımaz. Üstelik düşünürün iddialarına bakılırsa artistik alanda bir *dissensus* görsel kültürün metalaştırılmasıyla doğrudan ilişkili değildir, aksine ondan önce gelir. Hâlbuki biliyoruz ki Rancière, "estetik imgeyi, dar anlamda sanatın alanından çıkararak, sosyal düzenliliğin kurulma biçimleriyle, sosyal yaşantının organize olma biçimleriyle ve sosyal hayatın öne çıkardıklarıyla ortaya çıkan farklı algılama-algılayış biçimleriyle" (Şiray 2019: 557) ilişkilendirmeyi arzular. Ancak Shaviro gibi düşünürler için bu ilişkilendirme düzeyi yeterli değildir yani estetiğin bir politik ekonomi ile ilişkilendirilmemesi sorunludur. Rancière'in politik estetiği aslında genel anlamda Deleuze'ün ve Lyotard'ınki gibi üretken olabilecek iken Rancière için bu üretken kapasite, hali hazırda var olan- duyuluru paylaştıran- tarafından zaten negatif olarak tanımlanır. Ortaya konacak olan bu yeni politik-estetik dinamik doğası sebebiyle aynı zamanda olası yapıların içinde soğurulma riski de taşır ve bu anlamda ancak anlık olarak belirebilir. Bunun en vahim sonucu şu olabilir: Rancière'in *dissensus*'ü pekâlâ kapitalist inovasyonun başka bir ismi olabilir ya da en iyi ihtimalle kapitalizme dokunmayan, direniş iddiasıyla da ancak meta üretim kültürünün araştırma ve geliştirme kolu olmaktan ibaret bir şey olabilir. Shaviro'nun iddiası abartılı görünse de Rancière'in estetiği, bir politik ekonomi ile ilişkilendirmemesi onu Lyotard'ın, sorunlu bulduğu estetik yaklaşımı karşısında zor duruma sokuyor.

Tüm bu eleştiriler göz önüne alındığında Rancière'in estetik ve sanatta etik sapma iddiası haklı olsa da Lyotard'ın sanatı sonsuz bir yas düşüncesine hapsetmiş olması, iddiayı derinleştirmiyor. Rancière'in temsil edilemeyen sorununa ısrarla temsili mümkün kılacak doğru medium sorgulaması ile yaklaşması da Lyotard'ın "sanatı, tanımlara teslim olmayan hatta karşı çıkan, dünyayı dinamik bir şekilde deneyimlemeye ve sorgulamaya olanak veren bir performans olarak" (Ayas Önol 2019: 322) gördüğü gerçeğini gözden kaçırıyor. Son söz olarak her ne kadar Rancière Lyotard'a bazı noktalarda haksızlık etse de okuyucunun da Rancière'in, belki de estetik alan tartışmalarına yaptığı en önemli katkının yani *duyulurun paylaşımı* anlatısının estetik dinamiğinin politik önemini ve potansiyelini göz ardı etmemesi gerekiyor.

## The Ethical Turn of Aesthetics: Jacques Rancière's Critique of Jean-François Lyotard

### Summary

**Tuğba AYAS ÖNOL**

Assist. Prof. Dr.

Sakarya University, Faculty of Art, Design and Architecture, Sakarya, TR

ORCID: 0000-0003-3983-5147

tugbaayas@gmail.com.

### Introduction

Jacques Rancière contends that aesthetics and politics are not distinct entities since they both ground on the *distribution of the sensible* which basically means determining the conditions of what is sayable or visible, who is qualified to speak or be seen and who is worthy of being listened or seen. Therefore, relying on the distribution of the sensible in this sense, aesthetics relates to the political as well as politics relates to the aesthetical. Yet it is important to note that politics and aesthetics are not same things and sometimes they invade each other's territories. The ethical turn, which we will discuss in this paper, refers to the shift of the relationship between aesthetics and politics into the ethical. With the term ethical turn what is meant is not that "politics or art is increasingly subjected today to moral judgements about the validity of their principles and the consequences of their practices" (2006:2) but that the distinction between the fact and law or *what is* and *what ought to be* is cancelled. In other words, the norm is dissolved in the actual. The subject of this paper, the point in which Rancière criticizes Lyotard, is precisely this question of border violation. According to Rancière, Lyotard gives the avant-garde the task of mourning over the death of critical thinking and he does this through his analysis of the Kantian sublime from which he imports the concept of sublime into arts. Yet the sublime of the Kantian aesthetics is not related to the arts *per se*. According to Rancière, this leads to aesthetics' taking over the political field and it is seen for the first time in Lyotard's texts.

### 1. Aesthetics and The Ethical Turn

According to Lyotard (1991), modern art, namely avant-garde art, bears witness to the *unrepresentable*. However, with respect to Rancière, in the ethical turn of aesthetics it is this idea of non-representability that plays the most important role and in it there are two different notions at play that are impossibility and interdiction. When we claim that something is non-representable we indeed say either that some specific form of art is not capable of representing its singularity (Rancière 2006:12) or that there is no *schema of intelligibility* adequate to provide its representation (Rancière 2008:112). Here the impossibility of representation also marks an *interdiction* in the name of art. To imitate an extreme example of terror or suffering for aesthetic

appreciation is in most cases unacceptable, and in this sense actually prohibited (Rancière, 2006: 12-3). Therefore it is said that some things transcend the scope of representation and thus, the notion of interdiction demands a new kind of art that is the art of the non-representable (Rancière, 2006: 12; 2008:112). This is Lyotard's approach and it calls for an art that exceeds the scope of representation and "that witnesses to the unthinkable in general, to the essential discrepancy between what affects us and what our thinking can master. It is then the peculiarity of a new mode of art- a sublime art- to record the trace of the unthinkable" (Rancière, 2007: 111). Rancière contends that the main problem is not to know that something is representable or not, but it is knowing what to represent and by which modes or means of representation it would be represented (2006:13). At this point it is not the *non-representable* that defies the classical logic of representation but that an act of censoring the selection of representable objects and the means of representing them. Thus, the anti-representative does represent and it is an art which is free in its choice of representable objects and their representation methods (2006:14-5). To sum up Rancière argues that the results of the ethical turn of the aesthetics that Lyotard caused are:

- 1) Adorno's modernist approach that is his effort to separate the liberating potential of art from the culture industry is reduced to the ethical testimony of art of the non-representable disaster in Lyotard's approach.
- 2) The autonomy of the Kantian moral law becomes ethical exposure to the law of the Other;
- 3) In the field of art, Lyotard suggests "instead of radical art and aesthetic utopia, an art that renounced not only its ability to transform the world, but also the claim about the singularity of its objects" (Rancière 2012: 25).

## 2. Criticisms of Rancière and Conclusion

Rancière's commentary on Lyotard's aesthetics is solid and strong, but there are also those who think that Rancière has been unfair to Lyotard on important points. For instance according to Emmanuel Alloa, Rancière is right when he claims that Lyotard's understanding of a sublime art and his approach to the sublime—that is, the way he associates it with art is closer to a Hegelian understanding of art than that of the Kantian sublime. However, by considering the unrepresentable as the same thing as the unthinkable, Rancière proves himself more committed to the Hegelian tradition than Lyotard. Thus, he misses the incommensurability between intuitive and conceptual, a point Lyotard specifically warns us about (2015: 386; Lyotard 1994: 52-53). As for Lyotard unrepresentable is that whose existence cannot be expressed sensibly; an example, a situation or even a symbol of it cannot be shown, and it is like the object of an Idea that can only be grasped intellectually (1991:126). Representation works with a shared ground or common sense. And in this sense for instance avant-garde is closer to the Kantian sublime rather than Kantian judgement of beautiful because in the techno-scientific industrial world of the century, it tries to present the existence of something that cannot be expressed with language or a common value system but still determines the given conditions of all lives. And this means the suffering of presentation according to Lyotard.

At this point, the claim that Lyotardian art renounced its world-transforming power, mentioned in point 3 above, seems justified. However, the reason why Lyotard turns to the Kantian sublime and finds the core of avant-garde art in the sublime lies in the formula of this very experience. In the experience that triggers the Kantian sublime, the subject is exposed to a mental short-circuit moment, as the faculty of imagination cannot perform the sensory presentation. From this painful moment the subject transitions to a moment of pleasure in which its founding subjectivity that is, the experience of what it means to be a Kantian subject, is celebrated through reason. Similarly, arts that cannot present the thing to be presented with a general, known expression or a symbol, for instance painting ask the question "What is a painting?" in the despair of representation. The fact that it asks the question and finds the answer to this question (as in the case of Newman and Malevich) in a complete interrogation of figuration and finally rejection of figuration can well be associated with the course of the Kantian sublime.

Although Rancière interprets the rejection of figuration as canceling all potential paths, and in the case of painting even though this questioning resulted in the rejection of figuration, in particular the artists' efforts to return to a universal, non-differentiating basis can be read in parallel with the universality claim of the subject who in the Kantian sublime experience realizes a complete affirmation of the subjectivity as the founder of its own world.

To summarize the problem, Lyotard speaks of an art that experiences absolute impossibility as an idea of the mind like experiencing eternity. Rancière, on the other hand, emphasizes the potential of the means of representation instead of this pessimism. But the important question is: Does Lyotard want to proclaim the end of art like Hegel? Does he put the absolute wrong in the center and say that this absolute can be witnessed with different forms of representation in different branches of art, but the impossibility in the center remains unchanged? Is it a lamentation? Rancière's claim seems overreaching to some readers. Lyotard privileges heterogeneity as the ethical mechanism of art, but he does not drown the critique of capitalism in tears of mourning, as Rancière says (Zepke 2017). It is important not to overlook that Lyotard's writings on the sublime art, at the same time state that "the translation effort must be renewed endlessly" (Wortham 2015: 62). In this sense, although Lyotard can be interpreted as reading the Kantian sublime with the Hegelian tradition, the art he proposes which escapes all presentations has the feature of deciphering the system, albeit with a silent testimony.

The last question, doesn't Rancière's approach which carries the representation to possibility carry the risk of reducing the phenomenon that thought cannot grasp and that surpasses it with its power and influence -with artistic means-? It seems that the emphasis on the potential of the means of representation points to a highly valuable and fruitful dynamic however, concerning his comments on political art, we can assume that Rancière himself accepts the risk of being absorbed by the capitalist system of dynamic artistic dissensus practices underlined by Shaviro. According to Shaviro (2007), Rancière's work does not suggest any political economy, as he rejects his Althusserian Marxist background. Moreover, according to the claims of the thinker, a dissensus in the artistic field is not directly related to the

commodification of visual culture, on the contrary, it precedes it. However, we know that Rancière desires to "remove the aesthetic image from the field of art in the narrow sense, and to associate it with the forms of establishment of social orderliness, the forms of organization of social life and the different perception styles that emerge with the highlights of social life" (Şiray 2019: 557). However, this level of association is not sufficient for thinkers like Shaviro, so it is problematic that aesthetics is not associated with a political economy. While Rancière's political aesthetic may in general be as productive as Deleuze's and Lyotard's, for Rancière, this productive capacity is already defined negatively by the already existing—distribution of the sensible. Due to its dynamic nature this new political-aesthetic that is to be revealed, also carries the risk of being absorbed into existing structures, and in this sense, it can only appear momentarily. Shaviro thinks that Rancière's dissensus may well be just another name for capitalist innovation or at best, it can be something that does not touch capitalism, and with the claim of resistance, it only consists of being the research and development branch of the culture of commodity production. Although Shaviro's claim may seem overreaching, Rancière's failure to associate aesthetics with a political economy puts him in a difficult position against Lyotard's aesthetic approach.

Considering all these criticisms, although Rancière's claim of ethical turn in aesthetics and art is justified, the fact that Lyotard confined art to an idea of eternal mourning does not strengthen Rancière's own claim. His persistent approach to the problem of the unrepresentable via the questioning of the correct medium that will make representation possible overlooks the fact that Lyotard sees art as "a performance that does not surrender but even opposes definitions and that allows one to experience and question the world dynamically" (Ayas Önol 2019: 322). In conclusion, although Rancière seems unfair to Lyotard on some points, the reader should not ignore the political importance and potential of the aesthetic dynamic of Rancière's perhaps most important contribution to the discussion of the aesthetic field, namely the *distribution of the sensible*.

## KAYNAKÇA | REFERENCES

- Alloa, E. (2015). The Most Sublime of All Laws: The Strange Resurgence of a Kantian Motif in Contemporary Image Politics. *Critical Inquiry*, 41 (2), 367-389.
- Ayas Önol, T. (2019). Lyotard ile Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (27), 307-324.
- Déotte, J-L. (2004). The Differences between Rancière's *Mésentente* (Political Disagreement) and Lyotard's *Différend*, *SubStance*103, 33(1), 77-90.
- Kant, Immanuel. (2009). *Critique of Pure Reason*. (trans. P. Guyer and A. Wood). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyotard, J. F. (1974). Adorno as the Devil. *Telos*, (19), 28-137.
- Lyotard J. F. (1988). *The Differend: Phrases in Dispute*. (trans. G. Van Den Abbeele). Manchester: Manchester University Press.
- Lyotard, J-F. (1991). *The Inhuman*, (trans. G. Bennington and R. Bowlby). Stanford: Stanford University Press.
- Lyotard, J-F. (1994a). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas*, (çev. D. Sabuncuoğlu, ed. Necmi Zekâ). İstanbul: Kıyı Yayınları, 45-58.
- Lyotard, J-F. (1994b). 'The Other's Rights, *On Human Rights*, (eds. S. Shute and S.Hurley). New York: Basic Books.
- Rancière, J. (2004a). The sublime from Lyotard to Schiller: Two Readings of Kant and Their Political Significance. (trans. M. Blechman). *Radical Philosophy*, 126 (July/August), 8-15.
- Rancière, J. (2004b). Who is the Subject of the Rights of Man? *The South Atlantic Quarterly*, 103(2/3), 297-310.
- Rancière, J. (2005). From Politics to Aesthetics? *Paragraph* 28 (1), 13-25.
- Rancière, J. (2006). The Ethical Turn of Aesthetics and Politics, *Critical Horizons*, 7(1), 1-20. DOI: 10.1163/156851606779308242
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. (trans. Gregory Elliot). London: Verso Books.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı* (çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Versus Kitap.
- Rancière, J. (2009). A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière. *Parallax*, 15(3): 114-123.
- Rancière, J. (2010). The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. *The Sublime* (ed. S. Morley, 67-69). Cambridge: MIT Press.
- Rancière, J. (2011). Thinking of Dissensus: Aesthetics and Politics. *Reading Rancière* (eds. Paul Bowman and Richard Stamp, ss. 1-17). London ve New York: Continuum.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, J. ve Hallward, P. (2013). Rancière' le Romantik Devrim, Edebiyat ve Siyaset Üzerine. (Çev. E. Gen). Erişim tarihi: 03.02.2022 (<https://www.eskop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-romantik-devrim-edebiyat-ve-siyaset-uzerine/1273>)

Rancière, J. ve Dasgupta, Sudeep. (2019a). Sanat Başka Bir Yere Gidiyor ve Siyaset Onu Yakalamak Zorunda: Jacques Rancière ile Söyleşi. (Çev. M. Demirtaş). *Birikim*. Erişim tarihi: 03.02.2022(<https://birikimdergisi.com/guncel/9753/sanat-baska-bir-yere-gidiyor-ve-siyaset-onu-yakalamak-zorunda-jacques-ranciere-ile-soylesi>)

Rancière, J. ve Engelmann, P. (2019b). *Politics and Aesthetics*. (trans. H. Wieland). Cambridge: Polity Press.

Rockhill, G. (2011). Rancière's Productive Contradictions: From the Politics of Aesthetics to the Social Polity of Artistic Practice. *Symposium*, 15 (2), 28-56.

Shaviro, S. (2007). 'Rancière', *The Pinocchio Theory*. Erişim adresi:<http://www.shaviro.com/Blog/?p=610>

Şiray, M. (2019). Jacques Rancière'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 18 (2), 549-566. DOI: 10.20981/kaygi.622586

Tanke, J. J. (2011). What is the Aesthetic Regime? *Parrhesia*, (12),71-81.

Özdem Bacak, G. (2021). Jacques Rancière'in Jean-François Lyotard Eleştirisi: Temsil-Edilemeyenin Sanatı Olanaklı Mıdır? *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 14(1), 67-95.

Webb, D. (2009). 'If Adorno isn't the Devil, it's Because He's a Jew': Lyotard's Misreading of Adorno through Thomas Mann's Dr Faustus. *Philosophy & Social Criticism*, 35 (5), 517-531.

Wortham, S. M. (2015). *Modern Thought in Pain: Philosophy, Politics, Psychoanalysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zepke, S. (2017). *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future*. Edinburgh: Edinburgh University Press.