

Plastik Sanatlarda Küratör Figürü ve Sanatçının Araçsallaştırılması*

Metin KUŞ**

Öz

Görsel sanatlar, bütün uygarlıklarda, varoluşlarını çeşitli sosyal kültürel yapılarla ilişkilendirerek sağlamışlardır. Bu durum, görsel sanatların kendi dinamiklerinden kaynaklanan bir ihtiyaç değil daha çok izleyici konumundaki insanların algılamalarına ilişkin bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın, 'Batı Kültürü' çerçevesindeki başlangıcı olarak kabul edilen ve tüm bu sürece karakterini ve biçimini vermiş olan Antik Yunan kültürü içinde oluşmuş sosyal yaşam, sanat, eğitim ve felsefe bağlamında oluşmuş paradigmalardan günümüze kadar nasıl dönüştüğünü veya niteliksel olarak dönüşmeden yansıdığını dil ve görsellik üzerinden genel hatlarıyla inceleyip bu olguyu günümüz toplumunun en önemli iletişim unsuru olan retorik ve bu unsurun görsel sanatlarda yaratmış olduğu küratör figürünü incelemek bu çalışmanın amacı olarak düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Retorik, Küratör, Resim, Görsel Anlatım, Sanat

Curatorial Figure and Instrumentation of the Artist Process in Plastic Arts

Abstract

Visual arts have associated their existence with various socio-cultural structures throughout the civilizations. This situation is not a need arising from the dynamics of the arts but it has emerged as a necessity for perceptions of people as audience. The social life in ancient Greek which gave all its characterization and accepted as the starting point of art in 'Western Culture', art, education and philosophy and how it turned up to today's world, examination of this phenomenon in general terms through image and the curator figurine who is created in the visual arts by the element of rhetoric which is the most important element of communication has been thought the aim of this writing.

Keywords: Rhetoric, Curator, Painting, Visual Expression, Art.



Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş/Received: 15.10.2018

Kabul/Accepted: 25.01.2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.17336/igusb.434249>

* Makale özeti, aynı isimle Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi 2. Sanat ve Felsefe Sempozyumu'nda (Mayıs 2017) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye, E-posta: mkus@gelisim.edu.tr **ORCID ID** <https://orcid.org/0000-0002-3152-5235>

Giriş

Dilimize batı dillerinden gelen retorik kavramını, Arapça kökenli belagat sözcüğüyle de karşılamak mümkün. Kavramın anlam olarak kapsadığı alanın ve uygulama çeşitliliğinin fazlalığına rağmen temel fikir olarak 'ifade araçlarını kullanırken muhatabı etkilemek ve muhatabı, ifade edenin istediği doğrultuda yönlendirmek olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle retorik, bilimsellik söyleminde olduğu gibi şeylerin nasıl olduklarını anlamayı ve anlatmayı amaçlamaz, tersine muhatapta amaçlanan etkiyi gerçekleştirmek için olguların nasıl dönüştürülerek ifade edileceğinin yollarını bulmayı amaçlar. Bu dönüştürerek ifade etmenin yolları da retorik süreçler incelendiğinde neredeyse Makyavelist bir ifadeyle 'ikna etmek için her yol mübahdır' mantığında yürütüldüğü görülebilir. Mesela reklamlarda, insan sağlığına zararlı olduğu, obeziteye neden olduğu bilinen bir çok sağlıksız şeyin, özellikle çocuklar hedef alınarak satıldığı ve bu ürünlerin sağlıklı, besleyici vs gibi tanıtılarak yapıldığı her zaman gözlemleyeceğimiz bir olgudur. Bütün boyutlarıyla, retorik söylemin günümüzde neredeyse her ifade alanına egemen olması, birçok şeyi ifade edebilmeyi ve ifade edilene doğru anlayabilmeyi zorlaştıran bir olgu olarak genişlemeyi ve yaygınlaşmayı sürdürmektedir. Bu söylemin en önemli özelliği, dilin ifade imkânlarının, ifadenin inandırıcı olması, hoşça gider olması, olabildiğince geniş kitlelerce anlaşılır olmasının, ifade edilenden daha önemli hale getirilmesi için kullanılmasıdır. Ancak retorik, insani ifade araçları içinde en çok sözel anlatımla ilgilidir. Sözel anlatımın zaafı retorik söylemin yaşam ve hareket alanlarını oluşturur. Buradan hareketle, sözel anlatımın retoriğe dair zaafı ve bu zaafın görsel ifade alanlarına sözel ifade olarak yansması ve retoriksel söylemlerle bu alanları da retoriğin egemenlik alanlarına dönüştürdüğünü söylemek mümkün. Bu durum olgusal olarak bireysel ifadenin, doğrudan muhatabına ulaştığı müzik resim gibi sessel ve görsel ifadelerin de günümüzde, ancak retoriksel dönüşüm, anlamlandırma, adlandırma süreçlerinden sonra muhatabına ulaşabileceği bir süreç yaratmaktadır. Bu süreci anlayabilmek için varoluş biçimleriyle, hep birbirinden farklı olarak evrilmiş olan ve insanın çoğunlukla farklı ihtiyaçlarına cevap veren sözel ve görsel ifade biçimlerinin dinamikleri, etkileşimleri, etki alanları ve yapısal özelliklerinden dolayı birbirine çevrilemez oluşlarının belirli süreçlerde oluşturduğu, felsefi, sanatsal ve toplumsal algılayma ve olguların geçmişi süreçleri ve günümüze yansımaları üzerinden güncel bir tartışmayı gözden geçirebilmek için konunun tarihsel sürecine kısaca bakmak gerekiyor.

Tüm toplumlarda görülen canlandırma ritüelleri, aynı zamanda insan doğasına ait önemli bir gerçekliğin de göstergesidir, 'eski', 'ilkel', 'marjinal', 'modern', 'dinsel'...vs. gibi adlandırmalar, hangi türden insan topluluklarını işaret ederse etsin, bu ritüellerin görünürde yaşamsal olmadığı halde topluluğun diğer yaşamsal fonksiyonları gibi, her toplulukta mutlaka bulunduğu ama bu ritüellerin hemen hiçbirinin, içinde bulunduğumuz uygarlığın temel görsel kodlarının olduğu Antik Yunan kültüründe olduğu gibi gerçekliğin inandırıcı bir kopyasını yapmak ve izleyiciyi buna ikna çabası üzerine değil, çoğunlukla temsiliyet ve gönderme üzerine kurulu olduğudur. M. Foucault, bu durumu şöyle ifade ediyor:

...en safından bir deney için bile, kesin bir işlemden ve önceden konuşmuş bir kıstasın uygulanmasından kaynaklanmayan hiçbir benzerlik, hiçbir ayırım yoktur. Bir 'unsurlar sistemi' üzerinde benzerliklerin ve farklılıkların göze görünür hale gelmedikleri segmanların, bu segmanları etkileyebilecek değişme tiplerinin, nihayet üzerinde farklılığın ve altında benzerliğin yer alacağı eşğin tanımı, en basit düzenin ihdası için vazgeçilmez niteliktedir. Düzen kendini aynı anda hem

onların i yasaı, onların bir bakıma en uygun Şekilde denk düştükleri gizli Őebeke olarak; hem de bir bakışın, bir dikkatin, bir dilin erevesi içinde var olabilen Şeydir ve düzen ancak bu erevlendirmenin imgeyi sessizce bekliyormuş gibi, kendini derinlemesine dışa vurabilmektedir. Bir kültürün kodları -onun diline, algılama Őemalarına, alışverişlerine, tekniklerine, değerlerine, uygulamalarının hiyerarşisine h kmedenleri-, daha için başında, her insan için, karşılaşacağı ve kendini onların içinde bulacağı ampirik düzenleri saptar. Düşüncenin  teki ucunda bilimsel teoriler veya filozofların yorumları, genelde neden bir düzen olduğu, bunun hangi yasaya boyun eğdiğini, hangi ilke sayesinde fark edilebildiğini hangi nedenden dolayı başka biri değil de, bu düzenin yerleşik hale geldiğini açıklamaktadırlar. (Foucault, 1994 s.17,18)

Her türlü insani algılama ve bunların ifade biçimleri başka başka evrenselliklerdir. Bu farklılıkların anlaşılabilmesi ve üzerinde konuşulabilir hale gelmesi için kültürel paradigmaları birbirinden tamamen farklı iki kadim kültüre Antik Mısır ve in sanatına kısaca değinip  rneklesek iki farklı kültür arasında görsel sanat eserlerinin algılanışı, işlevi, uygulanışı amacı, tekniği gibi bütün başlıklarının birbirinden farklı temellere dayandığını görebiliriz. Bu farklılıklar bu kültürler arasında bir öncelik veya önem sıralaması yapmamızı gerektirir mi veya mümkün kılabilir mi? Örneğin 'evrensel kültürden' söz edilebilir mi? Gerçekten şu an mevcut birçok sanat tarihi yaklaşımında olduğu gibi insani ifade biçimleri arasında bir hiyerarşiden söz edilebilir mi? Ve bu ifade biçimleri birbirine tercüme edilebilir mi? Yoksa bu ifade biçimlerinin ve imkânlarının tümünü tek bir yapının, insanın görsel ifadesinin -kiyaslamadan ve hiyerarşik sıralamalara sokmadan- çeşitliliği olarak mı ele almalıyız. Örneğin Mısır sanatı bin yıllar süren gelenek boyunca görme biçiminin hep aynı kalıp içinde yansıtılmış olması, mutlak zaman ve mek n d şncesinin görsel yansıtma biçimini belirlediği Őeklinde yorumlanabilir. Bu görsel algılama ve yansıtma biçiminin temelinde algılayıcı (izleyici) mutlak olarak var olanın imgelerini izlemektedir. İmgeler izleyicinin pratik görme deneyimine dayandırılarak konumlandırılmamışlardır. Aksine izleyicinin pratik 'görme' deneyimini reddeder. İzleyici sunulan sahnenin parçası olduğuna dair hiçbir yanılısamaya giremez. Sahneyi görür ama davetli değildir. Yargılayamaz, anlamlandıramaz, yorumlayamaz. Çünkü kurgu izleyiciyi merkeze olarak veya önemseyerek düzenlenmediği için, izleyicinin elemanları yorumlama değiştirme veya başka birleşimler önerme d şuncesi söz konusu değildir. "Mısır sanatının en belirgin özelliklerinden biri, her heykelin, her resmin veya mimari biçimin, sanki tek bir yasa buyruğunca mek nda yer almasıdır. Bu yüzden Mısır sanatı   bin yıl içinde çok az değişmiştir." Buradaki yapının tersine olarak Uzakdoğu kültürde kalıcılıktan çok geçip giden zamanla birlikte akıp gitmek kavrayışı h kimdir. Örneğin "in sanatında önemli olan ne zamana direnebilecek resimler oluşturmak, ne de somut anlatıyı gerçekleştirmekti; bu kültürde en iyi biçimde 'şiirsel uyanış' diye adlandırılabilcek bir konum amaçlanmıştı."(Gombrich,1992, s.155) Bu sanatsal tavırda en belirleyici amaç zahmetsizce ve zorlamasız kendiliğinden olmuşçasına görünen bir ifadeyi yakalamaktır. "Belki bin fira vuruşuyla betimlenemeyecek, ama doğru birkaç yalın fira vuruşuyla yakalanabilecek Şeyler vardı. O zaman bunun adı tam anlamıyla görünmeyeni görünür kılacak olur tao pi pu tao - Düşünce varsa eğer, fira daha az çalışabilir."(Gombrich,1992, s.204)

Örneklemeye çalıştığımız iki farklı kültürdeki bakış açılarından sonra, bugün yaygın olarak sanat diye adlandırdığımız alanların batı kültürünün dayanak olarak kabul ettiği Antik Yunan kültüründeki durumuna bakmamız gerekiyor. Her şeyden önce bugün kabul ettiğimiz şekliyle bir 'güzel sanat' veya 'sanatçı' kavramı bu kültürde mevcut değil. Bugün kullandığımız haliyle bu kavramlar 18.yy da ortaya çıkmış bir yaklaşım biçiminin uzantılarıdır ve daha önceki zamanlarda genel bir uygulama ustalığı gerektiren ve zanaat olarak adlandırılan alanlarla aynı kategori içinde değerlendirilmektedirler. Antik Yunan'a baktığımızda da benzer bir durum görüyoruz. Günümüzde "sanat" diye adlandırdığımız alanların tehne olarak yani bugün zanaat sözcüğüyle ifade edilen alanlarla eşdeğer olarak görüldüğünü ve bu alanda çalışan insanların da demiurgos olarak adlandırıldığını görüyoruz. "Soylu"ların çocuklarının öğrenim gördüğü eğitim sistemi içinde yer alan müfredatta yani artes liberales'te (özgür sanatlar yani özgür insanların öğrenebileceği sanatlar anlamında çevrilebilir.) müzik, matematik, jimnastik vs. ile birlikte retorik te yer alır. Bu, eğitim sistemi, içinde bu gün plastik sanatlar dediğimiz alanların hiç biri yoktur. Bu alanlar toplumsal saygınlık açısından da soyluların uğraş alanları içine girmez. Çünkü hem bedensel ve hem de düşünsel olarak uygulanırlar. Bedensel uygulama içermesi nedeniyle bu alanlarda faaliyet gösteren insanlara 'yarı amele' olarak çevirebileceğimiz "demiurgos" deniyordu. Bu adlandırma bu dönemde sanat yapan insanların sosyal konumunu anlayabilmemizi sağlamaktadır (Jaeger, V. 1986). Dolayısıyla günümüzde anladığımız anlamıyla henüz bir 'sanatçı' figürü söz konusu değil. Platon'un değişik diyaloglarında ressamdan söz etmesi ve 'Devlet'inden kovması ressamı veya resmi sorunsallaştırmamasından çok 'mimetik' olan şiir, destan, retorik ve tragedya gibi sözel sanatlarla ilgilidir. Bütün diyaloglarında günlük yaşam pratiklerinden ve tüm zanaat alanlarından örnekler verir ve bu, asıl irdelemek istediği konuyu kolay anlaşılabilir kılmaya ilgilidir. Söz konusu zamanlarda bütün felsefi düşünsel çabaların temel amacının mutlak ve değişmez gerçekliği bulmak ve bu gerçekliğe dayandırılmış bir ethos (ahlak) içinde 'nasıl yaşanmalıdır'ın ilkelerini oluşturmak olduğu düşüncesinden bakıldığında Platon'un bu gerçekliği oluşturabilecek tek yönteminin felsefe olduğu ve felsefe alanına karşıt gördüğü, bu nedenle de 'gerçek olmayan' duygular uyandıran mimetik sanatlardan toplumun korunması gerekliliğini tartıştığıdır. Bu mimetik olan söz sanatları içinde şiir, tragedya ve retorik en önemlileridir. Çünkü Platon'a göre bu üç sanat, sözü kullanarak, gerçekte var olmayan ama insanda bunlar varmış gibi duygular uyandıran ve bu nedenle felsefeden farklı olarak insanları gerçek bilgiye değil yanlışla götüreceği sonucuna varır. Platon bu saptamayı yaparken de kısa süreliğine demiurgosun faaliyet alanına uğrar ve resim de bu mimetik olan 'soylu' alanlarla birlikte ütöpik devletten kovulur. Platonun, tanımladığı idealar dünyasındaki gerçeklikle, mimetik olanı, gerekçeleriyle Devlet diyalogunda kesin sınırlarla birbirinden ayırır. Bu önemli ayrımı Antik Yunan'da felsefe ve retorik olarak görmekteyiz. Felsefe 'doğru' bilginin araştırılması ve ifade edilmesiyle, retorik felsefenin bulgularını, yöntemini, araçlarını vs. kullanarak insanları etkilemeyi ve ikna etmeyi amaçlayan bir olgu olarak görünür. Platon'un diyaloglarında, retorığı farklı bağlamlara yerleştirse de (örneğin Gorgias'ta temsil ettiği şeyi ve retorığı bütün olarak suçlarken, bu diyalogdan çok daha önce yazılmış olan Phaidrus'ta gerçek bir felsefi retorik uygulamasının ayrıntıları verilirken retorığın sıradan uygulamalarına yönelik suçlama da devam eder) ortaya çıkan sonuç Platon'un da düşünceyi dile getirmek için sözel kurgunun gereğine inandığıdır. Platonun mağara benzetmesiyle başlayıp 'mimetik' olanın Platon'un ütöpik devletinden kovulmasıyla tamamlanan ve sanat üzerine yapılan her çalışmada sanata dair ilk sistemli düşünsel yapı olması itibarıyla göz önünde bulundurulmuş bu

düşüncenin yaygın bilinirliğine rağmen mimetik olanın yaygınlaşması sürecini engellediği pek söylenemez.

Gerçek bilgiyi arama amacıyla olan felsefe retoriksel olanı bir süre felsefe alanına kabul etmemiştir. Platon, retorığı 'bu inandırma ustası'nı, onu uygulayanlar, hakikat bilgisine de, saygısına da sahip olmaksızın inandırma yollarını aradıkları için' reddetmişti. Kendi üstünlüğünü kurmaya çalışırken kalabalığın hoşuna gitmeyi amaçlayan hatip, iktidar arzusunun kölesidir ve tamamen sahte değerler düzeni içinde iş görür. (Platon, 1958) bu sahte değerler içinde iş gördüğü için 'Devlet'ten kovulan şiirle karşılaştırıldığında, retorığın durumu çok daha kötüdür. Bu nedenlerle Platon'un sanatı Devlet'inden kovması ve 'retorığı' hakikat bilgisine sahip olmadığı halde sahipmiş gibi görünmesinden dolayı reddetmiş olmasından dolayı bu olgular bu olumsuzlamalardan pek de etkilenmeden varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bunun böyle olmasında öğrencisi Aristoteles'in bu konuyu başka bir şeyin analojisi olarak kullanmak yerine doğrudan konuları kendi değer ve anlamları üzerinden ele alış ve sanatın bilinen ilk sistematik felsefesini ortaya koymasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Aristoteles Poetika isimli eserinde sonraları sanat kuramının temel paradigmasını oluşturan ilkeleri ortaya koyar. Bu ilkeler sonraki zamanların sanat felsefesinin temel başlangıç ve zeminini oluşturur. Buradan hareketle söz sanatlarını da ilişkilendirerek Retorike adlı eserinde retorik olgusunu olumlayarak, kapsamlı ve detaylı bir retorik analizi yaparak nasıl ve nerelerde kullanılacağı da sistematik hale getirir. Greko-romen kültürünün ardılı olduğunu iddia eden batı kültürünün tüm oluşum süreçlerinde (eğitim, hukuk, politika vs.) bu retoriksel etkiyi görmek mümkündür. Konumuzla ilgili olarak değineceğimiz diğer eseri Poetika'da (Aristoteles, 1987, Poetika), tragedya üzerinden bir edebiyat ve giderek sanat tanımı yaptığı varsayılan Aristoteles'in, hem tragedyanın kurgusu hem de bu alana getirdiği katharsis kavramı konumuz açısından üzerinde durulması gereken noktalardandır. Platon tarafından mimesis olarak adlandırılan sanat alanının toplumsal veya bireysel zarar ve yararları, etkileri ve işlevi konularında Aristoteles'in düşünceleri Platona göre oldukça farklıdır. Bu nedenle tragedyanın tanımını yaparken 'acıma ve korku' duygularını uyandırmak suretiyle bu duyguların arındırılması katharsis sağlar' diyor (Aristoteles, 1987). Bu arınmayla ilgili olarak Aristoteles çok fazla açıklama getirmez. Tam olarak ne kastedildiğinin anlaşılmasına yönelik olarak bu güne kadar gelen tartışmalar vardır. Çoğunlukla üzerinde uzlaşılan fikir tragedyanın içeriğindeki duyguları izleyicide uyandırarak ve harcatarak onu sakinleştirmek ve yaşamsal ve toplumsal uyum açısından daha sağlıklı bir konuma getirmesidir. Diğer bir yoruma göre de bu duygulardan uzaklaşmak asıl amaç değildir. Bencilce olan bazı duyguların tragedya izlerken değerlendirilmesi ve yücelmesidir. Bu birbirinden farklı yorumlara rağmen katharsis sağlayan tragedyanın Platon'dan farklı olarak Aristoteles'e göre ahlaksal olarak topluma faydalı olduğu düşünülüyordu. Bu yönüyle mimetik olanı içermesine rağmen ahlaki uygunluğu Aristoteles tarafından onaylanan ve hatta katharsis sağladığı için toplumun ve insanların iyileşmesine yararlı olduğunu söyleyerek, tragedya olumlamasıyla birlikte mimetik olan alanların da felsefe alanında saygınlığını yeniden kazanmasının önemli bir adımı olarak görülebilir.

Aristoteles'in konuyla ilgili iki önemli eseri Retorike ve Poetika birbirine paralel gelişen düşünceler içermez veya birbirini tamamlayan iki eser olarak düşünülemez. Ama incelemenin bakış açısına göre belirli bağlamlarda ilişki içinde oldukları veya bazı durumlarda birbirinden farklı oldukları düşünülebilir. Ancak eserler arasındaki bu durum Aristoteles'in bu iki alanda da kendisinden sonra gelen düşünürler tarafından bir otorite

olarak kabul edilmesini değiştirmez. Başlangıçta, şiir ve söylev arasındaki benzerliklere değil, belagat ve diyalektik ispat arasındaki paralelliklerle ilgiliydi. Poetika'daki esas amaç üstün edebi ürünler için standartlar oluşturmaktı; Retorike'de ise esas amaç muhatabı etkilemek ve düşüncelerinin değişmesini sağlamaktır. Bununla birlikte tragedya metinlerini betimleyici bir öge olarak kullanması ve çok sayıda kanıtı tragedya diyaloglarıyla ilişkilendirmiş olması başka önemli bir boyuttur.

Platon ve Aristo'nun konuyla ilgili olan veya olduğu düşünülen bu fikirleri, hemen her şeyi antikite referanslarıyla ilişkilendirerek yapma eğiliminde olan Rönesans dönemi sanatçıları için sanatla ilgili temel dayanak noktaları olmuşlardır. Rönesans'ın düşünsel dayanaklar olarak bu eskilerden referans alma refleksi uygulama alanlarında da yüzyıllar boyu devam eder. Uygulama alanlarının bu yeniden doğuş fikriyle uyumlanması ve plastik sanatlar veya özde resmin zaman içindeki gelişimi düşüncenin gelişimiyle bir paralellik göstermiştir. 17. yüzyılın en önemli düşünürlerinden Descartes'in Antik Yunan'dan beri önemli ve temel bilgi sayılan matematiği örnek olarak kuşku duyulmaz bir başlangıç bulma sürecinin sonunda ünlü 'Düşünüyorum o halde varım' saptaması, Rönesans resminde uygulanarak, görünür hale gelmiş bireysellik veya birey merkezli bir evren anlayışının, felsefede neredeyse iki yüz yıl sonra sözel ifadesini bulmuş bir kavrayıştır. Artık varoluşun 'ilk nedeni'nin dışarda aranmasına gerek kalmamış gibidir. Düşünen özne yeni varoluş paradigmasının merkezidir. Sonraki tek adım, düşünen öznedeki, sanatçı özneye geçiştir. Belki bu felsefi saptamanın doğrudan görsel sanatlardaki paralellliğini tam olarak göstermek mümkün değildir ama bu bir yönüyle Yüksek Rönesans sanatçılarının, daha rahat ifade ve çizim imkânları veren ve uygulamasını iyi yapabildikleri çok kaçışlı perspektif yerine tercih ettikleri tek kaçışlı perspektifin neredeyse iki yüzyıl sonra felsefe alanına tercüme edilmesidir. Tek kaçışın, tek görme noktasına dayalı görme konisi aynı zamanda her şeyin, bir merkezi bakışa göre düzenlenmesi fikri veya insanın tüm evrenin merkezi olması yani hümanizmin görünür kılınmasıydı. Raphael'in 'Atina Okulu' veya Uccello'nun 'San Romano Savaşı'nın görsel kurguları, adeta 'görüyorum' diyen 15.yy resimleri, 17. yy bireyinin felsefi boyutta 'Düşünüyorum'una dönüşmüştür. Felsefede de bireyin algısının her şeyin merkezine oturtulması vurgusu sanatçı bireyin merkezde olduğu ve bu bireyselliğin 'hümanizm'den de farklı olarak 'nev'i şahsına münhasır' bir sanatçı bireyin kabul edilmesinin önemli bir aşamasıdır. Diğer bir yönüyle de realizm, romantizm, empresyonizm, expresyonizm ve sonrasına uzanan tüm oluşumlarla kendisini daha da pekiştiren ve duygularına, sezgilerine güvenilen, kişisel bakış ve yorumlamalarında insanüstü bir şeylerin olduğu varsayılan 'sanatçı' figürünün en önemli dayanak noktası olmuştur bu kişisel bakış ve yorumlayış hakkı ve yetkisi. Başka bir ifadeyle Rönesans'ta tanrısal bakış yerine, insani bakış koyma çabasındaki hümanizmin her şeyin ölçüsü olduğunu düşündüğü 'insan' 'human'ın temsilcisiyken "Düşünüyorum o halde..." den sonra artık tek bir bireyin bakışı, görüşü ve ifade ediş biçimi önemli hale gelmeye başlamıştır. Tanrısal bakış yerine ikame edilen insani bakışın yorumlama ve ifadelendirmeyi görünür kılma yetkisi tek bir bireye aktarılmıştır. Hümanizmin temel bakışını yansıtan en önemli olgu, bir antik ideal olan de corum kavramının Rönesans'ta bir görsel retorik olarak uygulanmasıdır. Bu 'doğru kişinin, doğru zamanda, doğru sözü söylemesi' olarak özetlenebilecek üç birlik kuralı Rönesans resminin en temelinde görsel retorik olarak yerleştirilir. Yani bir Rönesans resminde her şey yerli yerindedir ve biz de izleyici olarak tam zamanında ve en doğru açıdayızdır. Hiçbir şey görme alanımızın dışında değildir. Matematiğin 15. yy.da doğal olarak bilimselliği temsil etmesi ve bu söylemin Alberti tarafından resim alanına mal edilmesi, yine matematik ve geometrinin

perspektif aracılığıyla resim alanına uygulanması ile izleyici açısından 'anlamlandırma' ve 'düzene koyma' faaliyetinde temel sağlanması anlamında çok önemli bir değişiklik söz konusudur. İzleyicinin konumlandırıldığı bu ayrıcalıklı yer ve ondan izlemesi ve hakkında belirli bir kanaat oluşturması beklenen durum ve amaçlanan fayda ikili bir çıkar ilişkisinin başlangıcıdır. Örneğin, destekleyici kilisenin istediği, azizlerin acılarını göstererek taraftarlarının bağlılığını güçlendirmek ve bunun getirisinden yararlanmak iken, 'izleyici'nin çıkarı kendisi için düzenlenmiş, bir anlamda kendisini kutsayan (çünkü kompozisyondaki her şey tüm önem ve değerlerine rağmen izleyicinin en iyi görebileceği şekilde durarak) sahnenin ve kendi biricikliğinin tadını çıkarabileceği en uygun bir konumdan tüm olup biteni izleyebilme (günümüzde de çok fazla değişmeden her türlü fotoğraf, video, reklam vs. alanında süregiden, izleyicinin en iyi görebileceği şekilde tasarlanmış kurgu gibi) ayrıcalığına sahip olma yanılmasıdır. Bu mevcut ve yaygın kurgu gerçekte uyandırdığı etki ve dönüşüm anlamında hiç te kurgu olarak kalmayan sonraki zamanların en temel iletişim paradigmasını oluşturan bir yapı olarak var olmaya devam edecektir. Burada kısaca gerçeğin birbirinden farklı üç temel varoluş ve algılama boyutundan söz etmek gerekir. Bu üç ayrı algılama boyutu ve bu boyutların istemli olarak karıştırılması görsel retorikğin temelini oluşturur. Örnekleme gerekirse, herhangi bir resimdeki bir elma, elma nesnesi ve elma sözcüğü birbirinden farklı üç ayrı gerçekliğe işaret eder. Aynı nesneye ya da aynı kavrama ait olan ama birbirine neredeyse hiç dokunmayan üç ayrı dünyanın varlığını gösterir bize. Bu ayrı dünyaların birbirine tercümesindeki gözden kaçan veya anlaşılması zor görünen noktayı F.de Sussure bize gösterir. 'Gösterenle, gösterilenin ilişkisi keyfidir, saymacadır, nedensizdir' (Sussure, 1976). Sussure'ün vurgusu her ne kadar yaygın olarak sözcük nesne ilişkisi üzerinden okunsa da bu gösteren resim olduğunda da çok fazla şey değişmemektedir. Yani bir iskemle veya bir pipo sonsuz sayıda farklı şekilde çizilebilir ve bu farklı şekilde çizilebilirlik, çizimlerin her birinin birbirinden ve nesnesinden bağımsız olduğunun kanıtıdır. Tam da bu ayrıma vurgu yapan Rene Magritte'in 'Bu bir pipo değildir' resmi yaygın yanlış anlamalarla ironik anlamıyla okunmaktadır. Burada görsel bağlamda Rene Magritte'in 'Bu pipo değildir' çalışmasının dilbilimdeki karşılığını ifade eden düşünür Ferdinand de Sussure, daha önce sözünü ettiğimiz 'Gösterenle, gösterilen arasındaki ilişkinin nedensizliği, saymaca oluşu ve keyfiliği' saptamasıyla sözcüklerle oluşturulan dünyayla sözcüklerin anlatmaya çalıştığı dünya arasındaki ilişiksizliğin, keyfiliğin ve saymaca oluşunun vurgusunu yapar. Sussure, Magritte'in resminde vurguladığı düşünce bu ilişkisizlikle örtüşür. Sözcüklerle oluşturulan / algılanan dünyadan farklı olarak görselliğin iki önemli algılama/kurgulama boyutu vardır. Gösterdiğinden bağımsız kendi iç disiplinine yönelik yüzü veya kendi gösterileninin (sanat eserinin kendisi, içinde görünen şey veya şeyler değil) göstereni olmak - sanatçıyı ağırlıklı olarak ilgilendiren taraf - ve gösterilenle ilişkili yüzü - temsiliyeti, izleyiciyi ilgilendiren yüzü. Söz'ün bu ikili yapılanmadaki yeri çoğunlukla eserin temsiliyet boyutundaki gösterilenine dair tarihsel, fiziksel, psikolojik, sosyolojik vs. gibi, gerçekte eserle ilgisi olmayan, spekülasyonu yapan öznenin ilgi ve bilgi alanına uygun olarak yüklenen enformasyonla eserin kurgusunda var olmayan öğelerin eserin asıl varoluş nedenini kapatacak ölçüde esere yapılandırılmasıdır. Yani bir 'pipo' resmi ile ilgili olarak piponun tarihinden, fonksiyonundan, içene verdiği hazdan, materyalinden, boyutlarından, çeşitlerinden vs. söz ettiğimiz zaman söz konusu resimden değil başka bir şeyden söz ediyoruz demektir. Ferdinand de Sussure'ün ayrımını yaptığı gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin nedensizliği veya keyfiliği ilkesi yapısalcılığın olduğu kadar söz ve uygulama alanları arasındaki keyfi ilişkilendirmelerin

de yeniden gözden geçirilmesi zorunluluğunu doğurdu. Gündelik hayatta fark edilmeyecek kadar önemsiz olan bu ayırım görsel sanatları konuştuğumuz zaman konunun en can alıcı noktası haline geliyor. Görsel bir sanat eseri hemen her zaman nesnesinden bağımsızdır. Bu, görselin nesnesinden bağımsız olma durumu, nesnenin de sözel göstereninden bağımsız oluşu ile birleşince aynı şeye ait ve bütünlüklü bir yapı yanılması veren fakat gerçekte tamamen farklı boyut ve algılamalarda çalışan üç ayrı gerçeklikle karşı karşıya olma durumunu yaratıyor.

Söz ve Görsellik

Bu yanılısma süreci ve yukarda sözünü ettiğimiz nesne, görsel ve söz arasındaki bu yalıtılmışlık ve ilişkilendirmedeki 'keyfilik ve saymaca' oluşu, yaşam pratiği içinde sözel ve görsel retoriğe sonsuz hareket alanları açar. Bu retoriksel karakterdeki ve 'sözel ifade' olarak adlandırabileceğimiz 'söz'ün, -en yalın haliyle- bir keyfilik ve nedensizlik üzerine kurulu olması nedeniyle ve insani varsayımların en ham haliyle, doğrudan ortaya konulabilir ve kuşaklar boyu aktarılabilir, ekleme çıkarma yapılabilir, her koşulda taşınabilir, başka bir dile çevrilebilir veya başka bir kültüre adapte edilebilir- özellikleri nedeniyle insanın insanlaşma süreçlerini mümkün kılmış en önemli olgulardan biri olduğu gerçeğini değiştirmeden yine aynı tarihsellik içindeki bütün kandırmalardan, yanıltmalardan ve gerçeği, anlatanın çıkarlarına yönelik olarak çarpıtmalardan da sorumludur. İnsanlığın kullandığı iletişim araçları içinde yaygınlığı anlamında, niceliği açısından sözle karşılaştırılabilecek veya yakın olabilecek bir ifade aracı daha yoktur. Ama niceliksel olarak böyle olması söze nitelik olarak ta benzer bir ayrıcalık kazandırmaz tam tersi bu ölçüde yaygınlık, onu nitelikli kullanımdan uzaklaştıran, anlatım derinliklerini budayan bir yüzeyselliğe zorlar. Bilebildiğimiz tüm insanlık geçmişini, üzerinden en kesintisiz izleyebileceğimiz bir diğer yapı da görsel ifade alanlarıdır. Bu ifade alanlarının tarihsel süreçlerde kendini oluşturan kültürlerin karakterini ve kurgusunu yansıttığı gibi toplumların beklenti ve özlemlerini de dile getirdiği söylenebilir. İfade, insanın varoluşunun da ifadesidir. Tanık olmak ve tanıklığı paylaşmaktır. İfade araçları ifadeyi iletmek gibi temel bir işlevi yerine getirirken aynı zamanda taşıma kapasitesi ve karakteriyle de taşıdığı anlama biçim ve karakter verir. İfade araçları, 'özne'nin kastettiğini dönüştürür, kendi ifade kapasitesi doğrultusunda yeniden kurar, aktarmayacaklarını yok sayar, bazı şeylerin altını çizer, bazı şeyleri deforme eder vs. Bu özelliklerinden dolayı başlı başına üzerinde düşünülmesi karşılaştırılması ve incelenmesi, taşıdıkları ve aktardıkları anlamların esasının (kast edilen) in anlaşılabilmesi için bir gerekliliktir. İfade araçlarının önemli özelliklerinden biri de birbirine dönüştürülemez olma durumlarıdır. Ama bu birbirine tercüme edilemezlik durumu yaygın olarak yok sayılmakta konuşma dilinin ve onun daha kısıtlı bir versiyonu olan yazı dilinin her şeyi ifade edebileceği ve her tür insan algılaması ve ifade çeşitliliğini karşılayabileceği zımnı kabulü, yaygın ve yürürlükteki bir kural olarak görülmektedir. Öyle ki günümüzde 'bilimsellik' (gerçek bilim insanları bunu iddia etmeseler de) yaygınlaşarak neredeyse her şeyin anlamının ve değerinin belirlendiği bir referans merkezi haline gelmektedir. Bu yaygın anlayışın en önemli enstrümanı ise yazıdır. Adeta bir şey bilimsellik kriterleri içinde dile getirilebiliyorsa vardır, gerçektir değilse önemsizdir, anlamsızdır gibi yaygın bir kabul ediş günlük yaşamın her katmanında gözlemlenebilir bir şeydir. Her şeye rağmen bilimin her şeyi yazılı olarak ifade etme zorunluluğun kendi içinde nedenleri anlaşılabilir olsa da bu yöntem ve kriterlerin sanat alanına aktarılması izahı zor durumlar

yaratmaktadır. Bilimsellik kişiden kişiye değişmeyi araştırırken şiirselliğin konusu tekil olanın, sadece bir kez gerçekleşmiş olanın ifadesidir. Bu en temel özelliği biricik ve bir kez gerçekleşiyor olma durumunu, tekrar eden ve benzer koşullarda aynı şekilde gerçekleşme durumlarını saptamaya yönelik bir sistematik içine oturtmaya çalışmak sanat dediğimiz alanın temel fikrini yok saymaktır. Bu baskın kültürel eğilimlerin ve çağın ruhuna uygun inanışların bilimsellik görüntüsü içinde ne ölçüde hegemonik olabileceğinin bir göstergesidir. Fakat bu diğer yönüyle de tarih boyunca yazılı olana insanların göstermiş oldukları derin korku ve saygıyla da ilgilidir. İlk akla gelen bu tarih boyu olan süreçlerde okuma yazma oranının düşüklüğü ve bu durumdan yararlanma amacıyla olan bir gurup okuma yazma bilen insanın var oluşu gerçeğidir. Bugün belki görel olarak çok daha fazla insanın okuryazar olduğu düşünülebilir ama insanlığın an itibarıyla 'bilimde, felsefede, tarihte vs. sahip olduğu birikimi kabaca takip edebilen insan' olarak okuryazarlık tanımlanırsa bu artış tartışmalı duruma gelebilir. Hâlbuki irdelediğimiz boyutuyla sözün kullanımı sadece okuryazarlık boyutuyla değil çağı okuyup yazmayla ilgilidir. Ama insanların her zaman yazılmış olana atfettikleri önem farklı olmuştur. Bu önem her zaman değilse bile çoğunlukla pratikte olmuş olanın önemini ve değerini yüceltmektedir. Yazı, bilimde birbiri üzerine gelen bulgularla sürekliliği olan, konuyla ilgili kişilere tüm bu bulguları aktarabilen bir yapısal özelliğe sahipken, sanat konusunda en eski yazılardan günümüze yazılanların tümü ortak bir kesinlikten kaçma ve her izahı sınırları belirsiz, çok anlamlı ve muğlak ifadelerle ortaya koymuşlardır. Nedeni kolay anlaşılabilir bir şeydir. Çünkü sanat bilim disiplininde olduğu gibi yazılı hale getirilemez. Bu sadece sözün dışındaki alanlar için değil edebiyat ve şiir gibi sözü kullanan sanat alanları için de geçerlidir. Bir şiir kendisini nasıl anlatıyorsa öyledir, anlatamıyorsa eğer o şiiri yazan biri bile onu başka bir şekilde anlatamaz. Ama sanatın bu sözel ifade edilemezlik durumu sanat için değilse bile retoriksel anlatılar kurmak için çok uygun bir manipülasyon alanı oluşturmaktadır. Neredeyse geçtiğimiz yüzyılın tamamını ve içinde bulunduğumuz yüzyılı da kapsayan zamanlarda sanata dair oluşturulan dev anlatılar, kurgusal ve efsanevi sanat tarihleri ve insanüstü olarak tanımlanan sanatçı figürleri eşliğinde süregiden müzayede piyasası fiyatları normal bir algılamayla anlaşılacak rakamlara varmıştır. Buradan hareketle sanatın ya normal akılla algılayamadığımız, ama sadece bu rakamları verenlerin anlayabildiği boyutları var veya bu rakamlarla aklımız çelinmeye çalışılarak olan bir şeyi başka türlü algılamamız isteniyor denebilir. Bu manipülatif ve spekülatif olduğu rahatlıkla iddia edilebilecek sanat/piyasa ilişkisini daha somut verilerle irdelemek hatta daha ileri giderek 'bilimsel' olarak incelemek mümkün değil midir? Aslında bu soru pek yeni bir soru değildir. İnsanla birlikte hep var olan sanat olgusunu değişmez bir takım kurallara bağlama çabası yukarıda da yer yer değinerek örneklediğimiz şekillerde olagelmıştır. Ama sanata 'bilimsellik' formatının en radikal adımı 1980'li yıllarda ABD de ve Avrupa'da sanat akademilerinin, güzel sanatlar fakültelerine dönüştürülmesidir. Yani resim yapan, müzik yapan, heykel yapan ve yaptıklarını, yapabilme potansiyeli olanlara, göstererek, uygulayarak, anlatarak öğretenlerin bundan böyle yaptıklarını ve öğrettiklerini yazmaları gerekecekti. Hem de 'bilimsel' formatta. Bu bir anlamda bilimsel makale formatında yazılamayanın sanat alanında yok sayılmasıydı, ikincisi de en az bu kadar vahim; yazamayan ressam, müzisyen, heykeltıraşın akademi alanından uzaklaştırılmasıydı ve üçüncüsü, uygulama alanlarında vasat ama sanat üstüne 'yazabilenlerin' bilimsel unvanlarla alanda egemen kılınmasıydı. Burada önemli bir yanlış anlamaya neden olabilecek bir noktayı vurgulamak gerekir. Malzemesi doğal olarak söz olan ve sözel kurgulanan şiir ve edebiyat alanında tüm

zamanlarda sayısız şair ve yazar ve ortaya koydukları sanat eserleri, sözel ifadenin insani yaratma süreçlerinin kaçınılmaz unsurları olduklarının tartışmasız kanıtıdır. Yine felsefe, bütün zamanlarda insanın kendisini ve evreni anlamadaki en temel disiplini olarak varlığını sözel bir disiplin olarak sürdürdü, sürdürmekte. Bu nedenle bu yazı kapsamında incelenen şey sözün sadece 'retoriksel' kullanımıyla ilgilidir. Hatta bu retoriksel kullanımı plastik sanatlar alanı üzerindeki yanlış kullanımından hareketle benzer yanlış ve retoriksel kullanımını irdelemek olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Varoluşun bütün ifade katmanlarını söz'e indirgemek ve giderek bu şekilde ifade edilemeyeni yok saymak ve ya önemsizleştirmek batı kültürünün en temel eğilimlerindedir. 'önce söz vardı' her ne kadar kadim dinsel bir motto gibi görünse de batı kültürünün en derin bilimsel temellerinde de yatmaktadır. Bu ifade etme hiyerarşisini gözden geçirmek ve retoriksel söz kullanımını felsefeden, bilimden ve sanattan ayırmanın yollarını bulmak bu alanların kendi değerlerini korumaları açısından zorunluluk olarak görülmektedir.

Buraya kadar anlatılanlara dayanarak şunları söyleyebiliriz: İnsan topluluklarının olduğu her yerde adına sanat dediğimiz üretimler vardır. Bu üretimler, topluluğun ve bireyin yaşayış, inanç, kullanım malzemeleri vs. ye göre farklılıklar gösterir. Önemli nokta bunlardan hiç birinin diğerine göre niteliksel olarak önceliğinin ve üstünlüğünün olmadığıdır. Yüzyılları kapsayan ve giderek temposunu artıran ve araçlarını geliştiren teknolojiye dayalı uygarlık, neredeyse artık her alanda kullanılan ikna etme yöntemlerini tek mutlak gerçek olarak kabul ettirmiş durumda. Bugün, örneğin tıpta, hukukta, çevreyle ilgili herhangi bir konuda, politikada, insanları ikna edebilme uğruna neredeyse akıl dışı olan her şey yapılabilir hale gelmiştir. İknanın belki de başlangıcı bu uygarlıkta yaşayanların kendi kültürlerini ve sanatlarını 'uygar', diğerlerini 'uygarlık dışı' olduğuna ikna etmeleriyle başlamıştır. İkinci adım olarak uygarlık dışı ilan edilenlerin uygarlık dışı olduklarına ikna edilmesi gelmiştir. 'Uygar insan'ın kendisine ve 'diğerlerine' yapabildikleri bundan sonra mümkün olmuştur.

Sofist ve Küratör

Retoriksel söylemin bu yaygın kapsama alanı içinde konunun plastik sanatlarla ilişkili olan kısmında nasıl tezahür ettiğine baktığımızda Platonun tanımını yaptığı 'hiçbir konuda (bilgisi olmayan ama her konuyu biliyormuşçasına...' (Platon, 2000), konuşan sofistin günümüzde cisimlenmiş hali küratör figürüdür. Kadim zamanlardan beri insanın varoluşunun en temel ifadesi olan görsel ifade, retorikleşen günümüz dünyasında kökenleri sofist'e dayanan söz le yapılar ve yanılsamalar kuran ve sanatı bir seyirlik eğlenceye dönüştürerek (Süreç içerisinde fazlaca bulunmayan geniş kitlelerin, bu gösteriye katılmaları ancak izleyici olarak bulanmaları söz konusu ve bu kitlesel izleyici katılımı aslında bütün sürecin en önemli unsuru sayabiliriz.) sanatçıyı bu yanılsamaların realizatörü durumuna getiren bir oluşum söz konusu. Gösteri, retorik ve söylem sonuç olarak bir etkileme ve izleyici üzerinde bir yönlendirme amacı gütmektedir. Sanatçı figürünün kendi içsel derinliklerinden hareketle ortaya koydukları varoluşsal algıların ifadesi olarak -yetersiz ama kısaca ifade diyebileceğimiz- yaptıkları üretimler kolayca bir gösterinin parçası haline getirilebilmektedir. Baudrillard bu durumu kitle iletişim araçları üzerinden irdeleyerek şu tespitte bulunuyor;

'Araç yararına mesajın ve simülasyon yararına doğrunun nötralize edilmesiyle elde edilir. Kitle iletişim araçlarının iş gördüğü düzey işte bu düzeydir. Onların ilkesi büyümedir. Anlama karşı giriştikleri şiddetli saldırı; iletişimin, başka bir iletişim biçimi

yararına anlama karşı giriştiği olumsuzlayıcı bir saldırı. Kitle ve kitle iletişim araçları arasındaki bu etkileme ve inandırmaya dayalı çaba çağımızın en önemli yapısal özelliğidir' (Baudrillard, J. 1991).

Sonuç

Retorik çağlar ve kültürler boyunca yaşamın değişik alanlarında, 'hitabet sanatı', 'güzel söz söyleme sanatı', 'belagat' gibi isimlerle hep varlığını sürdürdü. Ve sofist figürü de bu varoluş sürecinde yönetici, avukat, politikacı, reklamcı vs. olarak bu "insanları ikna etme sanatının" ustaları olarak var oldular. Platonun etik olarak doğru bulmadığı, Aristoteles'in üzerinde yazdığı eserle bir anlamda onayladığı bu yöntem günümüz kitle iletişim araçlarının yaygınlığıyla birlikte niceliksel ve niteliksel olarak, hiç olmadığı kadar başka boyutlara taşındı. Geniş insan kitlelerini manipüle etmek, tüketim davranışlarını yönlendirmek, politik tutumlarını biçimlendirmek gibi kitlesel ve ya bireysel davranışlarını oluşturma amacıyla radyo sinema televizyon internet gibi çok yaygın bir kullanım alanına sahip olmuştur. Her hangi bir şeyin bu mecralarda dile getirilme sıklığı ve yoğunluğu o şeyin geniş kitlelerce gerçek olarak algılanmasını sağlayabilmektedir. "Algı yönetimi" de denen bu retoriksel yöntem günümüz toplumunda enformatik bilginin dolaşımında ve kullanılmasında en önemli faktör olarak görülmektedir. Retoriksel yöntem yapısını ve gücünü söz üzerine kurar. İnsan uygarlığı 'yapma' üzerine kuruluysa eğer bu yapıda neredeyse hiçbir işlevi olmayan bir yapının, bütün yapma eylemlerine egemen olma durumu kolay izah edilebilir bir olgu değildir. Sözün insanlık gelişim tarihindeki yadsınamaz rolü devasa anlatılar (mitoloji, din, ahlak vs.) oluşturmak ve bu anlatılarla sosyal ve doğal olayları ilişkilendirmektir. Bu bağlam içinde bakıldığında örneğin bir taşı mızrağa dönüştürürken, bir kütükten sesler çıkartırken veya mağara duvarını resimlerken veya avlanırken neredeyse hiç söze gerek duyulmadığını söyleyebiliriz. Ancak daha fazla insanın bir araya gelmesi ve birlikte hareket etmesi durumunda sözün kullanılmaması düşünülemez. Buradaki ayırım ve tespit konunun uygulanma sürecine ilişkindir, dil herhangi bir yapma ve üretme eyleminin temel birleşeni değil ancak bazen katkı sağlamak boyutunda hiç te vazgeçilemez değildir. Yani başka bir deyişle bir efsaneyi aktarırken veya insanları birlikte savaşmaya ikna ederken veya krallarına neden hizmet etmeleri gerektiğini izah ederken temel unsurdur dil, ancak avlanırken, vahşi bir hayvanla çarpışırken, deriyi dikerken, kulübe yaparken yani neredeyse yaşamsal hiçbir konuda dil birincil veya önemli öge değildir. Kendi alanının dışındaki bütün insani faaliyet alanlarında sadece yardımcı bir öge olarak bulunan söz zamanlar boyunca her şeyi kapsayabileceği bir yanılsamayı içeren bir söz imparatorluğuna dönüştü. Günümüzde, sözün dışında başka bir deyişle sözün kapsamadığı alanlarda ortaya konan üretimleri özellikle de sanat alanında yapılan şeyleri 'söz'ün veya dilsel olanın içine sokmak ve orada yeniden kurma çaba ve denemeleri, yapılan şeyin anlamını, yapısını bozmakta ve müellifinin katmadığı, 'esere' yabancı unsurların girmesine ve görsel ifadenin perdelenmesine neden olmaktadır. Sanatçı bilinmeyen, görünmeyen görünür kılabilirdiği ölçüde başarılıdır. İnsanın derinliklerinden bir şeyleri görünür duyulur kılan bir Prometheus'tur. Bunun felsefeyle veya bilimle açıklanabilmesi mümkün değildir. Ama standardizasyon günümüzün en önemli olgusudur. Her ne kadar günümüz fiziğinin ulaştığı son nokta belirsizlik olsa bile bizim bilim ve bilimsellik adına doğası gereği ele avuca sığmaz olanı ölçülebilir kılmak ve enikonu izah edilir hale getirmemiz gerekiyor. Rönesans'ın kesinlik tutkusu ve insani

'hümanist' kavramlarla izah edilebilir bir dünya hatta evren tasavvuru bu gün Heiselberg belirsizlik ilkesinin bize anlattığı en katı fizik olguların bile sadece biz öyle algıladığımız için öyle göründüklerini söylemesi bile bizi kesinliklere olan tutkumuzdan vazgeçiremiyor. Bu günün bilimi bize her ne kadar her şeyin zemini olan boyutun belirsizlik üzerine kurulu olduğunu söylese de dolaşımında olan ve kolay terk edemeyeceğimiz, neredeyse bir ön yargıya dönüşmüş bilimselliğimiz, bilimsel formatta ifadesi mümkün olmayanların da bu formatta sunulmasını veya açıklanması tabusu ve konforundan vazgeçemeyeceğimiz gibi görünüyor. İnsanın varoluşundan beri var olan ve neredeyse tatmin edilmesi zorunlu olan izah etme tutkusu masal, efsane, din çerçevelerinde izah edilirken benzer bir refleksle bugün her şey bilimsellik retoriği içinde açıklanmaya zorlanmaktadır. Hâlbuki bilimsellik söylemi içinde izah edilebilir şeylerin miktarı çok kısıtlı ve sanat, bu bilimsellikle izah edilemeyecek alanların başında gelmektedir. Sanat bilimselliği anlatılabilir, işleyebilir, yorumlayabilir ama aynı şeyleri bilimselliğin sanat için yapabildiği söz konusu olamaz çünkü bilimsellik her zaman aynı koşullarda aynı sonucu veren, ölçülebilir, tartılabilir vs. durumların yani bir kısıtlılığın pratiğidir. Oysa sanat bütün koşullar aynı olduğunda bile farklı sonuçlar veren bir süreçtir. Ama aynı zamanda sanatsal sürecin bu değişkenlik durumu tüm sofist geleneğinin devamı niteliğindeki kerameti kendinden menkul eleştirmen, küratör kimlikleriyle sanat alanlarını retoriksel söylemlerle manipülasyon alanları haline getiriyor. Bu belirsizlikler ve 'tekst'e olan zorunluluk, kelimelerle oynayabilme becerisine sahip günümüz retorikçilerinin görsel sanatlar alanını tercüme ve temsil pozisyonu edinmeleriyle sonuçlanmıştır. Bu gün kendisini bu söz kurgucularına akredite ettirmemiş hiçbir sanatçının kayda değer bir yerlerde kendisini göstermesi pek mümkün görünmemektedir. Sonuç olarak küratör sergi düzenleme pozisyonundan, sanat eserinin konseptinden biçimine kadar her türlü telkin ve yönlendirmede bulunabilecek bir pozisyona gelmiştir. Bu haliyle sanatın ve sanatçının varoluş misyonu olan yaratıcılığı küratöre devretmişliği ve küratörün sanatçıyı realizatör'e dönüştürmesi gibi tartışmalı, müphem ve defacto bir durum söz konusu olmuştur. Sanatçı figürünün bu araçsallaştırılma sürecinden en azından bu sürecin avantajlarından yararlananlar açısından hoşnut olduklarını diğerlerinin ise küratörün seçimlerini sorgular bir pozisyonda olduklarını gözlemlemek mümkün. Bu 'bilimsellik' kıstaslarıyla ortaya konabilecek bir yapıda olmasa da alanda olanları takip eden her insanın bilebildiği ve onaylar gördüğü bir olgu. Tartışılması gereken hiçbir sanatsal formasyonu iddiası ve üretimi olmayan bir figürün böyle bir alana nasıl egemen olabildiği ve sanatçı olma iddiasında olan insanların durumu nasıl böylesine yumuşak başlılıkla kabul ettikleri ve etmeyenlerin sesini ve üretimlerini nerede görebileceğimiz durumudur.

Hemen her şeyin bir algı yönetimiyle yürürlüğe konduğu günümüz dünyasında her hangi bir konuda teşhisleri koymak, verilere ulaşmak, incelenen konuyu daha geniş alanlarda incelemekle ilgili birtakım kolaylıklarımız olmasına rağmen birçok konuda da gerçekçi çözümler öneremez duruma geliyoruz. Çevre kirliliği, gelir dağılımı, küresel ısınma, savaşlar, genetik gibi. Ama bakıldığında bunları oluşturan ve yaygınlaşmasını sağlayan mekanizmaların ortak dilidir retorik. Çevre kirliliği 'ekonomik kalkınma', gelir dağılımı dengesizliği 'serbest piyasa', GDO, 'açlık sorununun çözümü' gibi kabul edilebilir görünen çarpıtılmış formatlarda sunulmaktadır. Bu çarpıtmanın sanat alanındaki yansımalarını, retorik söz kullanımını ve onun uygulayıcısı olarak küratör kişi/kavramını irdelemeye ve anlamaya çalıştım. Sanırım çağımızı anlamak her şeyden önce retoriksel olanı gerçek olandan ayırt edebilmekle başlıyor. Biri hayallerimize, egomuzla, duymak

istediklerimize hitap ederken diğeri sadece aklımıza hitap ediyor. Aklın hep kazanabileceğine inanmak istiyor insan.

KAYNAKÇA

- ARISTOTELES, (1987), Poetika, (çev. İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi.
ARISTOTELES, (1993), Retorik, (çev. M. H. Doğan) İstanbul, YKY, 2.bs.
BAUDRILLARD, J. (1991), Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu (çev: Oğuz Adanır) İstanbul, Ayrıntı Yayınevi
FOUCAULT, M. (1994). Kelimeler ve Şeyler, (çev:), Ankara, İmge Yayınevi.
GOMBRICH, E. H. (1972 s. 20) Sanatın Öyküsü, (çev: Bedrettin Cömert), İstanbul, Remzi, 12.bs.
JAEGER, V. PAIDEIA, The Ideal of Greek Culture, (İng. çev: Gilbert Highet)
PLATON, (2000), Sofist, (çev: C. Karakaya), İstanbul, Sosyal Yayınlar
PLATON, (1958), Devlet, (çev: S. Eyüpoğlu, A. Cimcoz), İstanbul, Remzi
SAUSSURE, F. De, (1976) Genel Dilbilim Dersleri, (çev. Berke Vardar), Ankara, TDK Yayınları.

Summary

The most important feature of rhetoric discourse is the language expression possibilities, being convincing of the expression, being nice, being massively understandable and more important than expressed. But rhetoric is mostly related with the verbal expression among the different human expressions. The weakness of verbal expression forms the era of rhetoric and its action fields. The past processes must be observed in order to understand this discourse. Because according to Plato by using the word mimetic arts lead people to misconception not to real knowledge by awakening the emotions as if they were but actually not existed. This is the reason why philosophy didn't accept to be in connection with the rhetoric for a while. However, Aristoteles puts out the principles of the basic paradigm of art theory in his work 'Poetike'. These principles form the basis of art philosophy. From this point associating with the rhetoric in his work 'Retorike' systemitizes the usage areas of rhetorical fact with a detailed analysis. In Renaissance painting, everything is located perfectly and we as the audience are at the right position and angle at the right time. Nothing is out of our eyesight. There is a significant change in the meaning and arrangement of the audience point of view and application to the image area via perspective of geometry and Mathematics which represented the science and transferred to painting by Alberti. The privileged place where the viewer is located and expectation about the conviction is the starting point of a dual interest relationship. This existing and widespread fiction will continue to exist as the basic communication paradigm. Here shortly the three basic existence and perception dimension of reality which are different from each other need to be explained. This three different perception dimension and the comparison of these dimensions form the basis of virtual rhetoric. According to Sassure who is the thinker makes this process most understandable, the relation between the indicator and shown is arbitrary, gratuitous. Although Sassure's emphasis is on the word object relation, it doesn't change much when the subject is painting. A chair or pipe can be drawn in an infinite number of different ways and this infinite number of different ways is the proof that each of the drawings is independent

of each other and of the object. This illusion process and the isolation among the object, speech and the image opens up endless areas of action to verbal and visual retention. Image, rhetoric and discourse lead to an influence and direction on the audience. Artist as the expression of existential perceptions moving from the inner depth of the figurine can easily be made part of a demonstration.

The frequency and intensity with which anything is expressed in these circles can make the thing perceived as a reality. This rhetorical method which is also called 'perception management' is seen as an important way of circulating and using information in today's society. However on the other hand this variability situation of the artistic process is making art spaces into areas of manipulation by rhetorical discourses with the identity of curators and critics. This uncertainty and the necessity to text has been resulted in the translation and representation of visual arts field by contemporary rhetoricians. With this state the creativity of the art and the artist's mission of existence have been circulated to the curator and with this it is a matter of ambiguity of transformation of the artist to the realist by the curator. Since in today's world almost everything is put into practice by perception management, it is difficult to diagnose any topic or to reach the data.