Donald Kuspit

Sanatın Sonu



metis

Donald Kuspit

Sanatın Sonu

Sanat eleştirmeni ve New York Devlet Üniversitesi'nde sanat tarihi ve felsefe profesörü. Aynı üniversitenin tıp merkezinde psikiyatri dersleri de vermiştir. 1997 yılında Ulusal Sanat ve Tasarım Okulları Birliği'nden görsel sanatlara önemli katkılarından dolayı Yaşamboyu Başarı Ödülü almıştır. Yazara ayrıca 1983'te de Üniversite Sanat Birliği tarafından sanat eleştirmenliğindeki başarısından dolayı prestijli Frank Jewett Mather Ödülü verilmiştir. Kuspit, *Art Criticism* dergisinin editörüdür, *Artforum, Sculpture* ve *New Art Examiner* dergilerinin editörleri arasındadır ve Cambridge University Press için Amerikan Sanatı ve Sanat Eleştirmenliği dizisinin editörlüğünü yürütmektedir. Ford Vakfı, Fulbright Komisyonu, Ulusal Beşeri Bilimler Fonu ve Guggenheim Vakfı'nın da aralarında bulunduğu pek çok kuruluşun üyesidir. Sayısız makale, sergi yorumu ve katalog metni üretmiş olan Kuspit'in yirminin üzerinde kitabı vardır. Başlıca eserleri arasında şunlar sayılabilir: *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Avangard Sanatçı Kültü, 1993), *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art* (Modern ve Postmodern Sanatta Psişenin Göstergeleri, 1994), *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde* (Kendine Has Kimlikler: Avangardın Sonunda Sanatçılar, 1996). Yazar halen New York'ta yaşamaktadır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Sanatın Sonu
Donald Kuspit

İngilizce Basımı: The End of Art
Cambridge University Press, 2004

© Syndicate of the Press of the University of Cambridge, 2004
© Metis Yayınları, 2004
© Türkçe Çeviri: Yasemin Tezgiden, 2005

İlk Basım: Şubat 2006
Üçüncü Basım: Mayıs 2010

Yayıma Hazırlayan: Bülent Doğan
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Kapak Fotoğrafı: Damien Hirst,
"Evim Evim Güzel Evim", 1996.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-978-975-342-541-3

Donald Kuspit

Sanatın Sonu

Çeviren:
Yasemin Tezgiden



metis

JUDITH
için

İÇİNDEKİLER

Teşekkür
11

1
Sanatta Nöbet Değişimi
17

2
Estetiğin Kötülenişi:
Duchamp ve Newman
30

3
Yeni Ufuklar Açan Entropi:
Modern Sanatın Paradoksu
55

4
Bilinçdışı Kültünün Çöküşü:
Boşa Kürek Çekmek
103

5

Ayna Ayna, Dünyevi Duvardaki Ayna,
Neden Sanat Artık En Doğru Din Değil:
Kendine İnancını Yitiren Tanrı

156

6

Atölyeyi Terk Edip
Yeniden Yapılandırmak

188

Notlar

207

Resimler

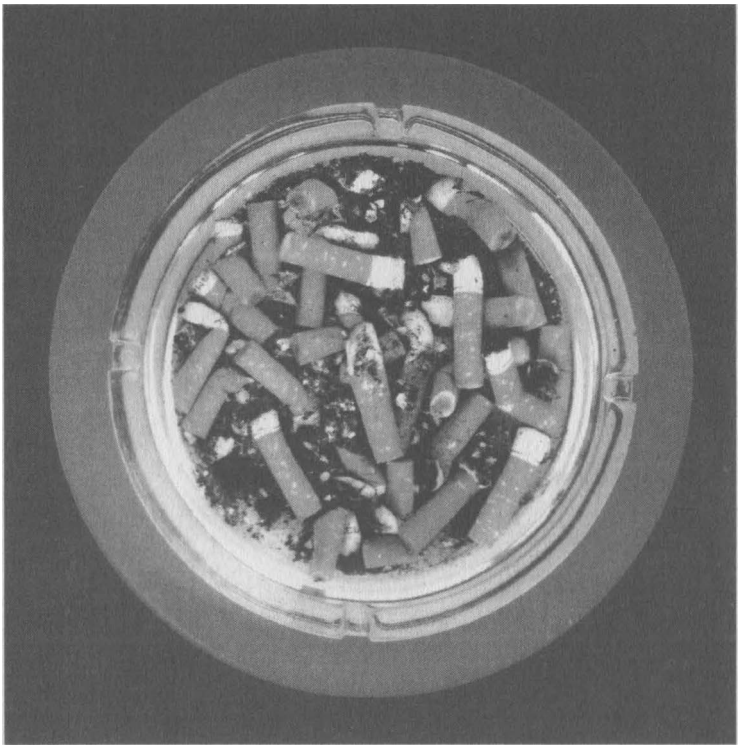
215

Dizin

217

TEŞEKKÜR

Her zaman olduğu gibi Beatrice Rehl'e şükranlarımla...



1. Damien Hirst, *Evim Evim Güzel Evim,* 1996. Porselen, 21,82 cm genişliğinde. Özel koleksiyon. Mark Borghi Fine Art şirketinin izniyle.

Sanatın daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz bir şekilde yan yana geldiği bu koşullar altında, sanatın kişisel özerkliği teşvik ettiği yönündeki eski inanç giderek geçersiz hale geliyor.

LIONEL TRILLING
Sincerity and Authenticity[1] (Samimiyet ve Sahicilik)

Kiç üreten, her kim olursa olsun... estetik ölçülerle değerlendirilmemelidir, kiç üreten kişinin ahlakı bozuktur; en kötüyü arzulayan bir suçludur o.

HERMANN BROCH
"Sanatın Değer Sisteminde Kötü"[2]

Kimi insanlar site adı verilen, birbirinin aynısı tekdüze konutları beğenmediklerini söylüyorlar, ama sanat galerilerindeki birbirinin aynısı sıra sıra kutulara hayranlıkla bakıyorlar.

RUDOLF ARNHEIM
Entropy and Art[3] (Entropi ve Sanat)

Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün salı günü bir Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstalasyon çalışması, aynı gece, eseri çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı.

Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser Eyestorm Galerisi'nin sergi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıdaki eserin temel parçasıydı...

Bu esere imzasını atan kişi, Genç İngiliz Sanatçılar diye bilinen bir grup kavramsal sanatçının en ünlü üyesi 35 yaşındaki Hirst'dü;

galerinin özel projeler başkanı Heidi Reitmaier, bu eserin satış değerini "altılı hanelerle" ya da "yüz binlerce dolarla" ifade etti ve şöyle dedi: "Bu orijinal bir Damien Hirst."

... 54 yaşındaki temizlik görevlisi Emmanuel Asare, *The Evening Standard*'a yaptığı açıklamada, "Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınıktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım," dedi.

... Yaşanan karışıklıktan üzüntü duymak bir yana, Hirst bu habere "aşırı derecede komik," diye tepki verdi. Bayan Reitmaier'in söylediğine göre, "... Hirst, sanatsal çalışmalarında sanatın günlük yaşamla ilişkisi üzerinde durduğu için olaya herkesten çok güldü."

WARREN HAGE
"Sanat Yaşamı Taklit Ediyor, Belki de Taklitte Fazla İyi"[4]

Kaçımız Rembrandt'ı değil de Rauschenberg'i, Bach'ı değil de Cage'i tercih ederiz cidden? Bir müzeye ya da konser salonuna adımımızı attığımızda bir estetik kilisesine, ulvi ve oldukça ürpertici bir mezarlığa giriyor, Leonardo ve Van Gogh'un, Palestrina ve Beethoven'ın el ele tutuştuğu bir zamana doğru yolculuk ediyoruz. Bu çoğunlukla neredeyse dinsel bir saygı ve hürmetten, ama aynı zamanda da belirli bir kayıtsızlıktan kaynaklanır. Çünkü gerçekten önemli olanın başka bir şeyde yattığını hissederiz. Korunmaya muhtaç olan şey tam da artık dünyamızdaki yerini kaybettiği için korunuyordur, bu nedenle de ona özel bir yer vermek gerekmektedir — genellikle de yüksek bir bedel ödeyerek.

KARSTEN HARRIES
"Hegel'in Sanatın Geleceği Hakkındaki Düşünceleri"[5]

Sinemanın bir ifade aracı olduğuna inanmıyorum. Belki daha sonra mümkün olabilir bu; ama sinema, fotoğraf gibi, bir şeyi mekanik yolla yapmaktan öteye gitmiyor. Sinema, sanatla yarışamaz. Tabii eğer sanat var olmaya devam ederse...

MARCEL DUCHAMP
"Garson Gibi Yaşıyorum"[6]





2. (Solda) Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Otoportre,* 1658. Tuval üzerine yağlıboya, 129 x 101 cm. Frick Koleksiyonu, New York.

3. (Sağda) Robert Rauschenberg, *Yatak,* 1955. Ahşap destekler üzerine yerleştirilmiş yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlıboya ve karakalem. 191,2 x 80 x 20 cm. Alfred H. Barr Jr.'ın onuruna Leo Castelli tarafından hediye edilmiştir. Modern Sanatlar Müzesi. VAGA, NY.

1

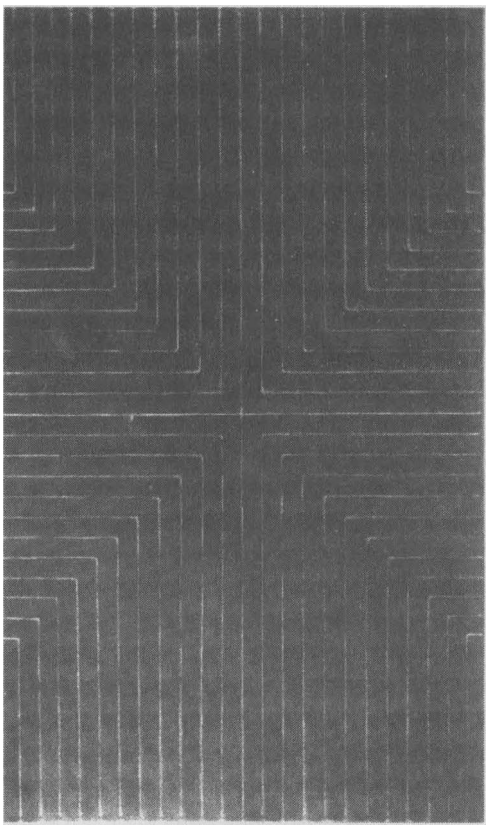
SANATTA NÖBET DEĞİŞİMİ

2001 MAYISINDA, Amerikan soyut sanatının önde gelen temsilcilerinden Frank Stella, Modern Sanat Müzesi Müdürü Glenn Lowry'ye "Bu sergiye 'Modern başlangıçlar' yerine 'Mastürbasyon ilhamları' adı da verilebilirdi"[7] diyordu. Modern Sanat Müzesi, "Modern başlangıçlar"da, kendi koleksiyonundan seçtiği eserleri sergileyerek yirminci yüzyıl sanat tarihini yeniden tartışmaya açmış oluyordu. Daha da önemlisi, söz konusu sergi Alfred Barr'ın yirminci yüzyıl sanatına ilişkin ünlü kavramlaştırma çalışmasının bir eleştirisiydi. Barr'ın, Kübizmi yirminci yüzyılın en yenilikçi ve etkili akımı olarak başa yerleştiren hiyerarşik şeması, ilk kez 1935 yılında *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisinin —Barr, Modern Sanat Müzesi'nin ilk müdürüydü; onun tarafından düzenlenmişti bu sergi— katalog kapağında bir diyagram biçiminde yer almış olsa da, bir temel ilke, hatta dogma olarak kabul edilegelmişti. Barr'ın bugünkü küratör ardılları ise "Modern başlangıçlar"ı sanat sınıflandırmalarında geçerli olan biçimde, yani akımlar etrafında değil de "İnsanlar, yerler ve şeyler" teması etrafında düzenlediler. Stella'ya bakılacak olursa, "'Amaçsız, ilgisiz ve ruhsuz' daha uygun bir alt başlık olurdu". Hiç kuşkusuz Berlin'de 1997 yılında düzenlenen "Modernizm Çağı" sergisi ile karşılaştırıldığında —bu da yirminci yüzyıl sanatını yeniden düşünmek için gerçekleştirilen ve yine sanat akımlarına yer vermeyen bir başka girişimdi (bu akımların yerini dört geniş kategori ya da öncü düşünce almıştı: "Gerçeklik-Çarpıtma", "Soyutlama-Maneviyat", "Dil-Malzeme" ve "Rüya-Mit"[8])— "İnsanlar, yerler ve şeyler" sıradan, hatta kavramsal olarak sığ görünmektedir.

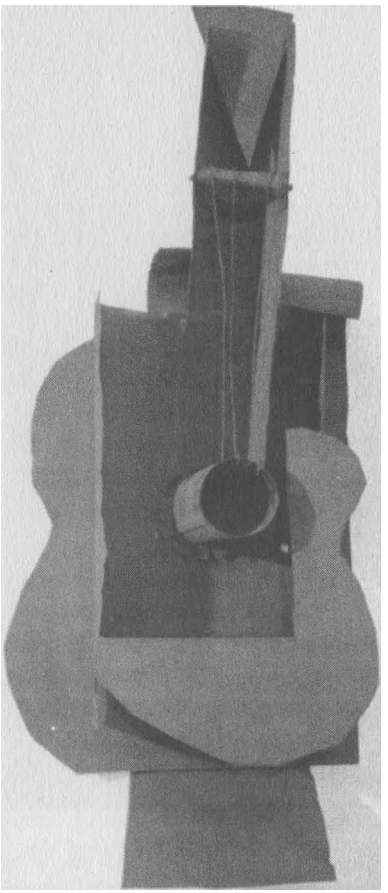
Peki ama Stella sergiyi neden bu kadar öfkeli bir biçimde "kötü ... utanç verici ... kabul edilemez," diye nitelendiriyordu? Neden "'Modern başlangıçlar'ın Modern Sanat Müzesi koleksiyonunu nasıl hırpaladığını soğukkanlılıkla anlatmanın mümkün olmadığını," söylüyordu? Stella'dan belli bir ölçüde alıntı yapmakta yarar var, çünkü onun karşı çıktığı sanat anlayışı, kuşkusuz kasıtlı olmaksızın, eskiden "yüksek sanat" adı verilen şeyin artık var olmadığı, hatta adının bile ortadan kalktığı anlamına geliyor. Hatta bugünlerde "yüksek sanat" terimini kullanmak, seçkinci, dışlayıcı, erişilemez bir olgudan, günlük olgulardan farklı bir şeyden, bu yüzden de kendi kendine ayrıcalık bahşeden ve günlük yaşamın amacının dışında kalan bir şeyden söz etmek anlamına gelir oldu — günlük yaşamın amacı dediğimiz de, yaşamı sürdürmek ve bünyevi trajikliğinin sırf günlük olmasından kaynaklandığını umursamadan, onun içinde, artık elden ne gelirse, serpilmek, gelişmektir.

Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, ama mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle. Ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir. Peki ya yüksek sanatın sunma iddiasında bulunduğu estetik deneyimin —yani (geleneklere saygılı, bu yüzden güya normal ya da "gerçekçi" bilinci kapsayan) günlük deneyimin zıttı olan, (deyim yerindeyse farklı bir bilinç durumuyla, dolayısıyla anormal ya da en azından normal ve geleneksel olmayan bir gerçeklik bilinciyle donanmış) yüksek deneyim denen şeyin— günlük yaşam açısından ne önemi var? Yüksek sanatın incelik ve zarifliği günlük yaşamın sığ, eyleme yönelik, çaba gerektiren dünyasında ne işe yarar? Yüksek sanat sanki kendisinden başka seçenek yokmuşçasına insanın tüm varlığı üzerinde hak iddia eder ki bu da —insana tekinsiz bir uzaklık ve huzur, günlük yaşamın amansız varlığını inkâr etmeden sanki onun üzerindeymiş ve kendini ona karşı savunabilirmiş hissi veren— bir nebze uzaklaşma şansı ve böylece bu hayatta var olabilmek için gereken zihin sağlığından daha farklı bir zihinsel sağlık kazandırır insana.

"Bu sergi ne yeniden değerlendirme, ne de yeniden yorumlama yapıyor; tek yaptığı, yaygınlaşan modaya uyup koleksiyonun içinde barındırdığı büyüklük, deha ve eşsizlik düşüncelerinin meşrulu-



4. Frank Stella, *Bayrak Yukarı,* 1959. Tuval üzerine cam cila. 31,75 x 185,5 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi. Bay ve Bayan Eugene H. Schwartz'ın hediyesi ve John. I. H. Baur Satın Alma Fonu, Charles and Anita Blatt Fonu, Peter H. Brant, B. H. Friedman, Gilman Vakfı ve Şirketi, Susan Marse Hilles, Lauder Vakfı, Frances ve Sydney Lewis, Albert A. List Fonu, Phillip Moris Şirketi, Sandra Peyson, Bay ve Bayan Albrecht Saalfield, Bayan Percy Uris, Warner Communications Şirketi ve National Endowment for the Arts'ın katkılarıyla alınmıştır. © 2004 Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotoğraf Geoffrey Clements tarafından çekilmiştir.



5. Pablo Picasso, *Gitar,* 1912-13. Metal levha ve kablodan yapılmıştır. 77,5 x 35 x 20 cm. Sanatçının hediyesi. © Modern Sanatlar Müzesi/ SCALA/Art Resource, NY tarafından lisanslanmıştır. © 2004 Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York'un malıdır.

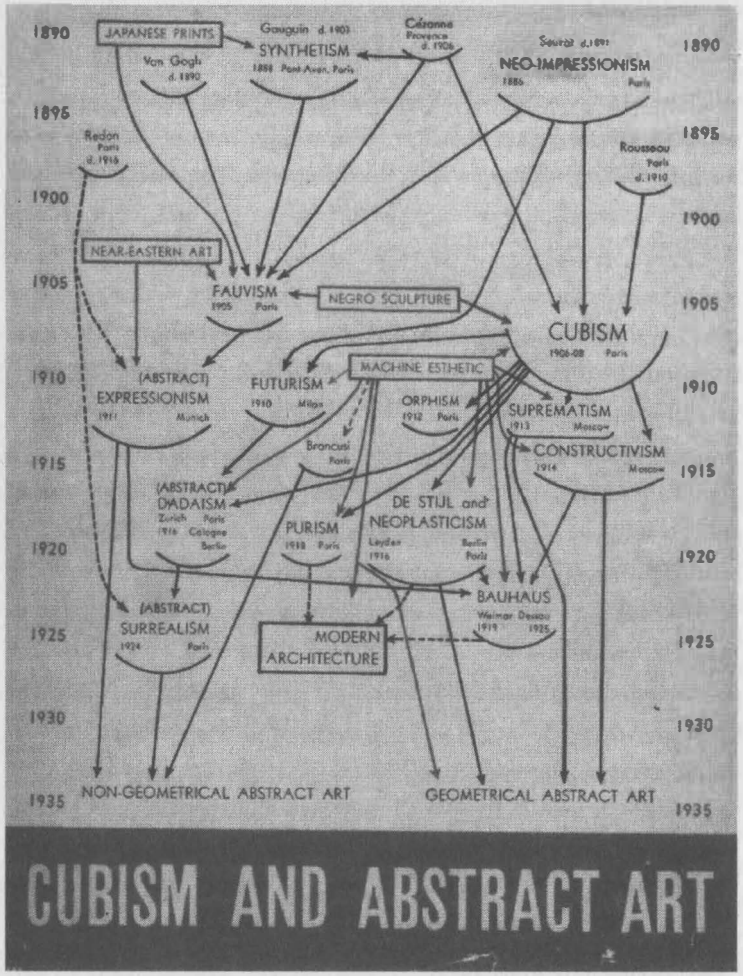
ğunu ortadan kaldırarak... koleksiyonun ruhuyla oynamak," diyor Stella. "Küratörlerin, yani [John] Elderfield ve şürekasının yapmaya çalıştığı şey, nitelikle ilgili her türlü kaygıyı bir kenara bırakmak, yargının yerine yargılayıcı olmayanı koymaktır." Serginin yerleşim düzenini ayrıntılarıyla inceleyen Stella alaycı bir biçimde şu gözlemleri yapar:

> Her şey gelişigüzel yerleştirilseydi bile, bu ciddiyetten uzak sıradanlaştırmadan daha iyi, her halükârda çok daha ilginç ve daha güzel olurdu. Her şey o kadar keyfi ki, izleyici, Picasso'nun 1912-13 yıllarında yaptığı "Gitar" için Bay Elderfield'ın bulduğu yerden daha kötüsünü bulmakta zorlanırdı herhalde. Picasso'nun "Gitar"ı tuvalette bile daha iyi dururdu. Tuvaletin kapısı, "pisuar" motifi ile hayat kazanan ısmarlama bir duvar resmi [Stella sergideki bir eserden söz ediyor] kadar "ayrıcalıklı" bir yer olmayabilir elbette — bahse girerim "Gitar" o kapıda bile daha iyi dururdu. Duvara asılmış bir pleksiglas kutunun içine sıkışan "Gitar", 21. yüzyıl müze tarihinde bir başyapıtın en kötü sergilenişi olmaktan kurtulamıyor.

Şikâyetlerini ve feryadını sürdüren Stella şöyle diyor: "Elderfield'ın 'nihai ve kapsamlı olandan kaçınma' ve 'uzlaşmadan kaçma' yeteneği gibi yararı tartışılabilecek sonuçlara ulaşmak uğruna koleksiyonu acımasızca alt üst etmesi, koleksiyonun alçaltılması, Alfred Barr, Jr. ve en sevdiği üç sanatçının, Cézanne, Picasso ve Maleviç'in de küçük düşürülmesi anlamına geliyor; ruhsuz ve utanç verici bir eylem. 'Modern başlangıçlar' akademik inceleme kisvesi altında Barr'ın kahramanca elde ettiği başarılara saldırıyor. Barr'ın öncü tarihsel... modernizm incelemesi olan *Kübizm ve Soyutlama* (1935) tamamen reddediliyor... Ayrıca 'modernizmin ilk döneminin tarihsel olmayan bir incelemesini yapmanın' ne kadar önemli olduğunu fark edemediği için de küçümseniyor Barr. Böylesine büyük ve öncü bir şahsiyete yapılan bu saldırı insafsızlıktır. Barr, 'üzerine çok fazla yazı yazılmış' bir modern sanat şeması yarattığı için eleştiriliyor." Modern Sanat Müzesi'nin "kendi kazanımlarını, orijinal kimliğini, orijinal ve hayranlık uyandırıcı emelini tamamen yok ettiğini," belirten Stella, Lowry'nin "sanat eğlencedir," sözünü alıntılayarak Lowry'nin yerine Michael Eisner'ın getirilmesini önerir: Çünkü o "hiç olmazsa, eğlencenin nasıl para getireceğini bilir. Üstelik logoyu bile değiştirmesine gerek kalmaz: Modern Sanat Müzesi MoMA (Museum of Modern Art), Mikifare'nin Sanat Müzesi (Museum of Mickey's Art) anlamında kullanmaya devam edebilir."

Stella eleştirilerini sürdürdükçe sürdürür, görünüşe göre ağzına geleni söylemektedir. Hatta oldukça iğneleyici biçimde Elderfield'ın müzenin modası geçmiş koleksiyonuna ne yapacağı sorununu çözmüş olduğunu söyler. "Modern Sanat Müzesi, koleksiyonunu, Metropolitan Sanat Müzesi (Met) ya da Ulusal Galeri gibi modası geçmiş müzelere hibe etmek yerine, geçmişin sanatından nasıl yararlanacaklarını çok iyi bilen, günümüzün çevreye duyarlı yeni nesil sanatçılarına vererek onların koleksiyonu doğrudan geri dönüşüme sokarak kendi eserlerinde kullanmalarını sağlayacaktır. Doğrusu merak ediyorum acaba Craig-Martin kendi atölyesinde daha rahat çalışmak için Picasso'sunu ya da Maleviç'ini eve götürmek istese bu 'mümkün' olur mu?" Modern Sanat Müzesi'nin modasının geçmediğini, aslında ne kadar da modern olduğunu göstermek amacıyla (Müzenin, son zamanlarda moda olan P.S.I Çağdaş Sanat Müzesi'yle birleşmesinde de olduğu gibi) düzenlenen "Modern başlangıçlar" sergisine davet edilen moda düşkünü postmodern sanatçılardan çok, müzenin kendisine odaklanan Stella öldürücü darbeyi şöyle vurur: "Bir modern sanat mağazası, modern sanat müzesinin yerini almaya kalkıyor. Öyle ki 'Modern başlangıçlar' Macy's mağazasının haftalık promosyonlarıyla yarışmaya başladı." Stella böylesine ağır yorumlarla modern sanatın ticaret aracılığıyla ne kadar aşağılandığını vurgular —ticari değerler ile sanatsal değerlerin bilmeden de olsa birbirine karıştırılması etik bir hatadır— bu da sanatın can çekiştiğinin bir göstergesidir. Buna daha fazla dayanamayan Stella şöyle yazar: "Visa kartınızdan çekilerek evinize götürülmeye hazır çerçeveli röprodüksiyonlardan oluşan Cézanne'ın peyzaj sergisi çok çekicidir. Rodçenko'nun 'Uzamsal Yapı no. 12' adlı eseri ise pekâlâ Williams Sonoma Koleksiyonu'ndan ödünç alınmış bir süzgeç olabilirdi. Zavallı Picasso ise, yirminci yüzyılın en orijinal heykellerinden biri olan, hatta belki de 'Gitar' (1912-13) eserinden sonra ikinci sırayı alan 'Apsent bardağı' (1914) adlı eseri yemek masasının üzerinde sergilenerek bir kez daha aşağılanmış, sıradanlaştırılmıştır."

Kızgınlığını dizginleyemeyen Stella son olarak şöyle der: "'Modern başlangıçlar' yeni bin yılın en zevk yoksunu, en sanat karşıtı sergisi olma yolunda iyi bir başlangıç yapmıştır," ve umutsuzca şunları söyleyerek bitirir: "Modern Sanatlar Müzesi Kültür



6. Alfred H. Barr, Jr. *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisi kataloğunun kapağı, New York Modern Sanatlar Müzesi, 1936. © The Museum of Modern Art/SCALA/Art Resource tarafından lisansı alınmıştır, NY.

İncelemeleri Merkezi haline geldi." Lowry "kibarca gülümseyerek" bu sözleri onaylar. Stella'nın bakış açısına göre —hiç kuşkusuz Lowry'ninkinden farklıdır bu bakış açısı— bu yalancı Mona Lisa tebessümü sanatın ömrünün tükendiğine yönelik bir işaret, sonunun geldiğini gösteren korkunç bir çığlıktır. Sanat, topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat, sıradan olanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir. Sanatçı olmak için bir "kavram"a sahip olunmasının yettiği inancı da sanatı aşındırmıştır; söz konusu inanç, sanatçı kavramının da sanat kavramının da açık anlamını yitirdiğini gösterir. İşte bu yüzden birçok kişi kendini sanatçı sanıyor, çünkü hemen herkesin özellikle de bildikleri bir insan, yer ya da şeyle ilgili olarak gözde bir "kavram"ı var.

Stella'ya göre, Modern Sanat Müzesi ticari eğlencenin moda mekânı haline gelmiştir, ama aslında modern sanat pek de öyle çekici, şirin görünen ve hemen anlaşılabilen bir şey değildir. Ne var ki "Modern başlangıçlar" sanatı popülerleştirmeye çalışır, bunu da onu sıradan bir şey olarak, estetik bir keşif değil de eğlence olarak göstererek başarır. "Modern başlangıçlar", Trilling'in belirttiği üzere, modern sanatı manevi açıdan postmodern olarak göstermeye çalışır, çünkü söz konusu sergi, üst düzey ve gizemli, esrarlı bir sanatı popüler ve aşikâr göstermeye, popüler ticari sanatı ise üst düzey ve yenilikçi göstermeye çalışarak aralarındaki farkı yok etmeyi amaçlar; öyle ki artık sanatın var olması için hiçbir neden ya da ihtiyaç yokmuş gibi görünmeye başlar; böylece her tür sanat "önemli"ymiş gibi görünür ve sanat, eşi görülmedik (ve hiç de eleştirel olmayan) bir biçimde yaygınlaşır. Sanatta ciddiyeti belirlemek için artık hiçbir ciddi kriter kalmadığından herkes kolaylıkla "ciddi sanatçı" haline gelebilecektir.

Stella'ya göre, modern sanat "Modern başlangıçlar" sergisi ile ciddiliğini kaybeder, çünkü artık sanat ile sanat olmayan birbirinden ayırt edilemez hale gelmiştir. Cézanne'ın peyzajlarının röprodüksiyonlarının orijinallerinden daha kolay kabul edilebilir ve makul olduğuna yönelik alaycı gözlemle Stella'nın vurgulamaya çalıştığı nokta da budur. Tablo, röprodüksiyon haliyle gündeliğin sınırları içine girer. Ondan kaçmak artık neredeyse olanaksızdır. Tablo,

röprodüksiyonunun ona dayattığı günlük bilincin zindanından ancak tüm bunlara meydan okuyan bir estetik algı sayesinde kurtulabilir. Ciddi bir sanatseverin tabloyu estetik açıdan bir kez daha onaylaması demek, onu adeta yeniden yaratması demektir, ki bu da sanatçının eseri yaratmasıyla aynı manevi amaca yöneliktir: Yaratıcılık, yaşadığımız dünyanın günlük bilincinden kaçmanın ve hatta ondan tamamen kopmanın yoludur. Sanatçı, konusuyla —yani Cézanne, manzarasıyla— bir yandan günlük olanın içindeyken öte yandan onu estetik olarak yeniden yaratarak aşmaktadır.

Postmodern dönemde artık tabloyu görmeyiz, yalnızca röprodüksiyonunu ya da en iyi olasılıkla tabloyu röprodüksiyon aracılığıyla görürüz; böylece tablo ile röprodüksiyon özdeş hale gelir ve popüler(leştirici) göze neredeyse aynı gibi görünür. Yeniden üretilerek evcilleştirilmesi nedeniyle röprodüksiyon, gerçek olandan daha gerçek, daha kabul edilebilir hale gelir, yani daha anlaşılabilir ve tanıdıktır: Artık sorumluluk sanatçıda değil, izleyicideymiş gibi görünmektedir. Röprodüksiyonu yapılan Cézanne'ın eseri günlük yaşamın bir parçası olarak görüldüğü içindir ki insana güven verir ve çekici gelir — bu durum da gündelik bilincin tek meşru bilinç olduğunu doğrular; halbuki gerçek Cézanne kaygı ve rahatsızlık vericidir, çünkü gündelik bilince zarar verir. Röprodüksiyonların normalleşmesi yolunda gösterdiğimiz hassasiyeti, orijinallerin, gerçek şeylerin normalliğini yitirmesine karşı, bu yitiriş sinirimizi bozduğu, bilincimizi tedirgin ettiği halde, göstermiyoruz. Bu nedenle röprodüksiyon ikili bir kısırlaştırmadır: Hem sanat eserini hem de ona ilişkin bilinci, genel anlamda bilinci, kısırlaştırır.

Rodçenko ve Picasso'nun soyut heykelleri işlevsel olmadıkları halde birer ev eşyası gibi sunulmaları nedeniyle aşinalık düzeyine indirgenmişlerdir. Olduklarından daha günlük ve sıradan gösterilmeye çalışılmaktadırlar, böylece estetik hâlelerinden ve yabancılıklarından, daha doğrusu estetik açıdan belirlenmiş olan yabancılaştırılmış durumlarından soyutlanmaktadırlar. Maddi kazanç getiren öteki el ürünlerinden farksız hale gelmişlerdir, türsel olarak değil, salt görüntüleriyle birbirlerinden ayrılmaktadırlar, en azından bunları görmeye alışmış olan sıradan gözlere göre artık aralarında pek de fark yoktur. Stella'ya göre "Modern başlangıçlar"ın tek amacı halkı modern sanata alıştırmak ve sanatın birçok insanın dü-

şündüğü gibi tuhaf ve sıkıntı verici olmadığını, günlük yaşamın devamını oluşturduğunu, ama belki de sırf belirli bir kullanım alanı olmadığından biraz daha eğlenceli ve heyecan verici olduğunu göstermektir.

Lowry'nin rahat tebessümü, modern sanatın kaderine teslim olduğunu gösterir; sanki en baştan beri modern sanat günlük terimlerle anlaşılmak ve sevimsiz gibi görünmesine karşın sevilmek istiyormuş gibi bir durum ortaya çıkmıştır — yani sanki en baştan beri istediği şey buymuşçasına modern sanat kaçınılmaz biçimde günlük yaşamın içinde erimiş ve bu duruma uyum sağlamıştır. Modern sanat aslında toplumun onayını temsil eden prenses tarafından öpülmeyi ve prense, yani toplumsal bir yıldıza dönüşmeyi bekleyen çirkin bir kurbağaydı. Böyle şirinleştirilmesiyle —insanlar, yerler ve nesneler gibi gayet tanıdık, gündelik şeylerle ilgili olduğu gösterilerek adının temizlenmesiyle— sanat artık Trilling'in "ciddi sanat," diye adlandırarak, "egemen kültüre açıkça ya da dolaylı olarak muhalif konumda bulunur," ve böylece "bizzat toplumsal gerçeklikteki yabancılaşmış duruma işaret eder," dediği şeyle aynı şey değildir.[9] Sanata sahip çıkmak isteyecek yegâne kuruluş müze olsa da "Modern başlangıçlar" sergisinde sanat, eleştirel özerkliğin kaynağını oluşturan muhalif yabancılaşmasından sıyrılarak, yakaladığı kurumsallaşma şansına atlamak ister gibidir. Ne var ki kapitalist toplumun belirleyici kurumu —*deus ex machina**— olan piyasada sanatın elbette önemli bir yeri vardır. Stella'ya göre, Lowry'nin tutumu sanatın ölümünün açık göstergesidir; yüksek sanatın —hem geleneksel hem de modern sanatın— sona erdiğinin ve artık onunla işimizin kalmadığının kanıtıdır. Yüksek sanat estetik deneyim kaynağı olarak ayrıcalıklı yerini kaybederek, görsel ve maddi kültürün herhangi bir örneğinden ibaret kalmıştır; ve kültür incelemelerinin perspektifinden bakıldığında bu ideolojik değildir.

Aslında sırf eşsiz ve "daha yüksek" bir deneyim gibi görünmesi ve herkesin talebine cevap vermemesi —yani kültürel eğlence

* *Deus ex machina* (Lat.), düğümlenmiş bir sorunu ya da konuyu çözmek için, işin içine Tanrı'nın ya da doğaüstü bir figürün gereksiz yere sokulmasını nitelemek amacıyla eleştirel anlamda kullanılan bir terim: "makineyle indirilen tanrı" ya da "makineden tanrı" (*Felsefe Sözlüğü,* Bilim ve Sanat Yay.) *–ç.n.*

mağazasında satılık olmaması ve bu yönüyle paha biçilmez, ve bünyesinde pazarlanabilirlik barındırmayan bir şey olması— nedeniyle yüksek sanat ifadesi, toplumsal ve politik açıdan sakıncalıdır. Ortak bir deneyim değildir, bu nedenle demokratik de değildir; gerçi popüler ve ticari sanat böyle bir şey sunuyormuş gibi davranma gereği bile duymaz, ama kimi zaman bunun bir taklidini, hatta kötü bir taklidini sunuyormuş gibi görülür. Toplumsal açıdan koşullanmış, hatta kültürel açıdan boyunduruk altında olan, kişiselliğin dışındaki bir yapının tumturaklı, tuhaf bir etkisi —Trilling'in sözünü ettiği kişisel özerklik yanılsamasının bir veçhesi— sayılan estetik deneyim, aslında bir kenara atılmıştır. Sanatçı, ciddi biçimde, toplumun gündelik değerlerinin istekli temsilcisi haline gelir, kendi yabancılaşmasının bütünlüğünü kaybeder ve sonuçta sanat hem estetik amacını hem gücünü yitirerek toplumsal aidiyetin simgelerinden biri olan toplumsal bütünleşmenin bir aracı haline gelir.

Sanat artık ne Walter Pater, Roger Fry, Clement Greenberg gibi birbirinden çok farklı eleştirel estetikçilerin ve modernist peygamberlerin savunduğu gibi estetik deneyimin ayrıcalıklı alanıdır, ne de Alexander Mitscherlich'in ifadesiyle, "boyun eğmeye iten dış baskılara ve içsel korkuya karşı eleştirel düşünce özgürlüğünün zor kazanılmış kavgası"dır.[10] Bence de estetik deneyim, bu uyum nedir bilmeyen, korkusuz kavganın anlık, kişisel ve Greenberg'in deyimiyle, coşku verici bir biçimidir. Eleştirel özgürlüğün o güzelim tadının kısa süreliğine de olsa tadılmasıdır bu; D. W. Winnicott'un "ego orgazmı" dediği şeyden, yani insanın yaşadığını gerçek anlamda fark etmesi hissini taşıyan o sağaltıcı "yaratıcı kavrama"nın mutluluk verici deneyiminden hiç de farklı değildir. Bu deneyim, yabancılaşmayı özgürlüğe, muhalifliği ise eleştirelliğe çevirir. Mitscherlich'in ifadesiyle, "egonun kırılgan başarısıdır", yine de onu güçlendirir, toplumsal kimliğini ve itaatkârlığını aşmasını sağlar. Gerçeklik, toplumda, Mitscherlich'in söylediği gibi standart, "şematik" bir gözle görülür, bu nedenle de karmaşıklığını yitirir. Diyalektik karmaşıklığını kaybederek tek boyutlu hale gelir. Değişmekte olan, süregiden bir süreç gibi değil de, yazgısal ve sabit bir şey gibi görünür. Oysa estetik açıdan gerçeklik kendiliğinden ortaya çıkan bir şey olarak ve diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük

pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır; insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar. Gerçek tıpkı çocukluğumuzda olduğu gibi canlı, taze ve "hareketli" bir şey —gerçek anlamda gerçek— halini alır; işte bu nedenle Wordsworth, Baudelaire, Gauguin, Kandinsky, Klee ve Dubuffet'nin de aralarında bulunduğu, modern dönem öncesinde ve modern dönemde yaşayan birçok şair ve sanatçı, çocuğu imgelemi en geniş kişi olarak bağırlarına basmış, "ilkel", çocuksu, "yabancı" sanatı en geniş imgeleme sahip, temel sanat olarak görmüşlerdir. İçlerindeki çocukla iletişimlerini kesmemeye çalışmış, bunun için de çoğunlukla ilkel sanatı mihenk taşı (hatta bileğitaşı) olarak kullanmış, kişinin kendisine atfedilen rolü oynamasını ve kendisini o rolle tamamen özdeşleştirmesini talep eden yetişkinlerin toplumsal dünyasını hiçe sayarak içlerindeki çocuğu canlı tutmaya çalışmışlardır.

Stella'ya göre modern sanatı insanlar, yerler ve şeylere ilişkin modern bir anlayışa —günlük yaşamın sıradan tözüne— indirgemek, onun yaratıcı canlılığını ve eşsizliğini inkâr etmek demektir. Sanatın, kimi zaman onun kalkış noktasını oluşturan insanları, yerleri ve şeyleri estetik açıdan aştığının inkâr edilmesidir. Modern sanatı, ne demek istediğini anlamadan sıradanlaştırmak demektir. İnsanları manevi açıdan yücelten saf sanata yönelmek yerine (her ne kadar eksik ve geçici olsa da, yani estetik etkinin ortadan kalkması ile yaşamın insanlarda açtığı yaralar yeniden kötüleşmeye başlasa da —gerçi yine de ciddiyetlerini azaltacak ve onları daha katlanılabilir kılacaktır— bu bir iyileştirme türüdür), modern sanat sıradan gerçekliğin, yani modern zamanlarda her gün karşımıza çıkan insanların, yerlerin ve şeylerin yeni bir temsili olarak görülmektedir. Yani aslında şarap yine o eski şaraptır ama bu kez pırıl pırıl parlayan yeni bir şişede sunulmaktadır. Modern sanatın bu şekilde günlük kişiler, yerler ve şeylerin ışığında anlaşılması onu tamamen güçsüz bırakır, çünkü saf sanat olduğu inkâr edilmiş olur. Bu anlayış, modern sanatın özünü oluşturan, sanatı gündelik gerçeklere yönelik herhangi bir göndermeden arındırma isteğini ya da gündelik gerçekliğin görünüşünü salt estetik bir gerçeklik haline gelecek şekilde dönüştürme isteğini ortadan kaldırır, böylece (en azından "görsel" sanat eserinde) tamamen gerçek olmak adına hakikatini yi-

tirir. "Modern başlangıçlar", kişinin kendisini topluma ve sıradanlığa karşı koruma isteğini simgeleştirmek yerine —insanın kendi kendisini kandırmasını teşvik eden bir toplumda modern sanatın, insanın kendine karşı dürüst olabildiği özel bir yer (her ne kadar kurumsallaşmış da olsa, ancak ismen toplumsal olan bir yer) olarak hizmet etmesi yerine— modern sanatın zaten her zaman toplumsal alandan ibaret olduğunu ima etmektedir. Modern sanat, ciddi anlamda "öteki alan" değil, yabancı bir kılıf altındaki tanıdık toplumsal alandır. (Sanatın bir paradoksu da korunabilmesi için topluma mal edilmeye muhtaç olmasıdır; ne var ki kurumsallaşması —yani aslında tümüyle sosyalleşmesi— onun estetik etkisini nötrleştirmek için yapılan bilinçdışı bir girişimdir. Sanatın zorla kendine uygun olmayan bir kültürel ortama sokulması —müze, fiziksel açıdan bir mozole olduğu kadar, entelektüel bir lahittir de— uyuma direnen, hatta anti-sosyal olan karakterini zayıflatır. Burada önemli olan nokta şudur: Estetik başkaldırının beraberinde getirdiği sanatçının toplumsal role kayıtsızlığı, toplumsal bozulmaya, yani etkin bir biçimde çalışabilmesi için toplumsal role uyum gösterilmesini gerektiren toplumsal işleyişin çöküşüne davetiye çıkarır. Mitscherlich, böylesine yüceltilmesine karşın "bireyselliğin son derece ender rastlanan bir şey" olduğunu belirtir, çünkü bu, beraberinde yıkıcı bir uyumsuzluk tehdidi getirerek toplumsal düzeni baltalayacaktır.)

Kısacası estetik deneyim, hem toplumsal kimliğin yerleşmiş bir şey —yazgı— olmadığının, hem de varoluşun tek unsuru olmadığının fark edilmesine yol açar. Toplumsal kimlik, bireyselliğin kaynağı değildir, bireyselliği engeller. Bireyin "zorunlu davranışlara" —bu davranışlar, hiç kuşku yok ki toplumsal varlığın devamı için gereklidir— itilerek yitirdiği bireysellik ve gerçeklik duygusunu keşfetmesini sağlayan şey estetik deneyimdir, çünkü insanın gerçekçi değilse de ulvi bir mutluluk olarak tanımlanabilecek bir ölçüte göre yaşamasını sağlarken toplum içinde, paradoksal bir biçimde, "[toplumsal] gerçekliğin eleştirel açıdan sınanmasının" da öncülüğünü yapar. Bu hiç kuşkusuz, estetik deneyimin insan üzerindeki potansiyeline yönelik kahramanca bir düşüncedir — ama kahramanlık aslında tamamen özel bir şeydir, çünkü Winnicott'un kendiliğin tecrit edilmiş özü adını verdiği şeyin ihtiyaçlarına dair bir kavrayışı içerir.

2

ESTETİĞİN KÖTÜLENİŞİ: DUCHAMP VE NEWMAN

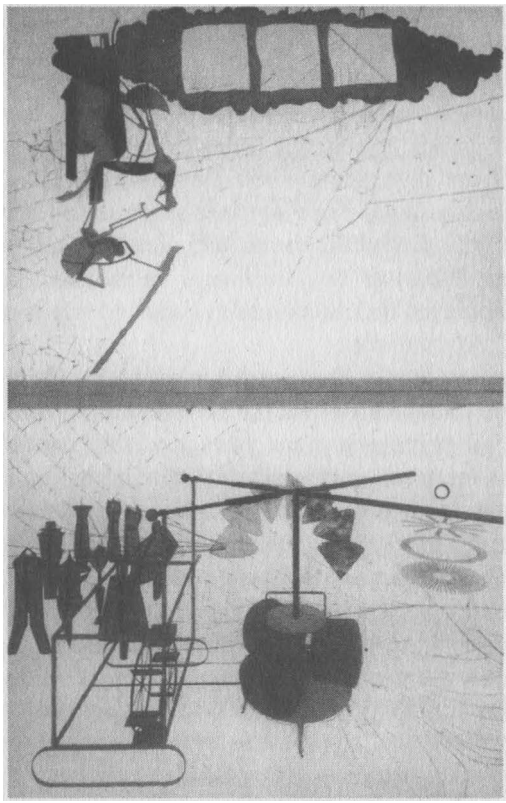
STELLA'NIN YAPTIĞI, tekinsiz bir kesinlik ve rahatsız edici bir alaycılıkla sanatın postestetik karakterini ifade etmek olmuştur. Sanatın sonunun geldiğini ima etmektedir, ama bu artık sanat eseri üretilmeyeceği anlamına gelmez; sanat eserleri varlığını sürdürecektir, ne var ki önemli bir insani kullanımları olmayacaktır: Artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacak, bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya çağıran ve böylece bireysellik üzerinde baskı yaratan toplumsal süperego ve içgüdülere karşı egoyu güçlendirmeyeceklerdir. Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde —yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirellikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde— sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp'a göre "yaratıcı edim"in özünü oluşturan "estetik ozmos"u tersine çevirmektedirler.[11] Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, çünkü "eylemsiz durumdaki madde"yi, izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği, yani ciddiye alacağı bir olguya —"izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya"— dönüştürür.

Stella'ya göre "Modern başlangıçlar" estetik ozmosun etkisini ortadan kaldırmakta, hatta onu tersine çevirmektedir; yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru geri gidildiğini gösterir bu, yani sanatın sonu gelmiştir — sanatın postmodern sonu da denebilir bu-

na, çünkü postmodernitede sanat, Lowry'nin belirttiği gibi, bir eğlencedir, böylece sanat, sanatı sanat kisvesi altında toplumsal hizmet veren bir nesne değil, sahiden sanat yapan estetik önemini yitirir. Duchamp, estetik ozmosu "Boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla... sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti" diye tanımlıyordu. Bu aktarım "*á l'état brut*, yani ham haldeki iyi, kötü ya da kaygısız sanatı üreten öznel mekanizma"dır. Ham durumdaki sanatı biçimlendiren şey sanatçının "kişisel 'sanat katsayısı'"dır; Duchamp, bu kavramı "kastedilen ama ifade edilmeyen ile kastedilmeden ifade edilen arasındaki aritmetik ilişki" diye tanımlar.

Aktarım sözcüğünün, Duchamp'ın da şüphesiz bildiği gibi, psikanaliz terimi olduğunu ve analiz edilmekte olan kişinin çocukluğunda yaşadığı çoğunlukla güçlü, hatta acı dolu duyguları analistle olan ilişkisine taşıma eğilimini ifade ettiğini belirtmekte yarar var. Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir — ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür.

Bir başka deyişle mesele, sanatçının, kendi duygularına yönelik içgörüyü, boş bir levhadan ibaret olan eylemsiz malzeme aracılığıyla, birebir tepkide bulunan ve yorum yapan analistin yanında olduğu ölçüde kazanıp kazanamayacağında yatmaktadır. Sanatçı duygularını katarak ölü malzemeyi sanatsal yaşama döndürür ama



7. Marcel Duchamp, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*, 1915-23. 277,5 x 175,6 cm. Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel. Philadelphia Sanat Müzesi: Katherine S. Dreier'in mirası. Fotoğraf Graydon Wood tarafından çekilmiştir, 1992.

bu, duygularının varoluş nedenini anladığı anlamına gelmez; çünkü duyguları anlamak için önce onların üstesinden gelmiş olmak gerekir. Basit bir biçimde ifade edecek olursak, sanatçının sanat yapması, üzerine sanat yaptığı şeye —ele aldığı konuya yönelik duygularına— dair içgörü kazandığı anlamına gelmez. Duyguları üzerine düşünmek yerine pekâlâ malzemesi aracılığıyla onları sahneliyor —yineliyor, naklediyor— da olabilir. Bir sanat eserinin nasıl yapılacağına ilişkin ne kadar çok düşünülürse düşünülsün, ese-



8. Marcel Duchamp, *Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm* 1946-66. Boy: 242,5 x En: 177,8 cm. Montaj. Philadelphia Sanat Müzesi: Cassandra Vakfı'nın hediyesi. Fotoğraf Graydon Wood tarafından çekilmiştir, 1996.

ri yapma ediminin kendisinin ne ölçüde bir düşünme edimi olduğu hiç de açık değildir. Sanat eseri bu duyguların maddi ifadesi olabilir, ama onlara ilişkin kavrayışın mutlak göstergesi ya da kanıtı olarak kabul edilemez. Duchamp'ın cinsel duygularını eserleri aracılığıyla —en açık şekilde *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*, 1915-23, ve *Veriler*, 1944-66 adlı eserlerinde— tekrar tekrar somutlaştırması onları anlamaktan çok, ifade etmekle ilgilendiğini gösterir. Duchamp duygularını hiçbir zaman derinle-

mesine irdelememiş, onları salt sanatsal değerleri nedeniyle gün yüzüne çıkarmıştır. Zaten eğer duygularını anlamış olsaydı sanat yapmakla uğraşmayabilirdi, çünkü en azından kendisinin sanatın kişisel işlevine dair anlayışına göre böyle bir ihtiyaç hissetmeyeceği beklenebilir. Robert Stoller, sanatın amacının, "duygular gibi psişik gerçekler de dahil olmak üzere gerçekliğin bir yönünün taklidini yaparak gerçekliği bulanıklaştırmak ya da gerçeklikten kaçmak,"[12] olduğuna dikkat çeker. Duchamp cinsel duygularını analiz edip nedenlerini anlamış olsaydı onları taklit ederek bulanıklaştırmaz ya da onlardan kaçmazdı.

Duchamp'a göre, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının "*á l'état brut* olan kişisel sanat ifadesi... izleyici tarafından, şekerin melastan arındırılışı gibi 'arındırılmalı'dır... izleyicinin görevi eserin estetik ölçülere göre ağırlığını saptamaktır... izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur." İzleyici bir nevi analist olmuştur, sanatçıya sanatsal rüyalarının anlamını söylemektedir. Eğer ilk yaratıcı *transmutasyon* ya da *transubstansiasyon* —Duchamp'ın kullandığı, bir kimyasal elementin bir başkasına dönüşümünü ifade eden bu simya terimi ile, Aşai Rabbani ayini sırasında papazın sunduğu ekmek ve şarabın, görünüşü değişmemesine rağmen İsa'nın bedenine ve kanına dönüştüğünü ifade eden dini terim, aktarımın derin, güçlü etkisini ve anlamını gösteriyor— eylemsiz maddenin öznel açıdan ham sanata dönüşmesiyse, ikinci yaratıcı dönüşme de öznel açıdan ham olan sanatın arındırılarak düşünsel açıdan toplumsal ve kültürel bir nesne haline gelmesidir. Ne var ki Duchamp'ın belirttiği gibi, sanata ilişkin bir çeşit yargı olan bu arındırma her zaman gözden geçirilmeye mahkûmdur; bu da sanat eserinin hiçbir zaman bitirilmediğini, ya da nihai haline getirilmediğini, her zaman tuhaf bir biçimde ham olarak kaldığını, böyle olduğu için de bilinebilirliğin ötesinde olduğunu gösterir. Hatta Duchamp'ın yazmış olduğu gibi, "gelecek nesiller... kimi zaman unutulmuş sanatçıların itibarını iade eder," — hiçbir "nihai karar"ın mutlak biçimde bağlayıcı olmadığını gösteren yaratıcı bir yeniden düşünmedir bu.

İzleyici, sanata ilişkin nihai bir yargıda bulunamaz, çünkü daha sonra yeni bir eleştirel tepki vererek —yeni bir yaratıcı transferde

bulunabilir, böylece sanata yeni bir deneyim ve yorum getirebilir, hem sanatı biçimlendiren şahsiyete, hem de kendi kişiliğine ve derinliğine yeni bir anlam kazandırabilir— ilk tepki verdiği zamana göre sanatı daha yeni gösterebilecektir. Öyle ki sanat, ham halde olduğu zamankinden, yani sanatı yaratma hakkı ve yetkisine yalnızca sanatçı sahipmişçesine sanatın tamamen sanatçının yaratısı olarak göründüğü zamankinden bile daha yeni görünebilecektir. Bu nedenle eleştirel izleyicinin kişisel sanat katsayısı ham sanatın anlaşılarak yorumlanmasında kaçınılmaz bir rol oynar. Sanatçı gibi, izleyici de bir tür "aracı rolü" oynar; yani izleyici estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını mantığa büründürme eğilimindedir, tıpkı sanatçının onaylanma ve hatta "gelecek nesiller tarafından kutsanma" umuduyla "mantığa bürünmüş açıklamalar"da bulunması gibi.

Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine —sanata ilişkin herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasına— karşı çıkar. "Benim gibi sıradan bir biliminsanı, bir sanat eserinde zihnini sanatçının zihni ile aynı doğrultuda çalıştıracak titreşimleri arar," diye yazar.[13] *Á l'état brut* olan kişisel sanat ifadesini arındırmak istemez, tersine sanatçının kişisel sanat katsayısını, yani "[sanatçının] niyeti ile gerçekleştirdiği şey arasındaki sanatçının farkında olmadığı farkı" anlamak ister. Sanat eserinin anlamını dünya için çözüp yorumlamaktansa, sanat eseri aracılığıyla sanatçıya aşina olmak, daha doğrusu, sanatçı ile özdeşleşmek ister. Duchamp'a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp'ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Sanatçının "eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da." Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye —tamamen kişisel yaratıcı sürece— duyarsız kalmak demektir. Bu süreç bilişsel, duygusal, iradi bir süreçtir — sanatçının şahsının baştan aşağıya gözden geçirilmesi; başka bir deyişle, başa çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönüşmesi ve üstesinden gelinmesidir.

Duchamp, estetik yargının sanatçının yaratıcı kişiliğini, özellikle de sanatçının son derece insanca olan kişiliği ile, görünüşe göre insanüstü olan yaratıcılığı arasındaki ilişkiyi —yani yaratıcılığını sanata dönüştürerek kişiliğini aşmakta kullanışını— göz ardı ettiğini düşünüyordu. Duchamp, T. S. Eliot'un "Gelenek ve Bireysel Yetenek" başlıklı denemesindeki görüşünü onaylayarak şu alıntıyı yapar: "Sanatçının içindeki acı çeken kişi ile yaratan zihin, sanatçının mükemmelliği ölçüsünde birbirinden tamamen ayrılacak, zihin de malzemesini oluşturan tutkuları o ölçüde sindirip aktaracaktır." (Modernliğe özgü olduğunu düşündüğü "duyarlık bölünmesi"nden —duygu ile düşüncenin, tutku ile zihnin birbirinden ayrılmasından— Eliot da bu şekilde yararlanıyordu.) Estetik yargı, Duchamp'ın sanatın varoluşunun temel unsuru olduğunu düşündüğü bu karmaşık metabolik süreci bulanıklaştırır. Bu yargı, sanata "toplumsal [ve zihinsel] değer" vermesiyle "daha sonra [sanatın] gelecek kuşağını oluşturacak olan izleyici"nin bilgisi dışındadır. Sanata böyle bir değer vermek yaratıcı bir eylem olabilir, ama bu yargının sanatçının yaratıcı edimiyle pek, hatta hiç ilgisi yoktur ve aslında söz konusu edimin amacını bulanıklaştırmaktadır.

Duchamp, bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istemektedir, çünkü estetik yargının taahhütte bulunduğu gelecek kuşaklar yaratıcılığın dolaysız öznel konumunun dışındadırlar. Bu daha çok bir bilinç meselesidir, bilinç de öznel sanat eserini toplumsal ölçüye göre şekillendirmek gibi son dönemde moda olan düşünceleri şaşmaz biçimde kullanarak sanatı geleneksel nesnel bilince uygun davranmaya zorlamaktadır. Bir sanat eserine ancak yargılayıcı olmadan yaklaşıldığı takdirde sanatçının kişiliği, yaratıcılığı ve bu ikisinin ilişkisi açığa çıkmaya başlar. Duchamp daha da ileri gider: Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Sanat, Eliot'un ifadesiyle, zihinsel bir olgunun "nesnel karşılığı" olmalı, böylece hem patavatsız hem de gizemli olmalıdır — anlatılabildiği gibi yo-

rumu da yapılabilecek, ama kesin bir yorumu olmayan, bu yönüyle sanatçı kişiliğin akıl sır ermeyen karakterini gösterecek kışkırtıcı bir düş olmalıdır. Duchamp, "sanatçı da herhangi biri gibi olabilir," der[14] ama öteki insanlardan farklı olarak sanatçı "zaman ve mekânın ötesindeki labirentten çıkmaya çalışan bir medyum gibi davranır." Duchamp "*Büyük Cam*'ın gündelik anlamdaki her tür estetiği terk etme girişimi" olduğunu söylüyordu. Bir başka deyişle, "yeni resim anlayışına dair bir başka manifesto"[15] değildi, dolayısıyla, üstü kapalı biçimde belirtilen yeni bir estetik yargı ve beğeni kriteri de değildi; belirli duyguları, izleyicinin estetik deneyimine ve değerlendirmesine tamamen kayıtsız kalarak aktarma girişimiydi. İzleyici bu girişimi, gerçekleşmemiş de olsa sanatçının amacını yansıtan bir aracı olarak görürse ancak anlayabilir — "Büyük Cam" kırılıp da Duchamp parçaları yeniden birleştirdiğinde eser kendi kendini tamamlamıştır, bu da yapılma amacının hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyeceğini teyit etmektedir. Bu girişim yeni, özellikle de modern bir estetik olgu türü olarak görülmemelidir.

Estetik yoksa eğer, sanat eserinden geriye ne kalır? Duchamp'ın "zevkli olmaktan kaçınmak" amacıyla yaptığı mekanik bir çizimden başka hiçbir şey: "... İçinde hiçbir beğeni kırıntısı yoktur, çünkü tüm resim geleneğinin dışındadır"[16] (ama Duchamp'ın bu eseri ele alış biçimi eseri bir başka —modern— resim geleneğine dönüştürmüştür). Ya da sanat eseri Afrikalıların yaptığı tahta kaşığa dönüşür, yani en azından sanat haline gelmeden önce, estetik açıdan nötr ya da kayıtsız olan bir kültür ürününe dönüşür. "Afrika'nın tahta kaşıkları yapıldıkları dönemde hiçbir şey değillerdi, işlevsel nesnelerden ibarettiler; sonraları güzel şeyler, 'sanat eserleri' oldular."[17] Sanat eserlerini estetik olmayan bir biçimde ele almak demek, onları sanat eseri olarak "fark edilmeden" önce oldukları duruma —görünüşe bakılırsa, ham durumda sanat eseri oldukları dönemden çok daha ham oldukları bir duruma— geri döndürmek demektir. Bu sözlerden Duchamp sanki bizden Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Michael Rockefeller İlkel Sanat Koleksiyonunu bir antropoloji müzesine taşımamızı istiyormuş gibi bir anlam çıkıyor. Koleksiyondaki nesneler orada olduğu sürece artık birer sanat şaheseri olmayacak, yalnızca birer kültür ürününden ibaret olacaklardır. Artık güzel sanat eseri değeri —hatta sanat eseri değeri bile—

taşımayacak, ilk bulundukları zaman neydiyseler o olacaklardır, yani uzakta yaşayan belirli bir toplumun göstergesi olan ve o toplumda özel bir işleve sahip olmuş kalıntılar olacaklardır.

Bu tür nesnelere iki açıdan bakılabilir mi, aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilirler mi? İşte Duchamp bizim onun hazır-nesnelerini tam da bu şekilde görmemizi istiyordu. Hazır-nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır-nesneler Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde hazır-nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz madde olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler. Olabildiğince belirsiz, bir o kadar da tuhaftırlar; yani sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkı, çoğunlukla modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırırlar. Erişildikçe erişilmez bir belirsizlik olan hazır-nesne estetik idealleştirmeyi engeller. 1917 tarihli *Çeşme* adlı yapıt müzeye girdiği zaman güzel ve zarif olarak övüldüğünde Duchamp sinirlenmişti, çünkü yapıt salt estetik düzlemde anlaşılmıştı, bu da sanat olan/olmayan, yani yapıtın zihinsel olarak sanat olup da fiziksel olarak sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliğini ortadan kaldırmıştı. Her ne kadar gelecek nesillere bırakılması için estetik zarafet şart olsa da hazır-nesneyi açık bir biçimde sanat olarak görmek yaratıcı bir edim olarak onun önemini azaltmak anlamına gelir. Aslında Duchamp eserlerini gelecek nesillere bırakmayı umursamıyordu — belki de onun estetiğe olan ilgisizliğinin en uç işareti bu kayıtsızlıktı.

Duchamp şöyle diyordu: "Nesnenin 'görünüşü' hakkında dikkatli olmak zorundaydım... Yaklaştığınız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır-nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır."[18] Ne var ki, hazır-nesneyi yaratan zihinsel edimin sonucunu belirtmek için André Breton'un kullandığı ifadeyle söyleyecek olursak, hazır-nesneye "sanatın itibarı ve statüsü" verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır. Breton, Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı

vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan üst sınıfa (daha doğrusu, en üst sınıfa) atlatmış olduğunu belirtir. Bunun tam tersi de geçerli olabilir. Hazır-nesneyi yıkıcı, sanat karşıtı bir şey olarak düşünmek de bir o kadar anlam taşır: Hazır-nesne, el yapımı, daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesi ile aynı düzeye getirilmektedir, böylece el yapımı sanat eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağanüstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmaktadır. Değerlerin böylesine tersine çevrilmesi daha da ironiktir, çünkü hazır-nesne salt zihinsel emekle üretilirken sanat nesnesi hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmektedir.

Açıkça görülüyor ki hazır-nesnenin iki anlamı vardır. Hazır-nesne bir muammadır, hiçbir düşünsel kılıcın kesemeyeceği bir Gordion düğümüdür. Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği yoktur. Sanat olarak gördüğünüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir. İzleyici eleştirel yaklaştığı, hazır-nesneyi sanat olmayan nesneleri düşünüp incelediğinden daha yaratıcı bir biçimde düşünüp incelediği zaman sanat olmayan nesnelerden biri haline gelir. Hazır-nesne daima izleyiciyi kandırır, izleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir; bu özelliğiyle de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir. Gerçekten de toplumsallaşmaya direnir, anlaşılmazlığını korur. Absürd ve zevksizdir — iyi ve kötü zevkin ötesindedir, çünkü saçmadır, tuhaftır. Tıpkı sanatı estetikleştirme eğiliminde olan izleyicinin yaptığı gibi sanatı beğeni üzerinden algılamak onu yanlış anlamaktır. Kısacası, Duchamp'ın hazır-nesnesi izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır. Gerçekten de Duchamp "izleyici kutbu"nu ne kadar yüceltirse yüceltsin —izleyicinin yaratıcı yorumlama edimine ne kadar büyük onur atfederse atfetsin— hazır-nesnenin var olmasının tek nedeni izleyicinin beklentilerini kırmak gibi görünmektedir. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır. Hazır-nesne, dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlamaya yönelik her tür girişimin üstesinden gelir, sanatçının iç dünyasının aracısı ve simgesi olmayı sürdürür.

Hazır-nesne pek ciddiye alınmaz, ironik bir şey olarak görülür, ama hem izleyici hem de sanatçı için anlamı açıkça nihilisttir. Hazır-nesne, Duchamp'ın gelecek nesillerin vereceği yargının saçmalığına ve boşluğuna olan inancını göstermekle kalmaz (izleyici, sanatı estetik açıdan inceleyip sanata ilişkin estetik bir yargıda bulunduğunda nihai kararı verdiğini düşünse de Duchamp sanatçıya ilişkin hiçbir nihai yargıda bulunulamayacağına inanır), aynı zamanda sanatın, sanatçının amacını hiçbir zaman yeterince gerçekleştirmediği, hatta bu amacı yanlış temsil edebildiği için saçma ve boş olduğuna dair inancını da yansıtır. Sanat eseri, sanatçının amacı ve başarısızlıkla sonuçlanan amacını gerçekleştirme girişimi arasındaki psikolojik kararsızlığın kapanına sıkışmıştır. Duchamp sanat yapmanın boşunalığına işaret eder —(her ne kadar gizlice sanatın bir versiyonunu yapsa da) aslında kendisi de sanatı satranç oynamak için bırakmıştır— çünkü hiçbir sanat eseri sanatçının tutkularını mükemmel bir biçimde aktaramaz, yani sanatçının çektiği acıları gidermek konusunda hiçbir faydası dokunmaz. Duchamp'a göre sanat eseri başarısızlığa mahkûmdur, çünkü bir şey bir dilden başka bir dile aktarıldığında, özellikle de duygusal dilden sanatsal dile çevrildiğinde her zaman bir şeyler kaybolur — çeviri genel olarak olanaksız derecede zor bir iştir. Benzer biçimde, izleyicinin eseri estetik dile çevirmesi de başarısızlığa mahkûmdur, çünkü eserin içinde bulunan tutku dolu duygular bundan kaçarlar. Aslında Duchamp'a göre estetik, bu duyguları inkâr etmek için tasarlanmıştır: Estetik duygu engellenmiş duygudur. Kısacası, böyle bir çeviride hem kaynak metnin gücü hem de anlam nüansları daima kaybolacaktır. Duchamp'ın sanat eserini, son kertede sanat eserine ve yaratıcı edime yönelik dokunaklı bir alaydan ibaret olan hazır-nesneye çevirmesi ise onun nihilist kötümserliğinin en açık ifadesidir. Söz konusu ifade, Duchamp'ın sanatçıya, sanat eserine ve izleyiciye olan bakışını şekillendirir; bu üç öğenin de trajikomik, hatta soytarıca bir yönü olduğunu gösterir.

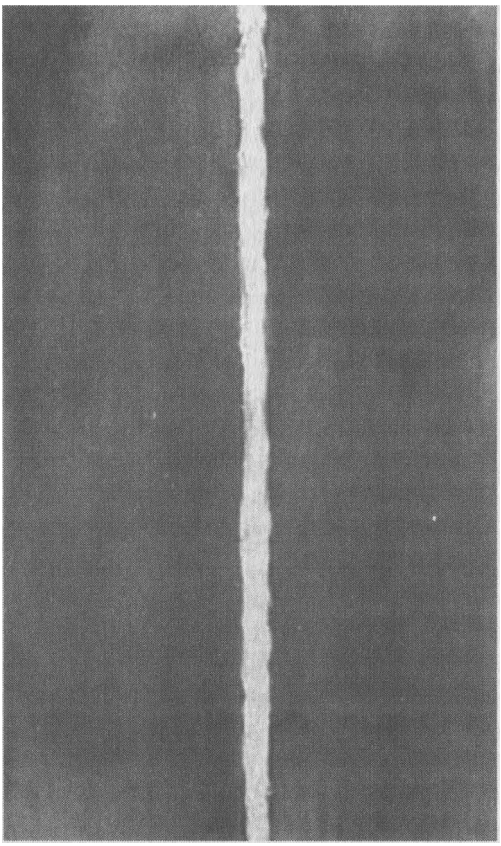
Duchamp'a göre, estetik edim her zaman toplumsal edimdir. Sanatçının yaratıcı edimiyle ironik bir ilişki içindedir; yaratıcı edimin amacını eksikli bir biçimde de olsa gerçekleştiren sanat eserini yorumlayıp toplumsallaştırarak —yani düşünceleştirip kişisellikten uzaklaştırarak— bu amacı geçersiz kılar. Buna karşın, Barnett

Newman'a göre, "estetik edim her zaman toplumsal edimden önce gelir."[19] Estetik edim en eski edimdir ve bunda hiç de ironik bir şey yoktur. Sanat eserinden önce gelir —sanat eseri olsa olsa bu edimi gösteren bir şey olabilir— Duchamp'ın iddia ettiği gibi, sanat eserinin yaratılmasından sonra ortaya çıkmamıştır. Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür. Sanat eseriyse, tersine, hem tarihsel hem toplumsaldır, dolayısıyla ilk olmaktan uzak olduğu gibi varoluş amacının da dışında görünür. Newman'ın "temel estetik kök"[20] adını verdiği şey "boşluk karşısındaki trajik durumuna, kendine dair farkındalığına ve çaresizliğine karşı duyduğu korku ve kızgınlıkla çığlık atan... hırıltılar çıkaran ilk insan"dan ayrılamaz.[21] "İnsanın ilk ifadesi, tıpkı ilk rüyası gibi, estetikti. Konuşma, iletişim talebinden değil, şiirsel bir çığlıktan doğdu." Yani toplumsal bir iletişim değil, duyarlı bir bireyin "hayretinden kaynaklanan totemik bir edim"di. Kendine dair farkındalığın beyhudeliğiyle dolu, insancıl olmayan bir evrende insanın yalıtılmışlığını gösteren bir ilk edimdi. "Bilinemez olana yönelik bir hitap"tı.[22] Nasıl "yalnız kalan köpek aya karşı ulursa" estetik de bu ilk ulumaya benzer: "Hem bir güç hem de ciddi bir güçsüzlük çığlığı", "şiire yönelik boş bir çaba" ve "gücün... esrik patlayışı"dır; tıpkı "horoz ötüşü" ve dalgıç kuşunun "gölün üzerinde tek başına süzülürken" çıkardığı ses gibi. (Thoreau *Walden Gölü* adlı eserinde benzer bir dalgıç kuşundan söz eder, bu da Newman'ın Amerikan Transendentalizmi —aşkınlıkçılık— ile olan bağlantısını gösterir.)

Newman'a göre, estetik hem trajiktir hem de kafa tutar; travmanın kabul edilmesi olduğu kadar özerkliğin de işaretidir. Hem kederli hem esrik olan varlığın estetik farkındalığı insanın "sanatçı bir ruh"a sahip olduğunu, "sanatsal edimin insanın doğuştan sahip olduğu kişisel bir hak" olduğunu, "ilk insanların sanatçı olduğunu"[23], "hayatın anlamının toplumsal edimde bulunamayacağını", "ilk insan Adem'in çok çalışmak ve toplumsal bir hayvan olmak üzere dünyaya gönderilmesinin... anlaşılmaz" olduğunu belirtir. "İnsanın kökeni sanatçının kökeni ile aynıdır." "Kutsal Kitap'ın Yaradılış bölümünün... yazarı... ilahi vahiy kendisine gönderildiğinde Adem'i cennet bahçesine, yanlışı ve doğruyu öğreten yasak ağacın yakınlarına koymuştur. Adem'in cennetten kovuluşu... Adem'in ya-

sak ağaçtan meyve yiyerek Rashi'nin ifadesiyle Tanrı gibi, 'dünyaların yaratıcısı' olmak amacıyla yaratıcı yaşamı araması sonucu olmuştur ve kıskançlıkla verilen bir cezanın sonucunda Adem [toplumsal] emek yaşamına indirilmiştir. Bizim bir yaratıcı gibi yaşayamayışımızda da Adem'in cennetten kovuluşunun izleri görülebilir... Adem'in kovuluşuna karşı bir meydan okuma ve Adem'in cennet bahçesine dönmesi gerektiğine ilişkin bir iddia değilse eğer, insanı ressam ve şair olmaya iten, görünüşte anlamsız dürtünün varoluş nedeni, açıklaması nedir?" Sanat yapmak demek insanın toplumsal yaşama mahkûm edilişine çılgınca meydan okuyarak Adem'in cennetten kovuluşundan önceki Tanrı gibi yaratıcı olunabilen kutsal duruma geri dönmek demektir. İnsanın var oluşunu "orijinal" kılan ilk estetik köke geri dönmek demektir.

Newman ve Duchamp estetik konusunda farklı düşünebilirler —Newman romantik bir bakış açısıyla estetiği ilk ve dolayısıyla varoluşsal açıdan nihai olarak görürken, Duchamp estetiğin akıldışı sanatı akılcı bir toplumsal olgu olarak anladığını, böylece ironik biçimde, bünyesi gereği durağan olmayan bir şeyi durağanlaştırdığını düşünür— ne var ki, her ikisi de estetiğin gerçek sanat eseri ile hiçbir ilgisi olmadığı konusunda hemfikirdir. Onlara göre, estetik, maddesellik içinde ya da madde aracılığıyla olan bir şey değildir. Tersine, estetik maddi olanın kavramsal hâlesidir — Newman'a göre şafak, Duchamp'a göre alacakaranlıktır. Newman ilk estetiği doğada bulur; ama insan doğasında değil, hayvan doğasında. Estetiğe ilişkin insan deneyimi geriye dönüktür: köklere, ilk yaşama, her şeyden öte yaşamı orijinal kılan ilk yaratıcılığa dönüş. Sanat eserinin kendisi ise bu dönüşün sessiz bir yadigârıdır; en önemli nokta da budur, çünkü yalnızca yaratıcılık, yaşama anlam ve töz katar. Newman'a göre insan, varlığının toplumsal olmayan özüne dönerek var oluşunun orijinalliğini yaşamalı, yani kendisinin eşsiz bir yaratı olduğunu fark etmeli, böylece yaratıcı olmayan bir toplumda yaratıcı biçimde yaşamak için cesaret kazanmalıdır. Newman'ın ünlü "fermuar"ı —tuvalin düşey uzunluğunca uzanan canlı, büyük bir işaret, kozmik boşluğa doğru ilk ulumayı ve varoluşu gösteren bir tür yazım işareti, varlığın orijinalliğine yönelik kederli bir farkındalık— bu güçlü hayvani duygunun kaba, ama sağlam izidir. Sanat eseri ilk estetik deneyime yönelik bir tür yeniden düşünme



9. Barnett Newman, *Onement I*, 1948. Tuval üzerine yağlıboya, 69,2 x 41,3 cm. Modern Sanatlar Müzesi: Annalee Newman'ın hediyesi. © The Museum of Modern Art/SCALA/Art Resource, NY tarafından lisansı alınmıştır. © Barnett Newman Vakfı/Artists Rights Society (ARS), New York.

sürecidir, bu deneyim kozmosun ilk yaratıcılığı ile mistik bir karşılaşma, varlığın ortaya çıkmasını ve devamını sağlayan yaratıcılıkla mistik bir buluşma gibidir. İnsan bu deneyimi gerçek anlamda sanat eseri yapmadan da yaşayabilir, tabii eğer köpeğin ulaması bir sanat eseri değilse. Benzer biçimde, Duchamp'a göre de estetik deneyimin, kişinin bir tür kendisiyle karşılaşmasını kapsayan

gerçek anlamda sanat eseri yapmakla ilgisi yoktur; işte bu noktada Duchamp'ın bakış açısı Newman'ın varoluşsal estetik deneyim anlayışına benzemektedir. Ne var ki Duchamp'ın sanatçısı bir çeşit zihinsel emekçidir —yani cennetten kovuluşundan sonra (aklıyla bu zor durumun üstesinden gelen) Adem'in düştüğü durumun bir versiyonudur— Newman'ın sanatçısıysa cennetten kovulmadan önceki Adem'dir, yani Tanrı'nın yaratısı hafızasında taze olan ve Tanrı'yla iletişim kurarak yaratıcılığını kullanabilen Adem'dir.

Estetik deneyim, ya da benim tercih ettiğim biçimiyle estetik dönüşüm veya yeniden yaratım anlayışları arasındaki farklar ne olursa olsun, her ikisi de estetiği, gerçek anlamda sanat eseri yapmak için gereken fiziksel ve zihinsel emeğin dışında anlıyorlar. Estetiği sanat eserinde değil, sanat eseri üretiminin öncesinde ve sonrasında buluyorlar. Sanat eseri yaratma sürecinin —bu eser, hazırnesne gibi engellenmiş, estetik olmayan bir sanat eseri bile olsa— başlı başına dönüştürücü estetik bir deneyim olduğunu fark edemiyorlar. Yaratma sürecinin estetik bir süreç olduğunu, bu süreçten sonra ortaya çıkan sanat eserinin gündelik gerçeklik deneyiminin estetik dönüşümünün bir sonucu olduğunu, böylece o gerçekliğin yeni bir deneyime dönüşüp yepyeni göründüğünü, yani Newman'ın deyimiyle orijinalleştiğini, sanki ilk kez görülüyormuş gibi ve bu nedenle örtük biçimde yeniden yaratılmış gibi olduğunu da ayırt edemiyorlar. (Bu illaki, Newman'ın anladığı gibi, gerçekliği sanki cennetteymiş gibi gördüğümüz, sanatçının Tanrı'yla konuşabildiği ve hatta onunla eşit konumda olduğu anlamına gelmez; bunun anlamı şudur: Gerçekliğe yönelik bilinç kökten değişmiştir, böylece gerçeklik basitçe rutin olarak verilen bir şey gibi değil, görüngüsel bakımdan sahici bir şey gibi görünür. Bir başka deyişle, gerçeklik insanları sahiplenmez, insanlar gerçekleri sahiplenir, hem de paradoksal bir biçimde insanlar tam da ondan hiçbir şey istemediği, beklemediği için.)

Bu iki sanatçıya göre sanat eseri, moda terimle ifade edecek olursak "anti-estetik", ya da benim ifademle postestetik hale gelir, yani estetik değerinden tamamen yalıtılır, arındırılır. Sanat artık güzel sanat olmaktan çıkmıştır, estetik deneyimin ifadesi ve aracısı değildir —hem Duchamp hem de Newman farklı biçimlerde de olsa, güzel sanatların sonunun geldiğine işaret ediyorlar ama güzel

sanatların izleri yaşamaya devam ediyor, büyük olasılıkla da devam edecek— kurumsal kimliği, eğlendirme değeri ve ticari gösterişince tanımlanan psiko-sosyal bir yapıdır. Sanatı anlamak için çaba sarf etmeye gerek kalmayacak, çünkü anlaşılacak pek bir şey olmayacak ya da sanat gündelik terimlerle anlaşılabilir hale gelecek. Postestetik —anti-estetiğin olduğu düşünülen şekilde— ironik bir biçimde estetiğe karşıt bir şeyden ya da alternatif bir ironik estetikten ibaret değildir; Duchamp'ın ifadesiyle anlatacak olursak, estetiğe karşı iradi bir kayıtsızlık içindedir, yani neredeyse estetiğin gerçekliğini yadsımaktadır. Duchamp açıkça estetik yargının —yani Kant'ın sözünü ettiği estetik nesnellik biçiminin— nihailiğini yadsımak ister, ne var ki estetik deneyim diye bir şeyin varlığını da inkâr etmiş olur. Estetik deneyimi kabul etmeye en yaklaştığı an estetik duygudan söz ettiği andır; yazılarında bu terim açıkça tanımlanmamıştır ama beğeniyle, dolayısıyla da yargıyla ilişkilendirilmiştir. Duchamp'ın sanat eserine karşı yargısal olmayan yaklaşımına sempatiyle yaklaşıyorum —psikanaliz bize, analistin yargılayıcı olmadığını anladığı zaman psikanaliz tedavisi gören kişinin kendini duygularını açacak kadar güvende hissettiğini öğretmiştir; yani biz de bir sanat eserine yargılayıcı olmadan yaklaşırsak onun içinde örtük olan öznelliği ortaya çıkarma olasılığımız yükselir— ama Duchamp'ın yaklaşımı, zayıf bir ifadeyle estetik ozmos olarak adlandırdığı şeyin başarısız bir estetik deneyim olduğu, yani elinizdeki şeyin (örneğin hazır-nesnenin) estetik dönüşümünün engellenmiş olduğu noktasını gözden kaçırır.

Duchamp'ın postestetik sanatının estetiğe yönelik negatif bir karşı aktarımın sonucu olmasının önemi yoktur — estetiğe duyulan bu isyankâr nefret, izleyiciye duyulan ironik nefreti simgelediği gibi, estetiğin ölümden sonra yaşayacağı yanılgısıyla gelecek nesillere duyulan mutlak nefreti de simgeler (Duchamp'ın sanat eserleri, zihninin iskeletvari kalıntıları ya da yaşamından geriye kalan boş çay fincanındaki geçmiş ve geleceğe ışık tutan gizemli çay tanecikleri olarak düşünülür). Newman'ın postestetik sanatının, estetiği —tıpkı Duchamp'a göre sanat eserlerinin sanatçının amacı için hiçbir zaman yeterli olmayışı gibi— sanat eserlerinin asla yeterince yansıtamayacağı aşkın yaratıcılığın yedinci katına yükseltmesiyle ortaya çıkmış olması da önemli değildir. Önemli

olan her ikisi için de sanatın bünyesi gereği estetik olmaması, ister Duchamp'taki gibi kişisel, ister Newman'daki gibi varoluşsal açıdan evrensel olsun, sanatsal olmayan bir sürecin kaydından ibaret olmasıdır. Başka bir ifadeyle, Duchamp ve Newman'a göre sanat, sanatı yanlış temsil etmekten ve yanlış ifade etmekten kurtulamayan, esasen sanatsal olmayan bir deneyimin bir başka dile çevrilmesidir (başka bir alfabeyle yazılmış gibi yapılmasıdır); söz konusu deneyime ilişkin olarak, aksi takdirde ifade edilemeyecek hakikati temsil ve ifade eden bir estetik dönüşüm değildir.

Sanat eserinden estetiğin en güzel biçimi —estetik deneyimi tamamen içeren, estetik deneyimin tözünü ve dolayısıyla ayrıcalıklı alanını oluşturan bir şey— olarak söz etmek ne demektir? İngiliz estetikçi Walter Pater ünlü ifadesinde şöyle der: "Bu sanatsal ideali, madde ve biçimin böylesine mükemmel özdeşleşmesini tam olarak gerçekleştiren şey müzik sanatıdır. Muhteşem bir ustalığın sergilendiği anlarda amaç araçtan, biçim maddeden, konu ifadeden ayrı değildir; bunların hepsi birbirinin doğal bir parçası olur ve iç içe geçerler; işte bu nedenle tüm sanatların sürekli olarak bu mükemmel anlara yönelerek onları yakalamak istemesi beklenebilir. Öyleyse, şiirde değil, müzikte gerçek anlamda mükemmelleşmiş sanatın türü ve ölçüsü bulunabilir."[24] Bu halen radikal bir düşüncedir, çünkü sanatsal mükemmelleşme diye bir şey olduğu konusunda ısrarcıdır. (Mükemmel olmayan bir dünyada mükemmellik isteği seçkincilik gibi göründüğü için bu anlayış, sanatın postestetik durumunda bir kenara atılmıştır.)

Postestetik sanatın temel olgularından birinin, yani Protest Sanat diye bilinen sanatın da ima ettiği gibi, sanatın böyle bir dünyada tek yapabildiği, sanki dünyanın çirkinliğini göstermek devrimci bir sanat edimiymiş gibi, çirkin gerçekliği kusarak protesto etmek —sanatsal bir silahlanma çağrısı yapmak— ve tam olarak güzelleştiremese bile iyiye doğru değiştirmektir. Leon Golub'un acımasız diye bilinen realizmi, duygusal ve fiziksel çirkinliği fetişleştirmesiyle söz konusu protestonun bir örneğidir; aslında bu anlayış protesto ettiği gerçekliğe bürünür ya da kasıtlı olarak ona sarılır. Hanna Segal'in yazdığı gibi "klasik trajedi, güzelliğin örneği" ise, Golub'un pişmanlık duymayan çirkinliği —toplumsal ve "duygusal çirkin"i tüm groteskliğiyle, "yıkıcı güçleri" de tüm acımasızlıkla-

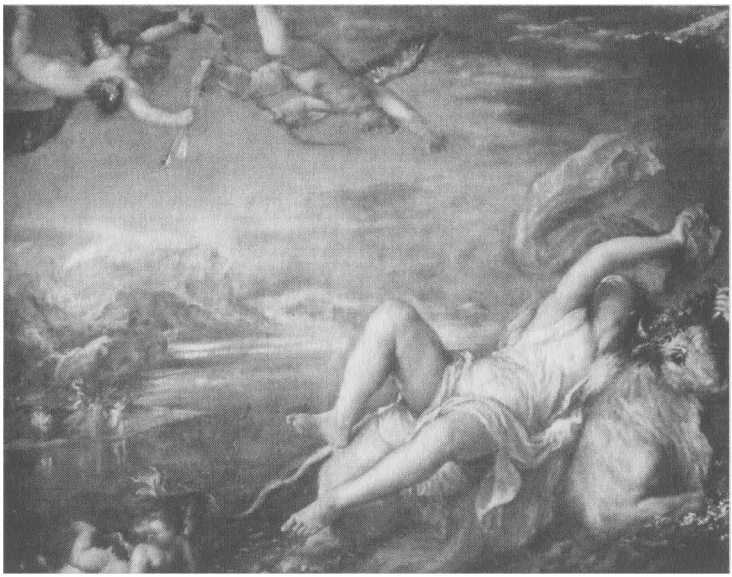
rıyla göklere çıkarışı— ve "şiddetin biçimsel zıttını kullanarak denge yaratmaya" olan kayıtsızlığı, daha doğrusu, güzelliğin direnmesini ve "başka türlü kapsam içine girmeyecek duyguları kapsamasını"[25] mümkün kılacak uyumlu ritmik biçimi yaratmaktaki yeteneksizliği, Golub'un sanatının sanatsal açıdan trajik başarısızlığını ve Golub'un trajik olan şeye has diyalektiği anlayamadığını gösterir. Ne sanat ne de trajik olan şey onun gösterdiği gibi tek boyutludur, yani Golub ikisinin de temel noktasını anlamamıştır. Protest Sanatçılar güzelliğin çirkinliğe karşı nihai protesto olduğunu fark edemiyorlar, bu yüzden de eserlerinin güzellikten yoksun olması onların eleştirel olmadığını gösteriyor. Aslında onlar yaratıcı birer fiyaskodan ibaretler. Gerçekten de, güzelliği hayal edememesi postestetik modern sanatın yaratıcı ama yetersiz olduğunun bir göstergesidir.

Güzelliğe karşı kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması, bunun sonucunda da tek yönlü, estetik açıdan yetersiz bir sanatın — kolay kolay sanat denemeyecek bir şeyin— ortaya çıkması postestetik sanatın temel özelliğidir. Newman'ın söylediği gibi, "modern sanatın dürtüsü güzelliği yıkmaya yönelik bu arzuydu."[26] Ben bunu postestetik modern sanat diye düzelteceğim, çünkü estetik modern sanat diye bir şey de vardır; ister Soyut Dışavurumculukta olsun, ister Egon Schiele, Pablo Picasso, Hans Bellmer ve Lucian Freud'un figüratif temsillerinde olsun, gerçekten de gizliden gizliye trajik olan bir estetik modern sanat vardır. Modern dönemde açık ve kararlı estetik sanat ile açık ve kararlı postestetik sanat arasında, yani mutlak biçimde güzel sanat (bazen içinde çirkinliğe dair hiçbir iz yoktur, bu yüzden de yaratıcı açıdan eksik ve yetersizdir) ile, niye sanat, ya da toplumsal açıdan eleştirel sanat olarak adlandırıldığını sorgulayacağımız ölçüde estetiğe karşı kayıtsız olan, yaşamın karmaşıklığına gözlerini kapatıp yaşama ayna tutmaktan başka bir şey yapmayan sanat arasında bir uzaklık, hatta anlamsız bir savaş vardır ve bu savaşta kazanılacak zafer Pirus zaferi kadar boş olacaktır. Bu arada, her ne kadar Newman'ın resimleri Duchamp'ın hazır-nesnelerinden farklı olsa da, resmin "zihnin hizmetinde"[27] olması, yani "düşünsel bir ifade"[28] olması gerektiği konusunda onun da Duchamp'a katıldığını belirtmekte yarar var. Newman "modern sanat soyuttur, düşünseldir," diye yazar. "Modernizm sanatçıyı ilk ilkelere geri döndürmüştür. Sanatın duygusal

ve yapay 'güzelliğin' değil, düşüncenin, önemli doğruların ifadesi olduğunu öğretmiştir."[29] Pater bu konuda Newman ile hiç de aynı fikirde değil: Sanatın ilk ilkesi estetik güzelliktir; estetik güzellik soyut ile somut, düşünsel ile duyumsal olan arasındaki ayrımı aşar, ayrıca duygusal da değildir. Sanata ilişkin duygusallık bu ayrımın sürmesinden kaynaklanır — söz konusu ayrım popüler sanat ya da güruh sanatı ya da Theodor Adorno'nun söylediği gibi, hafif sanat tarafından yapılır. Sanat, düşünceyi ifade etmez; fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir.

Pater, "Her sanatın duyusal malzemesi, güzelliğin başka biçimlere çevrilemeyecek özel bir evresini ya da niteliğini, türleri birbirinden farklı olan bir dizi izlenimi beraberinde getirir,"[30] diyor, sonra da şunları ekliyordu: "Özellikle resim eleştirisinde bu gerçeğin vurgulanması gerekir, çünkü resme ilişkin popüler yargılarda tüm sanatların şiirin biçimlerine genellenmesi yanılgısı hâkimdir."[31] "Çok güzel bir resmin en temel yönü bize duvarda ya da yerde rastlantı sonucu oluşmuş güneş ışığının ve gölgenin oyunundan daha başka belirli bir mesaj vermemesidir: Aslında güzel resim denen şey, belirli bir alana ışığın düşmesidir, renklerin Doğu halılarındaki gibi yakalanması, ama bunların üzerinde doğaya göre daha zarif ve ince bir biçimde çalışılmasıdır."[32] Pater'in güzel resme verdiği örnek —"anlatılan konunun belirgin şiirselliğinden bağımsız olan resim"— Tiziano Vecellio'nun *Dantelci Kız* adlı tablosudur: "Belli belirsiz altın ipliklerden başlayarak, ışığın elbisenin, tenin, atmosferin içinden geçişini, bu tabloda, tuvalin tüm dokusunun yeni, hoş bir fiziksel nitelik kazanmasını sağlayan şey *renklendirmedir*."[33]

Pater'in düşüncelerini kendine temel alan —soyut müzikal resme ilişkin bir yazısının dipnotunda belirttiği gibi, aynı zamanda Pater'den etkilenen[34]— daha sonraki estetikçilerden Clement Greenberg ise şöyle yazacaktır: "Tıpkı Schönberg'in bestelerinde her unsuru, her sesi ve notayı eş derecede önemli —farklı ama eşdeğer— kılması gibi bu [Amerikan estetikçi] ressamlar da her unsuru, tuvalin her bölümünü eşdeğer hale getiriyorlar; benzer biçimde onlar da sanat eserini bir ağ gibi, biçimsel birlik ilkesinin her bir iplikte yinelendiği bir ağ gibi sımsıkı dokuyorlar, böylece eserin bütününün özünü her bir parçasında bulabiliyoruz."[35] İşin ilginç yanı, görünü-



10. Tiziano, *Europa'nın Kaçırılışı,* 1559-62. Tuval üzerine yağlıboya, 205,7 cm. © Isabella Stewart Gardner Müzesi, Boston.

şe bakılırsa Pater'e öykünen Greenberg'in Tiziano'dan "beş yüzyılın... en önemli ve belki de en büyük ustası"[36] diye övgüyle söz etmesi ve şu gözlemleri yapmasıdır: "Tiziano'nun kullandığı rengin güçlü bir dokusu vardır, öyle ki bunun ince boya katmanlarının tuval üzerine yayılmasından oluştuğunu anlamak zorlaşır; dünyamızın sonsuz gerçekliğinden akan biçimlerin izlenimine sahip olursunuz — sanki tuvalin tersi de yüzü de boya tarafından dönüşüme uğratılmıştır. Ya da tuvalin iplikleri boyanın içinde kaybolmuş ve tablo onu destekleyen bir yüzey olmaksızın tamamen boyadan oluşuyormuş gibi görünür. Yine de gerçekte orada olduğunu bildiğimiz destekleyici yüzey, bir düzlük olarak yadsınmaz ve her ne kadar orada değilmiş izlenimine kapılsak da orada olduğunu hissederiz — bu da sanatın olmazsa olmaz bir çelişkisidir."[37]

Pater ve Greenberg'e göre estetik deneyim, öteki deneyimlerden ayrı olarak, duyusal deneyimlerimizin artırılmış halidir. Kendine has bir güzelliği vardır ve tam bir haz verir. Antik dönem dü-

şünürleri de aynı görüştedir. Platon'un *Philebo* adlı eserinde Sokrates şöyle der: "Gerçek hazlar güzel olarak adlandırdığımız renklerden ve biçimlerden çıkar; koku ve sese dair birçok haz da... Saf, pürüzsüz ve tek bir kusurlu tonu olmayan sesler başka bir şeye göre değil, salt kendi doğalarına göre güzeldir ve kendilerine özgü hazlar üretirler." Cicero ise *Tusculum Tartışmaları*'nda şöyle der: "Maddi şeylerin öyle bir tabiatı var ki uygun bir renkle birleştiğinde buna güzel deriz." Augustinus da aynı fikri paylaşır ve *Tanrı Devleti* (xxii, xix) adlı eserinde hemen hemen aynı sözcükleri kullanır. Bu düşünce modern felsefede de varlığını sürdürür. Schopenhauer'in *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* (1818) adlı eserinde belirttiğine göre, güzelliğin hazzı "çıkar gütmeyen... duyusal derin düşünceler"den kaynaklanmaktadır. Görüngübilimci Mikel Dufrenne'in yazdığına göre, "eserin varlığı kendini ancak duyusal mevcudiyetiyle gösterir, bu da bizim onu estetik bir nesne olarak anlamamızı sağlar."[38] Anlam "duyusal olana içkindir, onu örgütleyen şeydir."[39] Daha da karmaşık bir biçimde, ama konuyla bağlantılı olarak Hegel, *Estetik 1, Güzel Sanat Üzerine Dersler* (1835) adlı eserinde şöyle der: "Sanatın işlevi, doğruluğu, duyusal olan sanatsal biçimlerde ortaya çıkarmak ve bizlere [duyu ile akıl, olan ile olması gereken, arzu ve görev arasındaki] çelişkinin uzlaşmasını sunmaktır. Bu nedenle sanat, amacını kendi içinde, tam da bu ifşa ve sunma sürecinde taşır." Güzel eser bu estetik uzlaşmanın kaçınılmaz olduğu eserdir. Hegel'in söylediği gibi, "sanatın güzelliği ve mükemmelliği... biçim ile konunun kaynaşıp birleşme... ölçüsüne bağlı olacaktır."

Bu diyalektik bakış açısı Pater ve Greenberg'de neredeyse hiç değişmeden varlığını sürdürür. Onların ayrıldıkları nokta, müziği ve görsel sanatlarda da müzikal resmi, yani müziği kendine model alan resmi en güzel sanat biçimleri olarak görüp onlara ayrıcalık tanımakla ilgilidir. Biçim ile konunun en açık uzlaşmaları müzikte ve müzikal resimde olmuştur. Öyle kaynaşıp birleşirler ki —deyim yerindeyse diyalektik olarak karışırlar— artık birbirlerinden ayrılamaz olmuşlardır. Greenberg bunu bir adım daha ileri taşır: Güzel müzikal resimde, her ne kadar bunun doğru olmadığını bilsek de, boya ile tuval özdeşleşmiş gibi görünür. Greenberg'e göre, bu yanılsama en önemli estetik başarıdır. Hegel'in yazdığı gibi, eğer "sa-

natın işlevi nihai gerçekliği algımıza doğrudan duyusal bir biçimde sunmaksa" o zaman güzel müzikte ve güzel müzikal resimde duyusal açıdan doğrudan olan şey nihai gerçekliktir. İfşa ve sunum uzlaşmıştır. Estetik deneyimde bunlar birbirinden ayrılmaz. Bu nedenle güzel müzik ve güzel müzikal resim en çok hayata geçirilebilen sanatlardır. Bu ikisi en koşulsuz haliyle, yani dünya kaygıları tarafından en koşullandırılmamış haliyle sanatsal bilinci yansıtırlar.

Hegel şöyle yazar: "Sanata duyulan ilgi arzunun pratik ilgisinden ayrıdır, çünkü sanat, nesnelerini bağımsız bırakırken arzu, kendi amaçları için onları kendine uydurur, hatta yok eder. Tersine, sanatsal derin düşünme, bilimsel zekânın kuramsal düşünmesinden, nesnelerin bireyselliğine dikkat çekmesiyle ayrılır; onları tümel düşüncelere ve kavramlara indirgemekle uğraşmaz." Pater ve Greenberg'e göre, sanat erbabı —sanatla ciddi anlamda ilgilenen kişi— müzik ve müzikal resimden öteki sanatlara göre daha çok keyif alır. Sanata onun içindeki müziği bulmak amacıyla bakar. Eserin müziğini kendi duyularında hisseder ve eğer duyuları düşünsel olarak hazır olduğu halde, ortada duyulacak bir müzik yoksa, dünyevi bir bakış açısına göre —pratik ve kuramsal bakış açısına göre— ilginç bile olsa güzel sanat olmadığını bilir. Pater ve Greenberg'e göre, müzik ve müzikal resim estetik açıdan en mükemmel sanatlardır, bu özellikleriyle de gerçekliği saptıran sömürücü uygulamalardan ve bilimsel indirgemecilikten en uzak sanatlardır. Sömürücü uygulamalar ve bilimsel indirgemecilik, daha önce de söylendiği gibi, incelemek ve kullanmak adına gerçekliği katlederler ve her ikisi de, en azından estetik bir bakış açısına göre, acımasız birer suiistimaldir. Gerçekliği bilmek adına ona ihanet ederler. Arzu ve bilimin gerçeklikle ilişkisi saf sanatın ilişkisinden tamamen farklıdır. Saf estetik sanat, nesnelerin, arzunun da bilimin de habersiz olduğu inceliğine, bireyselliğine saygı duyar. Nesnelere estetik açıdan yaklaşmak demek onların içindeki güzelliği görmek demektir. Hegel'in söylediği gibi, "sanat, düşüncemizi ve duygularımızı katarak olası her tür konuyu güzelleştirmeye yönelik biçimsel özelliği gerçekten de içinde taşır."

Postestetik sanat bu saygıyı ve onunla birlikte konunun doğruluğunu duyusal olarak açığa vurmak için biçimi ve konuyu uzlaştırmaya yönelik estetik girişimi içeren o eski güzellik kaygısını yi-

tirmiştir. Bunun yerine postestetik sanat, biçimi konu için yapı iskelesi ya da konunun ilan edildiği bir platform gibi görür. Bir politikacı gibi sanatçının da konusuna ilişkin bir "yer"i vardır ve konusunu sunması için deyim yerindeyse izleyicinin gözüne sokması gerekir. Ama bu onu bir vahiy haline getirmeyecektir. Postestetik sanatta konu gözünüzün önündeymiş gibi hissedersiniz, çünkü estetik açıdan tam bir dönüşüm geçirmemiştir; yani ona doyurucu bir biçim vermek için hemen hiç çaba sarf edilmemiştir. Deyim yerindeyse biçim minimum, konuysa maksimum düzeydedir; böylece en azından estetik açıdan bakıldığında dengesiz bir sanat eseri çıkmıştır ortaya. Konunun günlük yaşamdaki gerçek biçimi onun "doğru" biçimi —onu olduğu gibi gösteren biçim— olarak görülür. Postestetik bakış açısına göre, konu biçimdir, yani konuyu estetik açıdan değiştirmeye ya da "yeniden biçimlendirmeye" yönelik herhangi bir girişim yanıltıcı olarak görülür. Konu kendi adına konuşur, bu da postestetik sanatçı için yeterli bir "sanatsal" ifadedir. Söz konusu sanatçılar estetik biçimin, Jacques Maritain'in konuya yönelik yaratıcı sezgi adını verdiği şeyi temsil ettiğinin farkında değillerdir. Bu nedenle postestetik sanatın yaratıcılığı başarısız olmaya mahkûmdur.

Postestetik sanat dünyasında sanat eseri gözdağı verilen bir vaiz kürsüsü gibidir, sanatçı izleyiciyi kendi inandığı şeye inandırmaya çalışır. Kendinden emin bir zorbaya dönüşerek bize zaten bildiğimiz şeyler üzerine —dünyanın çirkinliği ve adaletsizliği üzerine— vaaz verir ama buna ilişkin hiçbir estetik, düşünsel alternatif sunmaz. Gerçekten de sanatçının "devrimci" sözcük dağarcığında estetik, düşünsel ve güzel sözcükleri kötü sözcüklerdir. Bunlar dünyayı daha iyi yaşanacak bir yer yapma girişiminde, en azından bu sanatçıların daha iyi bir dünya anlayışına göre, yer almamaktadır. Hiç kuşkusuz toplumsal eleştiri asil bir davadır, hiç kuşkusuz dünyayı iyileştirmek kahramanca bir iştir; ama sanatın bunların ikisinde de ne ölçüde etkili olduğu açık değildir. Sanatçı bize dünyanın gerçeklerini en iyi öğretecek kişi olmadığı gibi, acılarımıza katlanmamıza ve onların üstesinden gelmemize yardım edecek kişi de değildir.

İşin en kötü yanı, sanatın sözde ahlaki biçimde dünyayı iyileştirmek amacıyla yapılan eleştirilerde ve toplumsal savunmada kul-

lanılması, sanatın derin düşünmek için ayrıcalıklı bir alan olduğu ve bu yönüyle dünyanın barbarlığından —bu barbarlık konu olarak sanatta çok kullanılsa da— kurtuluş ve sığınak olduğu ve böylece kendimize sahip olup varlığımızı sürdürebildiğimiz ruhsal alan olduğu, yani her ne kadar özerkliğin mümkün olmasını sağlayan özel ve sınırlı koşulların farkında olsak da özerkliğimizi gerçekleştirebildiğimiz ruhsal alan olduğu yönündeki uygar düşüncenin terk edilmesine yol açıyor. Bu anlayış, estetiğe ve güzelliğe içkin olan etiği göz ardı eder. Sanatsal derin düşünce —bir toplumsal uygulama çeşidi ve hatta dünyaya ilişkin (başarısız) bir kuramsallaştırma olan sanattan farklı biçimde— kişinin ruhunu tedavi etmesinin yollarından biridir. Sanat, estetik deneyim ve güzellik arayışıyla ona yönelen herkesin ruh sağlığına iyi gelecektir. Otto Dix'in korkunç savaş imgelerine baktığınızda, ölümü ve yıkımı tuhaf bir biçimde estetik açıdan güzel bir sahneye dönüştürmesi eleştirel açıdan bize olaya muhabir gibi yaklaşan bakış açılarından daha etkili bir bakış açısı sunuyor — deyim yerindeyse, bilincimizi daha da açıyor. Üstelik ruhumuzu da daha çok koruyor, çünkü hiçbir savaş fotoğrafının yaratamayacağı arındırıcı bir etkisi var. Fotoğraf bizi etkileyebilir, ama içimizde yarattığı rahatsız edici duygulardan kurtarmayacaktır, oysa Dix'in estetik açıdan müthiş imgeleri aynı duyguları uyandırırken bunu da başarır. Fotoğraf bize yıkıcı sahneyi gösterir, ama Dix'in imgeleri yalnızca yıkımı göstermekle kalmaz, bizi, konuyla biçimin diyalektiğine benzer biçimde, karmaşık bir özdeşleşme ve özdeşleşmemenin diyalektiğiyle —sarsılmayla gelen bağlılık ve kararlı uzaklaşmayla— yıkımın içine sokar. Kısacası estetik özerklik kişisel özerkliğin başlangıcı, hatta temel parçasıdır. İnsanlar estetik deneyim olmadan tam olarak insan olamazlar.

William Gass, postestetik muhalif sanata karşı yaptığı yıkıcı bir eleştiride, bu sanat ile estetik sanat arasındaki, yani güzel sanat, ona göre tek başarılı sanat, arasındaki farkı etkileyici bir biçimde anlatır. Güzelliğe dönüşü savunurken, aslında toplumsal açıdan anlamlı sanatın —ne türden bir anlamı olursa olsun (ki bu anlam haberciliğe, kimi zaman da haber yorumculuğuna eğilim gösterir)— sanat açısından gerçek bir hüsran olduğunu savunur.

Bence sanatçının yükümlülüklerinden biri, başka önemli şeyleri atlamadan, olabildiğince mükemmel biçimde yaratmak, ama gene de, öteki değerleri savunurken —İsrail'i savunmak, kadın hakları için savaşmak, inancınızı savunmak, kapitalizmin gerçek yüzünü ortaya çıkarmak, cinsel tercihlerinizi savunmak ya da ırkınız adına konuşmak— sanatçı olarak başarısızlığınızı kapatmak için bilimsel, dini, politik bir maskeye sarılıyor olabileceğinizin farkında olmaktır. Ne dünyanın doğruluğu ne de Tanrı'nın iyiliği size güzelliğin vereceği ödülü veremez.

Son olarak, kendi başına güzellik yaratmayan; çiçeklerin, manzaraların, yüzlerin, ağaçların, gökyüzünün güzelliğinin tesadüf eseri olduğu bir dünyada, dünyanın nesnelerine ve fikirlerine orada olması gereken çizimleri, yontuları, öyküleri, masalları ve senfonik büyüleri eklemek; düşündürmek ve değerlendirmek amacıyla üretmek; nitelikleri kimseye zarar vermeyen ama en dikkatsiz gözü bile ödüllendiren, o yüzden de hakikaten çıkar gözetmeyen bir ilginin odağı olmayı hak eden şeyler doğurmak sanatçının görevidir.[40]

3

YENİ UFUKLAR AÇAN ENTROPİ: MODERN SANATIN PARADOKSU

DUCHAMP VE NEWMAN, estetiği, sanat eseri ve sanat üretme sürecinden ayırarak kötülemektedirler. Sanat eseri yaratma sürecini estetik bir süreç ve deneyim olarak görmezler. Duchamp'a göre bu süreç, akıldışı psikodinamik bir süreçken, Newman'a göre ilk yaratıcı süreçtir. Sanatta ruhsal sürecin ve deneyimin temsil ya da ifade edilmesi gerekmez. Ruhsal sürecin ve deneyimin sanattan bağımsız bir iç geçerliliği vardır. İfade edilebilse de ifade edilemezliğini korur, kültürel referanslara bağlanarak meşrulaştırılmaya ihtiyaç duymaz. Ruhsal sürecin kültürel anlamda somutlaşması narsisist anlamının çarpıtılarak yanlış temsil edilmesine yol açar. Estetik adı verilen *epifani*'nin* özünü oluşturan duyusal mevcudiyet ve hazzın sanat eseriyle ilgisi yoktur; sanat eseri daha derin olduğu farz edilen süreçlerin de ölümlü olduğunu hatırlatan bir tür simgedir. Duchamp ve Newman'a göre, ne kadar saf ve yoğun olursa olsun duyusal deneyimin önemi yoktur. Hatta duyusal deneyimler insanı ruhsal-yaratıcı temellerden uzaklaştırır. Bu durum —hem duyumsama yetimizi bir süre için askıya alamadığımız hem de sanat eseri kendisini duyulara sunduğu için— kaçınılmaz olduğu kadar da acıklıdır, çünkü sanat eserleri Duchamp ve Newman'ın ideal dünyasında kendilerini yalnızca zihne sunacaklardır. Onların bu düşüncesinin altında, duyumsamanın aldatıcı ve yanıltıcı olduğu yönündeki eski düşünce yatmaktadır. Bu düşüncenin kökenleri,

* *Epifani*, ilahi bir varlığın göze görünüşü, ortaya çıkışı. Aynı zamanda bir gerçeğin açığa vurulmasını da ifade eder –*ç.n.*

Devlet adlı eserindeki epistemolojik kırılmış çizgi metaforuyla sanatı da gölgeyle birlikte duyusal yanılsama alanına yerleştiren Platon'a kadar götürülebilir. Su dolu bir bardağın içine konan çubuk bükülmüş gibi görünür, ama biz aslında çubuğun bükülmediğini biliriz. Su gibi sanat da yanılsama aracıdır. Sanat, deyim yerindeyse, akıl yoluyla doğrusu görülebilen doğal bir yalandır.

Akıl ile duyu arasındaki ayrım modern sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir — modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçılamış olsa da sonuçta görünüşe göre salt akıldan (kavramsal sanat ya da idea sanatı denilen sanat) ve salt duyusallıktan (Greenberg'in ışık-gölge sonrası soyutlama adını verdiği şey) oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya. Bir başka deyişle, başlangıçtan beri —gerçekliğin akılcı bir temsilini yapma yolundaki tüm çabalarına rağmen çoğunlukla akılcı olmayan duyusal araçlar kullanan Manet'den bu yana— modern sanatta apaçık olan bu dengesiz durum yaratıcı olduğu kadar enropiktir de. (Chardin'in gençlik döneminde de aynı durumla karşılaşırız: Yakından bakıldığında tablo ince duyusal ayrıntılar yığınından oluşmaktadır; uzaktan bakıldığındaysa tamamen akılcı, tutarlı ve inandırıcı bir gerçeklik temsilidir.) Modern sanat tarihine entropinin egemen olduğunu öne sürüyorum, öyle ki modern sanat giderek yaratıcı damarın acizliği gibi görünmektedir; daha keskin bir ifadeyle söyleyecek olursak, modern sanatın yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgiyle —imgelemi güçlü sezgi de diyebiliriz— neredeyse hiçbir ilgisi kalmamıştır. Baudelaire ve Coleridge'in tam manasıyla inceledikleri yaratıcı imgelemin yerini gündelik toplumsal çıkarların tatmin edilmesi almıştır; üstelik de bu tatmin çoğunlukla söz konusu çıkarların duygulanımsal titreşiminden ve varoluşsal anlamlarından —insani boyutlarından— yalıtılmıştır. Sanat (Lucy Lippard'ın feminist *Mesajı Aldınız mı?* adlı eserine gönderme yapacak olursak) ideolojik mesaj iletme aracı haline gelmiştir; tıpkı Platon'un derin düşünemeyen halk kitleleri için hakikati anlaşır kılmak ya da en azından kitleleri hakikati sahiden anladıklarına inandıracak ölçüde hipnotize eden abartılı bir anlatı biçiminde hakikati aktarmak için mitleri kullanması gibi.

Ne var ki postestetik sanatın vermek istediği ideolojik mesaj, mitleştirici bir allayıp pullamayla sunulmaz. Üstelik söz konusu mesaj gündemdedir ve haber değeri taşımaktadır; hakikati illaki bütünüyle anlatmaz, yalnızca nesnel hakikati anlatır. Çiğ çiğ yutulması gerekir, çünkü postestetik sanatta düşünceler henüz hamdır, düşünsel ve duygusal açıdan sindirilmemiştir, ortada sanat denebilecek hemen hiçbir şey yoktur. Nüanslar ve incelikler gözden çıkarılabilir, her şey mesajda gizlidir; bu mesaj da zaten kendi kendini haklı çıkarmaktadır, içinde taşıdığı toplumsal hakikat anlayışı dahilinde yeni bir kurallara uyma ve basitlik çağrısında bulunmaktadır. Hatta mesaj ne kadar basitse o kadar iyidir; çünkü basit bir mesajın kitlelere iletilmesi diyalektik açıdan karmaşık bir mesajın iletilmesinden daha kolaydır. İdeolojik sanatta —tabii buna hâlâ sanat demek mümkünse— düşünceler slogan haline, bir nevi pankart yazısı haline gelmiştir. Bu sanat, kitle iletişim araçlarının yoksul bir akrabası gibi görünmeye başlamıştır, çünkü onların ikna yeteneğine de ulaştıkları kitleye de sahip değildir. Aslında amaç mümkün olduğunca "sanatsız" olmaktır, çünkü sanat zaten devrimci zihne değil, duyulara seslenen, dikkatinizi dağıtan bir yanılsamadan ibarettir.

Toplumsal açıdan nesnel gerçekliğin öznel önemini ortaya çıkarmak için yaratıcı bir biçimde dönüştürülmesi, öznenin karmaşıklığı anlayışıyla beraber kaybolmaktadır, hem de özneler, Tony Oursler'in video performanslarında olduğu gibi, vaka geçmişleri ve numuneler olarak sunulmaya devam etmesine rağmen. Klinik ortamındakine benzer bir tarafsızlıkla yapılan bu gülünç çalışmalar, Géricault'nun yaptığı akıl hastası portrelerinden çok uzaktır, çünkü Géricault bu eserlerde hastaların insanlıkları kadar acılarını da — yaşamlarındaki trajedileri de— yansıtmaktadır. Bir başka deyişle, insan olmanın ne anlama geldiğine dair anlayışın, daha keskin bir ifadeyle, başka birinin yerinde olmanın nasıl bir duygu olduğuna dair anlayışın —ki bu anlayış, Romantizmden bu yana modern sanatın empatik, hümanist amacıdır (Terence'ın sözlerini yineleyen Goethe, Hegel'in de *Estetik* adlı eserinde yinelediği ünlü ifadesinde şöyle söyler: "*Nihil humani a me alienum puto*", insana dair hiçbir şey bana yabancı değildir)— çöküşü yaratıcı imgelemin çöküşüyle atbaşı gitmektedir. Eğer estetik —Pater, Greenberg ve Hegel'in savundukları gibi— akıl ile duyuyu (biçim ile konuyu ya da



11. Tony Oursler, *Yavaş İlerleyen Sayılar,* 2001. SONY DPL CS2 projektörü, DVD player, DVD, cam, fiberglass küre. Performans gösterisi Casson Demmon tarafından yapılmıştır. 77,5 x 40,6 x 33 cm. Metro Pictures'ın izniyle.

mesajı) maddi sanat eserinde uzlaştırıyorsa, o zaman modern sanat estetik bir fiyaskodur; çünkü akılcı sanat ile duyusal sanat arasındaki ayrım giderek büyümekte ve her biri sonunda diğerine tamamen kayıtsız kalarak kendini arındırmaktadır.

Duchamp "düşünsel ifade" ile "hayvani ifade" arasında keskin bir ayrım yaparak entropik bölünmeyi —estetik açıdan bütün olan sanatın, yani güzel ya da yüksek sanat denilen sanatın (tek boyutlu olmayan diyalektik sanatın) sonunu— ilan etmiştir.[41] Yanlış su-

narak kötülediği hayvani ifade pahasına düşünsel sanatı göklere çıkarmıştır. On dokuzuncu yüzyılda "bir tablo duyusal çekiciliği ölçüsünde —hayvaniliği ölçüsünde— saygınlık kazanıyordu". Ondan önce "...bütün tablolar edebi ya da dini konuları ele alıyordu: Her zaman zihnin hizmetinde olmuştu".[42] Sanki bu tablolarda duyusal hiçbir şey yoktu — en güzel edebi ya da dini tablolarda duyuyla akıl bütünleşmemişti sanki. Ne var ki estetiğin başarısı olan bu bütünleşme kuşkusuz Duchamp'a göre düşünsel alanın dışındadır. Açıkça görüldüğü gibi, Duchamp'ın resme bakışı tek taraflıdır. Ayrıca Duchamp, on dokuzuncu yüzyılın duyusal resmini sanat tarihinde eşi benzeri olmayan bir gelişme olarak görmesine, estetik açıdan eşsiz olduğunu da kabul etmesine rağmen söz konusu resmin herhangi bir edebi ya da dini resimden —böyle bir resim herhangi bir edebi ya da dini temayı ne kadar müthiş bir yaratıcılıkla yeniden yaratmış ve bunu yaparken de estetik mükemmelliğe ulaşmış olursa olsun— daha büyük bir yaratıcı yenilik getirdiği gerçeğiyle yüzleşmekten kaçınır.

Robert Motherwell'in belirttiği gibi, "Duchamp'ın duyusal resmi küçümsemesi" akıldışıydı.[43] Bu nefret, "estetiğin umutsuz durumu" —Duchamp'ın ifadesiyle, bir "retinal" duyumu ötekine tercih ederek her şeyiyle haz verebilen bir tabloda kullanmak için hiçbir neden olmaması (bu Duchamp'ın Fovizme getirdiği temel eleştiridir)[44]— tarafından şekillendirilmiş de olsa duyusal resmin ustaları olan Picasso ve Matisse ile de yakından ilgilidir. Duchamp daha sanatsal temelini bulmaya çalışırken onlar çoktan ünlü olmuşlardı. Bu nedenle tamamen yok edilmeleri gerekiyordu, bunu başarmanın en iyi yolu da onların kullandığı aracı değersiz hale getirmekti — yani Duchamp'a göre artık geçmişte kalan, modern olmayan resmin önemini inkâr etmekti. Son bir nihilist kayıtsızlık örneği göstererek —kayıtsızlığı hangi öfkeyi gizliyordu acaba— resmin "ölümünün üzerinden... elli ya da yüz yıl kadar geçtiğini"[45] söyleyecek kadar ileri gitti; böylece Picasso, Matisse (bu arada Duchamp başlangıçta ham biçimde de olsa Matisse'in Fovizmine öykünmüştü) ve Cézanne'ı sıradanlaştırmış, alaşağı etmiş oluyordu. Duchamp, daha bilimsel olan —bana göre Duchamp'ın kendisi gibi bilimsel taklidi olan— Seurat'yı yeğliyordu. Rekabet hırsı ve öç alma ihtiyacı içinde olan Duchamp kendini dışarıda bırakma-

yı tercih etti ve Motherwell'in söylediği gibi, "meyve sepetindeki engerek yılanı" haline geldi. Bütün meyveleri mahvettiğini ve bundan böyle taze duyusal meyveler taşıyamasın diye içinde delikler açarak sanat sepetinin kendisine de zarar verdiğini unutmayalım. Duchamp haset duyan bir oyunbozandan başka bir şey değildi; dokunduğu her şeyi, özellikle de yirminci yüzyıl ustalarının yarattığı yenilikçi sanatı kıskançlığıyla berbat etti — Melanie Klein'ın söylediği gibi, haset, insanın kendi yaratamadığı şeylere imrenerek yaşamın içindeki iyiliği yok etmesidir (Şeytan'ın Tanrı'ya haset etmesi en büyük günahtır — bu nedenle Shakespeare kıskançlığı yeşil gözlü canavar olarak adlandırmıştır). Duchamp bir bakıma onların getirdiği yenilikleri aşmak istemişti, ama bunun için onların sanatının temelini oluşturan estetiği ortadan kaldırarak izleyicinin aldığı hazzı yok etmesi gerekiyordu. Duchamp'ın belki de en büyük başarısı, estetiğe olan inancın sarsılması ve estetiğin gücünü kaybetmesi olmuştur. Bu başarı, yirminci yüzyıl yaratıcılığını yozlaştıran yıkıcılığın başarısıdır.

Duchamp ironik bir biçimde demokratik davranarak hiçbir tabloyu ötekine tercih etmiyordu —önemli olan şey tabloda düşüncenin aldığı duyusal biçim değil, tablonun ilettiği fikirdi— ama düşünsel sanat genel olarak, hayvani sanattan üstündü elbette. Duchamp, "Matisse'in tablolarının yarattığı güzelliğe..." şükran duyuyordu, ama "Matisse, bu yüzyılda yeni bir fiziksel resim dalgası oluşturmuş ya da en azından on dokuzuncu yüzyılın ustalarından bize miras kalan geleneği geliştirmişti."[46] Sanki duyusal fiziksel resim —yani güzelliğin ta kendisi— sanat tarihinde yaşanan tuhaf bir sapmaydı da Duchamp bu sapmayı düzeltecek, onu doğru düşünsel yola sokacaktı. Aslında yeni gibi görünen bu düşüncenin altında eski hiyerarşik düşünce tarzı gizlidir: Duyusal olan hayvani diye küçümsenirken —iğrenç bir şey olarak tasarlanırken— düşünsel olan eşsiz bir biçimde insani olarak görülür. Duchamp'ın sanatı düşünsel olanı kullanarak hayvani olanı olumsuzlama girişimidir. Ne var ki, düşünsel olanı yıkıcı bir biçimde kullandığından, onda asla yapıcı bir maksat bulamaz.

Duchamp ünlü —ve geleneksel— ayrımını yaptıktan on yıl sonra, 1956 yılında şunları ifade etti: "Ben düşünsellikle ilgileniyorum, ama aslında 'zihin' sözcüğünden hoşlanmıyorum. Bence 'zi-

hin' kuru ve ifade gücünden yoksun bir sözcük. 'İnanç' sözcüğünü kullanmayı yeğliyorum. Bence insanlar genellikle 'biliyorum' dediklerinde aslında bilmiyor, öyle olduğuna inanıyorlardır. Ben insanın kendini insan olarak, gerçek bir birey gibi gösterebildiği tek etkinlik biçiminin sanat olduğuna inanıyorum. İnsan yalnızca sanatla hayvani durumun ötesine geçebilir; çünkü sanat, zaman ve mekânın denetiminde olmayan bölgelerin dışa vurulması için bir araçtır."[47] Söz konusu bölgeler dinde sözü edilen bölgelerle aynı mıdır? "İnanç" sözcüğünün de işaret ettiği üzere, aynı gibi görünüyor. Duchamp her zamanki gibi bu ifadeyi de kinayeli bir biçimde mi kullanıyordu? Belki de bu bölgeler insanın kurtuluşunu sağlayacak bir cennetten çok, bilinçdışının korkunç bölgeleriydi. Bu yorumlardan ikincisinin doğru olma ihtimali daha yüksek olsa bile, hangisinin doğru olduğunun önemi yok. Duchamp hayatında ilk kez bir konuda ciddiydi: Zayıf olduğu noktayı, hayvani durumunu açığa vuruyordu. Bastırılan şeylerin bir gün öç almak üzere açığa çıkacağının ve aslında hiçbir zaman kaybolmadıklarının ayırdında değildi. Bastırılan şeylerin, insanın bilinçli olarak yarattıkları üzerinde, her zaman fark edilmeyen bir etkisi vardır. Duchamp'a göre, kadınlar hayvani durumu temsil ediyordu ve onun sanatının konusu örtük de olsa, açık da olsa devamlı olarak kadınlardı. Akıldışı kadınsı hayvani/doğal eğriye karşı çıkarak akılcı düz çizgiye yöneldiğini yazan (ayrıca kendi renkli dörtgenlerinin verdiği yaşam sevincinin tersine bu eğrinin trajik olduğunu düşünen) Mondrian'ın da paylaştığı bu düşünce eski bir düşüncedir ve kökeni on dokuzuncu yüzyılda yaşayan, kadınların simgelediği doğallığa (ve kendi hayvani işlevlerine) karşı yapaylığı tercih eden dekadan şairlere ve ondan önce de Kutsal Kitap'a dek götürülebilir. Bu düşünce birçok toplumda hâlâ varlığını korumaktadır.

Duchamp temel eserleri olan *Büyük Cam* ve *Veriler*'de, kadını hiçbir kinayeli anlatımın gizleyemeyeceği ölçüde aşağılayıcı ve nefret dolu bir biçimde ele almaktadır. Her iki eserde de kadın alaya alınıp horlanır; ilk eserde bedeni mekanik bir nesneye, (Motherwell'in ifadesiyle) tuhaf bir erotik makineye, ikincisindeyse hasar görmüş bir mankene dönüştürülerek kötülenip aşağılanır. Duchamp, *Büyük Cam*'da kadının bedenine saldırıp ona zarar verir, *Veriler*'deyse cinsel organlarına saldırıp parçalar — daha sapkın ve

yıkıcı olan bu adım fallik kadının hadım edilmesini çağrıştırır. Kadın, Duchamp'ın arzularının günah keçisidir. Duchamp, cinsel isteklerine ancak arzu nesnesini yok ederek karşı koyabilmektedir. Tıpkı Aziz Jerome'un Tanrı inancıyla cinsel isteklerinin üstesinden gelebilmiş olması gibi, Aziz Duchamp da ironik düşünselliğe olan inancıyla kendine karşı koyabilmiştir. Hayvani olandan daha yüksek ve büyük olasılıkla daha saygın bir şeye olan inançları, içlerindeki o dev cinsel hayvanın üstesinden gelmelerine katkıda bulunmuştur. Duchamp bu hayvanı, ironik akıl sanatı kılığına sokarak, yani sanat kılıfı altında düşünsel etkinlikler yaparak bastırmıştır. Kutsal Kitap'ı (Vulgate) ve çeşitli ilahi yazıları Latinceden çevirmesinden anlaşılacağı gibi, Jerome da cinsel dürtülerini düşünsel etkinlik kılıfına sokarak bastırmıştır.

Peki düşünsellikleri cinselliklerinden kaçmalarını sağlıyor muydu? Jerome'u bilmiyorum, ama Duchamp'ın cinsellik konusunda saplantılı olduğu açık. Belki de satranç oynadığı zamanlar dışında, cinselliğini bastırmak konusunda pek başarılı değildi. Bastırılmış cinselliğinin beklenmedik bir anda ortaya çıkacağından korkmasına gerek yoktu, çünkü sanatsal açıdan bastırılması (yani mekanik bir biçimde sergilenmesi) cinselliğin yaratacağı heyecanı ortadan kaldırmıştı, ama cinselliği içinde barındıran bedeni öldürmeyi başaramamıştı — kadın bedeni yaralı da olsa cinsel kimlik taşımaya devam ediyor, hatta öldükten sonra bile cinsel çekiciliğini koruyordu. Düşünsel açıdan zorlayıcı olsa da satrancın —ironik bir açıdan— cinsel anlam taşıdığını belirtmekte yarar var. Satrançta vezirin (*queen*: kraliçe) görevi şahı (*king*: kral) korumaktır. Çünkü vezir şahtan daha güçlüdür, hatta oyundaki en güçlü taştır. Şah ile vezir aynı hareketleri yapabilirler, bu nedenle de birbirlerine benzerler, ama şah bir defada yalnız bir kare ilerleyebilirken vezir istediği kadar ilerleyebilir — yani aralarında önemli bir fark vardır. Dışarıdan bakıldığında yönetici olan şah, aslında vezirin yanında iktidarsız ve pasiftir. Tam anlamıyla bir satranç ustası olan Duchamp, kimi zaman içindeki şahı korumak için veziri kullandığında bile örtük biçimde kendini vezirle özdeşleştirmiştir.

Bir tarafın "mat" olmasıyla oyunun sona ermesi satrancın sapkın cinsel karakterini de göstermektedir. Satranç ironik bir "çiftleşme/mat olma" (*mating*) oyunudur; Duchamp bu oyunu büyük ola-

sılıkla çabucak öğrenmiştir, çünkü satrançtaki çiftleşme gerçek yaşamdakinin tam tersidir — eşlerin her ikisinin de erotik ve duygusal açıdan kazandığı cinsel tatmin ve yakınlık satrançta yoktur, bir tarafın şah çekip karşı tarafı mat etmesiyle biten kötü bir sonu vardır. Satrançta taraflardan biri mutlaka kaybeder ve sinirlenir. Satrançta çiftleşme, yani mat olma insani açıdan yapıcı değil, yıkıcıdır. Sapıklık eğer Robert Stoller'ın savunduğu gibi nefretin erotik biçimiyse, satranç oyunu temelden sapıktır — oyuncuların birbirine âşık değil, düşman olduğu sapıkça bir savaştır. İlişkileri, birbirlerine karşı olmaktan ve taşların (aslında taşların her biri örtük biçimde bedenin bir parçasını temsil eder ve silah olarak kullanılmak üzere birer askeri görev üstlenmişlerdir) birbirlerine karşı yerleştirilmesiyle oluşturulan kuşkulu bir yakınlık ilişkisinden ibarettir. Bir ölçüde sıcak bir ortam yaratılabilse de —çünkü nefret de aşk kadar tutkulu olabilir— taktik gereği oyunun bütününe soğukluk hâkimdir, ki Duchamp'ı çeken şey de hiç kuşkusuz budur. Oyunu kazanabilmek için samimi bir yakınlık değil, mesafeli bir uzaklık gereklidir — ama Duchamp ironik bir yakınlık kurarak aldatıcı biçimde davetkâr olabilir. Freud'un bizlere hatırlattığı gibi, çiftleşme edimi her zaman saldırganlığı da içinde barındırır (öyle ki sevişen çiftleri gören çocuklar bunun bir şiddet eylemi olduğunu sanırlar), ama mat etmek bütünüyle saldırganlık anlamına gelir — uzun ve sabırlı bir savaşın öldürücü doruk noktasıdır.

İlişki kimi zaman da "pat"la (*stalemate*)* sonlanır; bu terim öylesine yerindedir ki hem Duchamp'ın sanat eseri anlayışını hem de kadınlarla olan ideal ilişki anlayışını örneklendirir. Bu iki anlayış da *Büyük Cam*'da açıkça sergilenmektedir. *Veriler* pat durumunun artık dayanılmaz bir hal aldığını gösterir: Duchamp cinsler arası savaşı kazanmak için son derece ciddi olduğunu ve asla kaybetmediğini göstererek şiddete başvurur. Onun eserleri savaş oyunlarından —şanlı satranç oyunlarından— ibaret değildir; kadınlarla sonuna kadar kavga etmeyi de içerirler. Duchamp'a göre düşmanla oynanan satranç oyunu —Duchamp, Pasadena'daki retrospektif sergisinin tamamen giyinik katıldığı açılışında oldukça şehvetli çıplak bir

* *Stalemate* terimi iki sözcüğün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur: *stale* (bayat), *mate* (çiftleşme/mat olma) –*ç.n.*

kadınla sapıkça satranç oynadı— düşmanla kurulabilecek duygusal yakınlığın gerçek panzehiriydi, çünkü satranç yalancı-cinselliktir (sapık cinselliğin yerine geçer). Duchamp *Veriler* adlı eserinde sonunda veziri öldürerek cinsel satranç oyununda tek bir şah olduğunu, onun da sanatçının ta kendisi olduğunu mu ifade etmektedir? Açıkça görüldüğü gibi, Duchamp kendini satranca vermekle sanattan da cinsellikten de vazgeçmiş değildir.

Duchamp duyusal hayvanı anlamış mıdır? Onu basitleştirmektedir — duyusallık duyularla duyguların bileşkesidir, yalnızca duyulardan oluşmaz. (Duchamp, *Büyük Cam*'ın "duyu-karşıtı" niteliğinden söz eder.[48]) Duyusal kadın her zaman için akılla değil, duygularla özdeşleştirilmiştir — akılcı olarak değil, akıldışı duygularını temel alarak hareket ediyormuş gibi gösterilmiştir. Aslında çoğu kez ciddi bir düşünme ediminde bulunamayacak kadar da akılsız olarak görülmüştür. Duchamp bu eski klişenin kapanına kısılmıştır — hiç kuşkusuz kendini entelektüel ilan eden biri için eleştirel bilincin ciddi bir yenilgisidir söz konusu durum. Kadınlarla ilgili olarak birçok erkeğin düştüğü çelişkiye Duchamp da düşer; birçok erkekle birlikte aynı duygusal ihtiyacı —kadını değersiz kılma ihtiyacını— hisseder; kendi cinselliğini değersiz kılması da buna paralel gider. Rrose Sélavy* tiplemesinin gösterdiği gibi, kendini kadınla özdeşleştirebilir; ama kendini itici, duyusal olmayan bir kadın olarak göstermesi nedeniyle bu özdeşleşme ironiktir ve aslında duyusallığı reddedişini ironik kendi kendisini temsiline de yansıtmaktadır. Tek çelişki akıl ile duyular arasında değildir, akıl ile duygular arasında da çelişki vardır; duyular, geleneksel açıdan kadına ait olduğu düşünülen duygulara giden yoldur. Duchamp hissedip duyumsamadan düşünme diye bir şey olamayacağı olgusunu göz ardı etmiş görünüyor; hissedip duyumsamadan düşünme ediminden söz etmek mümkün değilse eğer, kadınların erkeklerden daha iyi düşündüğünü söyleyebiliriz demektir, çünkü kadınlar kendi duygularına ve duyularına yabancılaşmamışlardır. Duchamp'ın

* Rrose Sélavy, Duchamp'ın kadın kılığına girerek verdiği pozlarda kullandığı isimdir. Duchamp kimi eserlerini bu isimle imzalamış, kimi eserlerini de bu isme ithaf etmiştir. Bu isim, Fransızcadaki "*Eros, c'est la vie*," yani "Aşk, işte yaşam bu" anlamına gelen ifadenin sesteşi olarak türetilmiştir –*ç.n.*

en büyük düşmanı duyular değil, duygulardır; eserleri de dümdüz duygularla —donuklaşmış duygularla— doludur.

Matisse'in eserleri taşıdıkları yaşam sevinciyle ünlüdür; Duchamp'ın sanatıysa sevinçten mahrumdur. Robert Lebel'in belirttiği gibi, Duchamp, *Taze Dul* (1920) adlı eserinde* —bu eser "küçük camları siyah deriyle" [sadist fetişizmi akla getiririr] "kaplanmış, gerçek cam gibi parlaması için ayakkabı parlatır gibi her sabah parlatılması gerekecek olan" bir Fransız penceresinden oluşmaktadır; burada "taze" (*fresh*) sözcüğü "zeki" (*smart*) anlamına da gelmektedir (bu nedenle de Lebel'e göre, mutlu bir dulu anlatır, çünkü yaşayacağı yeni ilişkilerin sevinciyle kocasının tabutunun üzerinde dans etmektedir)— "estetikten yoksunluğun, kullanışsızlığın ve aklanamaz olanın doruğuna ulaştıysa eğer"[49] estetik olmayan şeyin neşesiz, zevksiz ve tamamen duygusuz olduğunu söyleyebiliriz demektir. Duchamp'ın nihai hedefi bir şeyler hissetmeyi önlemekti; sonuçta bu tutum Duchamp fark etmese de zihni beklenmedik biçimde gereksiz bir şeye dönüştürdü, çünkü duygular olmadan zihin, tıpkı satrançtaki gibi, amaçsız bir oyunda zekice yarışıp öteki zihinleri yenilgiye uğratmaktan ibarettir. Erotik duygular bu zihinsel oyun tarafından gizlenebilir; bunun nedeni Duchamp'ın da çok yerinde bir ifadeyle belirttiği gibi, "utanç... değil", Duchamp'ın fark edemediği nefrettir. Freud'un söylediği gibi, eğer Eros ve Thanatos yaşamı kutuplaştıran güçlerse, eğer Eros insanları geçici bir süre için bir araya getiriyor ve Thanatos onları sonsuza dek ayırıyorsa, Duchamp, Eros kendisini ne kadar çekerse çeksin hiç kuşkusuz Thanatos'un tarafında olacaktır. Duchamp'ın sanatı ve tutumu modern sanatın paradoksunu örnekliyor: yaratıcılığı biçimlendiren; içsel olarak ölüyken, yani salt zihinden ibaretken bile ironik biçimde canlı ve heyecan verici kılan ölüm dürtüsü ya da entropi. Sonuçta sanat eserini sanatsal açıdan parçalayan şey, bir başka deyişle, imgelem içeren hiçbir kavrayış sunmadan sanatı tamamen günlük yaşama yönelterek, yani gerek sanatın karakterine gerek sanatın onu yaşayan insanlar üzerindeki etkisine yönelik yeni bir de-

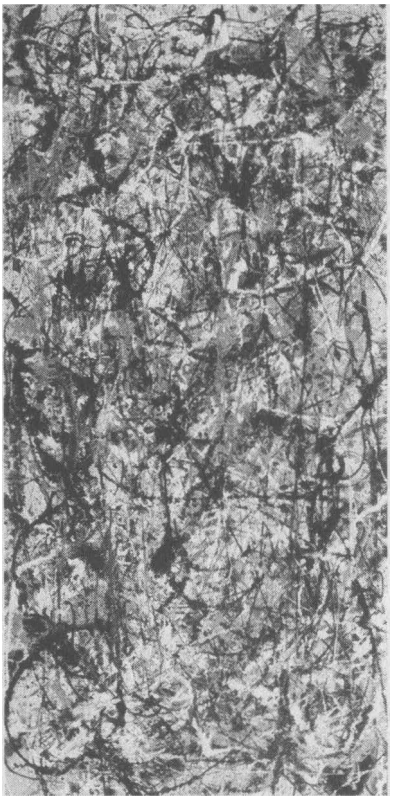
* Duchamp, pencereden oluşan bu eserine "Fresh Widow" adını vermekle "*French Window*" sözcüğüne, yani Fransız penceresine de gönderme yapmaktadır –*ç.n.*

rinlemesine düşünce sunmadan gündelik düşünmenin bir uzantısı olarak gerçekleştirerek, onun estetik potansiyelini yok eden şey de yine entropidir. Talancı bir merak ve gündelik şeylere eleştirellikten yoksun bir bağımlılık demek olan sıradanlığa böylesine kendini adamak ve kimi zaman onu ironik bir biçimde ele almak —bu tür bir sapıklık Duchamp'a göre sanat yapmak demekti— estetiğin ve sanatın mahvolması anlamına gelir, çünkü sanatı sıradan bir günlük olgu haline getirir.

Rudolf Arnheim, modern sanatta içten içe yaşanan, onu sapık, sorunlu ve muammalı gibi gösteren, modern sanatın getirdiği önemli yenilikleri ve çok çeşitli alanlardaki yaratıcılığını boşuna bir çaba, bir tür yiğitliği elden bırakmama olarak gören entropiyi —Duchamp'ın estetiğin etkisizliği ve önemsizliği üzerine konuşup durması da aslında lafı aynı yere getirmektedir— çok güzel bir biçimde anlatır:

> Parçalanma ve aşırı gerilimin azaltılması, açık bir yapının olmayışına ya da bu yapının güçsüzlüğüne bağlanabilir. Bu patolojik durumun nedenleri üzerine burada spekülasyonda bulunamam. Peygamberlerin ve şairlerin geçen yüzyılda kınadıkları yaşamsal bir enerji türünün tüketilmesiyle mi karşı karşıyayız yoksa? Modern dünya toplumsal, bilişsel ve kavramsal açıdan üst bir düzen türünden yoksun olduğu için mi sanatçıların zihinlerinde benzer, olarak örgütlenmiş bir biçim yoktur? Yoksa dünyamızın düzeni sanatçıların ona tepki vermesini engelleyecek kadar sinsi midir? Sebepleri ne olursa olsun bu ürünler [modern sanat eserleri], her ne kadar kimi zaman sanatsal açıdan standardın altında olsalar da, güçlü pozitif amaçları yansıtıyorlar: en temel düzeyde bile olsa, kaotik bir ortamdan düzen çıkarmaya yönelik neredeyse umutsuz bir ihtiyaç ve bu ortamın yarattığı çöküş ve kısırlığın dürüst bir biçimde sergilenmesi.[50]

Arnheim şunları gözlemliyor: "Entropinin artışı birbirinden oldukça farklı iki tür etkiye bağlıdır: bir yandan, düzenliliği ve düzen seviyesinin düşmesini sağlayacak olan basitliğe yönelik bir çaba, öte yandan da düzensiz yıkım."[51] Bunlardan birincisi "homojenliğin boşluğu"na yol açar. Bunun en iyi örneğini ise modern sanatta çoğunlukla kendi başına bir amaç gibi görünen sıralılık, özellikle de ızgaraların sıralılığı oluşturur. İkincisi ise "örgütlü yapıda... aşınma ve çatışmadan ya da bir arada durmayı beceremekten kaynaklanan parçalanma"ya neden olur. Bu durum Arnheim'a göre bir patlama sonrasında oluşan biçimsiz kalıntılara benzeyen Pol-



12. Jackson Pollock, *Katedral*, 1947. Tuval üzerine alüminyum boya ve cam cila. Boy: 181,6 x En: 89 cm. Dallas Sanat Müzesi. © 2004 Pollock-Krasner Vakfı/Artists Rights Society (ARS), New York.

lock'un resimlerinde, genel olarak Soyut Dışavurumcu resimlerde ve sanat olarak sunulan "rastlantısal maddelerin, olayların ve seslerin oluşturduğu biçimsizlikte" apaçık görülmektedir. (Bu da bize John Cage'in her rastlantısal seste ve geçen görüntüde güzelliğin var olduğunu, bu nedenle de onu müzelerde aramak zorunda olmadığımızı söyleyişini hatırlatıyor.)

Modern sanatı akımlar halinde —akım terimi, modern sanatı, modern döneme eşsiz dinamik karakterini veren toplumsal ve poli-

tik akımlarla ilişkilendiren, modernliğe ait o her zaman ileri gitme, (nereye olduğunu bilmeden de olsa) her zaman bir yerlere gitme anlayışını yansıtan önemli bir modern terimdir— düşünmek yerine entropi ve yaratıcılık diyalektiği biçiminde, ya da Arnheim'in ifadesiyle söyleyecek olursak, sanatın kendi kendisiyle çelişmesine neden olan hastalıklı çözüşme (*catabolic*) ve sağlıklı özümleme (*anabolic*) kuvvetleri biçiminde düşünmeyi öneriyorum. Bu yaklaşım üslup ve kavram farklarını ortadan kaldırarak hemen hemen bütün modern akımların kısa süreli "buluşlar" olduğu gerçeğini öne çıkarır. Bu akımlar aniden ortaya çıkar ve neredeyse aynı hızla aniden yok olurlar. Doğar doğmaz ölüyormuş gibidirler, çabucak solan çiçekleri tarih sayfaları arasında hızla kurumaya başlar, kokularını ve tatlarını yitirerek düşünsel ve kültürel kalıntılar haline gelirler. Bunlar, bilimsel deneylerden elde edilen bilgi göz önünde bulundurularak (sanat bir zamanlar dine ve inançlarına şükran borçluyken şimdi çoğunlukla bilime ve yöntemlerine minnet duyuyor), daha önce de söylendiği gibi, heyecan verici deneyler olabilirler, ama sonuçları çoğunlukla nihai değildir. Bize bilgi verdikleri şüphelidir, en azından bilimsel bilgi ile aynı düzeyde bilgi vermedikleri açık. Bu nedenle daima yeni sanatsal deneyler yapılmaktadır ve yine bu nedenle bazı düşünürlere, örneğin E. H. Gombrich'e göre modern sanat "deneysel" konumda kalmıştır. (Picasso deneylerle değil, sonuçlarla ilgilendiğini söylemiş, ama deney yapmaktan asla vazgeçmemiştir; bu da bize sonuçlardan memnun olmadığını, yaptığı deneylerin öneminden kuşku duyduğunu gösterir.)

Leo Steinberg, avangard bir harika çocuğun çabucak —en fazla üç ile beş yıl içinde— itibarlı bir akademik devlet adamına dönüştüğünü, yaratıcı şöhret günlerinin sona erdiğini ve hemen toplumsal olarak asimile, kurumsal olarak da kategorize edildiğini belirtir. Entropinin modern dünyada yarattığı yakın ve sürekli tehdit —entropi her zaman felaket yaratacak bir parçalanmanın eşiğindeymiş gibi görünür ve aslında homojenliğe (standartlaşmaya) ve şiddete (sadistçe bir kayıtsızlığa) yönelmeye hazırdır— modern yaratıcılığı güdüler. Ölüm dürtüsü her ne kadar varoluşa içkin de olsa modern yaşamın yüzeyinde dolaşıp durur ve çoğunlukla Ölümün Başarısı'nın güncellenmiş hali gibi görünür. Ölüm dürtüsünü uzakta tutmak için, raf ömürleri gittikçe kısalsa da sanata hayat ve-

ren yenilik ve avangard ifade patlamalarının daha da artması gerekir — bu patlamalar ne kadar gösterişli ve muhteşem olurlarsa o kadar iyi olur (modern sanat "ilerledikçe" sanki modern izleyicilerin kısa dikkat aralığıyla savaşıyormuşçasına eserler daha da dikkat çekici hale geliyor; bu da entropinin izleyicinin bilincini bile etkilediğini, bilincin avangard sanattan daha kısa ömürlü olduğunu ve daha az buluş içerdiğini gösterir). Huzursuz ve sabırsız modern bilincin her tür buluştan bıkıp usandığını belki de en iyi sanatta görürüz. İnsanlar bilimsel ve teknolojik buluşları anlamayabilirler, ama bu onlarda asla hayal kırıklığı yaratmadığı gibi onlara anlamsız da gelmez, bu konuda zeki olmak adına zekiymiş gibi görünmezler.

İzleyiciler kendilerini yeniliğe karşı bir tür *déjà vu* anlayışıyla korurlar — bu buluşlar birbirlerinden beslenip eleştirel yanlarını kaybederek daha büyük bir gayeleri olmadığını açıkça sergilerken niye insanlar kendilerini bütün buluşlara yetişmek için zorlasınlar ki? Sanatçıysa sanatını daha da görülmeye değer hale getirerek geçmişte kalmaktan kurtardığını sanır, oysa bu kendini kandırmaktan başka bir şey değildir, çünkü ancak geçmişte kalan şeyler sergilerde nihai yerini bulur. (Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder. Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir, yabancılığını yitirerek tanıdık bir görsel klişeye dönüşür. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi —yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması— postmodern sanatın temel yöntemidir. Philip Johnson'ın yaptığı AT & T Binası ve David Salle'nin tabloları —her ikisi de montaj ustasıdır— bu yöntemin daha incelikli örnekleri arasındadır. Eski modern başyapıtların mekanik röprodüksiyonlarını yapan Sherrie Levine'in eserleri bu anlayışın daha basit örneklerindendir.)

İronik olarak, incelikli *déjà vu* (daha önce görmüş olma) duygusu ve trajik demode olma duygusu —bunların her ikisi de (kinayesiz biçimde) kayıtsızlık versiyonlarıdır— sapıkça entropiktir: Yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, "yeninin yarattığı sansasyonun" (Baudelaire) yerini yeni olana karşı bıkkınlığın aldığını, kendisiyle birlikte de sanatın amaçsızlığı anlayışını getirdiğini gösterirler. İronik bir ilgisizliği de kapsayan, kişinin aynı olanın sonsuz döngüsünü izlediği hissi —yani her yeni buluş ve deneyi çıplak kralın mütevazı gardırobunun son modası olarak görmek— postmodern entropinin en iyi belirtisidir. Eğer modern sanata enerji veren şey buluş ve deney yapma duygusu olduysa — Picasso ve Duchamp'ın söylediği gibi, eğer modern sanatçı atölyesini laboratuvarı olarak gördüyse— postmodern sanat da modern sanatın bitip tükenmiş halini temsil etmektedir.

Birçok postmodern sanatçı için sokaklar atölye haline gelmiş, üstelik de onlar bunu gizleme gereği duymamış, açık açık işlerini sürdürmüşlerdir. Gerçekten de Allan Kaprow'un kalabalığı hedef alan *happening*'leri özel atölyesinde değil, sokak görüntüsü verilen bir yerde gerçekleştirilmişti. Sanatçının merkezi, artık incelediği her şeye hâkim olduğu atölye olmaktan çıkıyor; sanatçı sokakta, yani herkesin marjinal olduğu bir toplumsal ortamdaki herhangi bir marjinal kişiliğe dönüşerek merkezden yoksun kalıyordu; çünkü sokakların merkezi yoktur. Kalabalığın içinde kimse kendini merkez alamaz, çünkü kalabalığın içinde bir merkez modeli yoktur; dolayısıyla, kalabalık zaman zaman belirli bir inanca göre düzene sokulabilse de aslında bünyesi gereği biçimsizdir. Nicolas Cusanus'un evreni gibi, kalabalık da merkezi her yer olan, çevresi sonsuz bir çemberdir; bu da kendisinin de içindekilerin de hiçbir yerde olmadığı anlamına gelir. Kalabalıktaki herkes, deyim yerindeyse, homojen olarak marjinaldir ve bu nedenle ilke olarak aynıdır. (Bu yüzden kalabalık içten içe paniğe kapılır, sanki kalabalıkta kaybedilen kişisel özerklik ve nazik bir konumda olan bireysellik bu sayede yeniden elde edilecekmiş gibi kalabalık patlamanın ve parçalanmanın yollarını aramaya başlayacaktır. Birinci Dünya Savaşı sırasında orduya katılan erkekler bu durumu en başta kendilerini arındıracak bir şey olarak memnuniyetle karşılamış, halklarının yüksek davası adına bireyselliklerini terk etmeye can atmışlardı.

Ne var ki kendilerini siperlerde ölümle yüzleşirken bulduklarında aniden birer birey olduklarını fark etmişlerdir. Bu nedenle de aralarında Beckmann ve Kirchner gibi belli başlı modern sanatçıların da olduğu pek çok kişi büyük sarsıntılar geçirmiştir. Ölüm korkusuyla benliklerini yitirmişlerdir, tabii empati kuramayan ordu da bunu hafifletmek için —bu insanlar zaten ordu için çok da önemli değildi— hiçbir şey yapmamıştır; geçirdikleri sarsıntılar ironik bir biçimde benlik bilinçlerini kazanmalarını sağlamıştır. Bu kişiler varoluşsal gerçekliklerini ancak varoluşları anlamsız hale geldiğinde yaşayabilmişlerdir. Bunun etkisi hiç kuşkusuz travmatik olmuştur, ama travma onları uyandırmış, yaşamlarının gerçekliğini görmelerini sağlamıştır. Söz konusu sanatçılar için sanat, varoluşsal travmayı kabullenmenin yolu olmuştur ve bu süreçte benliklerini keşfetmişlerdir. Bu durum özellikle Beckmann'da apaçıktır, kendi portresini çizdiği resimlerin çoğunda kendini farklı toplumsal konumlarda —hepsine katlanıp yine de kendisi olabildiğini göstermek istercesine— sergilemektedir, bu konumların hepsi de duygusal açıdan katlanılması güç olan savaş alanlarını anımsatır.)

Postmodern sanatçılar, modern sanatçılardan farklı olarak, sonuçları belirsiz de olsa simyasal deneylerle ilgilenmezler — sanat eserlerinin simyasal mucizeler yaratabileceğine inanmayacak kadar hayal kırıklığı yaşamışlardır; kendilerini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olmakla ve sanatçı olarak hak ettiklerine inandıkları üne ve karizmaya kavuşmakla ilgilenirler. Ne var ki, kendilerini izleyici kitlesinin gündelik arzularını (eğlencenin tanımlarından biri) yansıtan eğlendiriciler olarak gördükleri an, varoluş nedenlerini de kaybetmişlerdir; böylece kitlelerle birlikte eğlenen ünlüler haline gelirler — gündelik gerçekliğin kalıntılarını arıtarak yüksek sanatın altınına dönüştürmeye çalışan münzevi simyacılar değillerdir artık. Gerçek yaratıcılık için gerekli olan içsel yalnızlıklarını —gerçek, gizli atölyeyi— terk ettikleri an, belirsiz, rasgele bir izleyici kitlesinin reklamcısı haline dönüştüler. İzleyicileri gibi geleneklere bağlı, sıradan insanlar oldular. Geleneklere boyun eğmeyen yaratıcılıklarıyla kendi başlarına kazanmadılar kimliklerini — yöneldikleri kitleden aldılar. Postmodern dönemde amaç avangard sanatçı olmak değil, medya sanatçısı olmaktır — yani günümüzde medyanın önünde olan, ama medyanın ça-

bucak yetişip geçici bir toplumsal olgu haline dönüştürdüğü sanatçı. Postmodern medya sanatçısı modern sanatın simyasal deneylerini klişeleşmiş, sığ bir biçimde yineler; modern sanatı gündelik göstererek kendi kendisinin karikatürüne çevirir. Böylece yaptığı eserler, varoluşa ve gerçekliğe yeni bir bakış açısı sunmamasına rağmen —modern sanatın en iyi örnekleri başarmıştır böyle bir bakış açısı sunmayı— kitleleri kendine hayran bırakacak sihirli dokunuşu elde etmiş olur; bu sayede, kitlelerin kendilerini rahatsız hissetmelerine ve kendilerine olan güvenlerini yitirmelerine neden olmaz. Gerçekten de içsel ve dışsal gerçeklik algısı modern sanat tarafından bir kez sarsılan izleyici bir daha kendini rahat hissedemez. Ne var ki postmodern sanatçı, izleyiciyi rahatsız etmek istemez; bunun yerine ona ayna tutarak onu onaylamak ister; böylece sanki olası tek bakış açısı buymuş gibi söz konusu izleyicinin kendine olan inancını, gerçekliğe ve yaşama olan bakış açısını doğrulamış olur. Postmodern sanatçıya göre sanatsal deprem diye bir şey yoktur. Modern sanatın açtığı derin boşlukları doldurur; modern dünyada sanki başka sorun kalmamış gibi çevre düzenlemesiyle uğraşır.

Postmodern sanatçılar, sanatçı karikatürlerdir, çünkü sanatçıyı kalabalıktan biri haline, başkaları gibi sıradan bir işi olan, sıradan biri haline dönüştürürler. Modern sanat ustalarının yaptığı gibi — gerek sanat için gerek yaşam için dayanılacak sağlam bir zemin kalmadığını gösterecek ölçüde— tanıdık olan her şeyi yabancılaştırarak panik yaratmazlar; Freud'un ifadesiyle, kitlelerin normal mutsuzluklarının kısa bir süre için ertelenmesini, deyim yerindeyse bir an için neşelenmelerini sağlarlar. Dolayısıyla postmodern sanatçılar bir bakıma modern sanatçıların terapi yapma amaçlarını ironik biçimde gerçekleştirirler ve bu edimi de böylece sıradanlaştırırlar. Sanatla ilgili hayal kırıklıkları yetmiyormuş gibi, kendileriyle ilgili de —(kendilerinin sanat için yapabilecekleri değil) sanatın onlar için yapabilecekleriyle ilgili, yani onları zengin ve ünlü yapmasıyla, tam olarak değerli hale getirmese bile haber değeri taşıyacak hale getirmesiyle ilgili— yanılsama içindedirler. Sanat, onların ellerinde toplumsal açıdan gereksiz bir şey haline gelir — Trilling'in belirttiği gibi amaçsızca yaygınlaşır; Roland Barthes'ın söylediği gibi "daha önce okunan, görülen, yapılan, yaşanan" şey-

lerin etkisiz bir tekrarı haline gelir. Sanat, kişisel alan yaratmaksızın toplumsal alanı işgal eder. Kaderci bir biçimde tarihselci olur ya da en iyi ihtimalle, Greenberg'in ifade ettiği üzere, antik dönemde İskenderiye'de olduğu gibi "taklidin taklidi" haline gelir.

Arnheim'in entropik etkinin iki çeşidi arasında yaptığı ayrım modern sanat için çok uygundur: Geometriyi temel alan sanat boş, enerjisiz homojenliğe yönelme eğilimindeyken jestleri temel alan sanat, enerjinin gereğinden çok yayıldığı, bilinçdışında ya da bilinç düzeyinde bir çeşit kaotik düzensizlikle sonuçlanan patlayıcı bir parçalanmaya eğilim duyar. (Modern sanatın her iki türü de kalabalığın içinde hüküm süren entropik koşulları ironik olarak yeniden yaratır — ya da yüceltir.) İster soyut, ister figüratif olsun modern sanatın bütün türleri biçimsel ve dışavurumcu / ekspresyonist olarak geometriye ve jestlere dayalı olana yönelmiş —Cézanne, kendi ifadesiyle Poussin'vari bir empresyonizm yaratmaya çalıştığı zaman örtük biçimde buna değinmiştir— çoğunlukla onları birleştirmeye çalışmıştır; bu durum jestleri kullanan Kandinsky'nin 1920'li yıllarda, geometriyi temel alan Bauhaus'dayken yaptığı eserlerde ve Paul Klee'in tüm sanat yaşamı boyunca verdiği eserlerde mevcuttur. Mondrian ve Sol LeWitt geometrik soyutlamanın önde gelen örneklerini vermişlerdir — bu akımın başını ve sonunu oluştururlar; Pollock ve Willem de Kooning ise jestlere dayalı soyutlamanın doruk noktalarıdırlar; Pollock'un belirli bir odağı olmayan soyut resimlerinin tümünde bu soyutlama en saf biçimiyle gösterilirken, de Kooning'in resimlerinde varoluşsal anlamı yansıtılır. De Kooning insan bedenini modern zamanlarda baştan çıkarıcı kılan entropiyi gösterir. Onun kadınlarında bizi çeken şey ölümdür, parçalara ayırdığı cinsellikleri değildir. Onlardaki ölüm dürtüsü cinsel istek kadar güçlüdür ve sonunda cinsel isteği alt etmeyi başarır. De Kooning bize Ölüm ve Bakire'nin modern görüntüsünü sunar. Ama modern duyguların entropik karakteri modern figüratif sanatta kendini ele verir. Kalıplaşmış toplumsal düşünceleri ciddi bir biçimde ele alarak —başarıyı kalıplaştırarak— duygusal sığlık, boşluk ve homojenliği yansıtmakta Pop sanatın üstüne yoktur. Alegorik üç kanatlı resimlerinde (triptik) yaptığı simyasal alaşımla psikososyal imgeleri duygusal açıdan Sürrealizme göre daha şiddetli bir biçimde birleştiren Max Beckmann modern dünyanın al-



13. Willem de Kooning, *Kadın ve Bisiklet*, 1952-53. Tuval üzerine yağlıboya, 194,3 x 124,5 cm. Whitney Amerikan Sanat Müzesi. © 2004 Willem de Kooning Vakfı/Artists Rights Society (ARS), New York.

tında yatan cinneti —ya da duygusal sefahati— müthiş bir yoğunluk ve içgörüyle bugüne kadar eşi görülmedik bir biçimde yansıtmıştır.

Entropiyi yeni ufuklar açacak hale getirmek, böylece hem ondan kaçıp hem de onu kabul etmek demek, geometriyi "ortadan kaldırarak" absürd ve tekinsiz görünmesini sağlayıp aşkın olanın doğrudan görünmesine neden olmak ve jestlerin gizemli bir düzen yarattığını ima ederek onları da tekinsiz —akılsızca yapılmış çiziktirmeler değil, bilinçdışı anlamlarla dolu— hale getirmek demek-

tir. Meyer Schapiro'nun Mondrian'ın asimetrisi adını verdiği şey —farklı renkleri ve boyutları olan, bu nedenle ölü doğmayan, eylemsiz olmayan düzlemler arasında kurduğu sihirli denge— dörtgenlerin homojenliğini azaltır, böylece entropik etkisini nötrleştirir. LeWitt de karelerini açarak —bir karenin her çeşidini büyük bir ustalıkla düzenlemesinden söz ediyorum— aynısını yapar. Daha sonraki geometrik yapılarının kavramsal ve düşünsel özelliklerini yüceltmesine rağmen onları canlandırmak için rengi de kullanır. Öteki eserlerinde algısal hatlar yaratan siyah ve beyaz, karelerin homojenliğini azaltan dışavurumcu bir etki bırakır. LeWitt, iki boyutlu çizimler de olsalar, üç boyutlu yapılar da olsalar (iki boyutlulukla üç boyutluluk arasındaki karşılıklı etkileşim onun eserlerinin temel parçasıdır) eserlerini mimari açıdan dikkatlice yerleştirir. Onlar aslında mimari içinde mimaridirler; bulundukları yerin mimarisi ile karenin mimarisi arasındaki karşılıklı etkileşim her ikisini de geometrik kayıtsızlığa düşmekten kurtarır. Bu nedenle LeWitt'in kareleri —açık bir biçimde Maleviç'in süprematist karesinden yararlanılarak oluşturulmuşlardır— hem fiziksel hem de ruhsal alanda yankılanmaktadır; diyalektik salınımları onları düz, tek boyutlu soyutlamalara dönüşmekten alıkoyar. LeWitt'in eserlerinde statik geometri algısal olarak dinamik bir şeye dönüşür ve kavramsal olarak entropik karakterini kaybeder.

Pollock'un jestleri ritmiktir, ama bu ritmin anlaşılması zordur ve sıradan gözlerin görebileceğinin ötesinde gizemli, anlaşılmaz bir düzen ifade eder. Bu nedenle sanatçı, eseri kaosun içinde kaybolsa da ayrıcalıklı "içgörü"sünü korumaya devam eder; eserin kaosu, jestlerin ritmi tarafından güçlükle denetlenip sınırlandırılan sanatçının iç kaosunu gösterir ve sonuçta eser "biçimsiz" ya da düzensiz, hatta tamamen şekilsiz olmaya mahkûmdur. Kendi ifadesiyle Pollock, belirli bir odağı olmayan soyut resimlerine, tuvalin üzerine bir dizi şematik, hayaletimsi figür çizerek başlamış —bunlar *Mavi Çubuklar* (1952) adlı eserinde açık seçik görülmektedir— sonra da bu figürlerin üzerini büyük bir kararlılıkla kapatmış, aslında onları yok etmiştir. Yine de gizli figür anlayışı varlığını sürdürmüştür ve biz de Pollock'un jestlere dayalı önceki figürlerinden yola çıkarak bunu görmeyi bekleriz. Burada önemli olan nokta, her ne kadar —gizemli ve rahatsız edici görünmesi için— parçalanmış



14. Max Beckmann, *Körebe,* 1945. Tuval üzerine yağlıboya, 206,4 x 439,4 cm (tamamı). Sol panel: Boy: 186,7 x En: 101,6 cm. Orta panel: Boy: 207 x En: 232,4 cm. Sağ panel: Boy: 187 x En: 106 cm. Minneapolis Sanat Enstitüsü: Bay ve Bayan Donald Winston'ın hediyesidir. © 2004 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.

ve tuhaf bir biçime sokulmuş da olsa bilinen bir konunun çağrıştırılmasıyla entropinin engellenmesidir. De Kooning'in ruhsuz, omurgasız, neredeyse cinsiyeti olmayan bir beden yaratarak sonuçta parçalanmış bir şeye —kendi ifadesiyle sakatlanmış, kullanılıp atılmış bir şeye— dönüşen kadın figürünü kullanmaktaki bilinçdışı amacı da budur. De Kooning'in, kadın tarafından simgelenen yaşamdaki ölüm anlayışına uygun olarak, kadın bedeni sonunda epik ve lirik özelliklerini yitirir, kısır jestlerin dümdüz oyun alanı haline gelir. Geometriye yönelen sanatçılar kendisiyle özdeş geometrik yapılarda yıkıcı bir özdeşsizlik unsurunu devreye sokarken, jestlere yönelen sanatçılar soyut resimlerinde yanılsamalı bir biçimde yıkıcı, bilinçsizce kışkırtıcı konuları ele alırlar. Kalın boya katmanlarının yüzeyinde zengin bir duygusal gizlilik anlayışı yaratırlar. Her ne kadar tuhaf ve çözülmemiş de olsa bu diyalektik çelişkinin sonucu aynıdır: Entropik olan yaratıcılık sağlar.

Ne var ki modern sanat kendini canlandırmak için günlük yaşama yöneldiğinde yaratıcı potansiyelini kaybeder, çünkü günlük yaşamda —kalabalıklar içindeki yaşamda— entropi hep pusudadır. Daha önce de belirtildiği gibi, homojenliğin ve infilakın aşırı uçlarında gezinir. Bunların ikisi de birbirlerinin aptallaştırıcı etkisini

azaltmak için gerekli gibi görünür, ama aslında yıkıcı bir psikososyal etki yaratmak için sinerjik bir biçimde birlikte hareket ederler. Modern sanat açık bir biçimde gündelik olanı kucaklayıp onunla özdeşleştiğinde aslında sanatın düşmanını kucaklayıp onunla özdeşleşmiş demektir, yani intihar etmektedir. Ortaya çıkan şey en iyi olasılıkla sözde Sanat'tır — yani sanatın saygın kimliğini taşıyan bir güruh olgusudur, ama sanatın aşkın amacını ve estetik tözünü taşımaz. Aslında şüpheli bir sanat kılıfı altındaki günlük yaşamdır bu. Onun için, sanatı günlük yaşamla canlandırma girişimi kendi kendini kandırmaktan başka bir şey değildir, ama hiç kuşkusuz sanata yüzeysel bir enerji katar. Allan Kaprow'un anlamlı ifadesiyle, "sanatı ve yaşamı bulanıklaştırmak" her ikisinin de entropik hale geldiğini kabul etmek demektir. Kaprow, bulanıklaştırmadaki ironiyi gözden kaçırır: Yeni yaratıcı bir etki yaratmak amacıyla çapraz dölleme yapmak yerine her ikisinin de anlamsızlaştırıldığını — bu da ruhsal entropinin temel belirtisidir— fark edemez. Viktor Frankl'in söylediği gibi, çağın ruhsal hastalığı —yani pusudaki entropinin simgesi— anlamsızlıktır; postmodern dönemde gerek sanat, gerekse yaşam anlamsız hale gelmiştir.

Kaprow'a göre, sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışı kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır — ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir. Sanat, teslimiyeti nedeniyle mütevazılaşmış ve kendinden kuşkulanmaya başlamıştır. Yani gündelik gerçekliğin üstesinden gelinemiyorsa her tür manik depresif sonuç pahasına onun parçası olmanın bir sakıncası yoktur — bu yaklaşım, Whitman'ın şiir yazıyormuş gibi yapma gereksinimi bile duymadan şiiri bir kenara atmasına ya da günlük yaşamı şiir gibi görmesine benzer. (Kaprow'un fikirlerinin aslında Whitman ve John Dewey'in "deneyim olarak sanat" düşüncesinden kaynaklandığı söylenir.) Aşağıda bu noktaya değinen bazı alıntılar var. "Sanatçı Olmayanın Eğitimi, Bölüm 1" —ya da bu yeni toplumsal kişiliğe benim verdiğim isimle "postsanatçı"— adlı makalede Kaprow kinayesiz bir biçimde ya da ifadelerine küçümseyici bir eda getiren bir kinayeyle modern sanatı modern teknoloji ve genel olarak modern çevreyle karşılaştırarak şunları yazar:

Bilinç günümüz sanatında (1969) öyle bir noktaya ulaşmıştır ki şunları kabul etmemek mümkün değildir:

Ay'a inen uzay aracı tüm çağdaş yontu çalışmalarından açıkça daha üstündür;

Houston Uzay Mekiği Merkezi ile Apollo II astronotları arasındaki sözlü iletişim çağdaş şiirden daha iyidir;

bu tür sözlü iletişimler, sesin kimi zaman zayıflamasına, çıkan bip seslerine, cızırtılara ve zaman zaman iletişimin kesilmesine rağmen konser salonlarındaki elektronik müziği aşmaktadır;

gettolarda yaşayan ailelerin antropologlar tarafından (bu ailelerin izniyle) uzaktan kumanda edilen kameralarla çekilen yaşamları o ünlü, gerçekçi yeraltı dünyası filmlerinden daha muhteşemdir;

sözgelimi Las Vegas'ın plastik ve paslanmaz çelikten yapılmış, pırıl pırıl parlayan petrol istasyonlarının çoğu son zamanların en olağanüstü mimarisidir;

süpermarkette alışveriş yapan insanların rasgele, esrik hareketleri modern dansta yapılan her tür hareketten daha zengindir;

yatakların içindeki pamuk ve sanayi atığı kalıntıları, dağılmış çöplerden oluşan çok sayıdaki sergiden daha ilgi çekicidir;

test edilen roketlerden çıkan buharın oluşturduğu gökkuşağı rengindeki, gökyüzünü kaplayan durağan biçimlere denk biçimler, gazlı malzemelerle çalışan sanatçılar tarafından yapılamamıştır;

Vietnam'daki Güneydoğu Asya savaş tiyatrosu ya da "Chicago Sekizlisi"nin yargılandığı duruşma her ne kadar savunulamaz olsa da, herhangi bir oyundan daha iyidir;

vb., vb... Sanat olmayan şeyler Sanat olan sanattan daha çok sanattır.[52]

Kaprow, Ad Reinhardt'ın yarı mistik sanat olarak (başka hiçbir şey olarak değil) sanat anlayışıyla, yani saf haliyle sanatın yaşamın amacının ötesinde olduğuna, daha doğrusu yüce bir kayıtsızlıkla yaşamı aştığına (ki Reinhardt'ın ünlü siyah tabloları bunları içermektedir) olan inancıyla dalga geçmektedir. Ne var ki Kaprow daha da ileri gider, -miş gibi yapan tüm sanatçıları —özellikle de kavramsal sanatçıları— kendilerini öne çıkarmaya çalışan, toplumun beğenisini kazanmaya çalışan kişiler diye küçümser; onlar için her şey teoridedir, pratikte hemen hiçbir şey yoktur.

Sanatçı olarak adlandırılmayı arzu edenlerin, edimlerinin ve düşüncelerinin bir kısmının ya da tamamının sanat olarak değerlendirilmesi için yapmaları gereken tek şey çevrelerine sanatsal açıdan bakmak, bunu açıklamak ve çevrelerindeki insanları buna ikna etmektir. Buna da reklam denir. Marshall McLuhan'ın belirttiği gibi, "Sanat yutturulabilen şeydir."[53]

Bir ara gelecekte "eleştirmenlerin de sanatçılar kadar önemsiz"[54] olacağını söyler ki yazılım ve televizyondan oluşan günümüzün sonsuz teknoloji ortamında tam da böyle olur (Kaprow'un "göz önünde olan bir yere yerleştirilen... ve otomatik olarak hareket eden kameralar"ın çekim yaptığı, "günün yirmi dört saati halka açık olan" bir TV mağazasında "ekranda gördüğü bir adamla elektronik olarak sevişen" bir kadın fantezisi de vardır[55]) — Kaprow şunları söyler:

Kısa süre önce içinde yaşadığımız, insan etkinliklerinin dağıtılması gereken simgesel bir sis perdesi olarak görüldüğü "çözümleme çağında", açıklamalar ve yorumlamalar belirli bir düzen içindeydi. Ne var ki günümüzde modern sanat demek yorum demek oldu, bu nedenle de modern sanatlar postsanatsal çağa dair tahminlerde bulunabiliyor. Kendi geçmişleri üzerine yorumda bulunabiliyorlar, örneğin televizyon, sinema konusunda yorum yapabiliyor; canlı olarak yayınlanan bir ses, banda kaydedilen versiyonunun yanında hangisinin "gerçek" olduğu konusunda yorum yapıyor; bir sanatçı başka birinin son dönemde yaptıkları üzerine yorumda bulunuyor; kimi sanatçılar kendi sağlıkları ya da dünya işleri üzerine yorum yapıyorlar; kimileri yorum yapmamak konusunda yorum yapıyor (eleştirmenlerse tıpkı benim burada yaptığım gibi, tüm yorumlar üzerine yorum yapıyor).[56]

Sonuç olarak, Kaprow sanatın, özellikle de izleyici sporu olan sanatın yok olacağını savunmaktadır. "Gerçek, büyük olasılıkla küresel çevre bizi giderek daha katılımcı bir biçimde bu işin içine dahil olmaya zorlayacak... gökyüzü, okyanus tabanı, kışlık tatil yerleri, moteller, arabaların hareketleri, kamu hizmetleri ve iletişim araçları gibi verili doğal ve kentsel çevrelere tepki vermek adına hareket edeceğiz."[57] Verdiğimiz katılımcı tepkiler sanat olmayacak, daha doğrusu "sanat galerisinin sponsorluğunda" yapılan her şey hemen demode olacak. Yapılan bu etkinlikler sanat olmayacak "çünkü onlara çok fazla insan erişebilecek."[58] Oysa sanat saygınlığını seçkinliğe, zorluğa ve derin düşünmeye borçludur — bunların tamamı onu çekici kılar. Ne var ki bu özellikler artık saygınlık ka-

zandırmayacak; tersine, gerçekleşmeleri için baştan çıkarıcı bir önsevişme gerekmeyen küresel katılımı ve günlük tepkiselliği engelledikleri için dezavantajlı durumda olacaklar. Bundan böyle sanat, algılarını keskinleştirip anlayışlarını değiştirecek yeni şeylere heves duyan mutlu azınlık için olmayacak; ne kadar mutsuz olsalar da mevcut duygusal durumlarını değiştirmediği için yaşamlarını değiştirmesine izin verdikleri tek şey olan teknolojiyle mutlu olan mutsuz çoğunluk için olacak. (Kaprow'un elektronik cinselliği, tamamen bir benzeşim olduğu, tümüyle zihinde kurulduğu ve herkese açık olduğu için mi nihai katılımcı sanattır, ya da sanat olmayan sanattır? Şayet sanat eğlencesi, bütün eğlenceler gibi, görünüşte yasaklanmış arzuların dolaylı olarak hemen tatmin edilmesini sağlıyorsa —toplumsal ve kişisel olarak bastırılması nedeniyle yasak olan ama arzulanan bir şeyi güvenli olduğu düşünülen bir biçimde ifade etme cesaretini gösteriyorsa— o zaman elektronik cinsellik en eğlenceli kavramsal sanattır.)

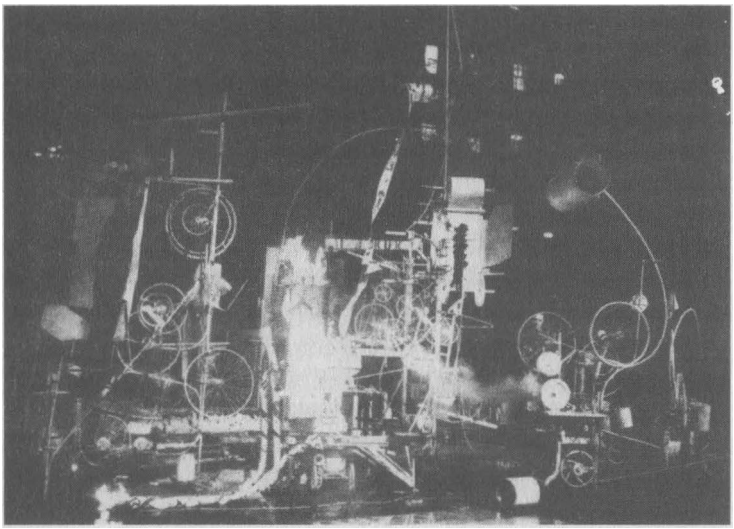
Kaprow, kapalı sanat sisteminin yerini alan yeni açık sistemden —sistemler teorisine sık sık atıfta bulunur— hem memnundur hem de değildir. "Manifesto"da (1966) şunları yazar:

> Bir zamanlar sanatçının görevi güzel sanat yaratmaktı; şimdiyse her tür sanattan kaçmak. Bir zamanlar eserlerin kamuya ve eleştirmenlere şöyle bir gösterilmesi yeterliyken şimdi onlar tam yetkiye sahip, ama sanatçılar kuşkuyla dolu.
>
> Sanat ve estetik tarihi, kitap raflarında fazlasıyla yer kaplıyor. Sanat tarihinin değerler çokluğuna, şimdi bir de sanat dallarını birbirinden, sanatı yaşamdan ayıran sınırların bulanıklığı eklendiğinde eski tanımlama sorunlarının ve mükemmellik standartlarının artık hem boş hem de naif olduğu açık hale geliyor. Daha dün sanat, anti-sanat ve sanat olmayan şeyler arasında yapılan ayrım, zamanımızı harcamaktan ibaret olan yalancı bir ayrım haline gelmiştir: Eski bir binanın yan tarafı Clyfford Still'in tuvallerini hatırlatır, çamaşır makinesinin parçaları Duchamp'ın *Şişe Askısı* adlı eserinin benzeri olur, bir tren istasyonundaki sesler Jackson MacLow'un şiirleri haline gelir, bir yemekhanede çıkan sesler John Cage'in bestelerine dönüşür ve tüm bunlar bir *happening*'in parçası olabilir. Üstelik "bulunan nesne" denen şey, bulunan sözcüğe, sese ya da eyleme işaret ettikçe, bulunan çevreyi de talep edecektir. Sanat yaşam olmakla kalmaz, yaşam da yaşam olmayı reddeder...
>
> Bu durum insanın kendini sanatçı olarak tanımlamasını ironik hale getirir; sanatçı sözcüğü belirli bir alanda uzmanlaşmış bir yeteneğin ifadesi

değil, tam olarak ne sanat ne de yaşam olan, anlaşılması zor alternatifler karşısındaki felsefi bir duruşun ifadesidir. *Sanatçı* sözcüğü kategorilerin getirdiği ikilemin içinde kendi isteğiyle bulunan, ama sanki böyle bir ikilem yokmuş gibi hareketen eden bir kişiyi ifade eder. Sesli bir montaj ile görüntülü bir "gürültü" konseri arasında açık bir fark yoksa, o zaman sanatçı ile ikinci el eşya satan kişi arasında da açık bir fark yoktur.[59]

Keşke konu böylesine etkileyici bir felsefi sorundan, çözmeye çalıştıkça düşünsel açıdan daha da çözülmez hale gelen bir Gordion ironi düğümünden ibaret olsa. Sanatçı ile ikinci el eşya satıcısı arasında açık bir fark yokken hangisinin ne olduğunun bir önemi olmadığını, çünkü ikisinin de eşit derecede anlamsız ve değersiz hale geldiklerini söylesek daha doğru olmaz mı? Peki ya hem sanatın hem de yaşamın aynılaşmaları nedeniyle anlamsız ve değersiz hale geldiklerini söylesek? Biraz daha ileri gidip yaşam, sanatın kaynağı ve ölçüsü haline dönüştüğü için sanatın anlamsız ve değersiz hale geldiğini söyleyemez miyiz peki? Sanat "kendisi ve gündelik çevresine ilişkin bir hiperbilinç" geliştirebilir[60] ama onun sanat olup olmadığına karar veren şey de zaten günlük çevresidir, tabii eğer bu zahmete katlanırsa. "Günümüzde sanatçı olmayan sanatçıların teknolojik arayışları..." gelecekteki sanatın "kaynaklarını sunmaktadır",[61] bu da söz konusu arayışların sanattan daha anlamlı ve değerli olduğu anlamına gelir. Teknoloji, psikososyal açıdan sanattan daha dışavurumcu ve ilgi çekicidir. Sanat tamamen teknolojiye dayanır, onu az da olsa dönüştürür —tabii eğer buna dönüştürmek denirse— teknoloji üzerinde sanatsal açıdan yeniden çalışılmasının, yeniden düşünülmesinin —tabii eğer bu kadar ileri gidilirse (ki bu kuşkuludur)— hiçbir estetik etkisi yoktur.

Jean Tinguely'nin *New York'a Saygı* (1960) adlı eseri sonunda kendi kendini imha eden bir makinedir — teknoloji harikası olmaktan uzaktır ve açıkça hiçbir yapısal değeri yoktur. Bu eser teknolojiye böylesine bağımlı olan sanatın "estetik" heyecana yönelmesiyle ilgilidir. Tinguely "bu makine her şeyden öte benim şiire ulaşmamı sağlıyor," demiştir, ama onun ulaştığı şiir, şiirse bile, ister makinenin, ister sanatın, ister yıkıcılığın şiiri olsun, bütünüyle yıkıcıdır, tabii eğer yıkıcılık ironik bir biçimde de olsa şiirsel sayılabilirse. Tinguely gerçekten bunu mu söylemeye çalışmaktadır, yoksa geleneksel olarak uyumsuz görülen iki terimi, yani makine



15. Jean Tinguely, *New York'a Saygı*, 1960. Modern Sanatlar Müzesinin bahçesinde kendi kendini imha eden enstalasyon çalışması. Fotoğrafın telif hakkı David Gaht. © Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

ve şiiri provokatif bir etki yaratmak için yan yana mı getirmektedir (ve böylece makinede şiirsellik bulduğu düşünülen Duchamp ve Picabia'ya mı öykünmektedir?). Peki ama yarım yüzyıl sonra sıradan bir fikir, hatta sıkıcı bir klişe haline gelen bu düşüncede bir nebze de olsa provokasyon ve tuhaflık kalmış mıdır? Böyle bir duygu uyandırmak bir sanat eserine hâlâ inandırıcılık katar, önem kazandırır mı? Modern dünyada yıkıcılık, yapıcı yenilikten daha yaygın görünüyor —birçok teknolojik yenilik ölüm dürtüsüne hizmet etmekte, ama ona kolay kolay yetişememektedir— Tinguely'nin eserinin de yirminci yüzyıl yıkıcılığına saygı olduğu, hatta yıkıcı savaş makinesinin intihar versiyonu olduğu ve bu yönüyle en iyi modern gelenek içinde ironik ve sapık göründüğü söylenebilir. Tinguely'nin kendi kendini yok eden makinesi hiç kuşkusuz Duchamp'ın —modern dünyadaki sanatın anlamsızlığını ve değersizliğini ilk kez ifade eden— Dada nihilizmi adını verdiği şeyi yeni bir uca götürür. Tinguely'nin makinesi trajik —ama teknolojik açı-

dan gelişmiş— bir çağın hiç de komik olmayan bir öğesidir. (*Memoirs of a Dada Drummer* —Bir Dada Davulcusunun Hatıraları— adlı eserin yazarı Richard Huelsenbeck, psikanalist olmak için Dadaizmi bırakmıştır, öteki Dadaistlerse umursamazlığa düşmüşlerdir, Max Ernst ve Jean Arp gibi profesyonel birer ressam olan Dadaistler de Dadaizmi en yeni deney —Kübizmden kaçış yolu— olarak görmüşler, onu hiçbir zaman nihilist biçimde sanatın sonu olarak görmediklerini, sanat yapmanın başka bir yöntemi olarak gördüklerini söylemişlerdir.)

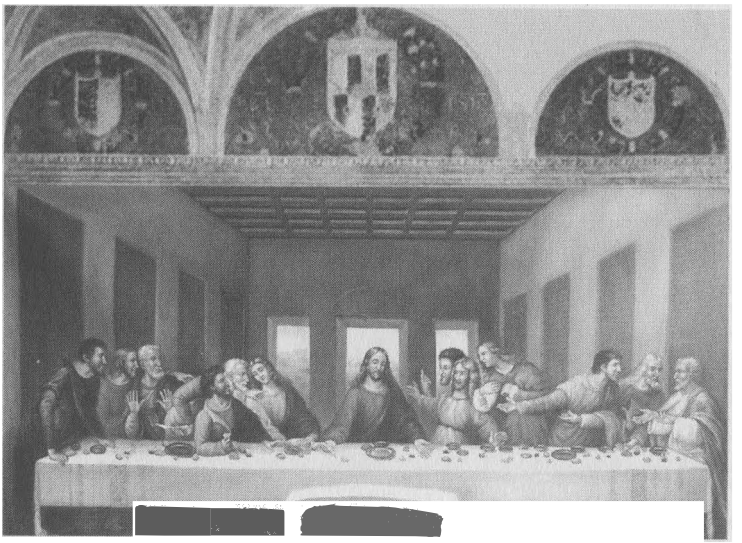
Ne var ki, Lucy Lippard'ın hazırladığı kavramsal sanat —postsanatın önceki hali— kronolojisinin gösterdiği gibi, çoğu postsanat eseri teknolojik açıdan Tinguely'nin makinesi kadar zekice değildir. Bu makine, kendi kendini yok edecek kadar sıradanlığını ciddiye alır. Kavramsal postsanatçının, tamamen sıradan düşünceleri "yansıttığı" için en sıradan eğlendirici olduğunu savunur. (Bu düşünceleri yaratmak zorunda da değildir; onları her yerde bulabilir.) LeWitt, "Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler" adlı makalesindeki ünlü ifadesinde, "Sıradan düşünceleri güzellik kurtarmaz," (32. cümle)[62] der, ama kavramsal postsanatçı güzel eserler ortaya koyma yetisine sahip değildir. Estetiğe karşı hiç ilgisi yoktur, güzellik yaratmak için gereken beceriye de sahip değildir. (LeWitt düşüncelerine fiziksel bir biçim kazandırılması işini başkalarına bırakır. 35. cümlede şunları söyler: "Bir sanatçı ustalık kazanırsa gösterişli ama derinliksiz sanat yapar." LeWitt'in aslında bu konuda kaygılanmasına hiç gerek yoktur.) 33. cümledeyse, "Güzel bir fikri berbat etmek zordur," der, ama kavramsal sanatçı için sıradan her fikir sırf sıradan olması nedeniyle "güzel"dir, işte bu nedenle ona göre, ustalık ve güzellikle kurtarılması gereken düşünce diye bir şey yoktur.

Şimdi de sıradanlıktan hoşlanır görünen kimi postsanat örneklerine bir göz atalım. William Wegman'ın "su sıcaklığının ve sertliğinin giderek arttığı, hiç durmadan akan üç musluk"tan oluşan *3 Hız, 3 Isı* adlı çalışması Mayıs 1970'te Madison'da Wisconsin Üniversitesi öğretmenlerinin kullandığı erkekler tuvaletinde gerçekleştirildi.[63] O sırada tuvalette bu çalışmanın gerçekleştirildiğine tanıklık edebilecek bir öğretmen var mıydı acaba? Bunun bir önemi yok — bu yalnızca bir fikir; inandırıcı, çünkü sıradan. Aynı yıl (açıkça görüldüğü gibi, kavramsal postsanatın başarı yılıdır bu)



16. Mary Beth Edelson, *Yaşayan Kimi Amerikalı Kadın Sanatçılar (1972). Son Akşam Yemeği Posteri.* Sanatçının izniyle.

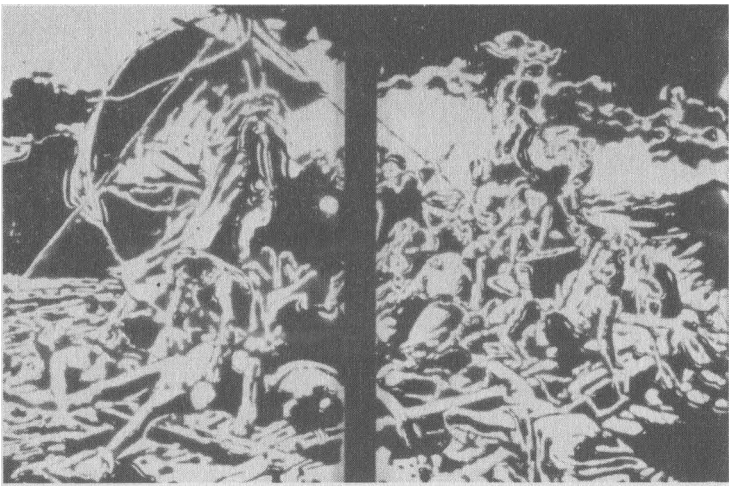
1 Ekim'de Billy Apple *Süpürme* adlı çalışmasına başladı; bu çalışma ikinci katın ön ve arkasını, merdiven sahanlığını, merdivenlerini ve New York'un 161 Batı 23 numaralı caddesinde yer alan girişi elektrikli süpürgeyle temizlemeyi içeriyordu. 11 Aralık'ta çalışma hâlâ devam ediyordu.[64] Her bir temizlikten sonra süpürgeden çıkarılan torbalar çalışmanın taşıdığı önemin kanıtıdır. Mayıs 1971'de Hamish Fulton, on günde Winchester Kathedrali'nden Canterbury Kathedrali'ne kadar yaklaşık 250 km yürüdü. Kullandığı *Hac Yolu* "İngiltere'nin güneydoğusundaki tarihöncesi ana yoldu."[65] Fulton bu yolu Hıristiyanlıktan geri mi almaya çalışıyordu yoksa bir din değiştirme arayışı içinde miydi, yani modern bir aziz miydi (ya da yavaş çekimdeki maratonunun gösterdiği gibi, postsanatın şehidi miydi)? (Ama Aziz Paulus, yolda din değiştirmek için Şam'a seyahat etmemişti. Her şey kendiliğinden olmuştu — yoksa ilk *happening* bu muydu?) Daha az cesur ama daha sıradan bir biçimde —işte bu özelliğiyle postsanatın daha iyi bir örneği olarak kabul edilebilir— Adrian Piper, "New York'un bir bloğunun haritasını büyüterek... kitapçık biçiminde" sunmuştur.[66] Söz konusu harita koleksiyoncuların arayacağı bir parça haline gelmiş midir? Postsanat erbapları diye bir şeyden söz etmek anlamlı mıdır? Daha kötü şöhretli postsanat parçaları arasında Claes Oldenburg'un "kent açıkhava heykel gösterisi"ne katılım çağrısına verdiği yanıt vardır:



17. Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği,* 1495-97/98. Fresk. Santa Maria Delle Grazie, Milan.

Oldenburg, "ilk olarak Manhattan'ı sanat eseri olarak adlandırmayı önerir, ikinci olarak da çığlık heykeli yapılarak gece saat ikide heykelin olduğu yerden kulakları sağır edecek çığlıkların yayınlanmasını ister, son olaraksa Metropolitan Müzesi'nin arkasında sendikalı mezar işçilerine kendi gözetimi altında 6' x 6' x 3' boyutlarında bir çukur kazdırır, sonra da çukuru yeniden doldurtur."[67] Douglas Huebler ünlü ifadesinde şöyle demiştir: "Dünya az ya da çok ilginç olan nesnelerle dolu; onların arasına yenilerini eklemeyi hiç istemiyorum."[68] Dünya az ya da çok ilginç olan düşünce ve etkinliklerle de dolu. Öyleyse neden onlara yenilerini ekleyelim?

Büyük geleneksel sanatın küçük düşürücü bir biçimde sıradanlaştırılması postsanatta, özellikle de feminist postsanatta az çok standartlaşmıştır. Mary Beth Edelson'ın Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* tablosunda havarilerin yerine moda feminist sanatçıları yerleştirdiği "revizyonu" klasik bir örnektir. Benzer biçimde, ama feminist bir niyet taşımadan ve daha nihilistçe, ama eş derecede ağır bir ironiyle Vik Muniz, başyapıtları çikolata, spagetti ya da



18. Vik Muniz, *Medusa'nın Salı (Çikolata Resimleri)*, 1999. Cibachrome. İki parça: 177,8 x 254 cm tamamı. © Vik Muniz/VAGA, New York, NY tarafından lisanslanmıştır. Brent Sikkema, NYC'nin izniyle.

başka yiyeceklerle yeniden yapar — bunların arasında Caravaggio'nun *Medusa* ve Géricault'nun *Medusa'nın Salı* adlı eserleri vardır (buradan yola çıkarak Muniz'in fallik kadınlarla ve yüksek sanatla bir derdi olduğunu söyleyebiliriz). Başyapıtları ucuz, yüksek kalorili, besleyici değeri düşük, ama sözcüğün tam anlamıyla çok lezzetli abur cuburlara dönüştürerek demokratikleştirir. Ne var ki başyapıtların çaba göstererek alınan lezzetinden eser kalmamıştır. Mühendislikten gelme sanatçı Keith Tyson, Rodin'in *Düşünen Adam* heykelini güncelleştirerek elektronik olarak mırıldanan altıgen bir yapı tasarlamıştır. Söz konusu yapının düşündüğü farz edilmektedir. (Yoksa kendi kendine basit bir bilgisayar melodisini mi mırıldanmaktadır? — Mırıldanmanın sürekli aynı şekilde devam etmesi sıradanlığının işaretidir.) Bırakın Rodin'e göre zihnin ayrılmaz parçası olan bedeni, açıkça görüldüğü gibi, hepimiz yüksek teknolojinin makineleri haline geldik.

Beceriksiz bir feminist postsanatçı, Rubens'in yaptığı çeşitli kadın resimlerini kabaca kopyalayıp cazibeli vücutlarının etrafına erkek elleri ekleyerek Rubens'in şehvete düşkünlüğünü göstermek is-



19. Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1819. Tuval üzerine yağlıboya, 487,68 x 2,54 x 716,24 cm. Louvre, Paris, Fransa. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY.

temiştir. Söz konusu tutum tablolara eşlik eden bir metinde açıklanmış ve postsanatçının yaptığı tablolardan Rubens'in tamamen erkeksi ruh halini açıkça gösterdikleri için övgüyle söz edilmiştir. Aşırı uzun olan bu metin, postsanatta eserlerin kabul görmesi için şart sayılan sözde derinlikli kuramsallaştırmanın güzel bir örneğidir. Gerçekten de böyle metinler —çoğu zaman bizi aydınlatma iddiasında bulundukları nesneler (sıradanlıkları arasında bir seçim yapmak için bir sebep olmasa da) kadar ilginç değildirler— postsanatı destekleyen ideolojik didaktizmin cephaneliğindeki ana silahlar olmuşlardır. Ne var ki Annie Sprinkle'ın *Sürtükler ve Tanrıçalar* (1990) adlı video çalışması feminist bakış açısından yoksun görünmektedir, çünkü onun yarattığı çoğu çıplak, kimileri de sadomazoşist kıyafetler içindeki meşum kadınlar doğrusu cezbedici ve şehvetlidirler. Sprinkle, anlaşıldığı kadarıyla eski feminist kuşaktandır; erkeklerin arzularıyla dalga geçmek için kadın bedenini kullanmaktadır, çünkü pornografik bir fotoğrafta kadın bedeni ulaşılmaz kalmaktadır, bu nedenle de tatmin etmekten çok tahrik eder, yani cinsel vaatler kırılmış olur. Rachel Lachowicz'in *Meşum Ka-*

dın (1991-92) adlı, kadın bedeninin parçalarını et kancalarına takılmış olarak gösteren enstalasyon çalışması, bizi feminist duyularımıza geri döndürür, çünkü erkeklerin kadın bedenini nasıl (kötüye) kullandıklarını gösterir. Erkekler cinsel açıdan öylesine çocuksudurlar ki bedeni fetişleşmiş parçalara —tuhaf bir müzede birçok (beyaz) et parçasına— ayırmaktan kendilerini alamazlar.

Ama muhtemelen postsanatın en iyi örneği Damien Hirst'ün daha önce sözünü ettiğimiz kısa ömürlü enstalasyon çalışması ya da bu çalışmayı çevreleyen olay örüntüsüdür. Söz konusu çöp "yığını"nı temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı gözlemciydi, çünkü bu eseri sanatın değil, yaşamın bir parçası olarak algılamıştı — yani galeri müdürünün söylediği gibi, "orijinal bir Damien Hirst" olarak değil, orijinal olmayan bir çöp ya da kimin olduğu belli olmayan bir çöp yığını olarak görmüştü. Bu durum, ortaya konan çalışmanın gerçekten postsanat olduğunu ve bu sıfatla anlamsız ve değersiz olduğunu kanıtlamaktadır (hiç şüphe yok ki temizlikçi, parası olsa bile söz konusu eser için istenen yüz binlerce doları vermezdi). Hirst, çöp eserinin —atölyesinin çöp yığınının— çöp sanılmasından memnundu, olay onun "sanatının sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını" doğruluyordu. Peki bunlardan hangisi doğru? Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu, yoksa sanatın ancak günlük yaşamla karıştırıldığında ilginç olduğu mu? Halbuki günlük yaşamla karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan bir yerde sergilenmesi ve böylece sanat olarak kurumsallaştırılma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek bir eleştirmendi.

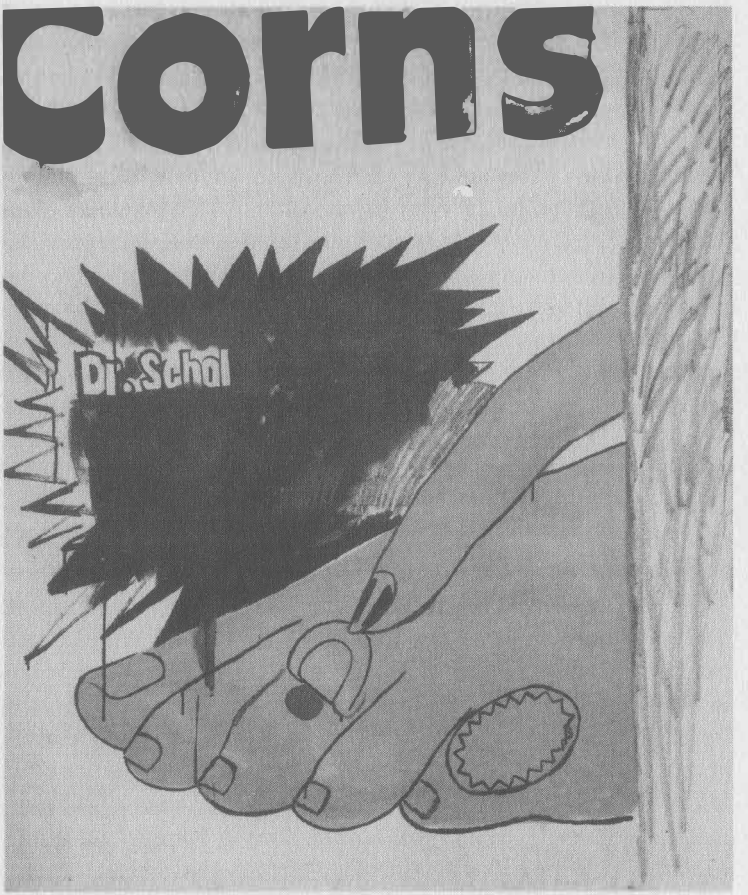
Tıpkı Duchamp'ın kırılınca tamamlandığını düşündüğü eseri *Büyük Cam* gibi, Hirst'ün hiç beklenmedik biçimde başına gelenlerle kendi kendini tamamlayan çalışması, Kaprow'un "hiçbir biçimde sanatı çağrıştırmayan etkinliklerde ve bağlamlarda yer alan... eserler" adını verdiği şeyin en güzel örneğidir.[69] (Kaprow bu tür etkinliklere örnek olarak "sabah mahmurluğuyla... diş fırçalama"sını gösteriyordu. Diş fırçalamak da postsanat sanılacak kadar sıradan bir şey çünkü.) Kaprow'a göre, "sanat olarak algılanmayan böyle bir sanat etkinliği çelişkiden çok, bir paradokstur."[70] Bence bu ne bir çelişki, ne de bir paradokstur; hem sanatın hem de yaşamın

olumsuzlanmasıdır — bu yönüyle de Dadaizm gibi bir çeşit kara mizahtır. Belki de Martin Craig'in boş odada yanıp sönen ampul gösterisi gibi —ki enstalasyon çalışması olduğu düşünülen bu çalışma 2001 yılında Turner Ödülü'nü almıştır— mizahsız bir karanlık ya da nihilizmdir söz konusu olan. Sanat eseri olduğu —hem de üst düzey bir sanat eseri olduğu, daha aşağı değil— iddiasında olan şey, Hirst'ün temizlikçisinin yaptığı gibi yaşamın bir parçası olarak algılanınca kara mizah doğrulanmış oluyor. Kara mizah daha da kararıyor — yoksa nihilizm daha da gülünç bir hale mi geliyor (en azından şüphecilere göre); sanat ortamından koparılıp artık sanat olarak algılanamaz hale geldiğinde o nesne sanat özelliğini yitirir. Sanat yapmak çıplak kralın kendisi için özel olarak hazırlanmış yeni "giysi"lerini giymesine benzemeye başlamıştır — yaşamın ham halinin ilginç sanat olarak adlandırılarak insanların bunun ilginç olduğuna inandırılması postsanatın aslında insanların neye inandıklarıyla ilgili olduğunu ve küçük bir kült halini aldığını gösterir.

"Temalar, malzemeler, eylemler ve onların çağrıştırdıkları şeyler, eğer sanat, sanatın türevleri ve sanatın yarattığı ortamın dışında bir yerden elde ediliyorsa,"[71] ne oldukları bir kez görüldükten sonra —yani sanatla ilgileri olmadığı fark edildikten sonra— bir daha sanat olarak görülemezler. En başta öyle gösterilmeleriyle —yani sanat eseri olarak satın alınmalarıyla ("satın almak" burada anahtar sözcüktür, çünkü Damien Hirst'ün bir eserine altılı hanelerle para harcamak demek açıkça ona, özgünlüğüne, postsanata, uçanları ve vecde geçenleriyle kendini sanat olarak adlandıran ortama sonsuz bir inanç duymak demektir)— yapılan hata bu sayede düzeltilmiş olur. Aydınlanma anı, yaşam ile sanat bulanıklaştırıldığında değil, Hirst'ün temizlikçisinin başına geldiği gibi, insanın gözü açılıp da kendini sanat olarak gösteren şeyin yaşamdan artakalan bir şeyden ibaret olduğunu fark ettiğinde ortaya çıkar. Böyle bir durumda insan kâbustan uyanmış gibi olur. Hirst'ün enstalasyonunda deneysel sanat entropik hale gelmiş, maskaralığa dönüşmüştür. Kaprow'un "*happening* ile günlük yaşam arasındaki çizgiyi akışkan ve mümkün olduğunca belirsiz" kılmak için harcadığı çabaya rağmen[72] — temizlikçinin verdiği tepkinin gösterdiği gibi, Hirst'ün enstalasyonu bunu başarılı bir biçimde gerçekleştirir— aslında ikisi arasında akışkan ve belirsiz ya da (yüksek sanattaki) sabit ve ayırt edici çiz-

gi yoktur; daha doğrusu çizgi diye bir şey yoktur, yalnızca böyle bir çizgi olduğuna dair naif inanç vardır. Postsanat *happening*'inin bir başka günlük olaydan ibaret olduğu, sanatsal olmayan ortamları sanatsal ortamlara dönüştürerek insana günlük yaşamın özel olduğu hissini vermek amacıyla var olduğu anlaşıldığı an bu inanç yok olur. Postsanat bizi günlük yaşama bu şekilde bakmaya sevk eder; günlük yaşamı bu şekilde görsek belki de daha iyi olur, çünkü postsanat dünyasında elimizde olan tek şeydir. Bir zamanlar yüksek sanat olarak adlandırılan şey günlük yaşamdaki herhangi bir günlük olay haline gelir, böylece onu günlük olandan uzaklaştıran ve aslında günlük olandan kurtulmasını ve onu aşmasını sağlayan sıradışı niteliklerini yitirir, böylece günlük olan yeniden eski yaygın konumuna gelir. Postsanatçının rolü günlük deneyimlerden başka bir deneyimin mümkün olmadığına bizi ikna etmektir. Kaprow'un savunduğu gibi, yüksek sanata ve özgün sanatçılara ihtiyaç yoktur. Postsanatçı çok daha popülerdir, bu yüzden de günümüzde herkes postsanatçı olmak ister — zaten farkında olsa da olmasa da günlük yaşamı olan herkes postsanatçıdır.

Kaprow'un popüler postsanatçıya verdiği örnek Andy Warhol'dur.[73] Warhol deneyim pazarlaması olarak adlandırılmaya başlanan konunun uzmanıydı. Warhol'un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorbaları ve Coca-Cola gibi bir marka olmuştu. Aslında bu ürünleri, üretildikleri biçimde, yani mekanik olarak yeniden üretiyordu. Modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine öykünen bir seri yeniden üretimdi onun yaptığı. Warhol'un biriktirdiği 1950'li yılların kurabiye kavanozları ve Fiesta ürünlerinin bağımsız birer sanat eseri gibi sergilenmesi, Warhol markasının gücünü gösterir. Bu olay 2002 yılında Rhode Island Tasarım Okulu Müzesi'nde gerçekleşmiştir; bu da bir postsanatçı ile bağdaştırıldığında en sıradan nesnelerin bile modaya uygun sanat halini alabileceğini bir kez daha göstermiş, başarılı deneyim pazarlamasının en müthiş örneği olmuştur. Bernd Schmitt'in yazdığı gibi deneyim pazarlaması, (nesnelerin işlevselliğini ve retro şıklığını vurgulayan) "geleneksel 'özellik ve yarar' pazarlamasından uzaklaşarak müşteriler için... deneyimler yaratmayı"[74] içerir; Warhol için söz konusu deneyim sanat deneyimidir. Warhol'un sıradan eşyaları müzede sergilendiğinde, Bernd Schmitt'in mükem-

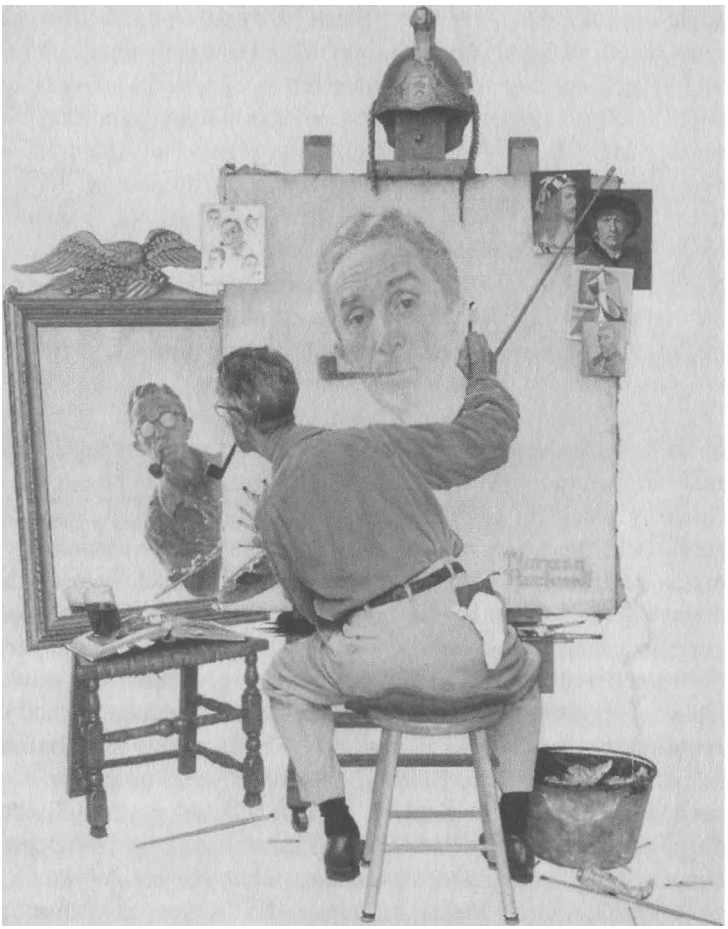


20. Andy Warhol, *Dr. Scholl, 1960.* Tuval üzerine yağlıboya. Boy: 101,6 x En: 121,9 cm. Metropolitan Sanat Müzesi: Halston'un hediyesidir, 1982. © 2004 Andy Warhol Görsel Sanatlar Vakfı/ARS, New York.

mel ifadesini kullanacak olursak, "Stratejik Deneyimsel Modüller" haline geldiler. "Duyusal deneyimler (DUYU); etkili deneyimler (HİSSETME); yaratıcı bilişsel deneyimler (DÜŞÜNME); fiziksel deneyimler ve tüm yaşam tarzları (HAREKET ETME) ve bir referans grubu ya da kültürle bağdaştırmaktan kaynaklanan toplumsal kim-

lik deneyimleri (BAĞDAŞTIRMA)" halini aldılar, bunların hepsi tek nesne üzerinde gerçekleşti. Bir zamanlar Warhol'a ait olan nesnelere sahip olarak böylece örtük bir biçimde kendilerini onunla özdeşleştiren —seküler bir sanat azizinden kalanlara sahip olunca onun ününü ve kutsallığını (onu kutsallaştıran ünü) paylaşan— insanlar farkında olmaksızın Warhol'un yakın çevresinin bir parçası olmayı arzularlar. Bu nesneye sahip olmanın kişiye kendini Warhol'un yakın çevresinin bir üyesi gibi duyumsama, hissetme, düşünme ve davranma gücünü ve yetkisini —açıkça görüldüğü gibi, bu sihirli bir güç ve şiirsel bir yetkidir— verdiğine inanırlar. Warhol'un dehası, onun kendine ait nesnelerin içine yerleşen bir cin olmasından kaynaklanıyordu — bu güç bütün öteki özelliklerinin önüne geçmiştir.

Ne var ki postsanatçı, Duchamp ve Warhol gibi, kendi kendini kandıran bölünmüş bir kişilik olmak zorundadır elbette — yani George Segal'in Allan Kaprow'u betimlediği biçimde "yüksek sanatı yok etmeye çalışsa da ona ulaşma hırsıyla yanıp tutuşan" bir kişilik olmalıdır. Ancak bu sayede anlam, değer ve statü değişikliğinin işe yaramasını ve bağlayıcılığını korumasını sağlayabilir. Warhol'un eşyaları sanat olmayan nihai şey halini almıştır, çünkü Warhol'un kendisi yerine, Warhol deneyimi olarak pazarlanmışlardır. Bir kişiliği o kişinin eşyaları aracılığıyla satmak pazarlamanın temel başarısıdır, çünkü eşyaların o kişinin karizmasıyla dolu olduğu güvencesini vermektedir — zaten deneyim pazarlamasının tüm amacı karizma yaratmak, yani sıradan bir eşyayı karizmatik göstermektir; bunun için de izleyen kişinin yalnızca bilinçli maddi ihtiyaçlarına cevap vermekle kalmaz, bilinçdışındaki duygusal ihtiyaçlarını da giderir;[75] bu nedenle de sanat özelliğini asla kaybetmeyecektir. Para ve müzeler bunu engelleyeceklerdir, çünkü artık onlar önemli birer yatırım malı haline gelmiş, onları en başta sanat eseri haline getiren düşünsel spekülasyonun ötesine geçmişlerdir. Bu durum, postsanatçının sanatta birden fazla yoldan spekülasyonda bulunduğunu gösterir — yani onun için sanatçı olmak demek sanat piyasasında spekülasyonda bulunmak ve sanatın doğasına ilişkin felsefi bir spekülasyona (yoksa kavramsal bir tuhaflığa mı demeli) girişmektir. Benzer biçimde, Duchamp'ın *Çeşme* (1917) adlı eserini oluşturan pisuar, kimi postsanatçıların içine idrarlarını



21. Norman Rockwell, *Üçlü Otoportre,* 1960. Tuval üzerine yağlıboya, 113 x 87 cm. Norman Rockwell Aile Ajansı'nın izniyle basılmıştır. Telif hakkı © 1960 The Norman Rockwell Family Entities. Norman Rockwell Müzesi.

yaparak eski, Duchamp öncesi haline döndürmeye çalışmalarına rağmen bundan böyle pisuar olarak görülemez. Yine de yaklaşık 30 gramı 350 dolara satılan Nikki de Saint Phalle parfümünün —*Al-*

lure'e (Mayıs 2002) göre "menekşeyi andıran ama tatlı olmayan güçlü bir koku"dur— bulunmuş sanat ya da pahalı sanat olmayan sanat olarak varlığını sürdürmesi mümkün görünmüyor, çünkü Saint Phalle, Duchamp ve Warhol'un sahip olduğu marka adına sahip değil. Phalle'ın eserleri ilginç, ama onlar gibi kamuya açılmış bir sanatçı değil. Belki de kendini markalaştırmak için bir parfüme adını vermişti, ama başarılı olamadı. Onun seçtiği ürün seçkin bir ürün; Duchamp ve Warhol ise ucuz, sıradan, popüler ürünlere isimlerini verdiler, bu ürünlerin arasında Hollywood aktrisleri bile vardı. Postsanat dünyasında sanatçının halkın önünde sergilediği kişilik, sanat olarak sunduğu nesnelerden daha çok önem taşır ve aslında sanat olduğunu iddia ettiği her şey, çizdiği imaj nedeniyle hemen inanılırlık, hatta çok büyük bir önem kazanacaktır.

Gerek Duchamp gerekse Warhol, elbiseleri Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenen Jacqueline Kennedy ile aynı statüdeler. Müzede sergilenmeleriyle sanat eseri statüsü kazandırılan bu elbiseler Kennedy'nin onları aldığı zamanki fiyatlarından daha pahalı hale geldi. Değer ve anlam artışına uğrayan başka örnekleri incelediğimizde, Metropolitan Müzesi'nin beyzbol kartları koleksiyonunu da sergilediğini görürüz. Bu kartların ticari değerlerinin ve duygusal çekiciliklerinin artmasının tek yolu belirli bir sanat ortamına yerleştirilmeleriydi. Halkın sanatı bu postsanat günlerinde işte böyle kolayca yüksek sanat haline gelebilmektedir. Gerçekten de maddi nesneler demokrasisinde halkın sanatı, yüksek sanata göre daha karizmatik görünmektedir. Bulanıklaşan yalnız sanat ve yaşam arasındaki çizgi değildir, gündelik sanatla yüksek sanat —estetik önem iddiası taşımayan (salt kullanıcı dostu olmak isteyen) popüler sanat ile yıllar geçip toplumsal önemini ve konumunu yitirdikçe kendisi için hiçbir iddiası kalmayan sanat— arasındaki sınır da bulanıklaşmıştır. Başka bir örnekse daha önce motosikletleri birer sanat eseri olarak sergilemiş olan Guggenheim Müzesi'nin Norman Rockwell'in eserlerini sergilemesi ve böylece resim ve heykelin teknolojik açıdan gelişmiş motosikletlerle karşılaştırıldığında göreli olarak daha az karmaşık geri-teknoloji ürünleri olduğunun doğrulanmasıdır.

Deneyim pazarlaması postsanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak postsanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük



22. Rirkrit Tiravanija (*İsimsiz*). *M. B. için,* 1995. Alçı ve maket boyası, 26,67 x 43,18 x 43,18 cm. Gavin Brown's Enterprise, New York'un izniyle.

deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmış, her iki deneyimi birleştirip çarpıtmıştır. Amaç gündelik nesneleri estetik nesneler olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır; bu sırada da estetik sıradanlaştırılmaktadır — deyim yerindeyse, estetik deneyim diye adlandırmak istediğimiz şeyler konusundaki eşik düşürülmektedir. Postsanat, farkında olsa da olmasa da pazarlama estetiğine, yani Schmitt ve meslektaşı Alex Simonson'un söyledikleri gibi, "markaların, kimliğin ve imajın stratejik yönetimi"ne çok şey borçludur.[76] Süreç parçaları adını verdiği —bu adı vermesi, ürünü meşrulaştırıp reklamını yapmakta kullanılan ve ürünün önemli bir parçası haline gelen sanat dilini bildiğini gösterir— yiyecekleriyle on beş dakikalığına da olsa Warhol'vari bir üne erişen postsanatçı Rirkrit Tiravanija'nın —bir posteleştirmenin belirttiği gibi, bir galeride Tayland Usulü Körili Tavuk servisi yaparak "kendisinde baskın olan biyografik ve kültürel referansı yansıtmış, Bienalde [Venedik] de Marco Polo'nun makarnayı keşfederek 1271'de Batı'ya getirmesine gönderme yapmıştır"[77]— "Bowery caddesi üzerindeki

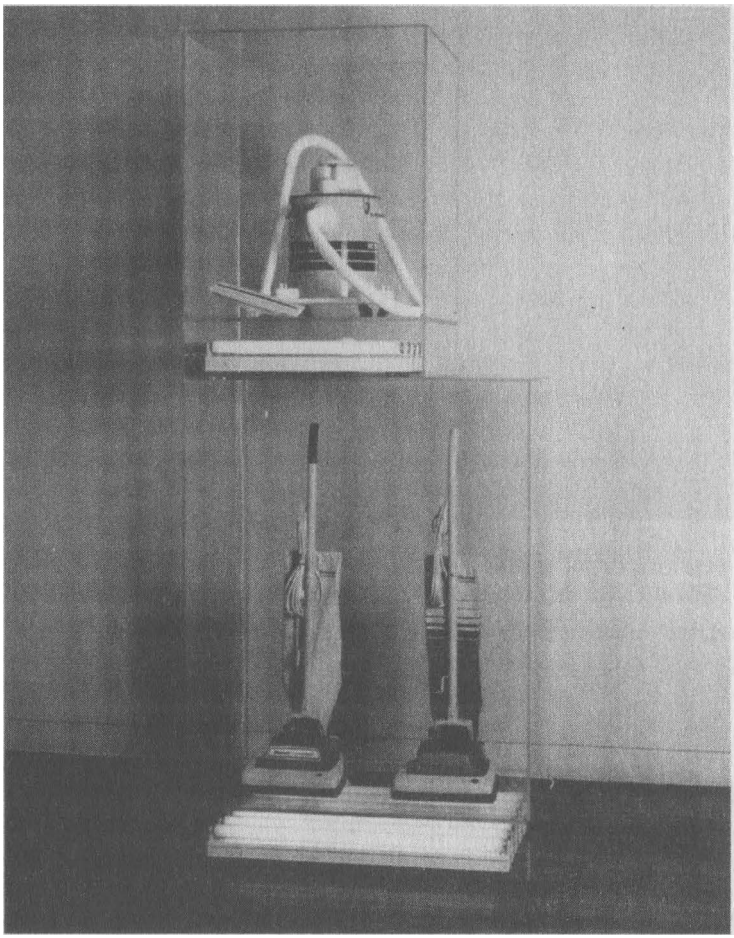
bir mağazanın vitrininde gördüğü, üzerinde *Güzellik* markası bulunması nedeniyle mükemmel bir nesne olduğunu düşündüğü ocağı" satın almak için bursunu kullanması ("aslında çok pahalıydı" ama "ihtiyacım olan her şeyi taşıyan bu nesneyi almak zorundaydım" — bu güzelliğe duyulan ihtiyaç mıydı yoksa yemek pişirme zorunluluğu mu?)[78] pazarlama estetiğinin gücünü gösteriyordu. Ocak —marka adı ideal Güzellik olan pratik bir nesne olduğu için Duchampcı, bulunmuş, mükemmel, ironik nesnedir— deneyim pazarlamasının en müthiş örneğidir, çünkü kendini *Güzellik* adıyla ve yararlı bir nesne olarak pazarlamıştır. Gerçekten de ocak, güzellik deneyimini temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda o deneyimi içeriyormuş gibi görünüyordu.

Dil ve nesnenin göndermeler oyunu içindeki etkileşimi postsanatta norm haline gelmiş, gündelik araçlar kullanarak kavramsal çatışma yaratan göstergesel bir iş olmuştur. Amaç, yalnızca belirsizlik yaratmak değildir, bir çıkmaz yaratmaktır aynı zamanda — yani belirli olmayan bir anlamdan çok, çözülemez bir ikilem yaratmaktır. (Her ne kadar bir çeşit düşünsel sos olan yemek, yaptığı göndermeler bakımından zengin olsa da, Tiravanija'nın bulduğu ocak, pişirdiği yemeğe göre kesinlikle daha başarılıdır bu konuda.) Söz konusu durum, ideolojik pazarlamayla, yani bir politik programın satılmasıyla, ya da daha basit bir ifadeyle, politik açıdan ateşli olan konularla ilişkilidir. Bunun bir örneği Documenta II sergisinde (2002) "Çeşitlilik" adındaki bir İtalyan postsanatçı grubu tarafından sunulan *Solid Sea* adındaki enstalasyon çalışmasıdır. Çalışma, aşırı yolcu taşıyan bir teknenin Malta ile Sicilya arasında batması sonucu boğularak ölen yaklaşık 200 Asyalıya ilişkindir. Onlar Avrupa'da yeni bir yaşam kurmak için yola çıkmışlardı, ama bunu başaramadılar, çünkü kendilerini götürmesi için tuttukları tekneye taşıyabileceğinden daha çok yolcu bindirilmişti. Çalışma, kaza kurbanlarının arkadaşları, yakınları, İtalyan yetkililer ve yerli balıkçılarla yapılan söyleşilerin video kaydının bir odada gösterilmesini içeriyordu; konuşan insanlar öfkelerini dile getiriyor, yaşananlara lanet okuyorlardı. İmgeler, deyim yerindeyse dramatik bir etki yaratmak amacıyla birleştirilmişti. Başka bir odadaysa batan teknenin görüntüleri ve Akdeniz'in uydu fotoğrafları gösteriliyordu. Böylece gökyüzüyle yeryüzü birleştiriliyor, dünyanın kimi

yerlerinde artık gündelik hale gelen böyle olayların kozmik önemi vurgulanıyordu. Ne var ki, farklı birimlerin yan yana konulması çalışmaya sınırlı da olsa Donkişotvari bir enerji katmış olmasına rağmen, bize olayla ilgili bilgi vermek için aynı anda olayın birçok yönünü gösteren her zamanki yöntem kullanılmıştır — sanki bilimsel bir özen gösteriliyormuş gibi olayın geçtiği coğrafi konuma işaret edilmektedir. Çalışma bize şanssız olayın anlamına ve siyasi bir sorun haline gelen Avrupa'ya yasadışı göç sorununa ilişkin bir şey söylemekte midir? Hayır. Yalnızca olaya ve soruna işaret etmektedir — bu olay daha büyük bir sorunun varlığını göstermektedir. Bu çalışma, ileri teknoloji araçlarını kullanarak, herkesin bildiği, açık olan bir sorunu televizyon haberleriyle aynı şekilde (TV haberleri büyük olasılıkla daha çok yorum ve çözümleme sunacaktır) iletmek amacıyla yapılmış göstergesel bir işaret niteliğindedir. Görüntülerin eşzamanlı olması hiç kuşkusuz onları daha sanatsal kılar, çünkü eşzamanlılık ya da çoklu bakış açıları Kübizmden bu yana "moda" olmuştur. Peki bu eşzamanlılık onu sanat yapmaya yeter mi? Hayır. Çünkü bilgi dönüştürülmemiş, oldukça geleneksel, hatta basit biçimde manipüle edilmiştir. Olaya ilişkin hiçbir içgörü yoktur, olayın gerçekleşmiş olması dışında gerçekleşme sebebine ilişkin hiçbir bilgi verilmemektedir —bu insanların Avrupa'ya gitmesine aracı olanları güdüleyen şeyler nelerdi?— böylesi zor ve tehlikeli bir yolculuğa Asyalıları güdüleyen şeylere ilişkin de hiçbir bilgi verilmemiştir ("daha iyi bir yaşam"ın tam olarak ne olduğunu düşünüyorlardı acaba?); birey olarak onlara, arkadaşlarına, yakınlarına ilişkin hiçbir kavrayış yoktur, video biçiminde sunulmasıyla konunun kendisi arasındaki ilişkide hiçbir estetik incelik yoktur. Bu enstalasyon çalışması bir "beyan"da bulunmakta mıdır? Hayır. Toplumsal bir durumla ilgili işlenmemiş bilgiden ibarettir. Üstelik de bu bilgi eskidir — her ne kadar açtığı konu gündemde olsa da gündemdeki yerini kaybetmiş bir bilgidir. Daha sert bir ifadeyle, ortaya konan çalışma toplumsal bilginin sanat olarak pazarlanmasından başka bir şey değil. Daha da sert biçimde söyleyecek olursak, bu çalışma başkalarının acılarının sanat adı altında pazarlanmasıdır. Bütün bu nedenlerden dolayı sanat eseri değil, postsanat eseridir bu çalışma — yani estetik önemi olmayan, düzenlenmiş imgelerden oluşmaktadır, olayı trajik sanat haline çevirecek

hiçbir aşkınsal önem taşımamaktadır. Duyarlı bir biçimde dönüştürülmediği sürece, yaşanan trajik bir olayın pazarlanması olmaktan kurtulamayacağı gibi, müthiş bir deneyim haline de gelemez.

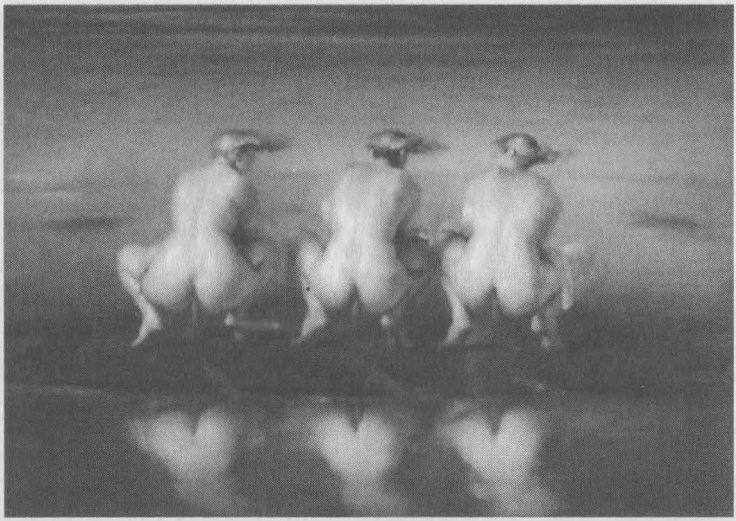
Niyetleri ne olursa olsun "Çeşitlilik" grubunda yer alan postsanatçılar, sözde sanatın kucak açtığı modern dünyanın pazarlamaya yönelişini yansıtıyor. Elektrikli süpürge gibi —çok temiz görünüyorlar, çünkü yeni ve kullanılmamışlar— gündelik ürünleri sanat adı altında sergileyen Jeff Koons sanatı pazarlayan kişilerin en iyi örneği olabilir. Daha küçük ürünleri modernist raflarda sergileyen Haim Steinbach az farkla ikinci sırada gelir, ama hangisinin başı çektiği konusunda şüphe yoktur, çünkü sanatı pazarlamada lider hiç şüphesiz Koons'dur. Koons'un postsanatçı olmadan önce borsa simsarı olduğunu belirtmekte yarar var, yani gerçek paranın nerede olduğunu çok iyi bilir, üstelik pazarlamadan da anlar. Hiç kuşkusuz kuralsız sanat piyasası kurallı hisse senedi piyasasından daha tercih edilebilir bir alandır. Apple ve Koons'un elektrikli süpürge saplantıları aramızda anüsle ilgili saplantıları olan yeni bir grup olduğunu gösteriyor; Odd Nerdum ile Kiki Smith'in dışkılarını yapan temiz kadınları betimlemeleri ve Gilbert ile George'un dev dışkı kurabiyeleri sergilemeleri de bu saptamayı doğrulamaktadır. Açıkça görüldüğü gibi, postsanat dünyasında her şey pazarlanabilir; kendi dışkısını içerdiği varsayılan teneke kutuların üzerine imzasını atan Piero Manzoni bu pazarlanabilirliği ve postsanat dünyasında dışkı ile sanatın karizmatik birlikteliğini uzun zaman önce fark etmişti. Bu ikisinin sinerjik ilişkisi deneyim pazarlamasının müthiş bir örneğidir. Dışkı ve sanatın zaten belirli bir karizmatik çekiciliği vardır — dışkının karizması olumsuz, sanatınkiyse olumludur. Bunların her birine bir diğerinin statüsü verildiğinde, yani bulunmuş dışkı, hazır-nesne sanatı olduğunda —standart Duchampvari edim— her ikisinin karizması da hızla artar. Deyim yerindeyse ikisinin de iğrenç kokusu her yanı sarar, yani karizmaları kozmikleşir: İlişkileri ikisinin de kurtuluşudur. Elbette ki kötüleşen karizma aynı zamanda çarpıtılan karizmadır. Dali, "İkinci Dünya Savaşı sırasında," Duchamp'ın "dışkıyla ilgilenmeye başladığını, göbekten çıkan pisliklerin de dışkının 'lüks' biçimini oluşturduğunu," söylediğini ifade etmişti.[79] Her şey ama her şey —dışkıya ya da çöpe ne kadar yakınsa o kadar iyidir— doğru postsanatçı tarafından imza-



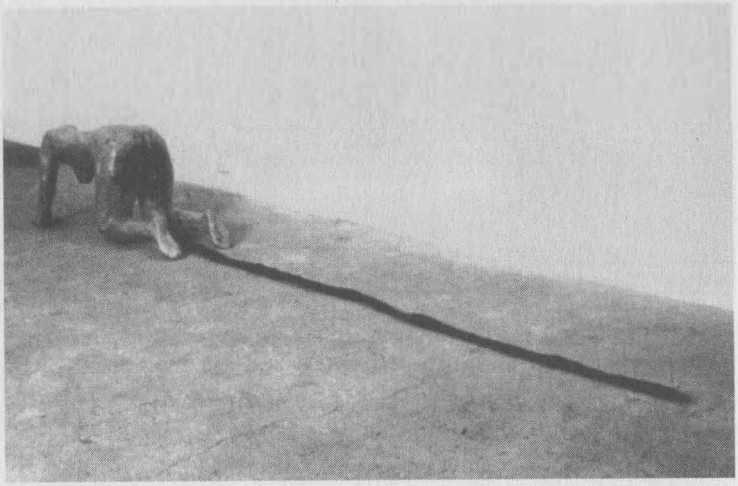
23. Jeff Koons, *Değiştirilebilir Yeni Hoover, Yeni Shelton Islak/Kuru İki Katlı*, 1981-87. Pleksiglas, elektrikli süpürgeler, floresan lambalar, 250,2 x 105,4 x 69,85 cm. Sonnabend Galerisi, New York'un izniyle.

landığı sürece bir postsanat eseri olarak satılabilir. Bütün iş ismin yarattığı gizemde, ya da o ismin pazarlanmasının yarattığı gizemde yatar.

Eric Fromm'un yazdığı gibi, "modern çağda baskın olan anla-



24. Odd Nerdrum, *Bok Kayası,* 2001. Tuval üzerine yağlıboya. 193,7 x 180,34 cm. Forum Galeri, New York'un izniyle.



25. Kiki Smith, *Tale,* 1992. Balmumu, kökboya, kâğıt hamuru, 406,4 x 58,42 x 58,42 cm. Pace Wildenstein Galerisi, New York'un izniyle.

yış... pazarlama yönelişidir."[80] Bu eğilim, tutumlarımızı ve kişiliğimizi etkiler. "Piyasanın değer kavramı, daha doğrusu kullanım değerinden çok değişim değerine önem verilmesi, insanlara ve insanın kendine ilişkin benzer bir değer kavramı yaratmıştır. Kişinin kendini bir meta olarak deneyimlemesi ve değişim değeri taşıdığını düşünmesinde yatan karakter yönelişini pazarlama yönelişi olarak adlandırıyorum."[81] Fromm'un belirttiği gibi, yeni bir piyasa gelişmiştir: "'Kişilik piyasası'... Hem kişilik piyasasında hem de meta piyasasında değerlendirme ilkesi aynıdır: Birinde kişilikler satışa çıkarılırken diğerinde mallar satışa çıkarılır. Her iki durumda da değer değişim değeridir, kullanım değeri değişim değeri için gereklidir, ama yeterli değildir... Ne var ki, başarının koşulu olarak yeteneğin ve kişiliğin göreli ağırlığını sorgulayacak olursak, başarının yalnızca istisnai durumlarda yeteneğin ve dürüstlük, terbiye, doğruluk gibi insani niteliklerin sonucu olduğunu görürüz. Başarının önkoşulları olarak bir taraftaki yetenek ve insani niteliklerle diğer tarafta 'kişilik' arasındaki oran değişse de, 'kişilik faktörü' daima belirleyici rol oynar. Başarı büyük ölçüde bir kişinin piyasada kendini ne kadar iyi sattığına, kişiliğini karşıya ne kadar iyi yansıtabildiğine, 'ambalajının' ne kadar güzel olduğuna bağlıdır."[82] Kişi, kendini "hem satıcı hem de satılacak meta" olarak görür,[83] kendi değerini değişim değeri sunağında kurban eder.

Esas itibariyle bir kişilik piyasası olan postsanat dünyasında tercih edilen iki tür kişilik ambalajı —yüksek oranda pazarlanabilir iki çeşit kişilik— vardır. Bunlardan birini kayıtsızlığı yeniliklere açıklık olarak pazarlayan (Duchamp'dan sonraki ikinci ironik adım) Warhol temsil eder; ötekini ise saldırgan maço tehditleri sahicilik olarak pazarlayan (bu da onun devraldığı Soyut Dışavurumcu mirası gösteriyor) Julian Schnabel. (Schnabel kendisinin "Picasso'dan sonra gelmiş geçmiş en büyük lanet olası sanatçı olduğunu" beyan etmiştir — hiç kuşkusuz bu, satmasını sağlayan önemli bir etken olmuştur, çünkü reklamın iyisi kötüsü olmaz.) Onlara bakınca tüketim toplumunda insani anlayışın çöktüğünü düşünebilirsiniz, böyle düşünmekte de haklısınız. İnsani anlayışın yerini entropi almıştır: Piyasanın tanımladığı bir kişiliğe sahip olmak insani durumun tanımladığı bir insan olmanın yerine geçmiştir. Basitçe ifade edecek olursak, kişilik sahibi olmak insan olmaktan daha

önemlidir. Aslında bugünlerde insan olmaya —insani değerlere sahip olmaya— gerek yoktur, bilgili bir tüketici olmak yeterlidir. Bilinmesi gereken tek şey insanların değişim değeridir. Benzer biçimde, sanatın insani değerini bilmeye de gerek yoktur, piyasadaki değeri bilinse yeter. Pazarlama, değerleri birbirine karıştırmıştır; insani değerleri insani olmayan değerlerle kolayca karıştırırız, çünkü insani olmayan değerler çok güzel paketlenmiştir; postsanatın sorunu da işte budur. İzleyici müşteri olmuştur; postsanata duygusal ve ekonomik yatırım yapması için de ahlaki ve düşünsel açıdan kafasının karıştırılması gerekir.

Müşterinin bir ürünün kullanım değeri konusunda kafası karışmışsa ürünü bir başkasıyla değiştirmek isteyebilir. Bu da piyasada hareketlilik sağlar. Değerinin belirlenmesi için gelecek nesillerin yargısını beklemek zorunda olan bir sanat eserinin hiçbir değeri yoktur. Hızlı bir devinim içinde olan günümüzde gelecek nesillerin yargısı çok yavaş kalmıştır, bu yüzden piyasanın yargısı ön plana geçmiştir. Postsanat dünyasında her gün piyasaya aittir. Önemli olan devridaimin hızlı yapılmasıdır. Pazarlanan bir eser ya çabucak ekonomik değer kazanır ya da tüm sanatsal, varoluşsal, eleştirel değerini kaybeder. Zaten sanatsal, varoluşsal, eleştirel gibi sözcükler postsanat dünyasında eski moda sözcükler olarak görülür. Eserin piyasada kazanması iyi bir ürün olduğu anlamına gelmez, iyi iş yaptığı anlamına gelir. Ticari saygınlık ile eleştirel saygınlık sözcükleri günümüzde birbirinin yerine kullanılır oldu. Damien Hirst'e konan yüksek bir fiyat iyi bir eleştiriden daha çok olay yaratıyor artık. Eserin fiyatı eserin kendisinden bile daha kışkırtıcı. Postsanat dünyasında sanat kumardır, bu yüzden Las Vegas'taki kimi kumarhaneler, tesisleri dahilinde sanat müzeleri yaptırmışlardır, bunların her biri ötekine karizma katmaktadır. Sanat ile paranın ilişkisi sanat ile dışkının ilişkisinden daha karizmatik, daha sihirlidir. Yine Duchamp, her zamanki öngörüsüyle toplumsal sanatın öncüleri arasında yer alarak "Dada" sözcüğünü gümüş, altın ve platin aksesuarlar biçiminde bastırmak istedi, böylece her ekonomik sınıftan müşteri bu ünlü sanat mücevherinden alabilecekti. Bu mücevher büyük olasılıkla her zaman moda olacaktı, çünkü bir sanat akımı sanat tarihinin parçası olduktan sonra yüksek modanın da parçası olur, yani postsanat halini alır.

4

BİLİNÇDIŞI KÜLTÜNÜN ÇÖKÜŞÜ: BOŞA KÜREK ÇEKMEK

MODERN SANAT, hiç kuşkusuz, Romantizm döneminde bilinçdışının farkına varılmasıyla, yani insanların içlerine yönelmeleri sonucunda bilinçdışının keşfedilmesiyle başlar. Baudelaire "1846 Salonu" adlı denemesinde bu konu üzerine şunları söyler: "Romantizm ne konu seçimi, ne de tam doğruluk üzerine kurulmuştur; Romantizmi tanımlayan şey duygu biçimidir. Romantikler bu duyguyu kendilerinin dışında aramış, ama içlerinde bulmuşlardır."[84] Baudelaire, yaşanacak "yeni duygular"dan,[85] ortaya çıkacak "yeni dünya"dan söz eder.[86] "Ruhun en uzak derinlikleri"ne değinip imgelemi göklere çıkardığında,[87] aslında bilinçdışından söz etmektedir. Bilinçdışında, "kabul edilen davranışların tamamı sorgulanır oldu, yerleşik tüm düşünceler sarsıldı... imkânsız olan şey gerçekle iç içe geçti," böylece bilinçdışının "bizim dünyamıza yabancı olan, özel yetenek ve görüşlere" sahip olduğu ortaya çıktı.[88] Baudelaire, bilinçdışının "rüyaların dili"ni konuştuğunu ve "en kötü şey olan sıradanlığa" düşman olduğunu bilir.[89] Bilinçdışı "doğru" olan şey değil, "yaratıcı" olan şeydir.[90] Geleneksel sanatçı doğada "gördüğünden daha güzel bir şey yaratamazken" modern sanatçı "sonsuz olana doğru" yönelmek ister.[91] "Atölyedeki derin rüyaları ve ufka bakarken dalıp gidilen hayalleri... açık havaya"[92] tercih eder. "Geçmiş dönemlerde yaşayan sanatçıların küçümsedikleri ya da tanımadıkları o güzel hayallerle duyguların içtenliği"nden hoşlanır.[93] Baudelaire, kimi zihinsel durumlarda —böyle durumlara "doğaüstü" adını veriyordu, çünkü doğayla çelişiyor gibi görünüyorlardı—

"yaşamın derinliğinin gözlerimizin önünde beliriverdiği"ni, "sıradan" yaşamın da bunun "simgesi" olduğunu[94] gözlemliyordu; bu durumda "sanrı" ve "isteri," en azından romantiklerin bakış açısına göre, sanatsal yaratıcılıktan ayrılamazdı.[95]

Baudelaire inanılmaz derecede uzak görüşlüydü. Onun düşünceleri modern sanatın bir asrına damgasını vurdu: Pollock, "bilinçdışı denen şey *ben*im" derken Baudelaire'in diliyle konuşuyordu. Soyut Amerikan Dışavurumculuğu aslında Avrupa Romantizmi'nin doruk noktasıdır. Renk, enerji ve gizemi —Baudelaire'in ifadesiyle, "vazgeçilmez bulanıklığı"[96]— vurgulayan romantik dinamikleri Amerikan anlayışına aktararak daha da dinamikleştirir, böylece Odilon Redon'un "rüyalarda görülen nesnelerin yaydığı enerjiyle bağdaştırarak"[97] "cezbedici sanat" adını verdiği şeyin doyuma ulaşmasını sağlar. Böylece bilinçdışı kültü sona ermiş, onunla birlikte de hem modern sanatın hem de sanatın sonu gelmiştir, çünkü bilinçdışı ortadan kaldırıldığında sanat ilham kaynağını kaybeder —gerçekten böyle olur çünkü bilinçdışı daima sanatsal canlılığın kaynağı olmuştur (Platon, en iyi eserlerinde demonik bir çılgınlığın kendine ilham verdiğinden söz ederek bunu doğrulamıştır; o ve Aristoteles, bir şeyin sanat olması için duygusal açıdan ikna edici olması gerektiğini düşünüyorlardı)— ve böylece dekadansa karşı son kozunu da yitirmiş olur.

Geçerli ve anlamlı olabilmek için bilinçdışına dayanan sanat yapmanın bir zamanlar ne anlama geldiğini ayrıntılarıyla anlattıktan sonra, ilhamını kaybeden sanatın öyküsüne —sanat, bilinçdışından başka ilham kaynakları aramaya koyulmuştur, bu nedenle de dekadandır/yozdur, geri gitmektedir (gerileme uzun sürebileceği gibi, sürekli bir durum halini de alabilir)— döneceğim. Bilinçdışının modern sanat üzerindeki derin etkisi anlaşılmadığı sürece, bilinçdışını terk eden genel anlamda sanatın, Baudelaire'in korktuğu sıradanlığa düşünce kaybettiği derinliği ve inandırıcılığı anlamak mümkün değildir. Postsanat kendine bir temel —ve anlam— bulabilmek için ideolojiye ve daha geniş anlamda kurama yönelirken bilinçdışına saldırır ve onu ideolojiye, daha doğrusu, burjuva toplumunun bir olgusuna indirger. Marksist sanat eleştirmeni Benjamin Buchloh, yalnızca burjuvaların paranoyak olduğunu ve bunalım geçirdiğini düşünür, proletaryanın böyle bir sorunu yoktur.

Hayaller sıradanlaştırılır, duygular küçümsenir — öznellik bir bütün olarak aşağılanır. Bunlar toplumsal gerçekliğin rastlantısal yan ürünleri sayılır ve bu nedenle kendi iç dinamikleri olmadığı düşünülür. Bir başka deyişle, postsanatın ideolojik bakış açısına göre, sanatı güdüleyen şey, öznellik değil, toplumdur. Sanat, toplumu temsil ederken, yani gerçekliğini ve "dış dinamiği"ni sanatsal açıdan "hayata geçirirken" iç dinamiğini yitirir.

Postsanat tamamen sıradan sanattır — gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kiç ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat, gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır. Postsanatta, yaratıcı imgelem ile postsanatın hammadde olarak kullandığı sıradan gerçeklik arasındaki fark bulanıklaşmıştır; bu nedenle toplumsal hammaddenin mekanik bir röprodüksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır. Kimi zaman postsanatsal bir röprodüksiyon belirli ölçüde ironik bir espri ya da kara mizah içerebilir —burada model alınan kişi Duchamp'tır— ve bu çalışmanın, yaratıcı bir dönüşüm olduğu iddiasında bulunulabilir, ama aslında hammaddeyi, gündelik bağlamında asla erişemeyeceği ölçüde, toplumsal açıdan dikkat çekici hale getirmiştir. Sunum ölçeği dışında hiçbir şey değiştirilmemiştir; eserin yanına, kimi zaman açıklama yerine geçen bir tanımlayıcı etiket konur, sanki konuyu adlandırmak onu anlamak demekmiş gibi. Konu ve başlık etiketi —kimi zaman da "açıklayıcı" bir betimlemeyle konu ifade edilir— bir nevi gereksiz tekrardır. (Duchamp'ın hazır-nesnelerinin isimlerini genellikle üzerlerine yazması —ya da aynı işi gören, yani fiziksel nesne için düşünsel bir yankı yaratan bir metin hazırlaması— klasik örnektir.) Çağrışımın incelikleri açık göstergelere dönüşerek kaybolur; böylece konu yaşamdan daha geniş ve hemen anlaşılabilir bir şey gibi görünür: Warhol ve Frank Stella'nın söyledikleri gibi, eser görünenden ibarettir. Paradoksal olarak, apaçıklığa doğru yaşanan bu "genişleme" —konunun bir imge, daha sert bir ifadeyle, toplumsal açıdan temsil edici bir temsil olarak yeniden yaratılması— izleyicinin eserle olan ilişkisini yoğunlaştırmaz, tersine eseri kanıksayarak daha az tepki vermesine yol açar. Eser, kişisel olmadığı için seri olarak ye-

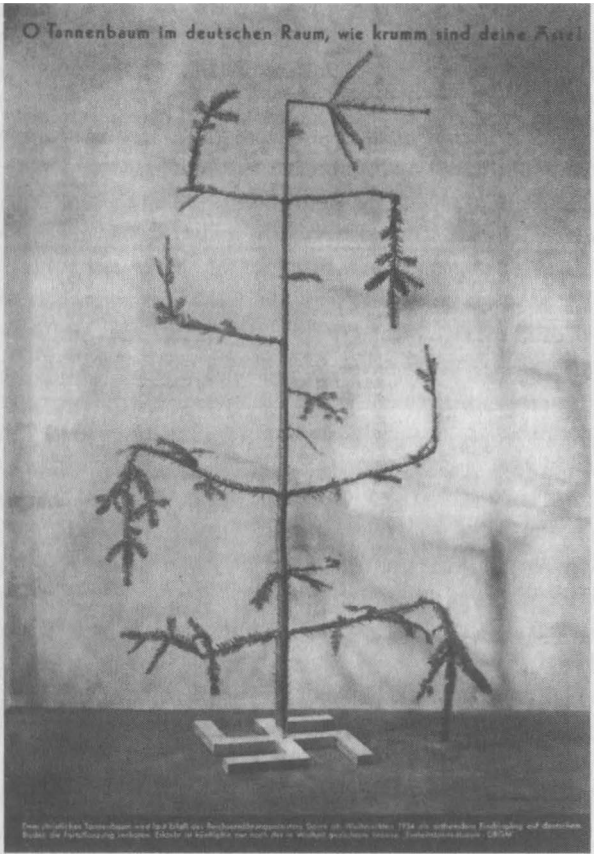
niden üretilen imgeler —birey için değil, kitleler için üretilen imgeler— piyasasındaki toplumsal ürünlerden biri haline gelir. Bu nedenle mekanik röprodüksiyon, toplumsal konuyu basit bir gösteriye dönüştürerek kitleler için "anlaşılabilir" kılar. Yeniden üretme gücüne sahip olmasıyla kitle tüketimine uygunluğunu gösterir.

Mekanik röprodüksiyon, aslında hiçbir zihnin anlayamayacağı kadar karmaşık olan bir toplumsal bütün içindeki küçük bir ayrıntıdan başka bir şey değildir. Mekanik röprodüksiyon, körlerin fili tarif etmeye çalışmasına benzer: Körlerin her biri filin farklı bir özelliğini gerçeğin tamamı olarak, yani filin belirleyici özelliği olarak tanımlamıştır. Filin bütünü olmadan özelliklerinin her biri saçma bir olgudan ibarettir — bu olgu, bütünden ayrılarak bütünün yerine konması nedeniyle saçma hale getirilmiştir. Dolayısıyla, bütünlüğün, ondan kaynaklanan olgulardan değil, sürecin kendisinden kaynaklandığını düşünen Alfred North Whitehead'i temel alırsak, mekanik röprodüksiyon, toplumsal bütünlüğü yanlış konumlandırmaktadır. Olgular bütünü örneklendirebilir, onu simgeleyebilir ama olguların bütünden önce geldiğine ve onun dışında anlaşılabilir olduğuna gerçekten inanmak hatadır — ya da Whitehead'in söylediği gibi, yanılgıdır. Kısacası, mekanik röprodüksiyon, arkasında yatan psikososyal mantığa —mekanik olarak kopyalanıp basit nesnelliğe çevrilen olguları yaratan karmaşık güçlere— yönelik bir bakış açısı önermeksizin süreci şeyleştirmektedir. Walter Benjamin, mekanik röprodüksiyonun sanat eserinin hâlesini yok ettiğini, ama bunu yaparken eseri apaçık bir gösteriye dönüştürdüğünü öne sürmüştü. Herhangi bir şeyin mekanik röprodüksiyonu onu toplumsal bir gösteriye dönüştürecektir, daha önce olduğundan daha alelade gibi gösterecektir. Sanatın temsil biçimi olarak hâlenin yerini gösteri alır: Sanat kendini maskara etmediği sürece, bir değeri ya da çekiciliği yoktur. Sanki sanatçı, bir aylanın —Redon'un ifadesini anımsayacak olursak, "rüyadaki nesnelerden yayılan enerji"ye, yani dışarı yayılacak denli yoğun parlaklık taşıyan bir nesneye benzeyen aylanın— sanatı kutsallaştırmaya, en azından postmodern dünyada, yetmeyeceğini fark etmiş gibidir. Sanat eserinin halk yığınlarına ulaşmasının tek yolu, gösteri haline gelmesidir, böylece ünlü, hatta kutsal hale gelir; gerçi zaten şöhret, kutsallığın seküler biçimidir, yani ilahi olmayan —ruhu olmayan— kutsallık-

tır. (Redon, Manet'yi tam da bununla, yani ruhsuz olmakla suçlamıştır; Warhol ve Stella da ruhsuzdur.) Mekanik röprodüksiyon ifade aracı değil, kitlelere yönelik sergilemenin bir biçimidir; bunu Duchamp bile fark etmiştir (bkz. son bölüm).

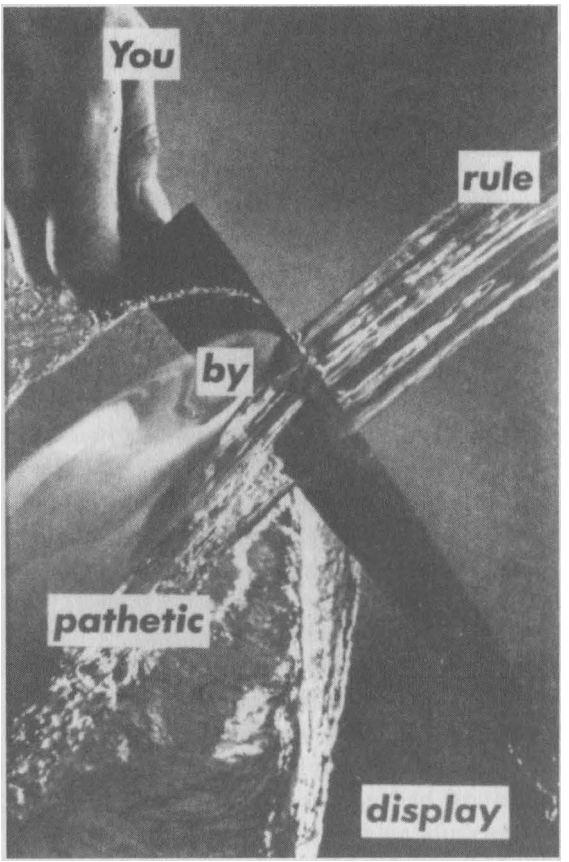
Diğer zamanlarda toplumsal malzeme yüzleştirici bir biçimde sunulmuş, izleyicinin onun içindeki sinsi karakteri fark etmesi umulmuştur. Ama malzeme yine, eleştirilmekten çok, göklere çıkarılmaktadır — zayıflatılmamış, abartılmıştır. Statükonun provokatif ve ironik bir meydan okumayla kendine karşı kullanıldığı iddia edilse de, postsanatçı, statükonun güvenilirliğini sarsmaya ve onu yıkmaya ne denli uğraşırsa uğraşsın, farkında olmaksızın statükoyu onaylamaktadır. Gerçekten de topluma yerleşmiş olan tutumları ve düşünceleri görsel olarak vurgulu hale getirmesi ve "temalarını" geleneksel gösterilerle aynı biçimde abartmasıyla bu tutum ve düşünceleri kasıtlı olmaksızın güçlendirir. Postsanat ele aldığı her şeyin boşluğunu gösterir, foyasını meydana çıkarır, ama postmodern dünyadaki her şey gibi onları da eğlenceli hale getirir. Postsanatın kendine ait olduğunu iddia ettiği kinizm, aslında her şeyi bilir geçinen postmodernizmin içsel özelliğidir. Temalı gösteriler, temalı restoranlar, temalı postsanat eserleri... bunların hepsi kinik bir biçimde eğlencelidir; yani bunların hepsi varoluşu gerçekdışı hale getirir, varoluşun kişiselliğini, dolayısıyla anlamını yok eder. Tüm bunlar, gerçeklik diye bir şey olmadığını ima eder; oysa gerçeklik, eninde sonunda gelip sizi bulur.

Böylece postsanatçı, yüksek eleştirel amaçlar adına sahiplenme iddiasında bulunduğu şey tarafından farkında olmadan sahiplenilir — içine almaya uğraştığı şeyin içine girer. Yıkıcı olduğu iddia edilen şey, gösteri dünyasına girerek sanatsal bir eğlenceye (müthiş bir modaya) dönüşür, çünkü kurallara meydan okumak için statükonun geleneksel kurallara boyun eğen yöntemlerini kullanır. Ne yazık ki John Heartfield'in yaptığı antifaşist fotomontajların kaderi de böyle olmuştur. Karikatüre dönüştürülünce özelliğini yitirmiş, böylece yönelttiği ciddi eleştirel protesto, zekice yapılmış bir şaka gibi görünmekten —aslında karikatürün özelliği olan birilerini köşeye sıkıştırmaktan— kurtulamamış, faşizmin barbarlığını anlatmaya yetmemiştir. Her ne kadar bilgi ve tutum düzeyinde canlılığını korusa da, faşizm gündemde olmaktan çıkınca Heartfield'in



26. John Heartfield, *Küçük Alman Yılbaşı Ağacı*, 1934. Dik açılarla bükülmüş dalları olan ince köknar ağacı. AIZ dergisi kapağında fotomontaj, 26 x 20 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, The Horace W. Goldsmith Vakfı'nın hediyesi, 1987. © 2004 Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn.

sanatı sanatsal açıdan ne kadar zayıf olduğunu göstermiştir. Grosz ve Dix'in eserlerinden farklı olarak, Heartfield'in karikatürleri estetik tözden yoksundu, bu da onların toplumsal birer kalıntı olmalarını hızlandırdı, böylece geçen zamana işaret etmeye başladılar, eleştirel önemlerinin yerini kültürel önemleri aldı. Onlar artık toplumsal patolojinin belirtileri değil, tarihin kilometre taşlarıydı.



27. Barbara Kruger, *İsimsiz (Dokunaklı Gösteriyle Hükmediyorsun)*, 1982. Fotoğraf-ofset litograf ve serigraf, 185,42 x 124,46 cm. Krannert Sanat Müzesi ve Kinkead Pavyonu, Illinois Üniversitesi, Urbana-Champaign.

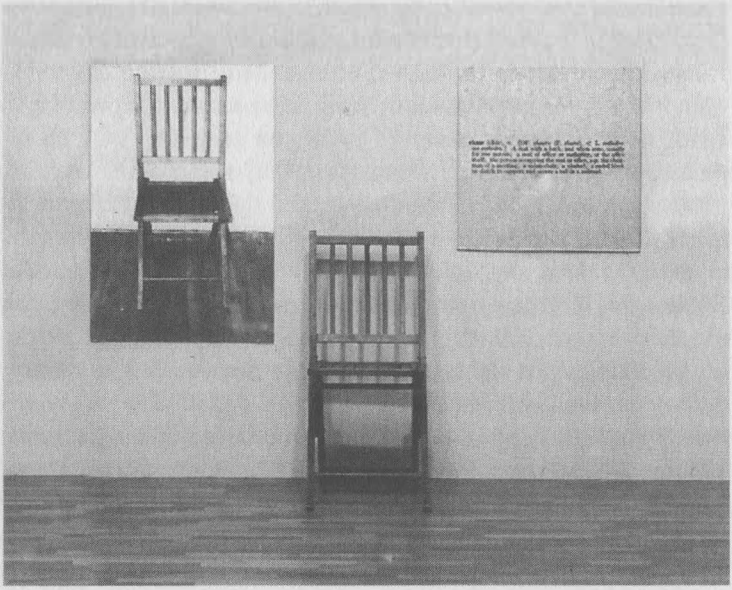
Jenny Holzer ve Barbara Kruger'in halk sanatı da aynı kaderi paylaştı; onlarınki küçük bir toplumsal tiyatro görüntüsündedir; ama bir kavrayış sunmaktan çok, insanların ilgisini dağıtır. Eserleri öznel yankıdan yoksun olduğu için halk eğlencesine dönüşür. Sonuçta araç olarak kullandığı şeye benzemekten kurtulamaz. Hiç kuşkusuz onlar da, Heartfield gibi, insanları eğlendirirken aydınla-

tabileceklerini düşünmüşlerdir. Ne var ki, halk eğlenmiş ama aydınlanmamış —alışkanlıklarının ya da tutumlarının hiçbirini değiştirmemiştir (Kruger'in "Varım çünkü alışveriş yapıyorum" ifadesi ironik bir ifade olarak değil, gerçek bir ifade olarak anlaşılmış, hatta alışveriş poşetlerinin üzerine yazılmıştır; Holzer'in Times Meydanı *Hakikatleri,* Renkli Pano üzerindeki bir başka sözel imgeden ibaret kalmıştır)— sadece çoktan eleştirel inanca dönmüş ve yaşamın aslında her şeyle ilgili olduğunun farkında olan dar bir kesim bunun dışında kalabilmiştir. Holzer ve Kruger popüler eğlencenin yöntem ve malzemelerini —büyük ilgi uyandıran reklam panoları ve parlak posterlerden tutun da, en yeni gösterinin reklamını yapan panonun, gösterinin kendisi gibi hızlı hareket eden parlak ışıklarına kadar— kullanmakla kalmamış, aynı zamanda onları onaylamıştır. Bir başka deyişle, araçları farkında olmadan amaç haline gelmiştir —pano, üzerinde yazan şeyden daha önemli (ve daha fark edilebilir) hale gelmiştir— bu da bize popüler eğlencenin Golyat'ını (Davud peygamberin öldürdüğü dev adam) alt etmek için sanatsal açıdan biraz zeki olmanın yetmediğini gösterir. Postsanatın Davud'ları, her ne kadar Tanrı'yı yanlarına almış da olsalar, egemenliğine karşı olabilecek herhangi bir tehdidi, kendi içine katarak geri püskürtecek kadar deneyimli ve gelişmiş olan sanat düşmanı eğlencenin kudretiyle baş edemezler.

Baudelaire'in korktuğu şey gerçekleşti: "Dış gerçekliğe boyun eğen sanat, kendisine saygısını her geçen gün daha da yitiriyor."[98] Sanatçı "pozitivist" haline gelmiş, "sanki [kendisi] yokmuşçasına, şeyleri oldukları gibi ya da olacakları gibi temsil etmeye" başlamıştır."[99] Bu durum postsanatta, şeylerin sıradanlığının üzeri kapatılsın diye ideolojiye ya da kuramlara göre anlaşılması anlamına gelir. İdeoloji ve kuram postsanatı doğrular: Postsanatçılar gerçek şeyleri sıradan göstergeler olarak kullanırlar (böylece onları alt eder, gerçekliğin ideoloji ve kuramın denetiminde olduğuna dikkat çekerler). Bilinçdışı, gerçek şeyleri göründüklerinden daha gizemliymiş gibi algılar ki Sürrealizmin ele aldığı nokta tam da budur. Ne var ki ideoloji ve kuram, postsanatta bilinçdışının yerini almıştır. Postsanatçılar, Baudelaire'in "imgelemi güçlü sanatçıları" değildir, çünkü "şeyleri aydınlatmak" için gereken öznellik yoktur onlarda. Bunun yerine mutlak biçimde nesnel olan hakikatleri bi-

lirler. Pozitivist postsanatçı kendisini bir teorisyen gibi görür; ama ürettiği kuramlar, en azından bilinçdışının bakış açısına göre, nesnel şeyleri olduklarından daha sıradan gösterir. Toplumsal gerçekliğin ideolojik dayanaklarını açığa çıkaran postsanatçı, gerçekliğin sıradanlığına kuramsal bir zemin sağlar, bu gerçekliği içeriden aydınlatmaz — bir toplumda yaşayanların psişesini aydınlatmaz. Söz konusu ruh hali, içinde yaşanılan toplum tarafından şekillendirilmiştir elbette, ama kendi eşsiz rüyaları ve duyguları da vardır; bu da insani (yalnızca toplumsal olmayan) durumunun bir parçasıdır. Söylediğim gibi postsanat, postsanatçının kuramları ve ideolojik eleştirisiyle içyüzünü açığa çıkartma iddiasında bulunduğu gündelik gerçeklik kadar sıradan görünür. Gerçekten de Holzer ve Kruger'in postsanatı, sıradan olanı gösteri gibi algılar ya da onu gösteriye dönüştürür, böylece gösterinin, postmodern sıradanlığın temel öğesi olduğuna işaret eder. Dille yapılan her türlü postsanat, toplumsal gösteri olarak düşünülen sıradan dile yaklaşır; Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* (1965) ve *Düşünce Olarak Düşünce Olarak Sanat* (1966) adlı eserlerinden beri durum budur.

Bilinçdışının temsil ettiği içe yöneliş, yeni bir yaratıcılık kaynağına çaresiz bir yönelişi temsil ediyordu; ama aynı zamanda, Baudelaire'in belirttiği gibi, sıradan gündelik gerçeklik dışında başka bir gerçeklik daha olduğunun da fark edildiği anlamına geliyordu. Gerçi bu gerçeklikler ilk bakışta birbirine benzer görünüyordu, yani içsel gerçeklik kendini açığa çıkarmak için dışsal gerçekliği kullanıyordu. Keşfedilmeyi bekleyen tuhaf bir yeni dünya vardı — ciddi anlamda ilk kez sanatçılar tarafından incelenecek olan bilinmeyen bir yer vardı; burası öyle bir yerdi ki inceleyenlerin çoğu duyularını yitirecekti. İnsan Rimbaud'nun tavsiyesine uyup duyularının düzenini bozduğunda onları tekrar eski haline getirmek kolay olmuyordu. Bilinçdışının büyüsüne kapılan birçok sanatçı, bilinçdışının labirentine takılıp kaldı. Dış gerçekliğe, yani yaşamın gerekli bir parçası olan, hatta tamamen içsel gerçekliğin içinde kalıp akıl sağlığını yitirme tehdidi altında olanların kurtarıcı gücü olan sıradanlığa bir daha asla ulaşamadılar. Bilinçdışı öylesine güçlü bir taze ilham kaynağı oldu ki çevresinde bir kült oluştu: Bilinçdışı, yeni ilham perisi, modern Magna Mater (Bereket Tanrıçası), her sanatçıyı sütüyle besleyen Efesli Diana haline gelmişti.



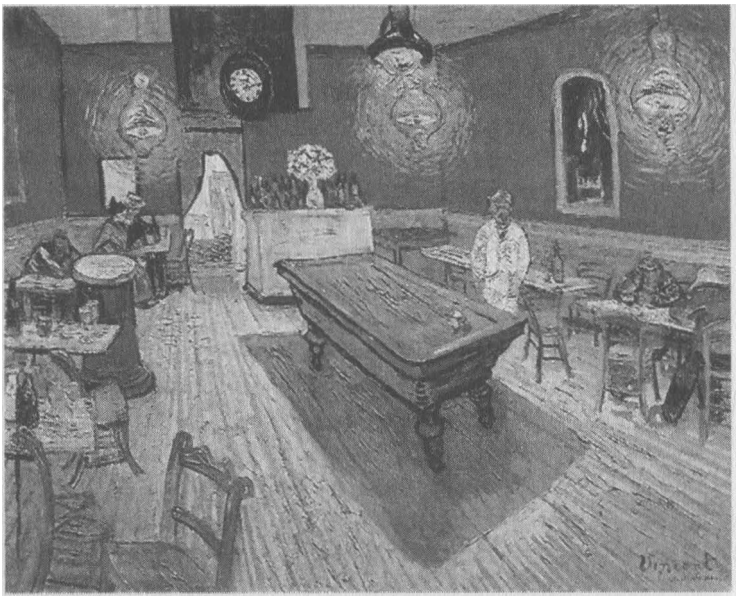
28. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye,* 1965. Katlanabilir ahşap sandalye, sandalyenin fotoğrafik kopyası ve sandalyenin sözlük tanımının büyütülmüş fotoğrafı; sandalye 82,3 x 37,7 x 53 cm; fotoğraf paneli 91,4 x 71,5 cm; metin paneli 61 x 61 cm. Larry Aldrich Vakfı Fonu. Modern Sanat Müzesi/SCALA/Art Resource, NY tarafından lisanslanmıştır. © 2004. Joseph Kosuth/Artists Rights Society (ARS), New York.

Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu — dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman sanatçı için iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi. Ayrıca iç gerçeklikle uğraşmak daha zor ve tehlikeliydi, hem sanatsal hem de insani açıdan zorlayıcıydı. İç gerçekliği betimlemek için yeni yöntemlere ihtiyaç duyuluyordu; dış gerçekliği anlatmak için kullanılan geleneksel yöntemler bu görevi tam olarak yerine getiremiyordu. Yavaş, ama emin adımlarla dış ger-

çekliğin temsili değişmeye başladı, böylece dış gerçek, iç gerçekliği temsil etmek ya da Redon'un söylediği gibi, en azından hissettirmek için kullanılabilecekti.

Simgecilikte ve Dışavurumculukta gerçekliğe dair içsel deneyim, gerçekliğe dair gündelik deneyimler kadar önemli, hatta daha önemli hale geldi. Dış gerçekliğin, iç gerçeklik yoluyla algılanması giderek daha da ilginç, hem de kaygı verecek kadar ilginç bir hal alıyordu. Dış ve iç gerçeklik arasında rahatsız edici bir denge oluşmuştu: Gerçekliğin bilinçli olarak algılanmasının normalleştirici eğilimini, bilinçdışı kavrayışın anormalleştirici eğilimi tamamlıyordu. Ne var ki bilinçdışı, bilinci yok etme, ele geçirme ve onun yerine geçme tehdidinde bulunuyordu, böylece aralarındaki denge sarsılmış olacaktı — Simgeci ve Dışavurumcu sanatı böylesine tekinsiz hale getiren şey de dış ve iç gerçeklik arasındaki bu hassas dengeydi zaten. Anormal olan hiç kuşkusuz normal olandan daha etkileyiciydi. Gerçekten de hem edebiyatta hem de sanatta Simgecilik ve Dışavurumculuk hep anormalliğin kışkırtıcılığıyla —ister meşum kadın biçiminde ister Duchamp'ın fiziksel resim adını verdiği biçimde olsun (fiziksel resim de büyük olasılıkla, meşum kadınınki gibi etkileyici bir bedene ve zayıf bir zihne sahiptir) anormal olanın iradi kışkırtmasıyla— ilgili olmuştur.

Anormal bilinçdışı kavrayış ile normal bilinç algısı arasındaki gerilim, Post-Empresyonizmde, özellikle Van Gogh ve Gauguin'de, ayrıca Degas ve Cézanne'da da apaçıktır. Onlar dış gerçekliği resmetmeye devam etmişlerdir, ama anormalleştirici bilinçaltlarının emrettiği biçimde görünüşünü değiştirmiş, hatta, daha önce de söylediğimiz gibi, bozmuşlardır. Cézanne'da dış gerçeklik, sonsuza dek kalıcılığını koruyacağını doğrulamak istermişçesine, şaşırtıcı bir somutluğa dönüşmüş, daha doğrusu görünüşe göre ulaşılmaz bir yoğunluğa ulaşmış, sonra parçalanmaya ve yok olmaya başlamıştır; Degas'daysa esrarengiz bir hal almıştır, öyle ki sanki bilinçdışının gölgesi onun üzerine düşmüştür de onu gündelik bakış için anlaşılmaz ve gizemli hale getirmiştir. İnsanın dış gerçekliğe içsel bir bakış açısıyla yaklaşması gerekiyordu, içsel bakış modern sanatta daha çok tercih edilir olmuştu. (Simgecilere göre ve onlardan sonra gelen Sürrealistlere göre, "esrarengiz" demek, bilinçdışı demekti.) Gauguin'in "kendini dışavurmanın ilkel cenneti" anlayışı,



29. Vincent Van Gogh, *Gece Kahvesi,* 1888. Tuval üzerine yağlıboya, 72,4 x 92,1 cm. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi: Stephon Carlton Clark'ın mirası, B. A., 1903.

dış gerçeklikle hemen hiç bağlantısı olmayan, bilinçdışına dayalı bir anlayıştı. Gauguin'in resmettiği biçimiyle Tahiti, gerçek Tahiti'ye pek benzemiyordu. Bilinçdışı daima bilince egzotik gelir; yani tanıdık ve sıkıcı dış gerçeklikle karşılaştırıldığında tuhaf ve heyecan verici görünür. Van Gogh dış gerçekliği yanlış temsil etmiş, kimi zaman da kökten değiştirmiştir. Albert Lubin, Arles çevresindeki tarlaların hiçbir zaman Van Gogh'un tablolarındaki kadar yeşil ve canlı olmadıklarını, tablolardaki tarlaların aslında Van Gogh'un arzularını yansıtan birer fantezi olduklarını belirtir. *Arles'deki Gece Kahvesi* (1888) adlı tablo, Van Gogh'un bilinçdışı tarafından daha çok çarpıtılmış, hatta bir kâbusa dönüşmüştür. Van Gogh gün geçtikçe dış gerçeklikten daha da uzaklaşmış, bunun sonucunda tablolarındaki gerçeklik daha da tuhaf bir hal almıştır. Van Gogh, dış gerçeklikle bağlarını yitirmiş gibi görünmektedir, dış gerçeklik yalnızca onun duygularını tetiklemek için var olmaya başlamıştır. So-

nunda duyguları dış gerçeklikten daha gerçek bir hal almış, kontrol edilmeleri güçleşmiştir. Görüntüler, bilinçdışı izlenimlerinin etkisiyle değişmiş ve bilinçdışının kavrayışından etkilenmediği varsayılan gündelik bilinçte olduklarından daha olağanüstü —hiç kuşkusuz bambaşka— bir hale gelmiştir.

Bilinçli olarak bilinen şeyin köklerinin, bilinçdışında ya da bilinmeyende —yoksa bilinçdışında bilinen mi?— yattığını düşünen Odilon Redon, Kandinsky'nin daha sonra içsel zorunluluk adını vereceği şeyin daha temel olduğunu, hatta dış zorunluluktan daha büyük önem taşıdığına dikkat çekiyordu. Bundan sonraki kararlı, cesur adımı Kandinsky atmıştı: Dış gerçekliği iç gerçeklikten ayırarak dış gerçekliği kullanmaktan vazgeçti. Bu adım, modern sanat açısından çok önemliydi. Kandinsky iç gerçekliği ifade etmek için yoğun renkler, rastlantısal fırça darbeleri, kıvrak, yumuşak çizgiler ve belirli bir formu olmayan şekiller kullandı. O ilk Soyut Dışavurumcuydu — içsel gerçekliği geleneksel olmayan soyut bir biçimde ifade eden ilk sanatçıydı; böylece kendi duygu ve düşüncelerini araştıranların görebileceği içselliğin canlılığını ortaya çıkardı. Kullandığı yeni yöntem, geleneksel sunum yöntemlerinden daha iyiydi; çünkü içsel gerçeklik, dış gerçeklikle karşılaştırıldığında soyut görünüyor ve yaratıcı bir biçimde yorumlandığında canlılığını daha çok gösteriyordu. Maleviç de tamamen soyut sanata yönelmişti; ama o, içsel gerçekliği ya da kendi deyimiyle nesnel olmayan duyumsamayı ve nesnel olmayan duyguları açığa çıkarmak için, renkler ve karşılıklı etkileşim yoluyla dinamikleştirilen geometrik biçimleri kullanmıştır. Söz konusu sanatçıların ortaya koyduğu soyut eserlerin dini çağrışımları ne olursa olsun —Kandinsky sanatını manevi olarak görüyordu, Maleviç'in süprematist tablolarıysa kutsal ikonları anımsatıyordu, zaten bu şekilde sergilenmişti— dinsellik her ikisi için de içsellik anlamına geliyordu. Aynı şey, dış gerçeklikten iç gerçekliğe acı verici bir süreç yaşayarak geçen Mondrian için de geçerlidir; ironik bir biçimde sanatçı, kendi iç gerçekliğinden, yani kendi doğasından onu kutsal geometrinin koruyacağı umuduyla bunları yaşamıştır. İşte bu nedenle, sanatının biçimsel unsurları, dışavurumcu bir hâle ya da öznel bir parlaklık ve doğadan bağımsız bir dinamik karakter kazanmıştır — doğadan bağımsız olarak varlığını sürdürüyormuş gibi görünen bilinçdışı-

nın dinamiklerini yansıtan bu dinamik, özerk ve soyuttur. Kandinsky, Maleviç ve Mondrian'a göre içsel gerçeklik dışsal gerçeklikten bütünüyle farklı bir dinamiğe sahipti. En başta içsel gerçekliği dışsal gerçekliğe yansıtmışlardı —bu edim, dışarıdaki görüntülere anlam derinliği vererek onların gerçek anlamda gerçek görünmelerini sağlayan ilk yaratıcı-imgelemsel edimdir— ama daha sonra içsel olanı dışsal olandan daha üst bir konuma yerleştirdiler ve "gerçek" (estetik) deneyim ve sanatın temel kaynağı olarak görmeye başladılar.

Birçok sanatçı, iç gerçeklikle dış gerçeklik —soyutlama ile temsil— arasındaki uyumsuzluğu gidermeye çalışmış, hatta dengesiz de olsa dahiyane sonuçlar elde etmiştir. Ne var ki bu uyumsuzluk giderilebilir gibi değildir. Bilinçdışı kavrayış birincil ve orijinal olarak, bilinçli algı ise ikincil ve türetilmiş olarak kalmıştır. Bilinçdışının dinamikleri daima bilincin dinamiklerinden daha üstün olmuştur. Sürrealizmle birlikte bilinçdışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla, bilinçdışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayrım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır. Rüyanın içinde her ikisinden de unsurlar vardı, bu nedenle rüya, imge ve düşünceleri görünüşte rastlantısal bir biçimde birbiriyle bağdaştırdığından, Freud'un ifadesiyle, bilinçdışına giden en meşru yoldu. Rüyaların soyut olarak temsil edilmesi, bilinçdışının içeriğini kapalı bir biçimde ortaya koyuyordu. Sürrealizmle birlikte rüya, sanat eserinin modeli haline geldi. Rüya sanatıyla birlikte —rüyaların yalancı gerçeklik ve onun gerektirdiği ironik soyutlama kullanılarak (Picasso ve Masson'un sürrealist eserleri bunların ikisini de örneklerken Dali'nin eserleri birincisine, Miró'nunkiler ikincisine yaklaşıyordu) sanatsal bir şekilde gösterilmesi— bilinçdışı modern sanatta baskın bir güç haline geldi. Görünüşte belirli bir biçimden yoksun olan bilinçdışı, sanatın içeriği ve biçimi haline geldi. Estetik deneyim meselenin dışında bırakılmıştı, çünkü bir bakıma her rüya estetik bir şaheserdi, çünkü içerikle biçim rüyalarda birbirinden ayrılamazdı. Estetik meselesi Freud'un rüya çalışması adını verdiği süreçle halledildiği içindir ki rüya sanatı sonucunda üretilen eserin yorumlanması, izleyicinin ve sanatçının zihninde üretilmesi kadar önemli hale geldi. Esere biçim vermek için hangi bilinçdışı yöntemler kullanılırsa kullanılsın, eserin gizli an-

lamı, açık içeriğinden daha önemli oldu. Biçim, bilinçdışının kendini görmesini sağlarken görüntüyü bozan bir ayna olduğu kadar, sürrealist rüya sanatının kararlılıkla çözmeye çalıştığı, bilinçdışının anlaşılamayacak kadar gizemli derinliklerine ulaşmak için bir başlangıçtı aynı zamanda.

Bilinçdışı kültünün en açık simgesi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında gelişen mahut ilkel sanata yönelik modern saplantıdır. Söz konusu saplantı, Picasso ve Matisse'den Karel Apel ve Horst Antes'e kadar birçok modern sanatçının eserlerine ilham vermiş, daha doğrusu onlarda varlığını sürdürmüştür. Bu sanatçılar, yaşamları boyunca ilkel sanata böylesine bağlanmasalardı belki de yaratıcı güçlerini yitireceklerdi. Ne var ki, Robert Goldwater'ın deyimiyle, ilkel sanat "keşfedilmeden" önce de —Okyanuslarda ve Afrika'da bulunan etnografik kalıntılar, gerçek sanat olarak kabul edildikten sonra, ilkel sanat araştırmaları durmaksızın devam ederken ya da yirminci yüzyılda bu arayış Amerikan yerlilerinin kalıntılarına yöneldiğinde (yüzyıllar önce Albrecht Dürer, Maya ve Aztek kalıntılarının sanatsal kalitesini vurgulamış ve altın olanlarının eritilerek külçeye dönüştürülmesi karşısında büyük üzüntü duymuştu)— ilkel olarak adlandırılabilecek insanlar vardı, hâlâ da var: çocuklar ve akıl hastaları. Çocukların kişilikleri henüz şekillenmemişti, akıl hastalarınınkiyse yanlış şekillenmişti. Bunların ikisi de anormaldi —hiç kuşkusuz ikincisinin anormalliği açıktır— yani normal olarak şekillenmiş birer yetişkin değillerdi. Bu nedenle bizlerin yetişkin olduğumuzda kaybetmeye mahkûm olduğumuz masumiyeti, saflığı ve doğal bakış açısını kaybetmemişlerdi. Onları modern sanatçılar için çekici hale getiren şey duygusal ilkellikleriydi; öyle çekiciydiler ki, sanatçılar, kamusal alanda olmasa bile, en azından özel yaşamlarında onları kendilerine örnek alıyorlardı; bohem adı verilen sanatçılarsa zaten akli dengesi bozuk bir çocuk gibi görünüyorlardı. (Rimbaud yine iyi bir örnektir; Picasso da son dönemlerinde, kendine yaptığı maskelerden anlaşılabileceği gibi, örtük biçimde kendini çocuklarla özdeşleştirmişti. Yaptığı maskeleri kendi takıyordu. Tüm yaşamı boyunca bir çocuk gibi resim yapmaya uğraştığını da söylemişti.) Ama her şeyden önemlisi, onlar kendi sanatlarına ilham kaynağı olarak çocukların ve akıl hastalarının sanatını —bunların ikisi de

yabancı sanat denen sanatın örnekleridir— kullanıyorlardı.

Yetişkinlerin dünyasında masumiyet, saflık ve doğallık yarardan çok zarar verir; yetişkinlerin dünyasında doğal olmaktansa temkinli olmak, saf olmaktansa zeki olmak, masum olmaktansa suçluluk hissedecek kadar normal olmak daha mantıklıdır. Sosyalleşmemiş olduklarından —kronik akıl hastalarının sosyalleşme olasılığı yoktur, çünkü dış gerçeklikle temasları yoktur; çocuklarsa ciddi anlamda toplumun etkisine maruz kalmamışlardır henüz, hâlâ öğrenme aşamasındadırlar— duyuları taze kalmıştır, duygularını doğrudan ifade ederler, düşünceleri önyargısızdır, gündelik çıkarların etkisi altında değildir. Beklenmedik şeylere açıktırlar, üstelik kendileri de beklenmedik görünürler. Sanki her şey beklenmedikmiş gibi davranırlar, bu nedenle onlara göre her şey sürprizdir. Baudelaire'in söylediği gibi, onlara göre her duyumsama yenidir, bu da onları mutlak biçimde modern hale getirmektedir. Kısacası, onlar hiçbir şeyi saklamaz, her şeyi ifade ederler, bu nedenle özgürleşmiş görünürler — özgürlüğün en iyi örneğini oluştururlar. Onları özgür ruhlar haline getiren şey tam da bu anormalliktir — yani yaşamak için bilinçdışıyla doğrudan temas halinde olmaları ve onu ifade etmekte tamamen özgür olmalarıdır. (Belki de "anormal" yerine "normal olmayan" demek daha doğru olurdu, ama "anormallik" onların normal yetişkinlerden farklı ve açık görüşlü oldukları, yani toplumsal sahnenin içinde ve arkasında bulunan şeyleri görebildikleri gerçeğini daha iyi anlatıyor.) Onlar modern sanatçıların yeni ütopyasıydı —kişisel ütopyalarıydı— çünkü hemen hiç çaba sarf etmeden yetişkinliğe, özellikle de kendini normalliğin olabilecek en iyi örneği sayan yetişkin burjuva erkeğine karşı direnebiliyorlardı. Bu nedenle, çocuğun ve akıl hastasının zihin yapısının temelde aynı olduğu düşünülmüş, onların zihin yapısı modern sanatçının zihin yapısı için bilinçdışı model haline gelmiştir; bunun en önemli nedeni, onların zihin yapısının, paradoksal olarak, modernlik kadar yeni görünürken aynı zamanda modern gibi görünmemesidir. Bastırılmamış çocuk ve kendini ifade eden akıl hastası, toplumsal baskıyı simgeleyen, dışavurum gücünden yoksun mekanizmanın tam karşısında yer almaktadır, çünkü bu mekanizma standartlaşmayı, tasnifçiliği, homojenliği ve uyumluluğu —yani özgür, doğal bireyselliğin gelişimine engel olan her şeyi— içinde barındı-

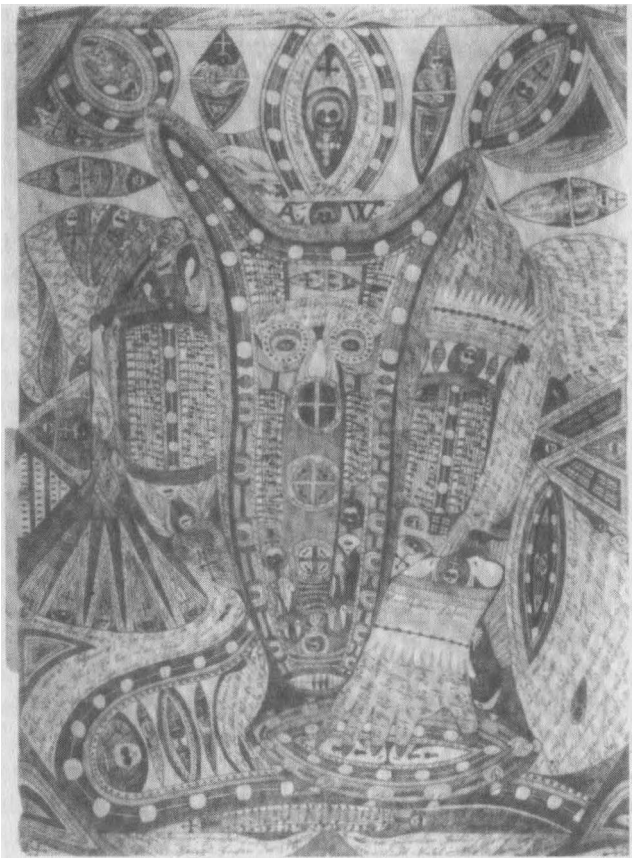
rır. Çocuk ve akıl hastası, radikal bireyselliğin ve radikal öznelliğin en iyi örneklerini oluşturuyordu; özellikle de duyu ötesi (doğaüstü) güçlere —geleceği gördüğüne inanan ve sonunda akıl hastanesine kapatılan akıl hastası Nadja konusunda Breton'un düşündüğü gibi, sıradan olanın içindeki gizemi algılama yönünde mistik bir yeteneğe— sahipmiş gibi göründükleri için böyle görülüyorlardı.

Postsanatla ilgili en hayati şey, bilinçdışı kültünün sona erdiğine işaret etmesidir. İlham kaynağı olarak bilinçdışına sahip olmayan sanat, boşa kürek çekmeye başlar; günümüzde olan şey de büyük ölçüde budur. Bilinçdışının toplumsal bir yapı —burjuva ideolojisi— olduğu inancı, bilinçdışına yönelik bir saldırıdır. Bilinçdışı içerikten yoksun olan kavramsal sanat —burada rüyaların bilgeliği, yerini göstergelerinkine bırakır— Kosuth'un, Freud'un bir metnini yadsımasından da anlaşılacağı gibi, bu saldırının öncülerindendir. (Kosuth bu metnin üstüne çarpı atarak güya onu silmektedir, ama görsel olarak okunamaz ve anlamsız hale getirdiği doğrudur.) Teknolojiye yönelen sanat da bilinçdışına yönelik savaşın öncü kuvvetleri arasındadır. Postsanatta kuramın, toplumsal eleştirinin ve bilinçdışının yerini teknoloji almıştır; işte bu yüzden günümüzde aynı zamanda —hatta öncelikle— mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmak giderek imkânsızlaşmaktadır. Daha 1966 yılında, yani John Cage, Robert Rauschenberg ve mühendis olan Billy Kauver, yaptıkları Sanat ve Teknoloji Deneyleri'nin (EAT) doruğunu oluşturan "9 Akşam: Tiyatro ve Mühendislik" başlıklı etkinliği düzenledikleri zaman sanat, teknolojinin egemenlik alanı olma yolunda ilerliyor ya da tıpkı Heartfield, Holzer ve Kruger'in sahiplendiklerini sandıkları araçların onları sahiplenmesi gibi, sahiplendiğini düşündüğü şeyce sahiplenilmeye başlıyordu. Son zamanlarda yapılan Whitney Bienallerinde sanatçı olarak adlandırılanların çoğu teknokrattır —"yeni bir aracın" ortaya çıkışını kutluyormuş gibi görünürler— bu nedenle yaptıkları sanat ifadesiz görünür, yani kişilikten yoksundur, oysa ki pazarlama kişiliğine, yani herhangi bir teknik hilenin hemen pazarlanabilirliğine sahiptir. Bu kişilerden bazıları, sanatın sona erdiğini —postsanatın hüküm sürdüğünü— doğrularcasına, geçmişin sanatını yok etmek için bilgisayar teknolojisini kullandı. Kendine has tarzı olan bir sanatçı, Dürer'in İsa'nın çarmıha gerilişi tablosunun

bir kopyasını dijital ortama taşıdı: Sonuçta bir dizi siyah çizgiden oluşan nihilist bir şey ortaya çıktı — postsanatçı Dürer'e saygı duruşunda bulunduğunu iddia etse de ne kadar saygılı olduğu kuşkuluydu.

Teknoloji, bir yandan alternatif bir ilham kaynağı sunarken bir yandan da bilinçdışının güvenilirliğini ve değerini azaltmak için yapılan son cesur girişimdir. Postmodern dönemde eski ve modası geçmiş olarak görülen modern sanat, yeniden modernleştirme kılıfı altında kasıtlı olarak yok edilmektedir — modern sanat toplumdaki baskın değerlerle uyumlu hale gelmesi için yeniden yontulmaktadır. Ne var ki sanatın postmodernleşmesinin altında, bilinmeyen ve denetlenemeyenin yarattığı korku —yani Redon'un bilinemez ve gizemli tanımlamasıyla kastettiği her şey ve gündelik aklın bilinçdışına ilişkin düşünceleri— yatmaktadır. Sanatın denetlenebilmesi için toplumsal açıdan şeffaf ve yönetilebilir olan postsanata dönüştürülmesi gerekir. Bilimsel ve teknolojik olarak yönetilen bir toplumda bilinçdışı öcüdür, bu nedenle de öldürülmesi ya da dışlanması gerekir. Bilinçdışı bilimsel açıdan incelenmiştir; ama hastada ortaya çıkan belirtileri, bilinçdışındaki kaynaklarını anlamadan azaltan psikofarmakolojinin tüm çabalarına rağmen henüz bilimsel açıdan denetlenememiş, teknolojik açıdan yönetilememiştir (ruh hallerini değiştiren ilaçlar kullanan akıl hastalarının artık sanatsal etkinliklerle uğraşmadıklarını belirtmekte yarar vardır, yani günümüzde Adolf Wölfli diye birinin çıkması mümkün değildir, çıkmamıştır da). Ayrıca postmodern dünyada denetim ve yönetim, modern dünyada olduğundan daha fazla hâkimdir (buna yalancı hâkimiyet de denebilir), daha doğrusu yaşamın en önemli parçası haline gelmiştir. Mitscherlich ve Adorno'nun yönetilen toplum dedikleri şey sanatı alt etmiştir; çünkü sanat, vahşi —ya da suçlu ve sapkın (bir zamanlar devrimci modern sanat böyle adlandırılmıştı)— bir toplumsal olgu haline gelmiş ve hizaya getirilmesi gerekmiştir. Söz konusu edim, yönlendirilen sanat diye adlandırabileceğimiz —toplumun yüksek şerefi için yönetilen— postsanat görünümü altında gerçekleştirilmiştir. Toplum yönetilir yönetilmesine de, insan şerefinin aynı oranda sağlandığı söylenemez.

İdeoloji, kuram ve teknolojiye rağmen, çocukluk ve "psikotiklik" —yaratıcılık ve psikozun belirli oranda birbirine benzediğini,



30. Adolf Wölfli, *Pasifik Okyanusundaki Büyük-Işık-Adası Körfezi, Bir İngiliz – Büyük Britanya Kolonisi,* 1911, *From the Cradle to the Grave* (Beşikten Mezara) adlı kitapta, 4. Kitap, s. 283. Gazete kâğıdı üzerine karakalem ve renkli kalemlerle, 99,6 x 71,6 cm. Telif hakkı Adolf Wölfli Vakfı, Bern Güzel Sanatlar Müzesi.

belki de bir yakınlıkları olduğunu öne süren Hans Eysenck'in kullandığı terim— postsanatta varlığını sürdürmüştür. Ne var ki ilkel sahiciliğin simgeleri olmaktan çıkmışlardır. Geliştirilerek sahici olmayan şeyler haline getirilmişlerdir. İdeolojik eğlence malzemesine dönüştürülmüş, kuram tarafından yönlendirilmiş, kimi zaman da Oursler'ın hastanedeki akıl hastalarını gösteren videolarında ol-

duğu gibi, teknoloji aracılığıyla aktarılmışlardır; tüm bunlar varoluş sıkıntısını alıp götürmüştür onlardan. Paradoksal olarak, üstün anlama yeteneğiyle onları yönetip görsel eğlenceye dönüştüren şey bilimdir. Kitleleri eğlendirme amacıyla normalleştirilerek, hızla tüketilen bir başka heyecana dönüştürüldüklerinde —öteki eğlence merkezlerinden "farklı" etkinlikleri pazarlayan sanat, postmodern dönemin en moda eğlence merkezi haline gelmiştir— yaratıcı potansiyellerini yitirirler. Sahte deneyimler —yani yaşamda beklenmedik bir anda oluşan deneyimler değil, yapay olarak üretilen deneyimler— çok daha eğlenceli ve heyecan vericidir, çünkü bu "deneyimi yaşayan" kişiyi bir sihirle toplumun çeperlerine iter; örneğin grafiti sanatının yapıldığı kenar mahallelere, yani (Gauguin'in terimlerini kullanacak olursak) ham, yabani sanatın "kendiliğinden" yapıldığı "ham", "yabani" yerlere götürür. Böyle arındırılmamış yerlerin ve gelişmemiş sanatın sırf ham, kaba, "ilkel", hatta müthiş derecede barbar ve gaddar olduğu için bünyesi gereği sahici olduğu kabul edilir. Bu nedenle Modern Sanat Müzesi'nin geçici bir süre için Long Island City'deki (düzenlenmiş) "ham alana" taşınması, sahiciliğe dönüş olarak kutlanmıştır. Tüm bunları, Jean-Michel Basquiat ve Julian Schnabel'in Amerikanlaştırılmış Yeni-Dışavurumculuğunda olduğu gibi, modaya uygun bir sahicilik anlayışının canlanması ve büyük bir hamlığın her şeye tepeden bakan bir başka tarz haline gelmesi olarak mı görmeliyiz?

Müzenin 23 Haziran 2002 tarihinde taşınmasını "anmak" amacıyla düzenlediği —normalde gösteri yürüyüşü olarak adlandırılacak— "tören alayı"na yönelik kendi değerlendirmesi şöyle:

> II Batı 53 Caddesi'nden ayrılarak Queens-boro Köprüsü ve Queens Bulvarı'nı geçerek MoMA QNS'de son bulan gösteri, hem bir aziz günü tören alayını hem de seküler bir kutlamayı çağrıştırıyordu. Müzenin en ünlü eserlerinden bazılarının röprodüksiyonlarıyla —bunların arasında Pablo Picasso'nun *Avignon'lu Kızlar*, Alberto Giacometti'nin *Ayakta Duran Kadın* ve Marcel Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* adlı eserleri vardır— sanatçı Kiki Smith tahtırevanlarla taşındı. Üniformalı katılımcılar üç saatlik yürüyüş sırasında sokaklara gül yaprakları attı ve gösteriye Perulu bir müzik grubu eşlik etti.

Kendi kendinin reklamını yapan bu tören alayı postmodern eğlencenin bir örneğidir. Hem genel olarak halka, hem de sanat dün-

yasının elit tabakasına yöneliktir. Modern sanat popüler(leştirici) bir gösteri ambalajına sarılarak gereğinden fazla reklamı yapıldı. Müze sokağa inmişti —Breton'un düşüncesine göre, müzeyle sokak düşmandı (müze, ölü nesnelerle doluydu, ama sokak, insanların ve hareketliliğin yarattığı bir canlılığa sahipti)— sokak da devinim halindeki bir müzeye dönüşmüştü. Müzede artık öteki ofis binalarında olduğu gibi müzik yayını da yapılıyordu — bunun nedeni Queens'deki sanata yabancı geniş İspanyol nüfusu etkileyerek müzeye hücum etmeleri için bir taviz verme gibi görünüyordu. (Tıpkı filmlerde müziğin ruh halini belirlemesi gibi, bize karakterlerin içsel yaşamları hakkında ipucu vermesi gibi, şimdi de müzik sanat ortamını belirlemektedir. Müzik olmadan film karakterleri nasıl anlamsız ve boş olursa müze de müziksiz öyle mi olur? Perulu grup, ortamı canlandırarak tören alayının cenaze alayıyla karıştırılmasını önlemek için mi gerekiyordu? New York mezarlıklarının çoğu Queens'dedir çünkü.) Bir zamanlar birbirleriyle anlaşmazlık içinde olan, ama şimdi modern zamanların tüm inançlarına açık olan bir müzede yan yana huzur içinde duran sanatçıların eserlerinin yer aldığı hem kutsal hem de seküler olduğu varsayılan müze alayı, her gerçek sanat müminine yönelik bir şey içeriyordu. Değerli şaheserlerin mekanik röprodüksiyonları, modern sanatın bir bütün olarak ne kadar sıradanlaştığını gösteriyordu. (Acaba müze farkında olmaksızın, modern sanatta aslında orijinal hiçbir şey olmadığına mı dikkat çekiyordu — yani son dönemlerde moda olan bir kuramın işaret ettiği gibi, orijinallik diye bir şey olmadığını, her şeyin kopyalardan ibaret olduğunu mu iddia ediyordu?)

Tören alayına boş bir gurur hâkimdi: Hafızalara kazınacak tarihi bir olaydan çok, daha fazla kişiye ulaşmak için beyhude bir girişimdi. Yarattığı sahte heyecan aslında çaresiz bir iniltiyi temsil ediyordu — Queens'e kadar yürüyüşü takip edin, diye yalvarıyordu, çünkü çoğu sanatsever için Queens bölgesi Avrupa'dan daha yabancıydı, Avrupa'ya gitmek daha kolaydı, üstelik görülecek daha çok şey vardı. Tören alayı Stella'nın bir yıl önce, müzeyi eleştirmesine neden olan yeni sanat eğlencesi çağını meşrulaştırıyordu. Stella, sanatın eğlence olmadığını ima ediyordu, ama Stella'yı gezdiren ve gezdirdiği sergiye ilişkin söyleyecek ilginç bir şeyi olmayan müze direktörüne göre sanat, eğlenceden başka bir şey değil-

di. Sanatı eğlence anlayışıyla yönetmek onu izlediği yaratıcı yoldan koparmanın bir yoludur. Ne var ki Büyük Sanat Piyasasının — Sanat Gösterisi Piyasasının— tören alayı durdurulamaz bir hal almıştır, müzenin tadilatı sırasında Queens'e taşınması, ne kadar gerekli de olsa, bunu kanıtlayan bir belirtidir. Long Island City'nin merkeze uzak bir sahilini istimlak etmesiyle —burada son dönemde gayrimenkullerin fiyatları fırlamıştır (sanat dokunduğu her mahalleyi güzelleştirir, belki de postmodern dünyadaki toplumsal işlevi budur)— Modern Sanat Müzesi ilkesel olarak küreselleşmiştir. Koleksiyonunun parçalarını uluslararası arenada ödünç vermekle kalmamış, şimdi bir de fiziksel olarak Manhattan'ın dışında bir yere, sanata karşı pek de konuksever olmadığı bilinen bir yere geçmiştir (hiç kusura bakmasın ama P. S. 1 sınırı aşan ilk sanat merkezidir). Modern Sanat Müzesinin genişlemesi, modern sanat inancını yaymak gibi iyi bir nedenle Bilbao ve Las Vegas'ın dış bölgelerine koloniler kuran Guggenheim Müzesi ile karşılaştırıldığında hiç kuşkusuz küçüktür. Sirk çığırtkanlarının halkı sirke çekmeye çalışmasıyla, yeni müze alanlarının modern sanatın bayrağını sanat dünyasının dışına dikmesi arasında ne fark var? Postmodernizmin sloganı, "herkes için kültür turizmi"dir. Doğru inançlara sahip olmayanların yaşadığı yabancı bir alana müzeden bir kale inşa etmek, kâfirleri imana getirmenin bir yoludur.

Yenilerde 730 metrekarelik bir atölye satın alan heykeltıraş Joel Shapiro, "Long Island City bu güzel ham niteliğe sahip" diyor. "Taze bir his uyandırıyor. Soho'daki gibi her yer mağazalarla dolu değil."[100] (Atölyesini, Modern Sanatlar Müzesi'nin oraya taşınmasıyla aynı zamanda satın alması ne büyük tesadüf, öyle değil mi? İyi bir yatırım yaptığına şüphe yok. Sanat, alışılmışın üstünde parası olan bir kalabalığı beraberinde getirerek dokunduğu her şeyin fiyatını artırır. Gerçekten de tıpkı bir kurutma kâğıdının mürekkebi çekmesi gibi, fazla parayı çeker.) Büyük olasılıkla, ortamın hamlığı Shapiro'nun yaratıcılığını yenilemekte, onu sahiciliğe döndürmektedir. Tehlike ve sahicilikle dolu olduğu düşünülen hamlık ve yabanilik —tıpkı akıl hastalarının ve hatta çocukların sanatının ancak gizli şiddetin sağlayabileceği düşünülen canlılığa sahip olması gibi— postmodernlikte canlı ve iyi olmayı sürdürür, ama fetişleştirilip sahici olmayan bir hale getirilmiş, standartlaştırılıp sah-

te sonuçlara dönüşmüştür. Yaratıcılık, canlılığını artık böyle niteliklere değil, paketlenme biçimine borçludur; bu paketler, toplumsal yenilik adı altında pazarlanır. Duygusal açıdan ham olduğu gibi, fiziksel açıdan bile ham olan çocukluk ve delilik için de aynı şey geçerlidir. Çocukların ve delilerin zihinleri, duygusal açıdan hamdır ve postmodern dönemde ilginç şeylerle dolu müze alanlarına dönüşmüşlerdir; o kadar çokturlar ki postmodern göze seri üretim gibi görünürler. Görme yetisi zayıf olan postmodem gözün tuhaf şeyleri sıradanlaştırmak gibi bir merakı vardır. Postmodern göz, şaşırtıcı olanı sıradan olana ya da Breton'un ifadesiyle, sarsıcı olanı gelişigüzel olana çevirme eğilimindedir.

Öyleyse modern sanatta çocukluğa ve deliliğe dönüş yaratıcılığın hizmetindeydi, postmodern postsanattaysa çocukluk ve delilik eğlence ve oyuna dönüştü. Çocukluğa ve deliliğe dönüş, canlı olmak için böyle şeylere ihtiyaç duyan sıkılmış bir toplumda pazarlanabilir yeniliklerin kaynağıdır. Modern sanatçı ve izleyici, içlerinde bir çocuğun ve delinin yaşadığını —çok aktif ama gizli bir çocuğun ve hayaletimsi bir delinin varlığını— kabul ederler. Hatta bunlar, en azından modern benlik anlayışına göre, benliğin temel parçalarıdır. Postmodern sanatçı ve izleyiciyse içlerinde, derinlerde bir yerde bir çocuğun ve delinin yaşadığını hayal bile edemezler. Bir zamanlar kendilerinin de çocuk olduğunu unuttukları gibi, hiçbir zaman deli olmadıklarını düşünürler — şüphesiz hiçbir zaman delirmemişlerdir. Normal birer yetişkin olarak, yaşamlarında delice ve çocuksu unsurlar olduğuna inanmak saçma olacaktır. Onlara göre, çocuklar ve akıl hastaları, dışarıya ait olan eğlendirici anormalliklerdir. Biraz anormallik yaşamın tadı tuzudur, ama neyse ki günlük yaşamın bir parçası değildir. Hanna Segal'e göre, yaratıcı sanat kişinin ruhunu bilinçdışına yönlendirirken, eğlence duygusal bir yaratıcı çaba gerektirmez. Sanatın simgesel biçimleriyle çocukluğumuza geri döner, içsel deliliğimizle ve yetişkinlikteki akıl sağlığımızı biçimlendiren çocukluk çılgınlığımızla karşılaşırız. Onları yeniden düşünürken özgürleştirici bir kavrayış elde ederiz — bu kavrayışın gerçek anlamda özgürleştirici olabilmesi için düzenli olarak yenilenmesi gerekir. Segal'in söylediği şey doğruysa, eğlence bizi ruhumuzun yüzeyinde tutar, böylece ruhun sığ görünmesine neden olur — her ne kadar eğlence ruhumuzu ortaya

çıkarıyor gibi görünse de ruhu bir gösteriye dönüştürür; bu da boş görünmesi için onu ters yüz ettiği anlamına gelir; böylece eğlence duygusal hakikate ilişkin bellek yitimini destekler ya da sonunda ortaya çıkan (eğer çıkarsa) duygusal hakikati sıradan ve eğlenceli bir şeymiş gibi gösterir (yani çocukla akıl hastası şaklabana dönüşür) — oysa sanat, ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır. Postmodern eğlence, bir bakıma, bizi eski günlere, sağlıklı insanların eğlenmek için akıl hastalarının tuhaf davranışlarını izlemeye akıl hastanesine gittikleri günlere götürür (akıl hastaları, bu sağlıklı ınsanların bilinçdışında kendi bastırılmış ve korku dolu benliklerini temsil ediyordu). Postmodern sanatın en eğlenceli gösterileri, sıradan insanların —deyim yerindeyse kapı komşularımızın— çocuk ve deli gibi, yani akli dengesi bozuk çocuklar gibi davrandıkları televizyon şovları değil midir zaten?

Postmodern dönemde çocukluk ve delilik bilinçdışı tözünü yitirmiş ve toplumsal yapılar, bir bakıma kültürel icatlar haline gelmiştir. Onlara geri dönmek, ironik bir tercih meselesidir — Mike Kelley ve Oursler'ın postsanatında olduğu gibi, düşünsel eğlence meselesidir. O yüzden bu dönüş sahte bir geri dönüştür —sahte çocukluk, sahte delilik— dolayısıyla toplumsal açıdan patolojiktir. Hepimizin içinde var olan çocuğu ve deliyi korumak yerine Kelley ve Oursler onları karikatüre çeviriyorlar. Kelley'nin sanatı bir çeşit deli karikatürüdür; Oursler'ınkiyse televizyon için üretilen bir deli karikatürüdür, yani pembe dizi biçimindeki deliliktir. İkisi de anormalliğe saygı göstermeyip onu kullanıyor, bu yüzden anormalliğin içinde saklı olan yaratıcılığı ortaya çıkaramıyorlar. Winnicott'un belirttiği gibi, gerçekten de bilinçdışını görünüşteki tüm anormalliğiyle kabul edip seversek, sağlıklı meyveler veren, yaratıcılığı bol bir şeye dönüşecektir. Bilinçdışı yırtıcı bir hayvan gibi görünmektedir, ama öpmeye tenezzül edersek bu hayvan güzel sanata dönüşür. Modern bilinçdışı kültünün vermeye çalıştığı mesaj budur — işte bu nedenle ona karşı böyle bir inanç ve bağlılık duyulmaktadır. Breton'un söylediği gibi, modern sanatçılar "akıl hastası olarak sınıflandırılan insanların sanatının, zihinsel sağlık kaynağı olduğunu" anlamışlardır.[101] Aynı şey geleneksel standartlara göre anormal kabul edilen çocuk sanatı için de geçerlidir. "Şaşırtıcı bir

diyalektik etkiyle, belirli bir yere kapatılmış olma ve tüm dünyevi kibirlerden arınmış olma faktörleri... ne yazık ki başka yerlerde olmayan bütüncül bir sahiciliğin güvencesini verir; bu sahiciliğin yokluğu gün be gün bizi daha ciddi etkilemektedir." Bütüncül sahiciliğin —dünyevi kibrin ne olduğunu henüz bilmeyen ve ailenin tımarhanesine kapatılmış olan çocuğun bütüncül sahiciliğini de içerir— kötü bir tiyatro oyunu gibi göründüğü bu eğlenceli günlerde Breton'un görüşü hiç kuşkusuz doğrudur. Çocuklar ve deliler bundan böyle bizi etkileyemezler; onların yalnızca toplumsal bir rol oynadıklarını artık biliyoruz.

Modern sanatta çocukluğa ve deliliğe dönmek, sanatçının çalışma egosunun denetimindedir. Bu yaratıcı bir geri gidiştir, öyle ki, içgüdüsel doğa kuvvetlerinin ve insan ruhunu kaplayan toplumsal süperego kuvvetlerinin bilincine varmasını sağlayıp egoyu güçlendirir. Böylece ego, bu kuvvetleri kendi yüce amaçları için kullanabilir, yani onları daha büyük bir yaratıcı amaç için çalıştırabilir. Egonun kendisini onların egemenliğinden kurtarmasına yakın bir şeydir bu. Yaratıcı geri gidiş, egonun çocukluk ve delilik tarafından simgelenen bilinçdışına olan hoşgörüsünü artırır, böylece bilinçdışına karşı güçlenmesini sağlar. Gücü ciddi anlamda kabul edildikten sonra yaratıcı amaçlar için ondan yararlanılabilir. Birçok modern sanatçı, çocukların ve delilerin davranışlarından ilham almış, bu sayede içlerindeki çocuk ve deliyle barışmışlardır. İçlerindeki çocukla deli onları aşağı çekmemiş, yaratıcı kaynaklar sunmuştur. Onlar yaratıcı sanatçılara dönüştürülen manevi varlıklardır. Bence modern sanatçı için akıl hastalarının ve çocukların sanatından daha önemli olan —tabii ki bu önemliydi, hem de kimi zaman değiştirilerek yeniden yapılacak ölçüde— başka bir şey vardı: Özürlerine ve yeterli olgunluğa erişmemiş olmalarına rağmen akıl hastaları ve çocuklar sanatla uğraşabiliyorlardı. Üstelik de geleneksel sanatla karşılaştırıldığında çok özgün, taze görünümlü ve sıradışı bir sanattı onlarınki. Modern sanatçıyı etkileyen şey, yalnızca böyle zorlu ama kararlı çalışmalarının sonucunda ortaya çıkan sanat değildi, içsel ve toplumsal sorunlarına rağmen —bunaltıcı gerçeklik ve aynı zamanda bu gerçekliğe karşı kendini savunan ve ona isyan eden (her ikisi de çocukların ve akıl hastalarının sanatında apaçık ortadadır) yarı-yaratıcı bir çılgınlık karşısında— yaratıcı bir biçim-

de çalışmaya devam edebilmeleriydi. Modern sanatçı, açıkça görüldüğü gibi, kendini akıl hastası ve çocuğun eşsiz toplumsal ve duygusal konumuyla ve onların varlıklarını sürdürmelerini sağlayan dürtüsel sanatla özdeşleştirmiştir.

Postmodernizmdeyse geriye gidiş, hem yıkıcı, hem de rutin hale gelir ve belki de her şeyden önemlisi, bundan böyle bireysel yaratıcılığa hizmet etmeyen bir kitle olgusuna dönüşmüştür. Yaratıcılık, yüceltme ve şefkat gibi değerleri değil; kaos, sıradanlık, sapıklık ve toplumsal bağlara karşıtlık gibi değerleri çağrıştırır. George Frankl'a göre, Francis Bacon'ın tablolarında "pek şefkat yoktur; tersine, insanların trajedi ve acıları, sanatçıya ve tabii izleyiciye verdiği sadistik haz nedeniyle sömürülmektedir."[102] Bir başka deyişle, trajedi, acı ve sadistlik bu tablolarda eğlenceli hale gelmiştir. Bacon'un tuhaf figürleri, beklenmedik bir gösteri yapar; tablolarıysa umursamaz bir korku şovu gibidir. Ne var ki Bacon, en sıradan malzeme olan "dışkıyı sergileyen" postsanatçılara kıyasla eski moda bir modern sanatçıdır (dışkısal postsanatta, Kaprow'un tercih ettiği diş fırçalama işinden bile daha yaygın ve gündelik olan bir şey, olabilecek en bayağı malzeme kullanılmaktadır ve bunun karşısında Kaprow'un postsanatı da daha resmi kalır). Postsanatçılar,

...dışkıyı dünyadaki herkesin gözü önünde sergilemektedir. Londra'daki kimi sergilerde "kirli külotlar", pis slipler, gerçek gibi görünmesi için yerde sergilenen dışkı yığınlarından oluşan gösteriler vardı. Bunu, ebeveynler tarafından ve daha genel anlamda "temiz ve düzenli" dünya tarafından kirli ve kötü hissettirilen benliğin isyanı olarak görebiliriz...

Londra'nın South Bank bölgesinde yakın zamana kadar, görünür bir yere inşa edilmiş ve eski araba tekerlekleri yığınından oluşan bir "heykel" vardı ve o bölge halkına ya da orayı ziyaret edenlere bir hakaret niteliği taşıyordu... Belki daha da rahatsız edici başka bir olay aynı yerde şimdi de büyük bir kitap yığınından, daha doğrusu binlerce kitaptan oluşan bir "heykel"in yapılmış olması. Böyle "heykeller"in anlamı nedir? Gerçekten eski demir parçalarının, kırık baca külâhlarının, eski bisikletlerin, makine parçalarının, sokağa atılmış dikiş makinelerinin ve böyle heykel olarak sergilenen eşyaların anlamı ne?

Açıkça görüldüğü gibi, bunlar, çoğu insanın çöp olarak gördüğü şeylerde sanatsal bir anlam olduğunu iddia ederek izleyici rahatsız etmeyi ve öfkelendirmeyi amaçlamaktadır. Burada kültürel süperegoya karşı savaş ilan edildiğini, daha önce tabu kabul edilen bir dürtüyü ifade etme hakkına yönelik bir talepte bulunulduğunu görüyoruz. Kültürün temeli olan yü-

celtmenin, özgürlüğe karşı bir engel, bir baskı aracı olduğu ilan edilmektedir. Bu yeni tür [postmodern] özgürlük anlayışı, hiçbir şekilde modern sanatın kurucularının amaçladığı şey değildir.[103]

Açıkça görüldüğü gibi, ham olan şey, zor günler geçirmektedir; çünkü sanatçılar onu ilkel toplumların müthiş biçimlerinde bulmayacak, çöplerde ve dışkıda aramak zorunda kalacaklardır. Postmodern dönemde yaratıcılık da zor günler geçirmektedir. Postsanatçılar, ilkel olanı, Picasso ve Alman Dışavurumcularının Afrika maskalarını yaratıcı sezgileriyle dönüştürdükleri biçimde, estetik açıdan nasıl dönüştüreceklerini bilmiyorlar — bununla ilgilenmedikleri gibi, zaten böyle bir yeteneğe de sahip değiller. Bu nedenle postsanatçılar imgelemden yoksundur ve zaten imgeleme ihtiyaç duymazlar, çünkü onlara göre, sıradan malzeme demek ham halde olan sanat demektir — bu anlayış, Duchamp'ın sözünü ettiği ham halden daha da ham durumdadır. Frankl'ın deyimiyle, geriye yönelik "yücelikten yoksun bırakma" edimi postmodern postsanatta entropik bir zirveye ulaşır, çünkü dışkıya ulaşıldıktan sonra geri gidecek başka bir yer kalmamıştır.

Ne var ki aslında Duchamp bir kez daha avangard sanatta ön saflarda yer alıyordu. Dali'den daha önce alıntıladığımız bölümü yineleyecek olursak, "İkinci Dünya Savaşı sırasında" Duchamp "dışkı hazırlanmasına yönelik yeni bir ilgi" geliştirdi, "göbekten çıkan küçük pislikler dışkının lüks versiyonuydu."[104] Sanki Duchamp'ın uzak görüşlülüğünü —yani tüm sanatın dışkıya dönüşeceğine ve dışkının sanat olarak, hem de en eğlendirici sanat olması nedeniyle pahalı sanat olarak pazarlanacağına ilişkin postmodern öngörüsünü— doğrularmışçasına Dali şunları ekliyordu: "Günümüzde [1968] Veronalı ünlü bir Pop sanatçısı kendi dışkısını (gösterişli bir ambalaj içinde) lüks bir şey olarak satıyor!" Dali'nin de dışkıya karşı çocuksu bir ilgisi vardı, dışkıyı simgelemek için *Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı (İç Savaş Sezgisi)* (1936) adlı eserinde fasulyeleri kullanmıştı. Belki de bu, geleceği en iyi gören başyapıtıydı. Korkunç İspanya harabeye dönmüş —faşizmin cumhuriyetçiliğe karşı büyük bir zafer kazandığı İspanya İç Savaşı, dünyanın harabeye döndüğü İkinci Dünya Savaşı'nın habercisiydi— tüm dünya bir lağım çukuru haline gelmişti. Ama Dali'nin kullandığı simgeler hem eski moda hem de moderndi, belirli bir al-



31. Salvador Dali, *Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı (İç Savaş Sezgisi)*, 1936. Tuval üzerine yağlıboya, 39 5/16" x 39 3/8". Philadelphia Sanat Müzesi: Loise ve Walter Arensberg Koleksiyonu. © 2004 Salvador Dali, Gala-Salvador Dali Vakfı/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotoğraf Graydon Wood tarafından çekilmiştir, 1995.

çakgönüllülük gösteriyor, görgü kurallarına saygılı davranıyordu: Postmodernliğin ve postsanatın, dışkının ironik biçimde saygıdeğer olan halinin açıkça sergilenmesiyle başladığı söylenebilir. Bildiğimiz bok sanatın ufkunda belirdiğinde, postmodern geriye yönelik yücelikten yoksun bırakma süreci, en kusursuz postsanatını üretmişti. Kaprow bile eski moda gibi görünmektedir, çünkü anüsü yerine, ağzıyla; kıçındaki pislikle değil, ağzını temiz tutmakla ilgilenmişti. Onun postmodernliği Duchamp'ınkinden daha bütün-

seldi — onunki patolojik bir Fransız postmodernliği değil, sağlıklı bir Amerikan postmodernliğiydi: Duchamp ise Baudelaire, Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant ve Alphonse Daudet'nin yaşamları ve eserlerinde Roger Williams'ın dikkat çektiği, yaşamın altında yatan gerçek hakikati ortaya çıkaracağına inanılan yaşamın sırlarına yönelik tuhaf bir merakın arkasına gizlenen o bilinçdışı "yaşam korkusu"ndan mustaripti.[105]

Sözü edilen kişiliklerin hepsi —Duchamp dahil— bir bakıma yaşamın kaba, aşağı yönünü vurgulayarak yaşamın yapısını çözmeye çalışıyorlardı, ama aslında yaşamın yüce, yüksek yönünün gerçekliğini —hatta olabilirliğini— saptırarak inkâr etmeyi amaçlıyorlardı. Bu nedenle onların eserleri yanlış bir yapıbozumdur, çünkü karşıtlarından birini (aşırı derecede) vurgulayarak, bir diğerini de çökertmekte —yüksek olanın aslında alçakta olanın kılık değiştirmiş hali olduğunu, yani bir kandırmacadan ibaret olduğunu göstererek yüksekte olanı çökertmekte, alçakta olanın yanına indirmektedirler— yapıyı bütünüyle yanlış temsil ediyorlar. Beden ile ruhun içsel birliğe sahip olduğunu ve birbirlerine engel olmak yerine birbirlerini nasıl güçlendireceklerini gösterip, aralarındaki ayrımın üstesinden gelmekten ziyade, ruhu bedensel olana indirgeyerek gelişimine engel olurlar. Onlara göre, sağlam kafa sağlam vücutta bulunmaz, sağlam olmayan kafa, sağlam olmayan vücuttadır — belki de (kusurları ne olursa olsun yaşama saygıyla yaklaşan) yaşamı yüceltmeye ve kutsallaştırmaya yönelik geleneksel eğilimle yaşamı patolojik ve kötü hale getirmeye yönelik (bilinçdışında bu yaşamdan korkan) modern eğilim arasındaki fark budur. Klasik sanattaki uyumlu beden, hiç kuşkusuz modern sanattaki, belki de en ünlü örneğini Picasso'nun oluşturduğu bölünmüş, parçalanmış, kötülenmiş bedenin çok uzağındadır — bir bütün ya da tam bir beden olarak adlandırılamayacak çeşitli parçaların görünüşe göre keyfi bir biçimde bir araya getirilmelerinden oluşur ve aslında bozulmuş, patolojik bir beden düşüncesidir. Yaşamın ve bedenin bu şekilde ideallikten uzaklaştırılması, postmodernlikte tuhaf bir zirveye ulaşır. Baudelaire'in söylediği gibi, yaşam bir hastanedir ve bu hastanede yapılacak en iyi şey yatakların değiştirilmesi olacaktır. Ya da Duchamp'ın söyleyebileceği gibi, yaşam, insanın kendi bokunu ya da dünyanın bokunu yiyebileceği adil olmayan bir yerdir. Ne var ki bu

durum, Duchamp'a göre trajik ve rahatsız edici değil, eğlenceli bir şeydir. Postmodernizmin farkı da burada yatmaktadır. İnsan, yaşamın patolojisi —kader adı verilen acı— konusunda hiçbir şey yapamaz, Duchamp'ın takma adı Rrose Sélavy de zaten bunu açıkça göstermektedir. Sélavy — *c'est la vie*, yani yaşam budur. Oysa Duchamp'a göre, yaşam Rrose'dan —erostan— ibaret değildi, üstü kapalı da olsa anüs de önemliydi onun için: Onun sanatı anal olarak sadistikti — Frankl'in söylediği gibi, anal olarak isyankârdı— dışkının hazırlanması ve pazarlanmasına, yani dışkının bir aktarım aracı olarak kullanılmasına gösterdiği ilgi, sonunda bunu açığa çıkardı. Yüksek sanatın —(hıç kuşkusuz Duchamp'a göre, yaşam kutsal değildi; kutsal olsaydı eğer, korkunç olamazdı) yüksek, yüce, manevi olan herhangi bir şeyin— soykırıma uğratılmasını içeren bu tür bir yanlış yapısökümü, sapıklığın en iyi örneğini oluşturan düşünsel durumdur. Janine Chasseguet-Smirgel'in söylediği gibi, sapık olan "yasaları tersine çevirerek onlarla dalga geçmek amacıyla... yola çıkar."[106] Söz konusu durum "kaosun yeniden yapılandırılmasıdır ki bunun içinden de anal evrene ilişkin yeni bir gerçeklik türü çıkar."[107] Bu nedenle aşağı ile yukarı —yüksek ile alçak— arasında fark yoktur. De Sade onun verdiği temel örnektir, Duchamp ise, Rrose Sélavy kod adını verdiği kadın bir hastasına ilişkin yazdığı klinik raporun gösterdiği gibi, onun örtük biçimde yedekte beklettiği modeldir. De Sade'ın yaşama yönelik tutumu ve anlayışı, örtük olarak Duchamp ile —Williams'ın sözünü ettiği— öteki dekadan Fransız yazarların modeli olmuştur. Duchamp da onlardan biridir.

Sanki dışkının postmodern biçimde "estetikleştirilmesi" ve sergilenmesinden söz ediyormuşçasına —tüm sanatların boktan ibaret olduğu anlamına gelir ki bu da zaten postmodern postsanat anlayışının temelini oluşturur— Chasseguet-Smirgel şöyle yazar: "Bu farksızlaşma sadist-anal evreye özgüdür, bu evrede tüm nesneler, cinsel yönden duyarlı bölgeler, idealler vb. sindirim kanalında öğütülerek birbirinin aynısı olan parçalara, dışkılara dönüşecek şekilde homojenleştirilir... bu geriye gidiş, yalnızca sado-mazoşizmde değil, her ne şekil alırsa alsın sapıklığın özünde vardır. Benim kuramım penis = dışkı = çocuk denklemine dayanmaktadır ve bu denklem sapıklığa birebir uymaktadır. Dışkı hem erkeklere hem de kadınlara, hem çocuklara hem de yetişkinlere aittir; halbuki cinsel

açıdan üretken bir penise sahip olmak için erkek olmak ya da çocuk doğurabilmek için kadın olmak gerekir ve her iki durumda da kişinin yetişkinlik düzeyine ulaşması gerekir. Bir başka deyişle, ... penisi ve çocuğu dışkıya eşdeğer olarak düşünmek, cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki ikili farklılığı —yani gerçekliğin ve tüm farklılıkların temelini— ortadan kaldırmak demektir."[108] Dışkının eğlenceli bir biçimde sergilenmesi —gösteri, bizi gösterdiği şeyden uzaklaştırdığı için, dışkının gerçek doğasının (ayrıca simgelediği hiçliğin ve anlamsızlığın) unutulması amacıyla bir gösteriye dönüştürülmesi— entropik modern sanatın ve postsanatın başlangıcının kusursuz bir ironik örneğidir. Yani sanatın dışkı olduğu düşüncesi, dışkının gündelik ortamının dışında sergilenmesiyle eğlenceli hale getirilmektedir — günlük yaşamın atık maddesi, (giderek kuşkulu hale gelen) sanat statüsü kazandırılarak yüceltilmesiyle eğlenceli bir gösteriye dönüşür. Dışkı aslında yaşamın entropik mamulüdür —yaşamın tüketilmiş, boş, değerini yitirmiş halidir ve bu nedenle ilke olarak ölüdür (dışkı cansızdır)— ve bu sıfatla gerçekliğin yapısökümüne uğramış nihai maddesidir, özellikle de patlayıcı bir anal olayla sonuçlanan zorunlu bir yıkıcı sindirim sürecinin homojen sonucu olması yüzünden böyledir. Sanatın bir konu/tema —mükemmel biçimsiz içerik— olarak dışkıya yönelmesi, iktidarsızlığını ve kısırlığını da gösterir, çünkü eğer dışkı penisin yerini alıyorsa ve çocukların sanatı artık yaratıcı bir edim değilse, bu durumda sanat, kişinin ruhsal bağırsağını boşaltmasından ibarettir.

En ilkel, ham, akli dengeden yoksun sanat eseri oyuncaktır; Gauguin'den Appel'e kadar modern sanat eserinin örnek aldığı, bilinçdışı anlamlarla dolu olan şey de çocuk oyuncaklarıydı. (Appel' in *Psychopathological Drawings* [Psikopatolojik Çizimler] adlı eserinde kullandığı imgeler, bilinçdışından ilham alan en muhteşem imgeler arasındadır, tıpkı oyuncak gibi görünen figürlerinin avangard oyuncak sanatının en iyi örnekleri arasında olması gibi. Zaten kendisi de çocuklardan ve delilerden ilham aldığını açıkça ifade etmiştir.) Böyle söylemek tuhaf gibi gelse de, bu tarz sanat, estetik açıdan eksiksizdir —onun içinde konuyla biçim özdeştir— Baudelaire'in söylediği gibi: "Yumuşaklık, göz kamaştırıcı renkler, jestlerdeki şiddet, kontur kararlılığı açısından çocukların güzellik anlayışına böylesine benzeyen o tuhaf heykelin etkisinden uzun



32. Karel Appel, "Soyutlama", *Psikopatolojik Sanat*, 1950. Pastel, mürekkep, *Psikopatolojik Sanat*'ın 40-41. sayfalarında kolaj, Uluslararası Psikiyatri Kongresi, Paris, Fransa, Eylül 1950, 26 x 20 cm. Karel Appel Vakfı'nın izniyle.

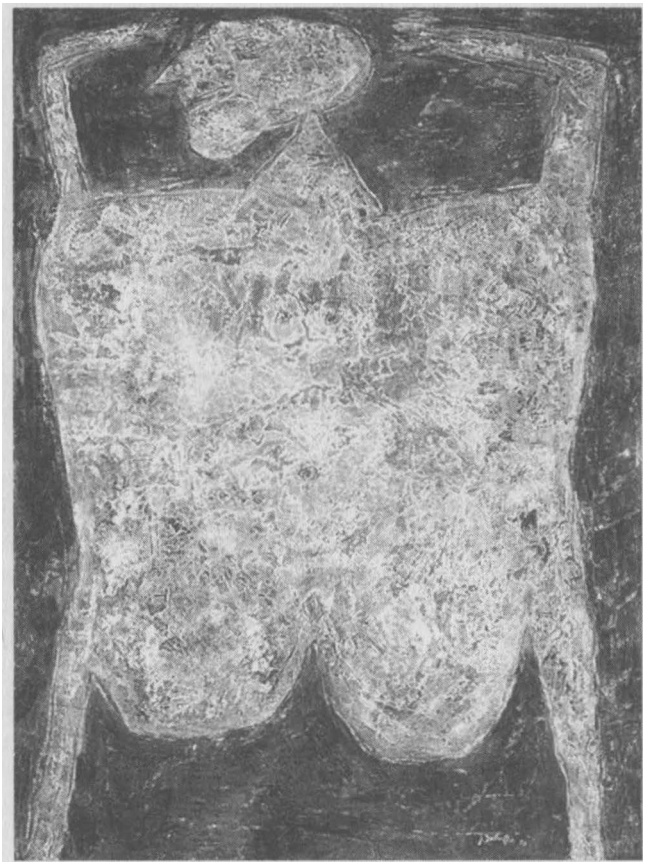
süre kurtulamadım, müthiş bir hayranlık duydum."[109] Baudelaire'e göre, oyuncaklar "barbar" ve "ilkel"dir —yani güçlüdürler— ama "ruhları" vardır. Onun söylediklerini tekrarlarcasına Gauguin de şunları yazar: "Çocuksu şeyler, ciddi çalışmalara zararlı olmak şöyle dursun, o çalışmaları zarafet, neşe ve saflıkla donatırlar." "Çok gerilere, Parthenon atlarından daha da geriye... çocukluğunun oyuncaklarına, o güzel tahta atlara kadar geriye" gitmekten söz eder.[110] Öyleyse Gauguin, Baudelaire'in "dehanın, kendi isteğinizle geri aldığınız *çocukluk*tan başka bir şey olmadığı — kendini ifade edebilmesi için, kendi iradesi dışında biriktirdiği hammadde yığınını düzenlemesini sağlayacak şekilde bir yetişkinin yetenekleri ve çözümleme gücüyle donanmış bir çocuk olduğu" düşüncesini doğrular.[111] Baudelaire şunları ekler: "Yeni bir şeyle karşılaşan çocuğun sabit ve hayvani açıdan esrik bakışını bu derin ve keyifli merakla açıklayabiliriz." Ayrıca "çocuk her şeyi yeni olarak görür; her zaman *sarhoş*tur" ve dolayısıyla çılgındır. Modern sanatın bir

başka öncüsü olan De Chirico, ilkel sanat, çocukluk oyuncakları ve modern sanat arasındaki bağı açık hale getirir: "İlkel ve modern ressamların parmakları gibi deneyimsiz olan minik ellerimde [oyuncakları] tutmaktan aldığım zevk, hiç kuşkusuz derin bir mükemmellik anlayışıyla ilgiliydi, ki bu anlayış bir sanatçı olarak daima eserlerime ışık tutmuştur."[112] Oyuncakları arasında özellikle hatırladığı bir tanesi, "büyük bir mekanik kelebekti... Bu oyuncağa merakla ve korkuyla bakardım, tıpkı ilk insanların nemli alacakaranlıklarda ve soğuk şafak vakitlerinde fokur fokur kaynayan, sülfürlü buhar dumanları çıkaran ılık göllerin üzerine etli kanatlarıyla inen dev uçan sürüngenlere şaşkınlıkla bakmaları gibi."[113] Açıkça görüldüğü üzere, De Chirico'nun "metafiziğe ve rüyaların gizemine olan [daha sonraki] ilgisi"[114] çocukluk hayallerinin ve hatta çocukluk psikozunun yan ürünüdür.

Çocukların, ilkel insanların ve akıl hastalarının sanatına olan avangard ilginin belki de en büyük savunmasını Jean Dubuffet yapmıştır; Dubuffet, Ham Sanat (*Art Brut*) diye adlandırdığı bu tür sanat eserlerini, "sokakların ve tuvaletlerin resimli dili" olarak betimlediği grafitiyi ve karalamaları biriktiriyordu. Avangardlığını böyle farklı bir sanatta bulan birçok öteki sanatçıyla birlikte —belki de bunların arasında en dikkate değer olanları Paul Klee ve Oskar Schlemmer'di— Hans Prinzhom'un *Bildnerei der Geisteskranken* (Akıl Hastalarının İmgeleri — 1922) adlı eserinden derinden etkilenmişti. Bu "alternatif" sanata ilişkin şu gözlemde bulunur:

> Bu sanatın küçümseyici bir edayla "çocukların, ilkel insanların ve akıl hastalarının sanatı" olarak adlandırılarak reddedilmesi, ortaya çıkan eserlerin "kültürel sanat"ta doruk noktasına ulaşan büyük yolun başında duran tuhaf ya da anormal duraksamalar olduğuna yönelik yanlış inancı yansıtır. Kimilerinin bu etiket altında gruplanan tüm ürünlerde saptamaya çalıştıkları ortak özellik, yanıltıcıdır. Bu eserlerin tek ortak noktası, sıradan sanatın saplandığı tekdüzeliğe karşı çıkması ve kültürün yüksek yolunun başka olasılıkların varolduğunu unutacak kadar yok olmaya ittiği geniş alanda özgürce kendi yollarını arama eğilimine sahip olmalarıdır.[115]

Dubuffet şunları ekler: "Öteki sanatçılar kendilerini, da Vinci ya da Michelangelo ile özdeşleştirdiler — benim aklımdaysa Wölfli ve Müller gibi sanatçılar vardı. [Her ikisi de İsveç akıl hastanelerinde uzun süre kalmışlardır.] Benim sevip hayran olduğum sa-



33. Jean Dubuffet, *Zafer ve Şan,* Aralık 1950. Tuval üzerine yağlıboya, 129,5 x 96,5 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. © 2004 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

natçılar bunlardı. Hiçbir zaman Ham Sanattan doğrudan etkilenmedim. Özgürlükten ve serbestlikten etkilendim, bunların bana büyük yardımı oldu. Ben onları kendime örnek aldım."[116] John MacGregor'un yazdığı gibi, Dubuffet, "Batı uygarlığının patolojisinden bağımsız imgelere müthiş bir açlık duyuyordu" (Gauguin gibi) —Ham Sanat eserlerini toplamaya 1945 yılında, bu tarz pato-

lojinin belirgin bir örneği olan İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra başlamıştı; sanki Batı dünyasını sağlığına kavuşturmaya çalışıyordu (sağlık, daima kişinin içinde yaşadığı uygar, gelişmiş, tanıdık ve sıradan toplumda değil; daha ilkel, gelişmemiş, bilinmeyen, egzotik olan öteki toplumlarda bulunur; Joseph Beuys da sağlığı öyle bir yerde, Rus köy kabilelerinde bulmuştur)— yani "en saf ve en bireysel haliyle insan doğasını dışa vuran imgeler" onu çekiyordu.[117] Dubuffet, bu durumdaki insan doğasının —Rousseau'nun doğaya dönüşün sağaltıcı etkisi anlayışının başka bir versiyonu— patolojik olabileceğini, daha doğrusu insanın bünyesi gereği akıl hastası olabileceğini fark etmiş midir? Göze hitap eden "güzel çizgilere ve güzel renk uyumlarına" karşı isyan edişi, Duchamp'ın fiziksel resme karşı çıkışına benzer; aradaki tek fark Dubuffet'nin "sanatın ruha yönelik olduğunu, zihninse ruhun yalnızca bir bölümünü oluşturduğunu" düşünmesidir. "'İlkel' toplumlar konuya hep bu açıdan bakmışlardır, haklılardır da."[118] Bu nedenle, Duchamp'ın Yeni Gine'den gelen tahta kaşıkları Dubuffet'ye göre maneviydi. İnsanlar açısından önemli olmaları için sanatsal önem taşımaları gerekmiyordu. Dubuffet'ye göre, onlardaki ruh apaçık ortadaydı, tıpkı Baudelaire'e göre oyuncakların içinde olan ruh gibi. Duchamp'ın hazır-nesneleri ilkel sanatın —daha doğrusu, belki de düşünsel açıdan yabani olan bir zihnin yaptığı (ve bu nedenle biraz daha utangaç olan) nesnelerin— taklidi miydi?

"Batı uygarlıkları... bu yabani insanların verdiği derslerden çok şey öğrenebilirler," diye yazar Dubuffet. "Bu insanların buldukları çözümler ve izledikleri yollar eskiden basit görülmüşse de, uzun vadede bizimkilere göre daha uzak görüşlü olabilir. Ben, yabani insanın değerlerine, yani içgüdü, tutku, kapris, şiddet ve deliliğe büyük saygı gösteririm."[119] Bunlar yabani sanatın değerleri midir — ilkel olanın "yabani" anlamına geldiğini düşünüyorsa eğer, öyle olmalılar— yoksa Dubuffet, kendi içsel değerlerini, sanat eseri formu dışında, toplumsal olarak ifade etmeye cesaret edemediği şeyleri yabani sanata mı yansıtıyor? Dubuffet, kendi sanatından söz ederken şunları söyler:

Nesneleri daima en basit halleriyle, betimleyici olmadan, şeylerin gerçek nesnel ölçülerinden uzak durarak, çocukların çizimlerine benzeyecek şekilde yapmaya çalıştım. Gerçekten de çocukların çizimlerine ve resim

çizmeyi bilmeyen birinin resimlerine ilişkin sürekli merakım, onlarda, nesnelere keyfi bir biçimde odaklanan gözlerin yanlış konumundan değil de, bilinçdışı bakışının pusulasından kaynaklanan, nesneleri çizmeye yönelik bir yöntem bulma umudunu taşımamdır; böylece her insanın hafızasına kendi iradesi dışında kazınan izleri bulmaya ve her bireyi, çevresinde olan ve gözüne takılan şeylere bağlayan etkili tepkileri gözlemlemeye çalışıyorum.[120]

Çocukların sanatına olan borcunu açıkça ifade eden bu Baudelaireci Sürrealist ifade, bir eleştirmenin Dubuffet'nin eserlerini "büyük bir emekle yaratılan çocuksuluğun grafik gösterimi" diye nitelendirmesine yol açmıştır. Başka bir eleştirmen de şunları söylemiştir: "Bay Dubuffet tüm samimiyetiyle yalnızca akademik bir ressamdır, çocuksu resmin 'gösterişli versiyonunu' üretmektedir."[121] Ne var ki çocukların ve akıl hastalarının sanatı, akademik ve gösterişli hale gelmek, yani kurallara uygun olmak için Amerikan Yeni-Dışavurumcuları, Kelley ve Oursler gibi sanatçıları ve öteki Californialı sapkın sanatçıları —nükteli William Wiley ve sert Paul McCarthy gibi Californialı Funk ve Punk sanatçıları da dahil olmak üzere— beklemek zorundaydı. Onların yarı-geriye yönelik sahte-yabani sanatları, bilinçdışına yönelik kutsal kültün çöktüğünü ve kirletildiğini gösterir. Gerçekten de geriye yönelik olarak yücelikten yoksun bırakma çabalarıyla bilinçdışını kirletmişlerdir, sanki bilinçdışı iğrenç, kötülükten kurtarılamayacak denli pis bir şeymiş de yüce ve kutsal hiçbir içerik taşımıyormuş gibi —sanki bilinçdışı, kötü niyetli yıkıcılığın ve duygusal boşluğun olduğu kadar yapıcı maneviyatın ve duygusal kurtuluşun da kaynağı değilmiş gibi— bir ortam yaratmışlardır. Bilinçdışını basite indirgeyerek postmodern bir bakış açısıyla yanlış değerlendirmeleri sonucunda bilinçdışı tek yönlü bir maskaralığa dönüşmektedir. Bilinçdışında kalan son dışkı parçasını arayıp bilinçdışının absürdlüğünü tiyatro olarak popülerleştiren postsanatçılar onu çökertmektedirler. Gerçekten de postsanata sahte-bilinçdışı ya da postbilinçdışı sanat adını vermek hiç de yanlış olmayacaktır.

Dışkısal postsanat —yani sıradan olanı hiçbir bakış açısı sunmadan bir gösteriye dönüştüren sanat— hiçbir yere varamamaktadır. İddia ettiği gibi, fazlasıyla varoluşsal —postsanatçının imrenilecek kadar kolay yüzdüğü bilinçdışı derinliklerinden gelen (ne var

ki derinlerden inci değil, çamur çıkarır) beklenmedik bir ifşa— değildir, basit bir kültürel eğlence haline gelmiştir. Özellikle de sanki kitleler açısından önemini azaltmak için —acıların bitmek bilmezliğini ve hayatın zevklerinin kısa süreliliğini teselli edercesine bir sıradanlaştırmayla— varoluşsal olanı daima eğlenceye dönüştüren popüler eğlencenin ana akımıyla karşılaştırıldığında postsanat gerçekten de basit kalır. Popüler eğlencenin sığ ürünleri toplumsal açıdan temel öneme sahiptir —bu nedenle popülerdirler— postsanat performanslarının ham biçimde kişisel olanlarıysa yalnızca sanat çevrelerinde popülerdir. Aslında *happening*'lerin "MTV, bilgisayar oyunları ve internetin hızlı dünyasıyla" yarışma şansları yoktur, çok daha "hızlı, renkli ve iştah açıcı" olan Hollywood filmlerine yetişmeleriyse zaten imkânsızdır.[122] Eric Hobsbawm'ın savunduğu gibi, yirminci yüzyılın gelişmiş sanatı, hem toplumsal açıdan hem de teknik açıdan sinemadır, toplumsal açıdan saf ve teknik açıdan basit olan yüksek avangard sanat değildir.

Performans sanatı, postsanatın egemen biçimi, hatta özüdür; esas başlangıcı nesne yapımından ayrılıp Dadaizm ve Fütürizmdeki yarı teatral etkinliklere geçilmesine denk düşer. Hem daha eğlenceli, hem de ilgi çekicidir; çünkü sessiz, düşünsel bir mesafede durmak yerine, halkın günlük yaşamına girer, üstelik estetikmiş gibi yapmaz, müzelere girmek gibi bir hevesi de yoktur. Ne var ki daha rahatlatıcı ya da en azından daha az zorlayıcı olan —çünkü dünyada da sanatta da devrim yapmak gibi bir kaygısı olmayan— üstelik toplumsal açıdan daha bilgilendirici ve daha uyumlu olan popüler gösterilerle karşılaştırıldığında, performans sanatı modası geçmiş gibi durur, bir nevi yavaş çekimde sunulan eğlence gibidir — yani amatörlere özgü bir çeşit hobi sanatıdır. Performans sanatı, her ne kadar başarısız bir eğlence türü de olsa, avangard sanatın "Ormanlar Kralı" sendromu, öteki postsanat hareketleri arasında en belirgin olarak performans akımında görünür. Julian Schnabel da en iyi eserlerinden biri olan *Ormanlar Kralı* adlı tabak boyama performansıyla bunu kabul eder. Ormanlar Kralı'nın iktidara gelmesini sağlayan "belirgin kural"ı[123] betimleyen James Frazier şöyle yazıyordu: "Aricia'da Diana'nın rahip adayının, mevcut rahibin yerini almasının tek yolu onu öldürmesiydi, onu öldürerek göreve geçecekti, ta ki kendisi de daha güçlü ve daha yetenekli biri tara-

fından öldürülene kadar. Belirli bir süreliğine aldığı görev, içinde krallık unvanını barındırıyordu; ne var ki o güne kadar taç giyen hiç kimse... onun kadar rahatsız olmamıştı."[124] İronik biçimde, Ormanlar Kralı hem intihar girişiminde hem de cinayet teşebbüsünde bulunmuştur, çünkü toplumsal deliliğin durmak bilmeyen döngüsünde bir sonraki kral tarafından öldürüleceğini bilir. Bilinçdışında da olsa, Ormanlar Kralı sendromu özellikle postmodern dönemde avangard sanatı yönlendirir, çünkü postsanatta güç ve beceri ölçütleri ortadan kalkmıştır. Duchamp'tan bu yana, her sanatsal performans —zaten görülebilecek her şeyi daha önce görmüş olan postsanat halkına göre performans niteliği taşımayan ne vardır ki?— "yaratıcılık açısından iyi" görünmeye başlamıştır.

Çok fazla sayıda performans postsanatçısı vardır —her postmodern sanatçı, bir nevi performans postsanatçısı haline gelmiştir— bunların hepsi kendilerini beğendirmek için çirkin ve acımasız bir avangard oyunun içinde yarış halindedirler — bu oyun modern sanatta oynandığından daha da fanatik bir biçimde oynanmaktadır. Söz konusu sanatçılar, düşünsel ve duygusal açıdan yüce ve diyalektik açıdan derin olanlardan ideolojik açıdan basit, gülünç ve sığ olanlara kadar, yani Laurie Anderson ile Beuys'dan Orlan ve Adrian Piper'a kadar çeşitlilik gösterir. İlk grupta yer alanlar sanata ve yaşama taze bir eleştirel anlam nüansı katmaktadırlar; ikinci gruptakilerse bir benlikleri olduğundan emin olmak istercesine halkın aynası önünde kendilerini tekrar etmektedirler. Uzun bir ideolojik listede yer alan isimler olmaktan kurtulamazlar. Ne var ki önemli olan nokta, hem en ilginç olanların, hem de en az ilginç olanların, tek kişilik bir sanat benliği performansının kendi payesini kendisi vermiş kralları olmalarıdır —Beuys bir *happening*'de herkesin önünde tüm vücuduna bal sürmüş ve kafasına taç takmıştır (ki söz konusu basın toplantısında ben de vardım)— dünyevi yanıkısı ne olursa olsun bu performansta büyüsel bir şey vardır. Performans sanatçısı olmasa bile her sanatçının bir performansta bulunması, olmazsa olmaz halini almıştır. Elbette Hirst'ünkü gibi, adı konmamış performans gösterilerine dönüşen kimi enstalasyon çalışmaları da vardır.

Gerçekten de bu postmodern günlerde ressamdan çok daha fazla sayıda performans postsanatçısının olduğunu iddia edebilirim.

Ne var ki, resim yapmak da bir çeşit performans sanatı haline gelmiştir. Postmodern resimler, sizi artık özel bir dünyaya taşımazlar, daha çok halk tiyatrosu gösterileri gibidirler. Esrarengiz görünmek için verdikleri çabalara rağmen esrarengiz değil, gösterişlidirler. George Mathieu'nün kamu resmi eylemi (1957) ve vücutları boyanan çıplak kadınların tuval üzerinde yuvarlanmalarını sağlayarak onları fırça olarak kullanan Yves Klein'in resim performansı (1960), bu durumu açık bir biçimde sergiler. David Salle'ın resimleri, postresim performansı adı verilebilecek şeyin daha incelikli örnekleri arasındadır. Bilinçdışı anlam taşımayan kişisellikten uzaklaştırılmış birer *happening*'den ibaret olan Mathieu ve Klein'in eserleri gibi (onlara göre bilinçdışı ne sonradan yaşanan bir duygudur, ne de modeldir) Salle da bilinçdışını yitirmiş, kültürel tarihi, imgelerin röprodüksiyonundan oluşan mumyalara dönüştürmüştür. Bir kısmı yüksek sanattan bir kısmıysa (çoğunlukla pornografik) popüler kültürden alınan, birbirleriyle çelişkili bu imgeler, belirli ölçüde düşünsel çatışma —deyim yerindeyse, bilişsel yankı— yaratırlar, ama duygusal bir ateş yakacak kadar güçlü değillerdir. Salle'ın eserleri, modernist ironi anlayışının, özellikle de Jasper Johns'un anlayışının kuru bir tekrarından ibarettir. Johns, kendi ironisinin —kendisi bunu "şamata" olarak adlandırır— Duchamp'ın ironisini meşrulaştıran bir yineleme olduğunu öne sürer; yani Salle, söz konusu ironinin dekadan olduğunu doğrulamadan, geçmişte kalacak kadar tanıdık ve standart hale geldiğini kabul etmeden çok önce dekadanlık başlamıştır. Yani Dali'nin ifadesini başka bir biçimde söyleyecek olursak, postsanatın göbeğinden çıkan entropik pislik haline gelmiştir. Johns ve Salle ironiyi (uygunsuzluğu, absürdlüğü) —Duchamp gibi, onlar da ironik edimin yaratıcı edim olduğunu düşünüyorlardı— tam olarak heyecan verici değilse de izleyicinin merakını uyandıracak kadar ilginç olan kullanışlı bir düşünsel eğlence haline getirerek sahnelerler.

McCarthy ve Raphael Montañez Ortiz bilinçdışı performans sanatçılarının sözümona en narsisist ve nihilist olanlarıdır — tüm diğer avangard sanatlardan çok daha fazla performans sanatında birlikte hareket etmişlerdir. Onlara göre, bilinçdışı daima tuhaf biçimde çocuksudur. Onlar, güya travmayla uğraşmaktadırlar, ne var ki travma, çocuksu oldukları gerçeğinin kendisinden başka bir şey

değildir. Çocukmuş gibi yapmayı yaşam tarzı haline getirmişlerdi; ne yazık ki onlara göre çocukluk demek, bir tür Sarsıcı Korku Şovu demektir. Sürrealistler de deli taklidi yapmayı yaşam tarzı haline getirmişlerdi; neyse ki onların bu konu üzerine klinik bilgileri vardı (özellikle Breton ve Max Ernst'in). Tam o noktada, postmodern ve modern yaklaşımların insan olma trajedisi karşısındaki farkı bir kez daha ortaya çıkar. McCarthy'nin şovunda perilerin Noel Baba'nın temiz üniformasını değerli boklarıyla kirletmeleri ünlü bir örnektir (Büyükbaba'yla anal cinsel ilişkiye mi girmişlerdi yoksa?). McCarthy'nin tüm performansları dışkısal postsanat konusunda uzman olduğunu gösterir. Ortiz'in 1966'da Londra'da sergilediği *Kendini-Yıkım* adlı gösteri, bu kadar sansasyon yaratmasa da etkili olmuştur. Ortiz, annesinin arkasından ağlayan, gelmeyince de feryadı basan bir bebeği canlandırmıştır — bu gösterinin Arthur Janov'un temel çığlık adını verdiği (Oskar Kokoschka ve Ludwig Meidner'dan bu yana uzun süre Dışavurumculukla özdeşleştirilen) durumun örneğini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

McCarthy ve Ortiz tipik postsanatçılardır, görünüşte Viyanalı Eylem Sanatçıları'nın (Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch ve Rudolf Schwarzkogler) geleneğini sürdürmektedirler. Güya onlar da Viyanalı sanatçılar gibi, bilinçdışı cesaretlerini ortaya koyup bizlere yaşamın duygusal gerçeğini göstermektedirler. Ne var ki, kendilerini çarmıha gerilen İsa'nın çilesiyle özdeşleştiren, kendi performanslarını onun sağaltıcı gücüyle eşdeğer gören Viyanalı eylemcilerle karşılaştırıldıklarında —onların performansları arındırıcı ifşa niteliğiyle donanmış, çağrışım gücü yüksek, estetik şaheserlerdi— McCarthy ve Ortiz duygusal açıdan, hatta fiziksel açıdan daha az gizemli ve cesurdurlar. McCarthy ve Ortiz eğlendirme amacıyla sergi açarlar, güya kışkırtıcı olan performanslarında kendilerini maskara ederek değerlerini düşürüp sıradanlaştırırlar — tıpkı temsil ettiği her şeyin değerini düşürüp sıradanlaştıran (hatta tek boyutlu hale getiren) kiç gibidirler. Onların delilikleri planlıdır ve tahmin edilebilir —hem zorlama, hem tanıdıktır— bu nedenle performansları bilinçdışının sürprizlerinden ve anlaşılamazlığından yoksundur. Onlar oynuyormuş gibi yapmamakta, düpedüz oynamaktadırlar. Bilinçdışı içerik olarak düşündükleri şey, bilinçdışı içeriğin toplumsal açıdan şeyleşmiş halidir. Açık ve gizli içerik ara-

sındaki farkı bulanıklaştırarak —aslında yıkarak— bilinçdışını eğlenceli bir klişe haline getiriyor, normalleştiriyorlar. Bilinçdışı, onların performanslarında, bilinci sorgulama, bilinçten kuşku duyma, bilincin kandırmaca olduğunu ve kendi kendini kandırdığını gösterme gücünü kaybetmiştir. Bilinçdışı ile bilinç arasındaki diyalektiğin farkında değillerdir. Bilinçli bir biçimde bilinçdışının derinliklerinde gezinir, bilinçdışını sıradanlaştırırlar. Kısacası, bilinçdışındaki sabit fikirlerle uğraşacak kadar uzaklaşamazlar bilinçlerinden.

Bir başka şekilde ifade edecek olursak, duyularının düzenini değiştirmelerinin nedeni, Rimbaud'un yaptığı gibi dünyayı her günkünden tamamen farklı bir biçimde algılamak değil, "duyusuz" bir deneyim yaşanacağına dair önyargıya ayak uydurmak istemeleridir. Aslında onlar Rimbaud ile dalga geçerler, böylece kurallara boyun eğmedikleri görüntüsü altında kurallarla uyumlu yaşayan avangardlar olduklarını doğrulamış olurlar. Coleridge, bu tamamen farklı algılama biçimini kısa ve öz bir biçimde şöyle nitelendirmişti: Sanatın görevi, "günlük yaşamın olayları ve durumlarındaki aşkınlık" anlarını göstermektir. Modern sanat eserlerinin pek çoğu — Bonnard, Matisse ve Morandi müthiş örneklerdir ve tabii farklı bir biçimde de olsa sentetik kübist eserleriyle Braque da öyledir— bu anları göstermeye çalışmıştır. Bir başka deyişle, gündelik olanı — hatta bilinçdışında gündelik olanı— öyle estetik bir şekilde ele alırlar ki gündelik olana dair beklentilere uymaz. Tersine, McCarthy ve Ortiz yaşamın gündelik halini onaylamak amacıyla gündelik bir bilinçdışı düşüncesiyle uğraşırlar —yani gündelik olanı yaşamın tözü olarak savunur, "önemli" hale gelmesi için estetik bir yeniden yapılandırma ve yeniden değerlendirmeye gerek duymazlar (estetik gündelik değildir, bu nedenle önemli de değildir)— Kaprow'un söylediği gibi, bu tutum postsanatın tamamında geçerlidir.

Postsanatçı bu nedenle zeki bir toplumsal ayna konumundadır —görüntüyü çarpıtmaz bile (McCarthy üzerine mayonez ve ketçap döktüğünde yaramaz bir çocuk gibidir)— yönetilen bir dünyada radikal öznelliğin kurtarıcı bir rol oynayacağını öne sürecek Rimbaudcu bir asi değildir. En yıkıcı olduklarında bile McCarthy ve Ortiz anormal olanın normal eğlence haline geldiğini gösterirler: Ortiz, *Piyano Yıkım Konseri* (1966) adlı gösterisinde bir baltayla piyanoya vurduğunda bile, sahnede gitarlarını parçalayan rock şar-

kıcılarından daha farklı davranmamıştı. Yüksek sanatı, popüler sanata çeviren "klasik çizgi romanlar", klasikleri büyük bir izleyici kitlesiyle buluşturur ki bu da modern bir olgudur. Postmodern popüler sanatta, sanki popüler sanat, (sahte) yüksek sanata dönüştürülebilirmiş, daha küçük ama daha seçkin olduğu varsayılan bir izleyici kitlesine sunulabilirmiş gibi bir görüntü vardır. Performans gösterilerinde bulunan postsanat, muhalif bir hareket olduğunu, üstelik aynı zamanda eğitim fırsatı yarattığını ve günlük yaşama iyileştirici bir müdahalede bulunduğunu göstermeye can atmaktadır; ama sanat olarak değil, günlük yaşamdaki özel bir deneyim olarak inandırıcılığını günlük yaşama borçludur. Bu nedenle, McCarthy ve Ortiz, izleyicilere istedikleri şeyi veren tutumları nedeniyle, muhalif oldukları konusunda izleyiciyi ikna etmeyi başaramazlar — onlar sanatsal kriterlere sahip olsun ya da olmasın sıradanlığı eğlendirici hale getirmişlerdir. Sanat bundan böyle, gündelik olanın, estetik aracılığıyla, fenomenolojik açıdan indirgenmesi anlamına gelmeyecektir. Bunun yerine, gündelik olanın ortak paydası, estetiğin muhalifliğini maskaralığa indirger ve insanları toplumsal gelenek ve inançlardan duygusal olarak bağımsızlaştıracak şeyleri sunmadan —en azından gündelik yanılsama anında, yani gündelik olanın bir yanılsama içinde yinelenmesi sırasında— insanların kendilerini bağımsız ve geleneklerin dışında hissetmelerini sağlar.

Model alınan kişi yine Duchamp'tır; çünkü estetik sanat eserlerine muhalif olarak sunulan Duchamp'ın hazır-nesneleri, gündelik olguların maskaralığa dönüştürülmesidir. Bunlar aslında bir çeşit doğaçlama performans sanatıdır, hatta daima doğaçlama yapan *commedia dell'arte*'dır:* Farklı roller oynayan bir grup oyuncuyla (geleneksel sanatçılarla) dolu olan, sanat adı verilen toplumsal konuyla dalga geçmekte, sanatı maskaraya çevirmektedirler — postsanatın tanımı işte bu olabilir. Belki de hazır-nesneler sanatın kötü bir taklidini yapan figüranlardı, çünkü estetik açıdan gerçek sanat yapmayı başaramıyorlardı. Hazır-nesneler, resim sergisi adı verilen performanslarda büyük nesne-aktörlere gösterilen ilgiyi dağıtmak için yapılmışlardı; 1913'teki Armory Sergisi'nde *Merdivenlerden*

* *Commedia dell'arte*, on altıncı ve on sekizinci yüzyıllar arasında İtalyan tiyatrolarında doğaçlama oynanan bir popüler komedi türüdür –*ç.n.*

İnen Çıplak No. 2 adlı eserin kabul görmesi ve 1917'de açılan New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu sergisinde *Çeşme* adlı komik eserin reddedilmesinin gösterdiği gibi bunu başardılar da. Duchamp'ın eserlerinin yarattığı toplumsal etki, ne kadar zekice tasarlanmış olurlarsa olsunlar, daima eserlerden daha ilginç olmuştur. Duchamp'ın muhalefet anlayışı, postmodernizmde klişe halini almıştır —modern sanatın muhalifliği hiçbir zaman toplumsal olgu olarak fazla bir anlam ifade etmedi— ama aşkınlığın gündelik olanda ifşası Kaprow, McCarthy ve Ortiz gibi birbirinden farklı birçok performans postsanatçısının aşkınlığın mümkün olduğunu inkâr etme —estetiğin gündelik olanda var olduğunu ya da gündelik olanın estetik açıdan algılandığında kendi kendini aşabileceğini yadsıma— çabalarına rağmen sürekliliğini korumaktadır. Postsanatçılar gündelik olanı estetik açıdan algılamayı reddeder ya da bunu başaramazlar, çünkü sanatın hayal gücüne dayalı bir dönüşüm içerdiğine inanmazlar —tabii ki Baudelaire için bu durum söz konusu değildir— bu nedenle sürekli olarak herkesin sanatçı olduğunu iddia ederler (*Fluxus** akımı da buna işaret eder). Eğer Trilling'in öne sürdüğü gibi sanatçılık olağan bir şey haline geldiyse — yani eğer herkes postsanatçıysa (ki bu doğrudur, tabii fark edebilirlerse)— o halde insanın kendisini yaratıcı bir sanatçı olarak adlandırması, narsisistik açıdan doyurucu da olsa, kişiye kendi küçük olağan çevresinde bir statü de sağlasa, anlamsız hale gelmiştir.

Röprodüksiyonla tüm sanatlar çıkmaza girer ve sıradan olan her şey, röprodüksiyonu yapılınca, sanat halini alır: Bunlar postsanatın öncülleridir. Röprodüksiyon, postsanatın temelidir ve aynı zamanda entropiktir: Röprodüksiyon, orijinalin yok olduğunu anımsatan bir şeydir. Toplumsal asimilasyon ve ciddiliğin nötrleşmesi sürecinin hem aracı hem de dışkısal sonucudur. Röprodüksiyon, önerme gücünden, içsel ruhtan ve orijinalin taşıdığı amacın ciddiliğinden yoksundur. Ayrıntıdaki nüanslar kaybolur, biçimsel tezatlar bulanıklaşır: Geriye kalan tek şey orijinalin dilsiz bir görüntüsüdür. Röprodüksiyon çoğunlukla temsille karıştırılır; oysa

* *Fluxus* akımı, 1962 yılında Avrupa'daki ve daha sonra ABD'deki çeşitli akımlardan sanatçıları birleştirmek için kurulan uluslararası bir akımdır. Grubun tanımlı bir kimliği yoktu, ama etkinlikleriyle birçok bakımdan Dada ruhunun canlandırılması girişiminde bulunuyordu.

röprodüksiyon mekanik ve şeyleştiricidir; temsilse (ister "gerçekçi", ister soyut olsun) imgelemi yüksek ve dışavurumcudur. Röprodüksiyon orijinaline ne kadar sadık kalırsa kalsın, orijinal ölümün katılığında kalır — çünkü unutulmuş ve taşlaşmıştır. Orijinal sanat eseri, röprodüksiyon kanalıyla gündelik olanın içine karışır, birçok görüntüden biri haline gelir, böylece yaşamdaki özel yerini, hatta varoluş nedenini —"orijinalliğini", yani bilinçdışını ve aşkın olanı çağrıştırma gücünü, daha genel açıdan yaklaşırsak, orijinalliği ve yaratıcılığıyla bize yaşamın orijinalliğini ve yaratıcılığını hatırlatma gücünü— yitirir. Benzer biçimde, kavramsal yargı tarafından (post)sanat olarak röprodüksiyonu yapılan gündelik olgular, yaşamdaki yerini yitirir, bununla birlikte de insani önemlerini kaybederler. Birbirinden farksız gündelik sanat eserlerinden biri haline gelerek artık ciddi bir fark yaratmaz olmuşlardır. Bir kişinin dişlerini fırçalayarak diş sağlığını koruması, yaşamda küçük ama önemli bir fark yaratır — her ne kadar mütevazı da olsa, yaşamı içten çökertmeye çalışan entropik çürümeye karşı verilen savaşta gerekli bir silahtır. Kaprow, diş fırçalamayı da eğlenceli bir *happening* — "ilginç" bir postsanat parçası— haline getirerek sıradanlaştırdığında bunları unutur.

Ne var ki, Kaprow dişlerini fırçalarken yalnızca kendini eğlendiriyor da olabilir. Bu işin her gün yinelenmesi anlamsız mıdır? Kaprow'un diş fırçalamayı postsanat olarak algılaması diş fırçalamaktan sıkılmasından mıdır? Bu şekilde "yeniden yaratılması" bu işi daha mı ilginç kılar? Diş fırçalamayı postsanat olarak adlandırmak onu ilginç hale getirir —tabii artık bu ne demekse— oysa kendimizi korumak adına sıradan ama gerekli bir iş olarak görüldüğünde sıkıcılaşır. Eğer sıkıntı, ruhsal entropinin içine sızıyorsa, postsanat *happening*'i buna karşı çıkmak için yaratıcı bir girişimdir. Ufuk açan bir entropidir, yani entropinin ilham verdiği bir yaratıcılıktır. Gerçekten de *happening*, sıradanlık içinde boğulmakta olan birinin sarıldığı yaratıcı bir şeydir — sıradanlığın derinliklerinden ortaya çıkar, tıpkı Pandora'nın kutusunun içinden çıkan umut gibi. Aslında *happening*, günlük umutsuzluğun derinliklerinden gelen yaratıcı umuttur — ne var ki *happening*'in içindeki umut sonsuz değildir, yaratıcılığın içindeki sahte altının parıltısıdır. En iyi olasılıkla, hayal gücünün küçük bir edimidir, tabii eğer gündelik bir etkinliğin

postsanat *happening*'i olarak kavramsallaştırılması yaratıcılık sayılabilirse. Baudelaire ve Coleridge'in yaratıcı sanatın sunduğuna inandıkları şey, günlük yaşamın hayal gücüyle "yeniden gözden geçirilmesi" değildir. Kaprow'un postsanatı, aslında, yaşamın bilinçdışı ve aşkın —aynı zamanda estetik— bir boyutu olduğu gerçeğini inkâr etmek için vardır. İşte bu nedenle yaşam postsanat halini alması durumunda sıkıcı ya da en iyi ihtimalle ilginçtir.

Ne var ki sıkıcı ile ilginç arasındaki savaşı kazanan daima sıkıcı olandır, çünkü *happening*, yalnızca var olduğu sürece ilginçtir. Ve doğası gereği çok uzun sürmez. Performans boyunca ilginçtir ki performans da tanımı gereği kısadır. Daha sonra *happening*, kendini olduğu haliyle gösterir: Gündelik olan şey, sanat diye "gösterilerek" göklere çıkarılır. Kaprow'a göre, postsanat *happening*'i yaşamın sıkıcılığını bir süre için durdurma girişimidir. *Happening*, sıkıcılığı postsanat eğlencesine dönüştürür; bu nedenle de var olduğu kısa, heyecan verici sürede yaşam dansı gibi görünen bir tür ölüm dansıdır. Daha sonra kişi uyanarak yaşamın ölümcül sıradanlığıyla karşılaşır. Tehching Hseih'in *Kart Geçirerek Giriş Çıkış Saatlerini Kaydetmek, Bir Yıllık Performans* (11 Nisan 1980, 12 Nisan 1981) adlı çalışmasında bu nokta özlü bir biçimde ortaya çıkar. Makineden kart geçirme gösterisi eğlenceli miydi? Daha çok, modern bir ölüm dansı gibi görünmektedir — birbiri ardına yinelenen robotsu eylemlere indirgenen yaşam ya da başka bir ifadeyle, postsanat olarak mutlaklaştırılmış düşünmeden yapılan davranış. Sıradanlık bu davranışın içine işlemiştir ve hiç kuşkusuz Hseih'in kendi kendine yinelediği gibi, giderek daha da komik görünmektedir; ama Henri Bergson, mizah anlayışı üzerine yazdığı denemede yinelemenin insanı hissizleştirdiğini, bir süre sonra da komik olmaktan çıktığını söylemektedir. Gerçekten de kara mizah özelliğini bile yitirir. *Happening*'in sunduğu eğlence, gündelik olanın ağırlığından bir süreliğine kurtulmanızı sağlar; ama gündelik olandan kaçmanın neden mümkün olmadığına ya da gündelik şeylerin neden sıkıcı olduğuna yönelik bir bakış açısı sunmaz. Bu nedenle *happening*'in önemli bir sağaltıcı etkisi yoktur, yani yaşamda yaratıcı bir değişiklik yaratmaz, oysaki kuvvetli bir hayal gücünün eseri olan gerçek sanat, yaşamda değişiklik yaratır. İlginç postsanat, yaratıcı ciddiliğini —hayal gücünü— yitirmiş olan sanattır.

Çocukların ve akıl hastalarının sanatının, postsanat olarak yeniden çoğaltılması da çocukluk ve akıl hastalığıyla birlikte gelen gerçeklik ve açıklık anlayışı bakımından her ne kadar nostaljik de olsa, yaratıcı güç ve derinlikten yoksundur. Çocukların ve akıl hastalarının sanatının postmodernleşmesiyle, onların içindeki bilinçdışı ve aşkın anlam kaybolur. Engellenmemiş çocukluk ve akıl hastalığına yönelik bu beyhude nostalji duygusunun iyi bir örneği, Jonathan Borofsky'nin 1969 yılında yapmaya başladığı *1'den Sonsuza Kadar Sayma* adlı sonsuz desen serisidir. Başka birçok kişi gibi Borofsky de, Wölfli'nin desenlerine hayranlık duyar, ama Borofsky'nin desenleri onunkilerin inceliğinden ve samimiliğinden yoksundur. Borofsky'nin yaptıkları, akıl hastası olan biri tarafından çizilmiş eserlerden ziyade, ilginç eserlerdir. İlginç olan şey de akıldışı değil, akla uygundur daima. Onunkiler sahte akıl hastası resimleridir. Tüm sahte sanat eserleri gibi, tuhaf bir şıklıkları vardır; insanlar kullandıkları kaynağın derinliğini ve anlamını anlamıyorlarsa daima o kaynağı modaya uydururlar. Birçok başka postmodern sanatçıda olduğu gibi, Borofsky için de akıldışı olmak düşünsel açıdan modadır. Akıl hastası olmadıkları için akıl hastalarına yönelik hiçbir empatileri yoktur. Akıl hastası sanatı yeni bir kaynaktır, acıdan kaynaklanan görsel bir dışavurum değildir. Akıl hastaları, sanatın en yeni vahşileridir —deyim yerindeyse nihai fovlardır— yaşamın ve kendilerinin kurbanı değildirler.

Borofsky adeta Dubuffet'nin sözlerini tekrarlayarak, sanatçının "yüzeyi kazıp içine girmesini ve sığlığın altındaki dokuya ulaşmasını...sığ yüzeyi aşarak merkezin dışında yer alan, delilere has cesarete ulaşmalarını ister."[125] Eğer onun akıl hastalarının sanatından anladığı şey buysa bir kez daha düşünse iyi olur. Akıl hastaları delilere has imgeleri bulmak için kasıtlı olarak yüzeyi kazmazlar, cesur derinlikler onların içinde kendiliğinden oluşur ve onları sarmalar. Onlar Bion'un söylediği gibi, bir rüya âleminde yaşarlar; sanat yapmak için hayal kurmazlar. Yabanilerin yüzeyin altındakileri — yani sığlığın karşıtını— görmeleri eski bir modern yaratıcılık anlayışıdır ve Borofsky'nin desenleri ne kadar otomatist olurlarsa olsunlar, içlerinde yeterince yeni yaşam soluğu taşımazlar, zaten Borofsky de bu desenleri karalama olarak nitelendirir. Ama onların otomatikliği tükenmiştir. André Masson'un otomatist karalamaları-

nın yoğunluğundan ve inceliğinden mahrumdurlar. Borofsky'nin karalamalarında ortaya çıkan imgeler —bunlar iradesi dışında, belirsiz ve riskli (çünkü şans eseri ortaya çıkan) şeylerden çok, kasıtlı ve hesaplanarak çizilmiş izlenimi vermektedirler— Masson'unki kadar doğal görünmezler. Bilinçli olarak üretilmemiş olsalar da, Borofsky'nin çizimleri duygusuz ve —düzenli olarak— "farklı" görünmektedir. Gerçek otomatizmi çevreleyen beklenmediklikten yoksundurlar. Borofsky, başarısız bir akıl hastası ressamdır ya da akıl sağlığı, akıl hastası ressamı olamayacak kadar yerindedir — daha doğrusu akıl hastası sanatı konusunda akıl hastalarının esrarengizliğini yakalayamayacak kadar uyanıktır.

Donald Baechler sahte akıl hastası —yoksa yeni akıl hastası mı demek lazım?— sanatçının daha hüzün verici bir örneğidir. Çocukların, mahkûmların, alkoliklerin ve şizofrenlerin sanatını incelemiştir, üstelik Prinzhorn Koleksiyonu sanatını da bilir. Tüm bu araştırmaların sonucu nedir? Oldukça basit, mekanik görünümlü, ifade gücünden yoksun, oyuncak bebek görünümündeki şematik figürler. Baechler'in tablolarında, akıldışı olan mekanik açıdan akılsallaştırılmıştır. Onlarda kendiliğinden olan hiçbir şey yoktur; her şey tahmin edilebilirdir ve en ince ayrıntısına kadar bilinçli olarak üretilmiştir. Önceki çizimlerinin izleri bile sığ ve mekanik görünmektedir. Bilinçdışı, her zaman olduğu gibi, onun eserlerinde de anlamsız bir şeye dönüşmüştür. Baechler aşırı derecede uyanıktır —son derece bilinçli bir biçimde "sanatsal"dır, o an için doğru olan sanatsal hareketi yapmaya fazla heveslidir— bu nedenle de hayal kurmaktan âcizdir. Tek yapabildiği, başkalarının hayallerinin kötü bir kopyasıdır. Baechler, bilinçdışının bünyesi gereği sıradan —yani yaşamın normal bir parçası gibi— görünmesini sağlar. Öyle ki insanlar neden bilinçdışıyla uğraşmaları gerektiğini anlayamaz hale gelirler. Neden herkes bilinçdışı patlamalarından söz etmektedir? Baechler'in imgelerinde ve onları ele alışında yıkıcı, patlayıcı ya da müdahale eden —tehlikeli, tekinsiz, tuhaf— hiçbir şey yoktur. Onun eserleri, hiç kuşkusuz, Wölfli'nin hüzünlü eserlerinden çok uzaktır. Baechler tuvalin üzerinde boşluk bırakma korkusundan yoksun olduğu gibi —ki bu akıl hastaları sanatının ayırt edici özelliğidir— kaba enerjiden de yoksundur. Baechler, dekadan bir fırsatçıdan başka bir şey değildir, gerçek anlamda akıl hastası

olan ve ondan çok daha üstün olan sanatçılardan yararlanmaya çalışan sahte bir sanatçıdır. Akıl hastası sanatı, Baechler'in o aptal sahte akıl hastası sanatında kötü bir biçimde can verir.

Bütün sahte akıl hastası sanatı örnekleri sıradan ve sıradanlaştırıcıdır, yani postsanattır demek istemiyorum. Annette Messager, Michel Nadar, Andy Nasisse, Arnulf Rainer, Italo Scanga, Pascal Verbena ve başka sanatçıların postmodern eserleri "dışta kalmış ve içerilmiş sanatçı ayrımını [başarılı bir şekilde] ortadan kaldırmış" gibi görünmektedirler.[126] Bu sanatı hayal güçleriyle estetikleştirirken akıl hastası olan insanların ruhunu yakalamış gibi görünmektedirler. Onlardan önce, estetik ruh sağlığını kaybetmeksizin akıl hastası sanatının ruhunu en iyi kavramış gibi görünenler —gerçekten de onlar akıl hastası sanatında nadir bulunan estetik bir akıl sağlığını keşfetmişlerdir— CoBrA sanatçılarıydı.* Yine de 1949 yılında Stedelijk'de açtıkları sergi üzerine yorum yapan müze müdürü William Sandberg, şunları söylemiştir: Onlar, "topluma, yaşlı Batı kültürümüzün toplu yıkımını, geçmiş yüzyılların sanatının kınanışını, zihinsel özürlülerin bozuk görüntülerine yönelik ilgiyi ve birkaç çocuğun devrimci sözlerini kabul ettirmeye çalışıyorlar."[127] Sandberg, bunlara inanmasına rağmen —inançlarında haklılık payı da yok değil— (insanların gözünü açmayı başaran) sergiyi açtığı için övgüyü hak ediyor; ne var ki, Batı dünyasına, üstelik de 1949 yılında, İkinci Dünya Savaşı adı verilen akıl hastalığının patlak verdiği bir dönemin şokunu atlatamamış olan Batı'ya, geçmiş yüzyılların sanatının, akıl hastalarının sanatı kadar hitap etmediğini göremiyor. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce de Birinci Dünya Savaşı, toplumsal açıdan sağlıklı olan görüntülerin içinden akıl hastalığı gerçeğini ortaya çıkarmıştı. Yirminci yüzyılın verdiği en büyük ders budur: Gerçeklik, herhangi bir sanatsal kurgudan daha da akıldışı olabilir. Yetişkinler açısından çocukların akıl sağlığında akıldışı bir şeyler olsa da, akıl sağlığı yerinde olmayan bir dünya-

* CoBrA, Dışavurumculuğu canlandırmak amacıyla 1948 yılında Paris'te bir araya gelen Avrupalı sanatçılar topluluğudur. Bu isim, grubun önemli isimlerinden bazılarının yaşadığı şehirlerin ilk harflerinin bir araya getirilmesinden oluşmuştur: KOpenhag (COpenhagen), Brüksel ve Amsterdam. 1951 yılında dağılan grubun üyeleri arasında Pierre Alechinsky, Karel Apel, Asger Jorn ve Lucebert vardı –*ç.n.*

da insanın akıl sağlığını yenilemesinin tek yolu çocuksu olmaktı. Çocuğun dünyası yetişkinlerin dünyası kadar akıldışı olamaz ve onların akıl hastalığı yaşamdan aldıkları zevkle azalmaktadır. Toplumsal akıl hastalığı adı verilen yaşayan ölü ile müthiş yaratıcı olan çocuğun simgelediği kişisel yeniden doğum arasındaki diyalektik —toplumsal patolojiyle bireysel sağlık arasındaki bir diyalektiktir bu— modern sanatı ve toplumu yönlendirip şekillendirir.

Çocukların sanatı, postmodern dönemde akıl hastalarının sanatının maruz kaldığına benzer bir yanlış anlamaya maruz kalmıştır. O da "ilginç" postsanata indirgenmiştir. Kelly'nin "kullanılmış eşyalar satan dükkânlardan alınmış... kirli ve bozuk oyuncaklar... cinselliği, saldırganlığı, yalnızlığı ve özlemi ortaya çıkaran oyuncaklar"[128] ifadesini kullanması bu durumun en belirgin örneğidir. Winnicott'un söylediği gibi, oyuncaklar geçici yaratıcı işlevlerini yitirmiş gibidirler. Hem çocuğun yaratısı hem de bulunmuş bir nesne, öznel açıdan paylaşılamadığı halde toplumsal açıdan paylaşılan bir gerçeklik olmaktan ziyade, anal türevlerdir. Ama çocuk postsanatının tamamı, çocukluğun sado-mazoşist bir maceraya indirgendiği, geriye dönük basit bir yücelikten yoksun bırakma eyleminden oluşmaz. Keith Haring'in *Parlak Çocuk* adlı eseri üzerine yazan René Ricard şunları söyler: "Bizler parlak çocuklarız, tüm hayatımızı da o küçük bebeği savunmakla geçirdik ve onu korumak için etrafına bir yetişkin inşa ettik." Francesco Clemente'in yeşil bir havuzdaki kurbağa resmi "çocukluktan kalan, bir anda kusursuz biçimde görülen ve hatırlanan bir ânı" yansıtıyordu. Ricard, "onun resmini ötekilerden ayıran şey"in[129] çocuksu niteliği olduğunu savunuyordu, ki bu savı büyük olasılıkla Baudelaire de desteklerdi. Öte yandan, Nayland Blake, Haring ve Clemente'e göre daha tipiktir. Blake'in 1994 yılındaki *El Dorado* adlı enstalasyonu, "örnek büyüklükteki bir topluluğun parçaları olarak sarı oyuncak tavşanları (görünüşe göre klonlanmışlardı) gösteriyordu. Tavşanlardan biri büyük bir keyifle duvara kahverengi bir şey sürüyor, bir başkasıysa duvara bir şeyler çiziyordu. Bir grup, birini idam etmişti ve bir başka tavşanı vurmaya hazırlanıyordu, başka bir grupsa oyun oynamakla meşguldü. Başka bir grup tarafından kovalanan bir tavşan, saklanmaya çalışıyordu, bir tanesi de ölmüştü ve buzdolabındaydı. Bireysel eylemleri birbirinden ayıracak hiçbir ahlaki ya da

başka tür bir ölçüt yokmuş gibi görünmektedir. Birilerini öldürmek 'idamcılık oynamak', ölmek 'ölüm oyunu oynamak' gibiydi, resim çizmeye birini öldürmek için ara verilebilirdi. Oyuncakların dünyası gerçek dünyaya çok benzediğinden, bir eylemi yapıyormuş gibi yapmakla onu yapmak arasında çok net bir sınır yoktur."[130] Bu nedenle sanatın ve yaşamın bulanıklaşması —yani -miş gibi yapılanlarla gerçek olaylar arasındaki farkın bulanıklaşması— bizi anal saldırganlığımıza geri döndürür, zaten postsanata egemen olan da budur. Aslında postsanat "yapmak" demek, özellikle de hayal gücüne dayalı sanata karşı, anal saldırganlık demektir.

Gutai grubu* üyesi postsanatçı Kazuo Shirago'nun 1955 yılındaki *Meydan Okuyan Çamur* adlı gösterisinden, Beuys'un Berlin'deki Karl-Marx-Platz'ı süpürdüğünde topladıklarını sergilediği 1972 yılındaki *Ausfegen* adlı enstalasyon çalışmasına kadar (süpürge de sergilenenler arasındaydı), postsanat, Frankl'ın da ileri sürdüğü gibi, dışkıya ciddi bir ilgi göstermiştir. Kiki Smith'in, anüsünden çıkan dışkı kuyruğuyla emekleyen bir kadın figüründen oluşan *Tale*** (1997) adlı çalışması, son dönemdeki örneklerden biridir. Acaba Smith, Robert Mapplethorpe'un 1978'de yaptığı *Otoportre* adlı çalışmasının güncellenmiş bir versiyonunu mu sunuyordu? Sanki Smith, Mapplethorpe'un anüsündeki fetişist kırbacın ucunu çıkarıp onun yerine iplik gibi uzanan dışkıyı koymuştur. Mapplethorpe'un fotoğrafı, Smith'in heykelinden daha cesurcadır, tabii artık dışkıyı göstermek ne kadar cesaret işiyse. Mapplethorpe, büyük bir gururla kendisini mazoşist, sadist ve röntgenci olarak gösterir. Hiçbir ayrım gözetmeksizin her izleyicinin röntgenci bakışının —ereksiyona müsait olan her gözün— istediği zaman onun içini görebileceğini ima eder. Freud'un ifadesiyle Mapplethorpe, gerçek anlamda çokbiçimli, sapık şahane çocuktur, Smith'in aşağılanan kadını gibi utangaç değildir.

Wolf Vostell (1958 yılında yaptığı performans heykeline atıfta bulunarak) "tiyatronun bundan böyle sokakta olduğunu" söyledik-

* 1954 yılında Osaka'da kurulan, *happening*'lere ve halk gösterilerine büyük önem veren Japon avangard sanat akımı –*ç.n.*

** Sanatçı İngilizcede okunuşları aynı olan *tale* (Masal) ile *tail* (Kuyruk) sözcükleri üzerinden bir oyun yapıyor –*ç.n.*

ten sonra, dışkının en çok tercih edilen konu haline gelmesi belki de kaçınılmazdır. Çünkü dışkı, ister atılmış nesneler ve maddeler biçiminde olsun —Rauschenberg kendi malzemesini sokaktan bulmuştur— isterse hayvan dışkısı biçiminde olsun, kaçınılmaz olarak sokakta görülür. Ne var ki sanat, yaşamdaki önemini yitirince kaçınılmaz olarak sokağa yönelir. Yaşamda kendine yeni bir yer bulma ihtiyacı duyar, canlı sokak da, Sürrealistlerin savunduğu gibi, sanatın aradığı o yerdir. Sanat, sokak yaşamının bir parçası haline gelirken, artık tam anlamıyla sanat olmaktan ya da fark edilmesi kolay sanat olmaktan çıkar — kolayca yaşamla karıştırılabilecek postsanat halini almıştır artık. Modern zamanlarda sanat, sırça sarayından çıkıp kalabalığa karışmıştır, çünkü kendini yalnız hissetmiştir. Artık tam anlamıyla yüksek sanat değildir, çünkü aristokrasinin ve kilisenin yüksek dünyasına giden bir yol olmaktan çıkmıştır. Bunların ikisinin de yüksek yaşama yönelik içsel bir yolları olduğu düşünülürdü ve o yolu resmetmek için sanatı kullanırlardı. Ama artık toplumu yöneten onlar değildi; artık eşitlikçi toplum kendi kendini yönetiyordu, bu nedenle sanat da halka karıştı. Ne var ki sanat halka karıştığında —halk sanatı gelişip de kendini yüksek sanat olarak görmeye başladığında (açıkça görüldüğü gibi, dışkısal postsanat halk sanatının en iyi örneğidir, çünkü herkes hemen anlar)— bir çeşit sokak atığı haline gelmeye mahkûmdu. Galeri, kelimenin tam anlamıyla "çöplük" oldu; Hirst'ün enstalasyon çalışması da bunun en açık örneğidir. Çöp içeren eserler müzelere alınmaya başladı. Zaten, bu eserler müzeyi canlandırıyordu da. Hiç kuşkusuz eğlencelilerdi. Christopher Ofili'nin *Meryem* adlı fil dışkısıyla (güya Ofili'nin Afrika kökenli olduğunu simgeliyordu) bezenmiş eseri belirgin bir örnektir. Ofili, izleyici kitlesindeki kimi katolikleri kızdırdı: Kendi üzerlerinde de Meryem'in üzerinde de pislik olmasından hoşlanmamışlardı. Ama belki de postsanatı en iyi örneklendiren şey Pop Art'tır, çünkü ele aldığı konu halk sanatının kendisidir — yani Roy Lichtenstein'in ve Warhol'un açık hale getirdiği gibi, karikatür ve poster. Bunların her ikisi de sokak için yapılmıştır ve aslında *happening*'ler gibi sokak performansları olarak anlaşılabilirler. Aslında Warhol halkın içinden gelen ünlülerle ilgilenir — başarılı olmak için sokağa yönelmesini bilen seri üretilmiş ürünlerdir bunlar. Pazarlanabilirliği yüksek markalardır

ve bu nedenle düşler sokağında çok tartışılacak şeyler haline gelirler; Coca Cola şişesi de olsalar, Marilyn Monroe da olsalar karizmatik kişilikler olarak görünürler. Bu tür toplumsal nesneler de tıpkı kuklalar gibi, ancak Warhol'un onları çıkardığı sahnede ya da çıktıkları sahnede eğlendirici olabildikleri zaman yaşam kazanırlar.

Ne var ki postmodern sanatçıların dışkıyı saplantı haline getirmelerinin daha derin bir nedeni vardır: Yaratıcılıklarından kuşku duymaktadırlar. Gerçekten de postmodern dönemde yaratıcı güç ve cesaret yitirilmiş gibi görünmektedir, bu nedenle de postmodern sanatın çoğunluğu —performanslar bile— kolajlanmış postsanattır. Bir başka sanatçıdan bir şey almak —tabii ki bu ondan etkilenmekle aynı şey değildir— kişinin kendi başına, kendisinden bir şeyler üretmesinden daha kolaydır. Geçmişin sanatını yinelemek —bu onu anladığınız anlamına gelmez— kendine has varlık gösteren bir şey yapmaktan daha kolaydır. (Elbette ki bir sanatçının eserlerinde başkalarının etkisi görülebilir. Örneğin Michelangelo, Giotto ile Masaccio'nun sanatını, onlardan sonra yaptığı çizimlerden de anlaşılabileceği gibi, kendi figürsel sanatına katmıştır. Benzer biçimde Pollock da, psikanalitik adı verilen desenlerinin gösterdiği gibi, dinamik soyutlamalarını yaparken otomatizmden ve Picasso'dan yararlanmıştır. Ne var ki kolaj çalışmaları sanki kişinin kendi yarattığı eserlermiş gibi gösterilmeye çalışılmaktadır, oysa ki bunlar en iyi ihtimalle, başka sanatçıların sanatının zekice düzenlenmiş halidir. Örneğin Mike Bidlo, ancak kolaj çalışmalarında Pollock ve Picasso'dan yararlanmasıyla var olabilir; kendine özgü bir sanatsal kimliği yoktur — özgün bir kimliğe değil, postsanatçının basit kimliğine sahip olduğu söylenebilir.)

Postmodern dönemde orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz — bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm'un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm'un söylemeye çalıştığı, kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinalliğini fark etmesine katkı koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Daha doğrusu, kişinin bir zamanlar sahip olduysa bile artık sahip olmadığı bir şeye olan inancını kaybetmesi demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çı-

karmayı da içeren —ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne, bilinçli olarak mekanik olan şeyi (mekanik röprodüksiyon toplumsal dışavurum olarak görülür) bilinçdışının dışavurumunun önüne geçiren— bu inanç kaybı, sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur. Bu da onun sanatının dışkıdan farksız olduğu anlamına gelir, yani sanat yapmak için zamanını boşa harcamaktadır. Bu tür bir kaygı —bir çeşit yıkıcı kaygı— yaratıcı imgelemin çöktüğü anlamına gelir. Hanna Segal, sanatçının "ürününün dışkı olarak görüleceğine dair sürekli yaşadığı korku"dan ve "sanatsal ürünün insanın kendi dışkısı gibi"[131] ortaya çıktığı için yaşamdan yoksun olduğunun düşünüleceğine yönelik narsisist korkusundan söz ederek bu noktaya açıklık getirir.

Sanatçının korktuğu şey, postmodern postsanat denen toplumsal olguda gerçek olmuştur. Böylece, tarih öncesi mağaralardan Rothko Şapeli'ne kadar varlığını sürdüren sanatın sonu gelmiştir. Hiç kuşkusuz sanat artık kutsal mekânlarda sergilenmiyor, sokaklarda sergileniyor ve sokaktaki halk yığınları için yapıldığından, kutsal bir yanı da yok. Elbette ki postsanat müzelerde de sergilenebilir, ama müze de zaten bir eğlence merkezi haline gelmiştir; dolayısıyla onun da eleştirel bakış açısına göre kutsal bir yanı kalmamıştır. En iyi olasılıkla postsanat, içinde gezilmesi için yapılmış şık bir bulvardır, bu nedenle birçok kentte yüksek sanat, postsanata dönüştürülerek, zaten daima kalabalıklara ait olduğu inancıyla sokaklara konmuştur. Sokak gidilecek son müzedir, bu da postmodernlikte dünyevi olanla kutsal olanın ne kadar kolay birbirine karıştırıldığını gösterir.

5

AYNA AYNA, DÜNYEVİ DUVARDAKİ AYNA, NEDEN SANAT ARTIK EN DOĞRU DİN DEĞİL?: KENDİNE İNANCINI YİTİREN TANRI

"Sanat dünyasına ilişkin ne söylenirse söylensin, yozlaşmış olduğu söylenemez," diye yazmıştı Van Gogh 1880'lerin başlarında.[132] "Resim inanç demektir, yalnızca ellerle değil, ruhlarımızın derinliklerinde olan bir kaynak tarafından da yaratılır... sanattaki el becerisi ve teknik yetenekler bana dindeki kendinden emin olma durumunu hatırlatıyor," diye devam ediyordu. Tablo bir nevi vaazdır aslında: "Hayatımda hiç tevekkül üzerine güzel bir vaaz dinlemedim, böyle bir şeyi hayal de edemem, bunu bir tek Mauve'un tablosu ve Millet'in çalışmasında bulabildim... Vaaz kendi içinde iyi olduğunda bile bu eserlerle karşılaştırıldığında kararır."

Böylece sanat dini, sıradan dinin yerini alır, tablo da inancınızın hem kederli hem bahtiyar olan ifadesi haline gelir. *Imitatio Christi*'nin* yeni versiyonunda —sanatçı İsa olmakla kalmaz, İsa da sanatçı olur— Van Gogh, İsa'nın "*tüm sanatçılardan daha büyük bir sanatçı olduğunu,* mermer, kil ve rengi bir kenara itip canlı bedenle uğraştığını" ifade etmiştir. Boya canlı beden olabilir miydi? Van Gogh bunun olabileceğini kanıtlamaya çalışmış, ressam olmanın İsa olmaya en yakın şey olduğunu göstermeyi ummuştur. Hatta Borinage'daki kömür madencilerinin ve metresi Sien'in yorgun bedenlerini onlarla empati kurarak resmettiğinde aslında kendisinin İsa olduğunu düşünüyor gibiydi: Hem madencilerin hem de Sien'in "en

* İsa'nın izinden gidilmesi –*ç.n.*

belirgin özellikleri korkuları ve yoksulluklarıydı," ve hepsi de toplum içinde "küçümsenen" kişilerdi, tıpkı küçümsendiğini hisseden Van Gogh gibi. Van Gogh kendini bu dışlanmış insanlarla özdeşleştiriyor ve genel olarak sanatçının dışlanmış biri olduğunu düşünüyordu —dolayısıyla bu durumda İsa en dışlanmış sanatçı oluyordu— ama sanatın onların yaşamlarını kötülükten kurtaracağını ve insanlıklarını ortaya çıkaracağını düşünüyordu, tıpkı sanatçı olmasının kendi yaşamını kötülükten kurtarıp kendi insanlığını ortaya çıkarabileceğini hissettiği gibi. Sanat yapmak küçük düşmenize neden olacak bir şey değildi, tersine yaşamın sizi küçük düşüren yönlerinden kurtulmanızı sağlayacak bir şeydi — İsa da böyle küçük düşürülmelere maruz kalmıştı, insanüstü bir varlıkmış gibi değil de, insandan daha aşağı bir varlıkmış gibi muamele görmüştü, oysa fazlasıyla insanken bile insanüstüydü o. Gerçekten de Van Gogh sanatın insani yönünü göstermeye çalışmıştı, böylece sanat, kendinden emin tavrından, el becerisinin beyhude gururundan ve kendine yeterliliğin kibrinden kurtulacaktı.

Van Gogh söz konusu insanların ölüme yakın gibi görünen canlı bedenleriyle uğraşarak —*Yükü Taşıyanlar* (1881) ve *Madencilerin Eşleri* (1882) gibi imgelerin gösterdiği gibi, madenciler için yaşam bir yüktü; kederi tenine işlemiş gibi görünen metresi içinse *Hüzün* (1882) ve *Sien Çocuğunu Emzirirken* (1883) adlı eserlerin gösterdiği gibi, yaşam acıdan ibaretti— onların ruhlarını kurtardığına, böylece sanatın mucizeler yaratabildiğini gösterdiğine inanıyor gibiydi. Van Gogh madencilerin ve metresinin bedenlerini sanatta ve sanat aracılığıyla yeniden yaratarak onları yaşayan ölüler olmaktan kurtaracağına inanıyordu adeta. Bir birey olarak kendisini ne kadar güçsüz hissederse hissetsin, sanatın gücüne yönelik bir inanç edimiydi bu. Birey olarak saygı görmediğini düşündüğü ölçüde sanatı insani amaçla donatıyordu. Yaşamın kendisine ayrıcalık vermediğini düşündüğü ve bu nedenle kendini yoksullarla özdeşleştirdiği ölçüde sanatı ayrıcalıklı hale getiriyordu.

İsa da imkânları kısıtlı bir kesimden, alt sınıftan bir işçi ailesinden geliyordu. O da alt sınıftan işçilerin ve toplumdan dışlananların Tanrı tarafından seçilmiş olduğuna inanıyordu, çektikleri çile onları Tanrı'yla buluşmaya hazırlamıştı. İsa aynı zamanda, toplumun değersiz olarak gördüğü insanlarla özdeşleşmiş, en yüksek in-

sani değerleri —inanç, umut ve anlayış— onlarda bulmuştu. Yoksulluk ve acı toplumsal açıdan dezavantajdır, ama bunlar aynı zamanda manevi bir yaşam sürdürmek için fırsattır. Toplum yoksulluk ve acıdan hoşlanmaz —ama onları yok etmek için hemen hiçbir çaba göstermeyerek iki yüzlü bir biçimde var olmalarına izin verir— ama yoksulluk ve acı insanı manevi yaşama hazırlar. İşte bu nedenle sanat Van Gogh'a göre yoksulluk ve acıyla özdeşleşmiştir, bu nedenle de kendi yoksulluğu ve acısını madencilerin ve metresinin acısıyla özdeşleştirmiştir. Sanatçı olmak demek, yoksulluk yemini etmek ve acı çekmek demekti, işte bu nedenle Van Gogh doğdukları andan itibaren toplum tarafından yoksulluğa ve acıya mahkûm edilen kişilerle yaşamını paylaşmaya hazırdı. Van Gogh kendini ne kadar korunmasız hissederse hissetsin —tıpkı İsa gibi— duygusal ve ekonomik mahrumiyeti dinsel feragate çevirmek için gereken benlik gücüne ve içgörüye sahipti. Daha yüksek bir benlik, yani toplumsal benlikten daha gerçek bir benlik elde edebilmek için fedakârlıkta bulunma yolu duygusal ve ekonomik mahrumiyet oldu. Van Gogh'un dinsel sanat anlayışı için gerekli olan çileciliği yoksulluk ve acı sağlıyordu. O kendini hiçbir zaman deha olarak görmedi, İsa'nın zorlu işini yapan bir insandı, o kadar. Yine de açıkça görüldüğü üzere, Van Gogh her ne kadar dini resimde bulsa da dinsel bir dehaydı. Ona göre sanat, toplumsal şöhrete değil, yoksulluk ve acıya dayanıyordu.

Van Gogh kendini derinden derine sanatçı İsa'yla özdeşleştirdi, kendi kimliğini onunkiyle birleştirdi, öyle ki sonuçta tıpkı İsa'nın, dini akademikleştirerek otoriter bir dogmaya ve cansız bir ayine dönüştüren Ferisilere saldırışı gibi, "sanat Ferisi"lerine saldırdı: "Eski akademik okul, çoğunlukla tiksindirici, zalim bir yerdir ve korkunçluklarla doludur, oradakiler üzerlerine önyargılardan ve kurallardan oluşan bir çelik zırh giymişlerdir." Akademisyenlerden farklı olarak Van Gogh "içinde yürek ve aşk olan bir şey başarmak" istedi. Onun sanatı estetik yasalarına kör bir bağlılığı değil, evrensel empatiyi vaaz ediyordu. Onun sanatını şekillendiren şey, birebir dini sözcükler değil, dinin ruhuydu; tablo doğru dini düşünceyi aşılayan dini bir ders değil, kendiliğinden ortaya çıkan bir vaazdı. Van Gogh, yaşayan sanat dinini seçmiş ve belki de bu dinin en iyi örneğini vermiş, sanatın lanetlenmiş dünyamızı kendi kendinden

kurtararak ona dini bir yön verebileceğine inanmıştır. Benzer biçimde, kendisinin de lanetlendiğini ve yaşamda başarısızlığa mahkûm olduğunu düşünüyordu, ama sanatta başarı elde edebilirdi, böylece sonsuz yaşama ulaşabilir ve kendini o perişan yaşamından kurtarabilirdi. Yeni dinsel sanat anlayışında artık o, yaşamın ve toplumun kurbanı olmaktan çıkmış, seküler bir aziz haline gelmiştir. Yaşamın acımasız bir gerçeği olan birilerini bir şeyler için kurban etme olgusu, sanatın kutsal amacı, yani en büyük amaç için inanç şehitliğine dönüştürülmüştür. Van Gogh, İsa'nın "Her kim yaşamını kaybederse onu bulacaktır," biçimindeki gizemli sözlerinden alıntı yapıp bu sözleri biraz değiştirerek şöyle söylemiştir: "Her kim kendi yaşamını kurtarırsa onu kaybedecektir, ama her kim yaşamını daha yüce bir şey için kaybederse onu bulacaktır." İşte bu daha yüce olan şey —Van Gogh'un uğruna akademisyenler tarafından çarmıha gerilmeyi göze aldığı, yaşamını vermeye hazır olduğu şey— sanattır. Van Gogh'a göre, sanatı bulmak demek hak dini bulmak demekti — öyle ki bu yalnız ve esrik din, Hollanda Reform Kilisesi'nde ağırbaşlı bir papaz olan babasının dininden üstündü.

Günümüzde hangi sanatçı bu şekilde düşünüyor? Hangi sanatçı kendini Van Gogh gibi tamamen sanata adıyor? Hangi sanatçı sanatı kutsal bir şey olarak görüyor? Hangi sanatçı sanat yapmanın bir iman biçimi olduğunu düşünüyor? Hangi sanatçı sanatı Pandora' nın duygusal kötülükler kutusunun altındaki umut, yani yaşam olarak görüyor? Hangi sanatçı sanatın yaşamdan daha yüce olduğuna ve uğruna ölmeye değeceğine inanıyor? Hangi sanatçı sanatı öteki insanlara gösterilen empatik anlayış olarak görüyor? Hangi sanatçı sanatın cehennem gibi bir dünyayı duygusal açıdan cennete dönüştürebileceğini düşünüyor? Kesinlikle hiçbir postsanatçı bunları yapmıyor. Postsanatçılar kendilerini ne sanat ne de yaşam için kurban ederler, ikisine de verdikleri tepkilerin sıradanlığı, ikisinin de buna değmeyeceğine işaret eder, bu nedenle ikisi arasındaki sınırı bulanıklaştırır, her ikisini de kültür karşıtı bir nihilizmle değersiz hale getirirler. Toplumsal açıdan eleştirel sanatçılar genel olarak dünyaya vaaz verirler, dünyayı bütün kötülükleri için lanetlerler, ama onların estetiği ve eleştirelliği akademik klişe haline gelmiştir ve böyleyken bile haklılığı kendinden menkul sanatçının yanında

tali kalırlar. Max Beckmann, Otto Dix ve George Grosz'dan bu yana, toplumsal açıdan eleştirel olan sanat zor günler geçirmektedir. Onlar sanatın eleştirel gücüne inanıyorlardı, ama toplumu değiştirme gücüne sahip olmadığının farkındaydılar. Onlar stoacı realistlerdi, toplumsal eylemle insanın trajedisini gözler önüne seriyorlardı. Onlar toplumsal devrimi savunabilirlerdi, ama biliyorlardı ki yaşamda trajedi kaçınılmazdı, bu nedenle modern yaşamdaki trajediyi ve toplumsal başkaldırının trajik sonuçlarını yansıttılar. Onlar da Van Gogh kadar sanata inanıyorlardı —sanatın (son dönemdeki haliyle kinik bir iş olduğunu değil) yüce bir iş olduğunu düşünüyorlardı— ama onlar yaşama karşı daha da umutsuzdular.

Van Gogh'un ölümünden yaklaşık yüzyıl sonra, bugün, sanat dünyasının en azından kısmen yozlaştığını görmeyecek kadar naif olan biri var mıdır? Van Gogh her ne kadar sanat dünyasının yozlaşmadığını ifade etse de aslında yozlaşmanın farkındaydı. Kararsızlığından da anlaşılacağı gibi, söylediği şeye kendisi de tam olarak inanmıyordu. "Sanat dünyasına ilişkin ne söylenirse söylensin" —ne söylenebilir ki?— ifadesi, "yozlaşmış değildir" ifadesini zayıflatmakta, kuşkularını su yüzüne çıkarmaktadır. Sanat dünyasına olan inancı, bu inanç ifadesinin başındaki kuşku dolu sözcükler tarafından olumsuzlanmaktadır. Bu bir olgunun ifadesinden çok, bir dilektir. Sanat dünyasında ciddi ve belirgin biçimde yanlış giden bir şeyler vardır ve o da bundan şikâyet etmektedir: "Sergiler, resim mağazaları, her şey ama her şey parayı ele geçirmeyi başaranların güdümündedir... Gerçek ve ciddi sanat erbablarının var olduğu doğrudur, ama yapılan işlerin belki de yalnızca onda biri gerçek anlamda sanat inancıyla yapılmaktadır." Van Gogh işte buna inanıyordu. Amcaları sanat eseri pazarlayarak zengin olan sanat tacirleriydi, kendisi de çıraklık aşamasında olan bir sanat taciriydi, ama "Van Gogh soyadını taşıyan amcalarının eline düşmektense... kıt kanaat geçinmeyi tercih ederdi."

Bir sanat tacirinin eline düşmektense kıt kanaat yaşamayı tercih edecek bir çağdaş sanatçı gösterin bana. Tamamen iş dünyası, üstelik de zalim bir iş dünyası haline gelen sanat ortamında sanatsal bir amaç uğruna kendini kurban etmek imkânsız gibidir. Paranın büyüsüne kapılmamak elde değildir, çünkü sanat para haline gelmiştir. Kapitalizm *prima materia* —ilk madde— olan zamanı *ulti-*

ma materia —nihai madde— olan paraya dönüştürmüştür. Kapitalizm büyük bir simyasal mucize gerçekleştirmiştir, çünkü sanatı paraya dönüştürerek sanatın, sonsuzluk adı verilen o nihai maddenin dünya üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kılmıştır. İçinde yaşadığımız mahcubiyetten uzak materyalist döneme kadar, sanat dünya üzerinde sonsuzluğa en çok yaklaşan şey olmuştu, zaten kimi zaman "sonsuz şimdi" olarak da anılmasının nedeni budur. Sanat, içinde bulunduğu zamanı ne kadar yansıtırsa yansıtsın içinde daima zamansız bir şeyler barındırmıştır. Günümüzdeyse sanat tamamen içinde bulunduğu dönemi yansıtır hale geldi — söz konusu durumun apaçık görülmesi Pop sanatın ortaya çıkmasıyla olmuştur. Sanat, zamansızlık gibi bir kavramın öne sürülmesinden, yani zamanın ötesinde olan (ama zamanın içinde temsil edilebilen) sonsuzluğa gönderme yapılmasından bile rahatsız olmuş, böylece idealizmini yitirmiş, onunla birlikte empatisi de yok olmuştur. Çünkü sanatın, zaman içinde yaşayıp ölen insanları sonsuzlaştırma —böylece Umberto Boccioni'nin ifadesiyle yaşam duyusunu sonsuzlaştırma— böylece onların ölümsüz olduğu yanılsamasını yaratma yeteneğine sahip olması insanlığa duyduğu empatinin bir uzantısı ve ifadesidir. İnsanın ölümlü olanı ölümsüzleştirmesinin nedeni ona duyduğu dokunaklı aşktır.

Warhol 1975 yılında aldatıcı bir uyanıklık ve soğukkanlılıkla şunları ifade ettiğinde sanatın büyük bir başarıyla paraya dönüştürüldüğü açıklık kazanmıştır:

> Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister "sanat" densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, "Para kötüdür" ve "Çalışmak kötüdür" gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır.[133]

Sanat ile para sözcüklerinin birbirinin yerine kullanılır olması —aralarındaki bağıntının tam olması— ikisinde de yozlaşmış bir şeyler olduğunu göstermektedir. Bunun sanatın iyi, paranın kötü olmasıyla ilgisi yoktur, tamamen farklı alanlara ait olmalarıyla ilgisi vardır. Ya da en azından Warhol onları zorla birleştirerek bir-

birine karıştırana kadar farklı alanlara ait olmuş olmalarıyla ilgilidir. Warhol, her ne kadar parayla sanatı birbirinin değerini artırmak için kullanmak istediyse de onlara birbirinin değerini vermekle ikisini de değersizleştirmiştir. Aradaki ilişkinin diyalektik gibi görünmesine rağmen aslında ortada diyalektik diye bir şey yoktur. Sanat ve para ortak bir varoluşsal alanı paylaşmazlar; aralarında temel bir bağlantı yoktur. Aralarında bağlantı olduğunu öne sürmek —ya da bağlantı varmış gibi davranmak— nihilistliktir. (Tıpkı Duchamp'ın sanat olanla olmayanı "kuramsal olarak" birleştirmesinin —Warhol'un sanatla parayı birleştirmesi bunun "pratik" Amerikan versiyonudur— nihilistçe bır tutum olması gibi.) Gerçek bir evrimsel diyalektikte zıtlar organik olarak birbirini biçimlendirir ve ikisinin toplamından daha büyük olan bir birleşik bütün oluşturur. Ortak zeminde birlikte gelişmeleri nedeniyle sinerjik olarak birbirleriyle ilişki kurar ve bilinçte beklenmeyen bir devrim yaratırlar. Her biri benlik ve dünyaya dair eski bilinci gösterir, ama dinamik bütünleşmeleri benlik ve dünyaya dair bilincimizde devrim yaratır. Bunların sentezinden —bu sentez zorlu bir duygusal ve bilişsel emekle elde edilir— yaşam dünyasına ilişkin yeni bir bakış açısı ortaya çıkar ve o ana dek sıradan görünen bir şeye yönelik sıradan olmayan içgörüler sunar. Sıkıcı, tükenmiş ve tanıdık gibi görünen dünya ve benlik, birdenbire taze, imkânlarla dolu, bilinmeyen bir şey gibi görünmeye başlar. Dünya ve benliğe ilişkin o eski anlayış sorgulanmaya başladığında bile ikisi de yeni bir amaç ve yeni bir değer kazanır.

Ne var ki Warhol'un sahte diyalektiğinde sanatla paranın basit bir biçimde bir araya getirilmesi bizi bunlar konusunda aydınlatmaz, tersine önümüzü görmemizi zorlaştırır. Söz konusu olan toplumsal bir bağdaştırmadır ve bu sıfatla gereksizdir —para delisi Amerikan toplumunda anlam ifade etse de ilkel kabul edilen sanat eserlerini üreten kabile kültürlerinde anlamsızdır— gerekli bir evrimsel sentez niteliği taşımaz. Sanat ve para sinerjik olarak birbirlerini güçlendirmedikleri gibi, bize de kendilerine dair yeni bir bilinç sağlamazlar. İlişkileri, onları daha geniş bir bakış açısıyla görerek aşmamızı sağlayacak bir bilinç de oluşturmaz. Tersine, ikisi de birbirine ödün verir — ortada gerçek bir uzlaşma yoktur. Paranın sanatla bağdaştırılması, onu daha önemli ve anlamlı hale getir-

mediği gibi, sanatın parayla bağdaştırılması da onu daha önemli ve anlamlı hale getirmez; tersine ikisi de anlamsızlaşır, önemsizleşir. Warhol'un "ister 'sanat' densin ister başka bir şey" biçimindeki ifadesi çok şey anlatmaktadır. Artık, sanatın ne olduğu ya da ne anlama geldiği ya da neden önemli olduğu açık değildir. Paranın Warhol'a ne anlam ifade ettiğiyse gayet açıktır. Sanat belirsiz olabilir, oysaki para sanatı belirleyecek güce sahiptir. Warhol'a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok, ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir. Kandinsky'nin, sanatın materyalizme karşı maneviyatın son kalesini oluşturduğu yolundaki düşüncesinin çözülmesi yarım yüzyıldan biraz daha fazla zaman aldı. Ticari sanatı —ticari amaçların elde edilmesi için kullanılan bir araç olan, yani para kazanma amacıyla varlığını sürdüren sanatı— yüksek sanattan —para onu ne kadar kendine mal etmeye çalışsa da, kendi içinde bir estetik ve varoluşsal amaç olmayı sürdüren sanattan— daha üst bir konuma yerleştiren kişinin bir Amerikalı olması hiç de tesadüf olmasa gerek.

Eğer modern dönemde, sanat —insan ruhunun ve insani değerlerin gizemli temelini oluşturan örnekleri ve evrensel ilkeleri duygusal açıdan anlaşılır ve kişisel biçimde yansıtan— varoluşsal açıdan sahici tek uğraş olması nedeniyle gerçek anlamda manevi olan tek din ise, ve para varoluşsal açıdan ilgisiz, kişisellikten ve gizemden uzaksa bu durumda onların birlikteliği korkunç bir birliktelik-tir. Eğer sanat insani duruma yönelik empatik bir yanıtsa ve para kazanma isteği —açıkça Warhol'u yöneten istek— paranın kazanılmasını sağlayan toplumsal koşullara ve para kazanmanın büyük miktarda para kazananlar ve toplumsal açıdan önemli olamayacak kadar az para kazananlar üzerindeki sinsi etkisine karşı kayıtsızsa, bu durumda onların birlikteliği kutsal olmayan bir beraberlik doğurur. Eğer sanatın —dünya ona her ne paha biçerse biçsin— onu paha biçilmez hale getiren içsel değeri varsa ve paranın değeri değişim değeriyse birliktelikleri sapıkçadır. Eğer Chasseguet-Smirgel'in savunduğu gibi "genel anlamda sapıkça olan şey... yasayı 'tersine çevirerek' bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde onunla alay etme girişiminde bulunuyorsa"[134] bu durumda Warhol da sanatı tersine çevirerek, yani paraya dönüştürerek bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde sanatla alay etme girişiminde bulunmaktadır. Warhol, sanatı parayla özdeşleştirerek sanatın değerini düşürür, çünkü ona

parasal değer verir; oysa para, başka bir şeyle değiştirilmediği sürece değersizdir. Sanat, toplumsal ve ekonomik itibar kazanmak — tüketici toplumunda yalnızca paranın sahip olduğu güvenilirliğe, etkiye ve güce ulaşmak— adına manevi itibarını yitirir.

Bir zamanlar sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu —sanatçı Tanrı'nın yaratıcılık kıvılcımına sahipti— ama Warhol'un sanatçısı işadamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi, tıpkı Marx'ın söylediği gibi, üzerlerine fiyat koyarak dünyevileştirir. Warhol doğuştan satıcıdır; sanat onunla gizemini yitirir ve açık bir biçimde satılık meta haline gelir. Görünüşe göre, meta kimliğinden daha başka bir kimliği olmadığı gibi, satılarak elde ettiği ekonomik değerden başka değeri de yoktur. Ayrıca her metada olan, kısa sürede modası geçecek biçimde üretilme özelliğine de sahiptir. Kaçınılmaz olarak zamanla —daha doğrusu Warhol'un söylediği gibi, ünlü (ve dolayısıyla heyecan verici) olduktan on beş dakika sonra— heyecanını yitirir. Warhol'un modası geçmiş eski bir ünlünün yerine tekrar tekrar heyecan verici yeni bir ünlüyü koyduğunu görürüz. Bu ünlülerin de, Warhol'un sanatının da —parasal olarak değil, sanatsal olarak— kalıcı gücü yoktur. Warhol'un sanatı aslında herhangi bir ucuz meta kadar sıradandı ve seri olarak üretilmiş gibi görünüyordu (Warhol kendisinin bir makine olduğunu varsayıyor, kendi yaşamının da sanatının da yapay olarak üretilmiş olduğunu düşünüyordu). Onun sanatı, ticari amacını gerçekleştirmek için ticari açıdan bayağı olana dayanıyordu. Warhol, popüler ticari kültürü kullanan sanatı, onun kadar tüketilebilir bir şey haline getirdi. Betimlediği ticari ünlüler, popüler birer metadır — popülerliklerinden de anlaşılacağı üzere, deyim yerindeyse önceden tüketilmişlerdir (yoksa önceden sahiplenilmişlerdir mi demeli?). Onlar Warhol'un ticari sanat ambalajıyla sunduğu ticari ürünlerdir, yani bir başka üründen farkları yoktur.

Onlar Warhol'un iddia ettiği gibi gizemli kutsal varlıklar değildir. Warhol'un *Altın Marilyn Monroe* (1962) adlı eseri, ticari bir ikonu sanat ikonuna dönüştürür, ama Monroe, Billy Wilder'ın ifadesiyle, "plastik icat" olarak varlığını sürdürür, tıpkı Warhol'un ikonunun plastik sanat olarak kalması gibi. Onun sanatı da tıpkı öteki popüler ürünler kadar insanları tatmin etmekten uzaktır, çünkü toplumsal bir ihtiyacı karşılamasına rağmen —onun imgeleri sanki ünlüler üstün varlıklarmış gibi insanların kendilerini ünlülerle öz-

deşleştirme arzusunu tatmin eder (bu insanlar onlarla kendilerini özdeşleştirince ihtiyaçları olan maddi ve toplumsal başarıyı sihirli bir biçimde elde edeceklerdir sanki)— varoluşsal ihtiyaçları karşılamaz. Warhol'un sanatı, maddi ve toplumsal başarıları çevreleyen cazibe hâlesini sömürür ve bunun varoluşsal bedelini göz ardı eder. Onun sanatı varoluşsal derinlikten yoksundur; varoluşsal yankısı olmayan toplumsal bir semptomdur: "Andy Warhol'la ilgili her şeyi bilmek istiyorsanız yüzeye bakmanız yeterli: Resimlerime, filmlerime ve bana bakın, işte ben oradayım. Bunun ötesinde bir şey yok."[135] Postmodern nihilizmin bu eksiksiz ifadesi, sanatın kendine olan inancını neden kaybettiğini açıklar: Duygusal ve varoluşsal derinliğini yitirmiştir ve böyle bir derinliğe sahip olmak için bir neden görmemektedir. Artık derinlere dalmak istemez —zaten yaşamda derinlik olduğuna da inanmaz ve yaşamda derinlik olduğuna inansa bile bu derinliğin baskısına dayanma gücü yoktur— bu nedenle risksiz postsanat haline gelmiştir, inandırıcılığını yitirmemek için de yapay bir yaşam deneyimine dayanmaktadır.

Warhol'un betimlediği ünlülerin, kendisi de dahil olmak üzere, derinliği olmaması bir yana, varoluşsal gerçekliği bile yoktur. Onlar varmış gibi yapmaktadırlar, gerçek anlamda var değildirler. Onlar gibi, Warhol da toplumsal bir yanılsamadır — sığ bir imgedir, neredeyse yapmacık bir yüzeydir. Sanatın kendine inancını yitirmesinin bir başka nedeni de eğlence dünyasının bir parçası haline gelmesi, daha doğrusu, Warhol'un açıkça gösterdiği gibi, popüler ticari kültüre teslim olmasıdır. Ezra Pound'un söylediği gibi, eğer "sanatçı, bir ırkın duyargasıysa" o zaman Warhol, sanata yönelik Amerikan tutumunu yansıtan duyargadır. Ona göre sanat, iş ve eğlencedir, ki Amerikan ünlülerinin kültürü de bunu açıkça gösterir. Sanat, Warhol'un sanatın gerçek çıkarlarını açığa vurması nedeniyle büyük bir bedel ödemeye devam etmektedir. Kendini en yüksek parayı verene satmıştır ki bu durum ne satacağı konusunda belirsizlik içinde olduğunu gösterir. Satacağı şeyler, en çok paraya sahip olanların almak isteyeceği şeyler oldukları için değerliyse o zaman sahip olduğu tek değer onların parasından gelen değerdir ki bu da kendi değerine inanmadığı anlamına gelir. İş ve eğlencenin bize eşsiz değer diye bir şey olmadığını gösterdiği bir toplumda zaten sanat nasıl olur da eşsiz bir değere sahip olabilir ki?

Kimi yorumcular, Warhol'un kasıtlı olarak kinik ya da en azından ironik bir tutum takındığını düşünmektedirler, ama bence parayla sanatı kışkırtıcı bir biçimde eşitlemesi —hatta onların terimlerini korkunç bir biçimde birbirine karıştırması— son derece ciddi ve dürüstçe bir şeydi. Acımasız bir şekilde serinkanlıydı (*cool*), zaten bu dünyada "serinkanlılık demek estetik demektir... Serinkanlılıkla hem ticarete hem de ticari olana kayıtsız kalabilirsiniz."[136] Warhol da böyle yaptığını düşünüyordu — ticarete kayıtsız kalan ama aynı zamanda ticari olan sanat yapıyordu. Müthiş bir paradoks, ama Warhol göründüğü kadar serinkanlı değildi; para onu heyecanlandırıyordu, hem de sanattan daha çok. Onun sanatı bir çeşit sıcak paraydı — gerçek paranın yerine geçebilecek sahte sanattı. Kariyerine ticari sanatçı olarak başlamıştı ve ticari sanatçı olmaktan hiç vazgeçmedi, sonuçta yüksek tabaka için ticari sanat yapmaya başladı — kendisinin de dahil olduğu ticari ünlülere ilişkin ciddi görünümlü sanat yapıyordu. Belki de bu onu ultra serinkanlı yapıyordu, ama aynı zamanda sanatı da yozlaştırıyordu. Sanatı paraya dönüştürdü, maneviyatından ve bütünlüğünden yoksun bıraktı. Warhol'a göre sanat, kişisel kurtuluş vaadinde bulunan özel bir din değildi, para dininin bir koluydu. O, insanların iş ve başarıya taptığı kapitalist dönemde sanatı da bu ortamın bir parçası haline getirmiştir. Acaba Van Gogh, Warhol'un söyledikleri hakkında ne düşünürdü? Herhalde sanatın ruhunu şeytana sattığını falan düşünürdü. Benzer biçimde para saplantısı olan ve yine benzer biçimde ciddi görünümlü sanat yapmaya çalışan Duchamp gibi Warhol da, başkalarını sömüren kişi ifadesini kullanmamak adına yasalarda "insanları kandıran yozlaşmış kişi" biçiminde ifade edilen kişi gibidir, Duchamp'ın zekâyla oynaması gibi o da arzuyla oynamaktadır.

Peki ya Van Gogh, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin mütevelli heyeti üyesi olan ressam Chuck Close hakkında ne düşünürdü? Langdon Thomas Jr., "Müze yönetiminin Vivendi'deki Jean-Marie Messier, [Dennis] Kozlowski ve AOL Time Warner'daki Bob'un ikinci eşi olan Veronique Pittman gibi halen müzenin yönetim kurulu üyesi olan, kentteki daha gösterişli ve daha beklenmedik servet sahipleriyle kararlı bir biçimde flört etmesi hiç de sürpriz olmadı," diye yazıyor.[137] Vivendi ve AOL Time Warner kapitalist dünyayı sarsan skandallara karışan şirketler arasında yer alıyor, öy-

le ki yeni binyılın ilk günlerde görülmedik ölçüde büyük bir yolsuzluk yaptıkları ortaya çıkmıştır. Tyco Şirketi'nin yönetim kurulu başkanı olan Kozlowski ise aldığı pahalı sanat eserleriyle New York Belediyesi vergisinden kaçmakla suçlanmıştır. Tyco'nun "bariz biçimde kötü standartları olan bir yönetim kuruluyla yönetildiği" söylenmektedir.[138] Aynı şey müze adı verilen sanat şirketi için de geçerli midir? Müzeden de öteki kapitalist şirketler kadar kuşku duymalı mıyız? Müze de kendini sahtecilik ve yolsuzluklarla mı gösterecektir? Onun muhasebesinden kim sorumludur? Koleksiyonunun en azından kâğıt üzerinde milyonlarca dolar değerinde olduğunu söylemekten başka nasıl bir hesap verebilir? Bu sorulara şöyle yanıtlar alabilirsiniz: "Gerçekçi olmak zorundasınız. Bu kokteyl düzenlemek gibi bir şey değil ki... Bir müzenin geleceği söz konusu. Sizden başka herkesin Hertz gibi pahalı otomobiller kullandığı bir ortamda eğer siz hâlâ sıradan bir Avis'e biniyorsanız, daha çok çalışmak zorundasınız." Yani para kazanmak —paraya olan minnet borcunuzu ödemek— için daha çok çalışmak zorundasınız. Bir kere Whitney'in yönetim kurulunda bu insanların ne işi var? Yönetim kurulunda sanat tarihçileri ya da eleştirmenleri yok, Close da yönetim kurulunda bulunan tek sanatçı. Yönetim kurulunda olması onu her tür sanat konusunda daha mı bilgili kılıyor? Her tür sanata açık mı acaba, ya da neyin doğru sanat türü —pahalı sanat— olduğuna yönelik belirli bir anlayışı mı var? Close'un kendi yaptığı sanat türünden elde edeceği büyük bir çıkarı yok mu? Whitney yönetim kurulunda bulunan ve bu işten büyük çıkarları olan şirket kodamanlarından daha bilgili olduğu kuşkusuz. Müzenin, sanatı yücelterek kendilerini aklayan büyük sermaye sahiplerine satılmış olmasından daha önemli olan mesele, kabullendiği şeyin ne olduğunun tam olarak farkında olmaması. Yine de müze bir şirket gibi çalışma arzusunda ve kendisini şirket yönetmeyi bilen insanların yönetmesini istiyor; yani bu insanların sahip oldukları her şeyi yolmak istiyormuş gibi bir hali var. Sanat herhangi bir yatırım malından —kendine tesadüfen müze adını vermiş bir sanat şirketinin mal varlığından— başka bir şey değil.

Whitney'in [önceki] direktörü Maxwell Anderson'un, Kozlowski'nin Monet, Renoir, Beert ve Caillebotte'un tablolarını satın almasını "açıkça görüldüğü gibi Kozlowski onlara sahip olmanın er-

demine inanan biriydi," diyerek iyi göstermeye çalıştığını belirtmekte yarar var. Yani Kozlowski, servetinin gösterişini sanat aracılığıyla yaptığı için toplumsal açıdan puan —statü— kazanmıştır. Anderson birkaç ay önce gündemde olan Whitney Bienali'ni savunurken, "Çağdaş sanat dünyasında geleneksel eserler başarılı olamıyor. Whitney, sanatçıların içgüdülerini izliyor, sanat piyasasını değil," diyordu.[139] Ne var ki Whitney açıkça yönetim kurulunda sanat piyasasında spekülasyon yapacak geleneksel sanat eserlerine sahip olan insanlara —sanat piyasasını bilen insanlara— ihtiyaç duyuyor. Utanmazca bir ikiyüzlülük ya da naif bir riyakârlık değil midir bu? Yoksa yalnızca "sanattan çakanlarla paranın birleşmesinden mi ibarettir?"

Sanatın para haline geldiği bir dünyada gerçek sanat nedir? Gerçek sanatçı kimdir, tabii eğer sanatın ticari gerçekliğinden başka gerçeklik diye bir şey varsa? Tıpkı İsa'nın Tanrı'nın tapınağını tefecilerden arındırması gibi, Van Gogh da sanatın tapınağını tefecilerden arındırmak istemişti. Ne var ki günümüzde tefeciler sanat tapınağının sahipleri haline geldiler, ya da en azından bu tapınak onların ipoteği altına girdi. Van Gogh'a göre sanat, Tanrı'nın yaratılarını yüceltmenin bir aracıyken tefeciler için sanat Altın Buzağı'dan ibarettir. Warhol tefecilerin tapınağı ele geçirdiklerini, sanatçıların da bir tür tefeci haline geldiğini açıkça gösterir. Günümüzde para, sanat için maneviyattan daha önemli hale gelmiş gibidir. Warhol, sanat yapmanın, para kazanmanın iyi bir yolu olduğuna karar verdiğinde manevi bir görevi yerine getirmiş olmuyordu. Onun için Van Gogh'un yoksulluğu ve korkuları anlamlı değildir. Eşcinsel bir sanatçı olan Warhol, kapitalist toplumda eşcinselliğin ve sanatın "yükselen değerler" olabileceğini kanıtlamıştır. Bunların her ikisi de iyi iş yapmıştır —iyi satmışlardır— böylece toplumdışı olmadıklarını göstermişlerdir. Sanatın ve öz kimliğin üzerine paranın mı sünger çektiği yoksa para ve öz kimliğin üstünü sanatın mı örttüğü Warhol'a göre açık değildir, ama bunların ikisi de Warhol'un kendine ticari bir kimlik yaratmasına aracı olmuştur.

Psikolog Mihaly Csikszentmihalyi, "Bizim kültürümüzde sanatı çekici bulan insanlar, genellikle... toplumsal ilişkilerin ve kültürel kısıtlamaların normal ağının dışında duran insanlardır,"[140] diye yazarken acaba günümüzdeki sanat kültürü ya da onu çekici bulan

insanlara ilişkin bir bilgiye sahip miydi? Acaba söz konusu insanlar onun düşündüğü kadar "geleneklerden uzak" mıdırlar, yoksa onların gelenekdışılıkları bir başka gelenek haline mi gelmiştir? Dışta kalma bir başka içerilme türü haline gelmiştir ki Andy Warhol'un toplumsal başarısı ve serveti de zaten bunu açıkça göstermektedir — Roy Lichtenstein'ınki daha da büyüktür, yani o Warhol'dan daha iyi bir işadamıydı (son hesaplamalara göre onun serveti 1.000.000.000 dolar değerindeydi, Warhol'unkiyse resmi rakamlara göre yaklaşık 660.000.000 dolardı.) Açıkça görüldüğü gibi, dışarıda kalmak kendini pazarlamanın iyi bir yolu. Dışarıda kalan sanatçı bizim toplumumuzda iyi ödüllendirilir —tabii aslında sanat toplumunun içinden biri olduğu sürece— hatta piyasa lideri bile olabilir. Yani sosyolog Daniel Bell'in söylediği gibi, böyle bir sanatçı "izleyicileri yönlendirir", "arzulanacak ve satın alınacak şeyleri" etkiler; bu da "yeni ve deneysel" olan şeyin "muhalif duruşu"nun bundan böyle "(özgünlük ve eşsizlik arayışında olan) benliği"[141] işaret etmediğini, tersine yeni bir meta olan benliğe gönderme yaptığını doğrular. Bell'in de söylediği gibi, bundan böyle "özgür benlik hayali"ne ulaşmak için değil, iş stratejisinin bir parçası olduğu için "toplumun geleneklerine meydan okunmaktadır" — Damien Hirst'ün eserine biçilen yüksek değerin gösterdiği gibi, başarılı bir stratejidir bu.

Csikszentmihalyi "Sanatçıların biraz deli oldukları ya da en azından olmaları gerektiğine dair anlayış"ın günümüzdeki geçerliğini incelerken, bu anlayışın izlerini Giorgio Vasari'nin "'doğadan belirli bir yabanilik ve delilik unsuru alan... bu unsurla tuhaf ve eksantrik hale gelen' Floransalı sanatçılar" tanımına kadar götürür ve şunları belirtir: "Özgün olmak için kişi kendini ortalama olandan, normal olandan... yaygın olarak kabul edilen düşünce kalıplarından uzaklaştırmalıdır." Bu nedenle "özgün olmak için kişi belirli bir ölçüye kadar yabancılaşmalıdır. Tehlike şu ki... özgünlük otizme ya da Yunanlıların kişinin kendi yaşıtlarından yabancılaşmasını anlatmak için kullandıkları 'saçmalama' durumuna dönüşebilir." Ne var ki, Csikszentmihalyi postmodern Piyasa sanatı toplumunda deliliğin toplumsal bir duruş haline geldiğini —Julian Schnabel'in böyle bir delilik arayışında bulunduğunu iddia etmesinden de anlaşılacağı üzere, rol yapmaktan ibaret olduğunu— fark etmiş gibi görün-

müyor. Anormal olanın duruşu olarak adlandırılabilecek bir şey sanat için normal hale gelmiştir. Gerçekten de özgünlük duruşu özgünlüğünü yitirmiştir. Yabanilik gelenek haline gelmiş, eksantrik olan da soyutlamayı niteleyen bir şey olmuştur, ölü gibi görünen şeyi, en azından toplumsal açıdan daha çevik olan Pop sanatın bakış açısına göre canlandırması umulmaktadır. Van Gogh "deli adam rolünü dürüstçe kabul etmeyi düşünüyorum," diye yazmıştır, ama o zaten deliydi, yani topluma yabancılaşmış, zihinsel rahatsızlığı olan biriydi; Schnabel ise kurnaz bir biçimde deli rolünü oynamaktadır, bu rolün kendisine avangard bir sanatçı olarak inanılırlık kazandıracağını bilir. Gerçekten de yabani bir deli olmanın belirli bir toplumsal itibarı vardır, zaten bu nedenle Redon üzerine değil de Van Gogh üzerine film yapılmıştır; çünkü Redon deliliğe yaklaşsa da sağlığını korumuş, sert ve vahşi resimler yerine kibar ve narin resimler yapmıştır. Picasso'nun ünlü sözünde belirttiği gibi: "Önemli olan sanatçının ne *yaptığı* değil, ne *olduğudur*."[142] Ne var ki günümüzde önemli olan sanatçının kariyeri için ne yaptığıdır; ne olduğunu iddia ederse etsin sanatının gösterdiği şey değildir.

John Ruskin on dokuzuncu yüzyıl İngiltere manzara resimleri üzerine yazdığı yazılarda şunu sorguluyordu: "İngiltere'ye özgü yağmurlu hava, gerçekten de Sanat'ın sonsuzluk kazandırmasını isteyeceğimiz şeylerden biri midir?" Verdiği yanıt şöyleydi: "Elbette."[143] Van Gogh, Arles'in manzarasını ölümsüzleştirmek istemiştir; tarlaların sonbahar renklerini "Delftli Van der Meer'in [Vermeer] gök mavileri ve sarılarıyla" ilişkilendirmesinden de anlayabiliriz bunu. Ruskin'in "kumsal alanların dini sanatı"na hayranlık duyması gibi Van Gogh da doğanın dini sanatına hayranlık duymuştur. Kaç çağdaş sanatçı ciddi anlamda sanatın amacının ölümlü olanı ölümsüzleştirmek olduğuna inanır ki? *Art and Artists* (Sanat ve Sanatçılar) adlı eserinde Otto Rank bunun sanatın en eski görevi olduğunu savunur. Ama sanatçının gelecek nesillerin yargısını beklemek yerine —bu zaten Greenberg'in düşündüğü gibi, uzlaşmaya varılmasından çok, medya manipülasyonu ve halkla ilişkilere dair bir meseledir— ünlü olmakla ilgilendiği hızla değişen modern dünyada böyle bir şey absürd ve eski moda gibi görünür. Birbirinden bağımsız yargıların değil, büyük çıkarların uzlaşması söz konusudur. Böyle bir dünyada bırakın ölümsüz sanatı, ölümsüzlük ne an-

lama gelir ki? Devir daimin gelenekten daha çok anlam ifade ettiği bir ortamda ölümlülük de ölümsüzlükten daha çok anlam ifade eder. Sanatın ölümlülüğü göz önünde bulundurulmaktadır, ölümsüzlükse Warhol'un herkesin hakkı olduğunu düşündüğü on beş dakikalık ünden daha fazla anlam ifade etmez.

Henry James ve Friedrich Nietzsche üzerine yazan Stephen Donadio, "her ikisinin de... önemsizlikten değer yaratma ve deneyim çıkarma gibi yetenekleri olan tek etkinlik olması nedeniyle sanatın gücüne yaptıkları olağanüstü duygusal yatırım"a dikkat çeker.[144] (Bu arada her ikisi de insan ilişkilerinde başarısız olmuşlar, o yüzden insan ilişkilerinin sanattan daha az değerli ve daha az önemli olduğunu düşünmüş ve insan ilişkilerinde sanata oranla daha az istekli olmuş, daha az çaba sarf etmişlerdir.) Friedrich Schiller'le birlikte, "ancak Güzellik sayesinde insanın [deneyimin kısıtlamalarından kurtularak] Özgürlüğe giden yola ulaştığına" inanmışlardır."[145] Donadio, Nietzsche'nin felsefesinin "temel önermesi"nin "yaşamın ancak estetik olgularla meşrulaştırılabileceği" yolundaki Thomas Mann'ın görüşüne dikkat çeker; Mann, Nietzsche'nin yaşamının "kendini mitleştirmesinin... kendi deliliğinin" eseri olduğunu düşünüyordu.[146] Donadio şöyle yazar: "Estetik derin düşüncenin kapalı çemberi içinde nihai olmayan geçici deneyimler sonsuz biçimin kapsamlı sakinliğiyle değiş tokuş edilmektedir: Aynı zamanda akıl duyumsallık veçhesi kazanır, soyut biçimse anın dolaysızlığıyla somut ve titreşimli hale getirilir."[147] Sanatın iş haline geldiği bir dünyada sanata bu türden olağanüstü bir duygusal yatırım yapmak mümkün müdür? Bu soruyu, evet, diye yanıtlayabiliriz, çünkü kapitalist toplumdaki herkes gibi sanatçı da iş dünyasına yatırım yapmaktadır ve farkında olsa da olmasa da kendini pazarlamaktadır. Derin düşünmek için zamanın olmadığı ve vaktin nakit olduğu bir dönemde estetik derin düşünceye kim inanır ki? Ekonomik açıdan var olma çabasının duygusal açıdan var olma çabasından daha önemli olduğu bir dünyada yaşam asla estetik bir olgu haline gelemez. Güncel olmakla övünen ve değişim için değişime inanan bir dünyada —her şeyin her şeye göre olduğu, hiçbir şeyin tam manasıyla kendisi olamadığı bir dünyada— sonsuz biçime olan inanç, kendini kandırmaktan ibarettir. Simülasyon dünyasında duyumsallığın, bilgisayar dünyasında aklın işi nedir?

Göreli değerler ve teknolojik ihtiyaçlar dünyasında, açıkça görüldüğü üzere sanat, estetik derin düşünme, güzellik, sonsuzluk ve özgürlük hem deneyimsel hem de kavramsal olarak eski moda olmuştur. Sanatın —kendini sanat olarak adlandıran ya da toplumun sanat olduğu konusunda uzlaştığı (veya sanat yöneticileri tarafından sanat olarak adlandırmak zorunda bırakıldığı) şey artık neyse— umabileceği en iyi şey, güncel, haber değeri taşıyan toplumsal bir olay olmaktır. Sanat artık güncel olmadığına, haber niteliği de taşımadığına göre, güncel ve haber değeri taşıma olasılığı yüksek olan bir toplumsal olguyu, örneğin AIDS'i ele alarak bu kolayca yapılabilir. Reklam da bu konuda işe yarar: Madonna, 2001 yılında Martin Creed'e Turner Ödülü'nü verdiğinde, kendi adı sayesinde Creed'in adına ün kazandırdı, böylece kiç ünlünün, avangard ünlü üzerindeki gücünü, yani kiçin avangard hale geldiğini göstermiş oldu. Creed'in eseri —bir ışığın yanıp söndüğü boş bir oda— hiçbir sanatsal erdem taşımıyordu ama tartışma yaratma erdemine kesinlikle sahipti ki pop kültür standartlarına göre, böyle bir erdem ölümsüz olmaktan daha iyiydi; alternatifinin unutulabilirlik olduğu düşünüldüğündeyse oldukça iyiydi. Bir eserin tartışma yaratması, uzun vadeli sanatsal bellekte değilse bile, kısa vadeli toplumsal bellekte belirli bir yer edineceğini garanti eder — zaten içinde olduğumuz bu postmodern günlerde kimse uzun dönemli bellek diye bir şey olduğuna inanma zahmetine girmiyor. Tartışma, çağımızda derin düşünmenin yerini almıştır; derin düşünme moda olmaktan çıkınca klişe olma özelliğini de yitirmiş, bu kez de tartışma —yani bu sanat mı yoksa değil mi? (bu sanat olmalı, çünkü bir sanat kurumunda sunulmuş, yani sanat olmak üzere düzenlenmiş)— klişe olmuştur.

Modern olmak demek, ölümsüzlük düşüncesini sorgulamak ve hatta bunun mümkün olabileceğinden kuşku duymak (Nietzsche'nin nihilist ifadesi, "Tanrı öldü") anlamına geliyorsa —modern ve zamana uygun olmak, ölümsüz ve zamansız olmaya tercih edilir olduysa— o halde postmodern olmak demek, hem ölümsüzlüğe hem de modernliğe olan tüm ilginin kaybedilmiş olması, ikisine de inanmaktan vazgeçilmesi ve yalnızca boşa vakit harcanması anlamına gelmiştir. Sanat da üst düzey entelektüel ve ticari çevreler arasında bunun için tercih edilen yol olmuştur. Ölümsüzlüğün nihilist

bir biçimde reddedilmesinde —gerçi Nietzsche'ye göre sanat, ölümsüzlüğe karşı yapılacak son savunmaydı— örtük olan her şeyin boşuna olduğu anlayışı, postmodernizmde açık hale gelir. Sanat yapma melankolisi ve sanatın ölümü de açıklık kazanır. Postmodern sanat çoğunlukla sanatın cesedi gibi görünür —Yeni-Dışavurumculuk dışavurumculuğun cesedi gibi, Yeni-Soyutlama soyutlamanın cesedi gibi, Yeni-Kavramsalcılık ise Kavramsalcılığın cesedi gibi görünmektedir (bunların hepsi de mumyalanmıştır). Bu cesetler dahiyane ve hiperaktif olsalar da sonuçta cesettirler — robotsu cesetlerdir, ölüm dansında yaşam hareketlerini yapmaktadırlar. Postmodern sanata gelişmiş bir sıkılmışlık havası hâkimdir —kolaj sanatı bunun en belirgin örneğidir— bu da, ne kadar anlamlı olduğunu iddia ederse etsin, sanatın anlamsızlaştığını gösterir. Sanatla yaşam arasındaki sınırın postsanatta bulanıklaşması her ikisinin de sıkılmışlığını ve anlamsızlığını giderecektir sözde, çünkü sanatsallık sıkıcı bile olsa, yaşam sanatsal olursa sıkıcı olmayacaktır. Sanat, yaşamın zamana uygun ve canlı olduğuna yönelik bir duygu uyandıramadığında —Nietzsche'nin söylediği gibi bizi yaşama yönelik olarak tahrik edemediğinde— kendi estetik tözüyle bizi ölümsüzlüğün hediyesi haline getiremediğinde boş ve sığ hale gelir.

Kısacası, bu postmodern günlerde sanat, zaman geçirmenin bir başka bunaltıcı yolu haline gelmiş gibi görünüyor; Van Gogh'un düşündüğünün aksine, zamanın ötesine geçmenin bir aracı olmaktan çıkmış durumda. Sanat, Van Gogh'un düşündüğü gibi kurtuluşa giden bir yol değil artık, tersine yaşamın lanet bir şey olduğunu, çünkü anlam taşımadığını doğruluyor; öte yandan sanatın anlam taşımamasının nedeni de bu durumun ta kendisi, çünkü yaşamı kendinden kurtarmak için hiçbir şey yapamıyor. Günümüzde postsanat bizi yaşama değil, ölüme davet ediyor. Warhol nihai postmodern postsanatçıdır, çünkü yaptığı Piyasa sanatının —yoksa sanat ticareti mi demeli?— işten çok sanat mı olduğu, yoksa sanattan çok iş mi olduğunu bilmediği gibi bunu umursamaz da. Bu da sanatın ne olduğunu bilmediğini, üstelik de umursamadığını gösterir, yani sanata inanmamaktadır — onun durumu Van Gogh'unkinden kesinlikle çok farklıdır. Daha da özele inecek olursak, Warhol sanatın sonsuzlukla bir ilgisi olmadığını düşünür. Bundan böyle sanat işyeri gibi yönetilmeyen bir dünya hayali kuramaz, yani bu dünyada her şey

satılıktır ve paha biçilmez diye bir şey yoktur. Sanata olan inancın yok olmasının ardından ortaya çıkan boşluğu para doldurur. Sanatın varlığı paraya dayanmaya başlar, sanki para olmadan sanat, sanat olmayan bir şeye dönüşecekmiş gibidir. Ne var ki Warhol'un sanatı, hem sanat olmanın hem de olmamanın aynı anda mümkün olabildiğini göstermiştir — belirli bir şey olmadığı halde her şeymiş gibi görünmek postmodernizme özgüdür. Eğer para, satın aldığı şeylerle anlamlıysa ve satın aldığı şeyler sanat olarak —yani kimliği belirsiz biçimde sanat olanla olmayana bölünmüş bir şeyden çok, açık bir biçimde sanat olan sanat olarak— anlamlı değilse para da anlamsız hale geiir. Para kendinden ödün vermiş bir şeyi — yani içsel olarak kusurlu olan Piyasa sanatı gibi bir şeyi— satın aldığı sürece kendinden ödün verebilir. Eğer postmodern Piyasa sanatı aynı zamanda modern piyasa dışı sanatın çürümüşlüğünü ve anlamsızlığını da gösteriyorsa tamamen nihilisttir.

Jacques Barzun, "Din Olarak Sanatın Yükselişi" adlı o müthiş değerlendirmesinde on dokuzuncu yüzyılda sanatın "önceki dinlerin etkisinden kurtulanlar için manevi alana bir geçiş haline geldiğini," yazıyordu.[148] Bugün sorgulanması gereken şeyse, birçok sanatçı hâlâ sanat yapmanın kendilerine "kâhinlik ve peygamberlik özellikleri" verdiğini düşünmeye devam etse de, sanat dininin neden etkisini yitirdiği, ya da sanatın neden artık manevi alana yönelik bir geçiş olmadığıdır.[149] Gerçekten de çağdaş sanat, sanki manevi alan diye bir şeyin olmadığını beyan etmek istermişçesine bu geçişi engellemiştir. Sanatçı hâlâ kâhin ve peygamber olduğuna inanabilir —hiç kuşkusuz böyle düşünmek onu rahatlatan bir şeydir— ama toplumun genelinde bu inanç artık kabul görmemektedir. Sanatçı artık, bir zamanlar olduğu gibi "insani mükemmellik örneği" değildir, "insanın en yüksek ifade biçiminin sanat olduğu" da eskisi kadar açık bir gerçek değildir.[150] Çokkültürlü bir dünyada sanatçının bakış açısı başkalarınınkinden daha üstün değildir. Evrensel bir sanat bakışı iddiası, yani sanatın evrensel deneyimleri ifade edebileceği inancı, hiçbir evrensel deneyimin olmadığı, kültürün belirlediği çeşitli deneyimlerden ibaret bir dünyada saçma ve anlamsız gibi görünür. Böyle bir dünyada sanat, günlük yaşama devrimci bir meydan okuma değil, günlük yaşamın kültürel açıdan ayrıntılarına inilmesidir yalnızca. Bilim böyle bir dünyada daha dev-

rimci ve cesur, hatta zorlayıcıdır; ayrıca yaşam dünyası üzerinde daha devrimci ve kalıcı bir etkiye sahiptir. Sanat yaşam dünyasının yüzeyini biçimlendirebilir biçimlendirmesine de, hangi sanat, hangi estetik? Postsanatın her şeye açık geniş dünyasında, estetik yargılarda bulunmak, sanat yapımındaki yeni imkânları —daha doğrusu, yeni sanat anlayışlarını— engelleyerek sanatın sürekli genişleyebilecek ufkunu daraltmaktadır; işte bu nedenle estetik yargıların sayısı çok azdır. Böyle estetik yargılarda bulunmak naiflik olarak görülmekte, uzak görüşlülükten yoksun sayılmaktadır.

Peki bunun nedeni yüz yıldan uzun süren bir avangard sanat — yani "sanat dini" tabelasını taşıyan sanat (tabela değişir, ama "sanat yaşamı, yaşamaya değen tek yaşamdır," inancı sürekliliğini korumaktadır)[151]— döneminin ardından öteki kurumsal dinler gibi avangard sanatın da sıkıcı bir biçimde dogmatikleşmiş ve duygusal açıdan bayat hale gelmiş olması mıdır? Barzun şöyle der: "Sanatın manevi olduğu gösterilebilir." Nasıl mı? "Sanatta sonucun gücü ve niteliği sebebinkiyle kıyaslanamayacak kadar büyüktür." Bu da sanata yönelik "tüm maddiyatçı açıklamaların yetersizliğini" kanıtlar.[152] Ne var ki postsanatta sebeple sonuç arasında bir fark yoktur. Aslında eserin toplumsal malzemesi ile maddi koşullarının yarattığı derin bir etki de söz konusu değildir: Warhol'un sanatında kullanılan "malzemenin düzenlenişi" bizi Cézanne'ın sanatındaki kadar "kalbimizden vurmaz".

Peki bunun nedeni Blake'in 1820 yılında gerçekleşmesinden korktuğu şeyin gerçekleşmeye başlamış olması mıdır? Laokoon'un bir gravürünün üzerine, "Paranın işe karıştığı yerde Sanat sürdürülemez," diye yazmıştır.[153] Yetmiş yıl sonra ise Gauguin şöyle yazar: "Avrupa'da gelecek kuşağı korkunç bir dönem bekliyor: altın krallığı. Her şey ama her şey, insanlar, hatta sanat kokuşacak."[154] Hiç kuşkusuz Warhol bu karabasanın korkunç bir şekilde gerçekleşmiş halidir. Eğer Blake'in söylediği gibi, "Hıristiyanlık Para değil, Sanatsa," ve "Para onun Lanetiyse," o zaman Warhol'un ticari postsanatı açık bir biçimde lanetlenmiştir ve Hıristiyanlıktan uzaktır. Para aracılığıyla görülen sanat —yani para olarak görülen sanat— manevi anlam ve amaçtan yoksundur, bu nedenle sözde sanat olmaktan öteye gidemez. Blake, "Bunlardan biri olmayan [Şair, Ressam, Müzisyen, Mimar] bir Adam ya da Kadın, Hıristiyan

değildir," diye yazdığında Warhol gibi Hıristiyanlık dışı bir sanatçı olabileceğini tahayyül etmemişti. Altın, sanat krallığına kral oldu; "para mücadelesi" nedeniyle sanatı ve kişiliği kokuşan Warhol da sanat altını krallığının kralı olmuştu.

Simgeci sanat eleştirmeni G.-Albert Aurier, kendimizi modern toplumun "zalimliğinden, şehvet düşkünlüğünden ve yararcılığından" kurtarmak istiyorsak "sanat sufisi" olmamız gerektiğini söylüyordu.[155] Oysaki Warhol, sufilikten çok uzak olmakla kalmıyor, böyle bir şeye en ufak bir ilgi dahi duymuyordu; "kurtuluşun en temel yolu" olarak sanatı değil, parayı görüyordu. Warhol'un kurnaz bir biçimde zalim, ironik bir biçimde şehvet düşkünü, utanmazca yararcı olan sanat anlayışı, dünyevi modern toplumun değerlerini yüceltmektedir. Aurier, modern toplumda "artık bir kadına âşık olmamız yasak," diye yazıyordu, çünkü toplum "bizim bir kadında fiziksel arzularımızı tatmin etmeye uygun bir bedenden başka bir şey görme yeteneğimizi elimizden aldı." "Tanrı sevgisi de bize artık yasak," çünkü modern "kuşkuculuk... Tanrı'da sözsel bir soyutlamadan, belki de yokluğundan başka bir şey görme yeteneğimizi elimizden aldı." Warhol'un aşksız sanatı, modern dünyada aşkın reddinin —daha doğrusu, modern dönemde âşık olmayı beceremeyişimizin— en güzel örneğidir. Warhol'un betimlediği insanlar, "ruhun üstün nitelikleri"nden yoksundur, ki bu niteliklerden en önemlisi de "tüm anlayışın kaynağı"nı oluşturan âşık olma yeteneğidir. Kısacası, Warhol'un sanatı "aşkın duygusallık"tan yoksundur. Gauguin ünlü sözünde şöyle diyordu: "Önce duygu, sonra anlayış!",[156] ama Warhol'un sanatında duyguya da anlayışa da yer yoktur.

Bu nedenle onun sanatı, ölüm sanatıdır. Blake'in yazdığı gibi eğer "Sanat Yaşam Ağacı", "Bilim de Ölüm Ağacı" ise Warhol'un sanatı, mekânik karakterinin gösterdiği üzere, bilimsel bir eğilime sahiptir. Gauguin'e göre, sanat için "yararlı" olmayan fotoğrafa dayanır. "Fizik, kimya ve mekaniğin yarattığı sapmaya" aittir. Söz konusu sapma sanatçıların "içgüdüleri"ni, hatta "imgelem"lerini kaybetmelerine neden olmuş ve böylece onları "kötü" bir yöne sürüklemiştir.[157] "Makinelerin gelişiyle sanat yok oldu," diye yazar Gauguin;[158] buna göre, kendini makinelerle özdeşleştiren Warhol —insanlığı terk edişinde ne bir ironi ne de bir utanma söz konusuydu— sanatçı değildi. Warhol, modern toplumda makinenin kazandığı

önemi ve gücü simgeliyor, bilim ağacının —ve teknolojinin— sanat ağacından daha fazla büyüdüğünü doğruluyor. Sanat ağacı ne kadar büyürse büyüsün bilimle karşılaştırıldığında güdük görünüyor — aslında sanat, sanatın hayal edemeyeceği oranda ilgi gören bilim ve teknolojinin gölgesinde varlık sürdürüyor gibi görünmektedir. Gerçekten de, sanatın en olgun meyveleri, bilim ve teknolojininkilerin yanında yeterince olgun değilmiş gibi görünüyor.

Barzun şöyle yazıyor: "Günlük yaşamın sıradan olduğu dogması ve buna katılmayanların kötülenmesi, sanatçılar ve savunucuları tarafından üzüntüyle değil, küçümsemeyle defalarca yinelenmiştir."[159] Postsanatta ise sıradan olan günlük yaşam değil, sanattır; bu da "insanın manevi yabancılaşmasını artıran toplumsal yabancılaşma"nın artık var olmadığı anlamına gelir. Avangard sanat toplumsal açıdan yabancılaşmış sayılmaz (ama avangard olarak inandırıcılığını korumak için yabancılaşmış gibi görünmek zorundadır). Ancak, postsanat formundayken manevi açıdan yabancılaşmıştır, çünkü manevi deneyim onun için tamamen anlamsızlaşmıştır. Postsanat, maneviyatı kötü bir şaka gibi algılar — daha doğrusu, Tanrı gibi, maneviyat da yoktur aslında. Postsanata göre, insanın günlük yaşamı aşmasına gerek yoktur, zaten böyle bir ihtiyaç duysa bile bunu yapamaz. Postsanat, Eric Fromm'un insanın "kendi benmerkezci, narsisist, yalıtılmış konumunu aşma ihtiyacı" olarak adlandırdığı varoluşsal gerçekliği inkâr eder.[160] Bu durum, başkalarından patolojik bir ayrılık ve başkalarına karşı umursamazlık anlamına gelir ve kitle toplumunda patolojik açıdan gerekli de olabilir, çünkü insana varlığını sürdürmesi için gereken ruhsal bir yer —işin ilginç yanı, boş bir yer— yani sonsuz sayıda insandan oluşan büyük kitlenin çevrelemediği bir yer sağlar.

Fromm'un hümanist anlayışına göre, aşkınlık, bireylerin "özel olarak insani nitelikler elde etmeleri" sayesinde doğa ve toplum tarafından "yalnızca yaratılmış olma rollerinin üstesinden gelmelerini" içerir.[161] Postsanatta böyle insani nitelikler olmadığı gibi, bunların desteklenmesi, dolayısıyla da insanların kendi kendilerini insanlaştırmaları için hiçbir çaba sarf edilmez. Warhol'un postsanat portreleri, bu durumu son derece açık bir biçimde ortaya koyar. Onun figürleri insani değildir — kâğıt hamurundan yapılmış robotumsu günlük yaşam halleridir. Bu figürler için günlük yaşam ye-

terlidir, zaten kendilerini de günlük yaşamla tanımlarlar, öyle ki onun dışında yokmuş gibi görünürler — yani benlikleri yoktur. Warhol'a göre insanlar, yalnızca toplumsal kimliklerinden ibarettir. Bu kimliğin merkezinde konumlanmışlardır, ondan ayrı bir kimlikleri yoktur. Kişi değildirler, ama toplumsal bir yer kaplarlar. Toplumsal rolleri dışında insani yönleri birer boşluktan ibarettir. İnsanlar tamamen toplumsal yüzeyden oluşurlar — zaten Warhol kendisinin de öyle olduğunu söylüyordu. Warhol gibi onlar da içsel bir yaşam sürdürmezler, içsel yaşam diye bir şeyin varlığını inkâr ederler. Onun sanatı içsel yaşama değer vermediği gibi, içsel yaşamdan kurtulmak için de elinden geleni yapar, çünkü toplumsal yaşamla karşılaştırıldığında içsel yaşam anlamsız görünmektedir.

Warhol'un figürlerine karşı hiçbir empati duymamamızın nedeni de bu. İnsani olmayan durumlarının eleştirel bilincinden yoksun oldukları için günlük yaşamda narsisist bir biçimde yalıtılmışlardır. Eleştirel bilinç —bir zamanlar sanata manevi özgünlük katan aynı "üst düzey" bilinç— onları insanileştirebilir, ama Warhol'un sanatında eleştirel bilinç yoktur. Tabii umursamazlığı eleştirel bilinç değilse. Ne var ki Warhol'un umursamazlığı, Duchamp'ınki gibi, toplumun umursamazlığını eleştirmek yerine, ona ayna tutar. Bu sanatçıların umursamazlıkları yalnızca sanat söz konusu olduğunda "eleştirel"dir. Simgecilikten bu yana, sanatın manevi duruma ve insanlığın ihtiyaçlarına cevap vermesini ve duyarlı olmasını bekliyoruz, onları aşağılamasını ya da umursamaz davranmasını değil. Böyle insani bir kaygının birçok değişik biçimde Dışavurumculukta, Fovizmde, Kübizmde, Konstrüktivizmde, Soyut Sanatta, Sürrealizmde, Yeni Nesnelcilikte ve hatta Dadaizmde ifade edildiğini görüyoruz. Dadaizm, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'da yaşanan manevi çöküşü, sanatta yaşandığını ilan ettiği çöküşe bağlamış, sanatın uygarlaştırıcı görevini yerine getirmekte başarısız olduğunu iddia etmiştir. Dadaistler, sanat konusunda hayal kırıklığı içindeydiler —hatta sanatın öldüğünü düşünüyorlardı— çünkü insanlığı başarısızlığa uğratmıştı; bu da demek oluyordu ki insanileştirici etkisi olmaksızın sanat, sanat değildi.

İnsanların —hatta sanatçıların— sanat konusunda hayal kırıklığına uğramış olmaları sanatın modern dönemdeki gelişimiyle paraleldir; öyle ki, hayal kırıklığının yenilik yarattığı bile söylenebi-

lir. Bir sanat türü ne kadar modern görünüyorsa insani kaygılar konusunda o kadar umursamaz görünür — bu da modern dünyanın insani açıdan ne kadar umursamaz olduğunu gösterir; dolayısıyla, sanatın gelişimini bilinç düzeyinde kutlamamıza rağmen bilinçdışı düzeyinde hayal kırıklığına uğratıcıdır. Ne kadar kasıtsız olursa olsun, sanat için sanat öğretisi —yani sanatın mutlak özerkliğine olan inanç— sanatın insani kaygılara yönelik umursamazlık hakkına sahip olduğunun savunulmasıdır. Manet'nin sanatındaki kuşkuculuk ve kızgınlık —Redon bile onu ruhsuz (insanlıktan uzak) olduğu gerekçesiyle yerden yere vurmuş, sanat olarak ciddiye alınamayacağını ima etmiştir— insan ruhuna olan apaçık umursamazlığıyla ilgilidir. Manet'nin eserlerini, katıksız sanatın başlangıcı olarak yücelten Clement Greenberg de umursamazlığını onaylar gibi görünüyor, ama bunun, Duchamp ile Warhol'un sanatını biçimlendiren umursamazlıkla aynı olduğunu göremiyor. Onlarınki gibi, Manet'nin eserleri de kitle toplumuna nüfuz eden —kendi insanlıkları kadar başkalarının insanlığına karşı da gösterilen— o ince umursamazlığa ayna tutuyor.

Avangard sanat bir zamanlar eleştirel, manevi ve insani bir fark yaratmıştı —sahici bir farktı bu— çünkü tam olmamasına, yeterince tatmin edici olmamasına rağmen günlük yaşamı kimi zaman değiştirerek, kimi zaman da reddederek aşmaya yönelik bir şey öneriyordu. Sahici avangard sanatta, manevi aşkınlığa duyulan varoluşsal arzu —günlük yaşamın akıl yürütme biçiminden ve bakış açısından içsel anlamda özgürleşme; o kadar ki insan günlük yaşama bağlı olmak zorunda hissetmez kendini, günlük yaşama yalnızca sözde bağlıdır, böylece günlük yaşam artık zorlayıcı ve rahatsız edici bir şey olmaktan çıkmıştır (aşkın zihin durumunda insan sonsuzluk perspektifi gibi görünen bir açıdan varoluşu görür, bu da varoluşa gündelik yaşamda olmayan gizemli bir değer katar)— yabancılaşma biçimini almaktadır. Yabancılaşmada, "dünyevi olmayan", çileci bir şeyler vardır. İnsan günlük yaşama yabancılaşınca, orada kendisini baştan çıkaran şeylere direnebilir. Günlük toplumsal rolünde oynadığı insani olmayan, yapay benliği reddeder. Bu nedenle, toplumsal yabancılaşma, toplumun tam olarak aşılması — toplumsal kimliğin ait olduğu toplumsal yüzeyden bütüncül olarak uzaklaşılması— için gereken duygusal bir adımdır. Kişi, toplumsal

kimliğin ve toplumsal görüntünün ne kadar yapay olduğunu fark ederek, bunların kendi varoluşu üzerindeki etkisini ortadan kaldırır. Postsanat —avangard yabancılaşmadan ve onunla birlikte eleştirel amaçtan yoksun olan, daha doğrusu, artık günlük yaşama yabancılaşmış olmayan, eleştirellikten uzak bir biçimde günlük yaşamın içine giren sanat— bir bakıma, duygusal açıdan geriye doğru adım atar. Cesurca bir sonraki nihai avangard adımı atarak duygusal varoluş için gerekli olan yabancılaşmanın (toplumun reddedilmesi) aşkınlığa (benliğin onaylanması) dönüşümünü yaratıcı bir biçimde tamamlamak yerine, sahte avangard postsanat günlük yaşama yönelerek geri adım atmış olur. Günlük yaşamın değerlerini reddetmez, onaylar. Postsanata göre, günlük yaşam ve onun içindeki insanlıktan uzak toplumsal rolümüz mümkün olan tek yaşam ve kimliktir. (Katıksız soyutlamaya yönelik mücadele, yani [öz]bilinçten gündelik olana dair her şeyin izini silme girişimi, dönüşümün zor bir süreçten geçtiğini gösterir.)

Warhol, bu durum için de iyi bir örnektir: Onun figürleri insanlıktan tamamen uzaktır —toplumsal olarak üretilmiş insan taklitleri olmalarının yanı sıra, insani bir alternatifi olmayan, böyle bir alternatif olsa bile insan kimliğine sahip olmakla ilgilenmeyecek insanlıktan uzak varlıklardır. Geleneksel sanatta resmedilen insanların mutlak antitezidirler. Öyleyse postsanat, insanlıktan uzak olma durumundan —günlük yaşamın yapay benliğinden— kaçış olmadığını ifade eder. Postsanat insanlığı ucuza satmış olmakla kalmaz, sanatın insanlaştırıcı potansiyelini de yok eder. Geleneksel sanatın en iyi örnekleri, bizi insanlaştıran nitelikleri —özellikle saygınlık ve empatiyi— yansıtır. Ahlaki bir kaygı taşır ve sıklıkla ahlaksız bir dünyada kuşatma altında olan ahlaki değerleri gösterir. Ruhun bütünlüğü ve cömertliği, bu ikisinden de yoksun olan bir dünyada benliklerini yitirmemek için mücadele verirler. Dünyanın nihai kurbanı olan İsa'nın —acımasızca çarmıha gerilen, ama acı sonuna kadar dürüstlüğünü ve başkalarına yönelik ilgisini koruyan kişinin— öyküsünün çok sayıda geleneksel sanat ürününün konusunu oluşturmasının sebebi yalnızca ideolojik ve toplumsal değildir, aynı zamanda varoluşsaldır. Avangard sanat, insanlıktan uzak olan modern dünyada insan olmanın —tam ve eksiksiz biçimde insan olmanın— tek yolunun yaratıcı olmak adına yaratıcı olmak oldu-

ğuna dair sıradışı inancı geliştirmiştir. Avangard sanat bırakın evrensel bir din olmayı, herkes için hümanist bir din bile olmayabilir; muhtemelen çok az insan mistik olarak bu dini yaşayabilir ya da onun radikal yaratıcılığının etkisiyle kendini yeniden insanlaşmış hissedebilir — buna karşılık postsanat, insanı insanlıktan uzaklaştıran günlük yaşamı mistikleştirmektedir.

Sanat dininin çöküşü kaçınılmazdı. Bunun sebebi, postsanatın, sanatın mistikliğini ortadan kaldırma eğiliminin, postsanatın sanata karşı duyduğu hayal kırıklığının, en baştan beri avangard sanatın içinde olması, dolayısıyla da kendiyle çelişmeye ve kendi kendine yenik düşmeye mahkûm olması —Courbet ve Manet'nin "çirkin" avangard tabloları, günlük yaşamı "realist" bir biçimde temsil ederlerken içlerinde postsanatın tohumlarını taşıyorlardı— değildir; modern toplumun anomisidir. Anomi, çağdaş yaşamın[162] ve "egemen konumdaki kitle üyelerinin"[163] tipik özelliği olan "kısa ömürlülüğü" de beraberinde getirir. Bunların modern dönemde günlük yaşamı şekillendirmesi, "sanatsal açıdan" günlük yaşamı örnekleyen postsanatın sanatsal bir olgu değil, anominin bir belirtisi olduğunu gösterir. (Züppe Manet kendisini kitlelerden uzaklaştırmak istemiştir, ama kitleler onu büyüler, bu nedenle de onları toplu olarak, kalabalıklar içinde betimler. Aynı şey burjuva veya aristokrat değil, halktan biri olan Courbet için de geçerlidir. Aralarındaki sınıfsal ve davranışsal farklara rağmen, ikisi de kitle toplumunu belli belirsiz de olsa biçimlendiren kısa ömürlülüğü yansıtmışlardır. Ama Manet, daha "üst düzey"e geçmiştir: Onun fırça darbeleri modern kısa ömürlülüğün sanatı da etkilediğini gösterir. Kısa ömürlülük kendiliğindenliğin arkasına gizlenir, ne var ki kendiliğindenlik de kısa ömürlüdür.)

André Haynal'ın yazdığı gibi,

> çağdaş topluma içkin olan gerilim, öncelikle artan değişim hızına ve bizi çevreleyen şeylerde ve göstergesel çevremizdeki istikrar kaybına bağlıdır. [Alvin] Toffler süreksizlik olgusu için, yani postsanayi toplumundaki uçucu, geçici ve kısa ömürlü durumların doğasını anlatmak için "kısa ömürlülük" terimini kullanıyordu. Bu durum göz önüne alındığında bireylerin olayları önceden tahmin etmeleri, eylemlerinin sonuçlarını, özellikle de onlara atfedilecek değeri, öteki insanların ve kurumların tepkilerini önceden görmeleri giderek daha da zorlaşmaktadır.[164]

Bu nedenle "çağdaş toplumun temel niteliklerinden biri, bireyin giderek artmakta olan yalıtılmışlığı"[165] ve anominin tipik özelliği olan normsuzluktur — yani bireyin davranışlarına rehberlik ederek onun kendi davranışlarını yargılamasını, yaşamda anlam ve değer bulmasını, kendi değerine karar vererek kendine anlam katmasını sağlayan "süperego" normlarının yokluğudur. İstikrarlı, ikna edici normlar ve anlamlı değerler yerine, kısa ömürlü bir bireysellik taşıdığı için bireylere cazip gelen —aralarında sanata ilişkin olanlarının da bulunduğu— çeşitli kısa ömürlü norm ve değerlerin yabani otlar gibi bitmesi söz konusudur. Kısa ömürlülük —hem sanatta hem de sanatın bir parçası olduğu toplumsal yaşamda— normsuz anomik toplumda var olan derin belirsizliğin doğrudan sonucudur.

Anomi sanata da bulaşmıştır, sanatı öyle kısa ömürlü hale getirmiştir ki artık sonsuzmuş gibi davranması bile imkânsızlaşmıştır. Sanatın kendi kendini tartmasını sağlayan norm sonsuzluk değildir artık. Modern sanatta kısa ömürlü akımların yerini çabucak kısa ömürlü başka akımların alması ve postmodern postsanatta kısa ömürlü sanatçıların yerini kısa ömürlü başka sanatçıların alması çok şey ifade ediyor — modadan bile daha nefes kesici bir sezonsal sıklıkla gerçekleşir tüm bunlar, böylece kısa bir sezonda değerli, anlamlı ve "normal" olan bir şey, bir sonraki kısa sezonda değersiz, anlamsız ve "anormal" hale gelir (bu arada sezonlar da gittikçe kısalmaktadır). Postsanat çabuk etki bırakmalıdır, çünkü önceki sanatlara kıyasla bunun için daha az zamanı vardır ve önceki sanatlardan daha kısa ömürlüdür. Bu nedenle kitlelerin hemen anlayabileceği şekilde olmalıdır. Büyük bir hevesle sunulduğu kitle kültürü tarafından büyük bir hevesle kabul edilen postsanat çabucak yalıtılmış bireyselliğin modaya uygun amblemi haline gelir. Kısa ömürlü bireyselliğin, daha doğrusu o an için moda olan postsanatla kendini özdeşleştirdiği ölçüde var olan bir bireyselliğin, postsanat kadar sahte olan bireyselliğin kısa ömürlü simgesidir.

Bu nedenle postsanat, insanları kısa ömürlülüğe dayalı çağdaş topluma yıkıcı bir biçimde "bağımlı" —bağımlılık yaratacak derecede bağlı— tutar. Ne var ki kısa ömürlülüğün verdiği heyecan — ayrıca kısa ömürlü olanın, sonsuz olandan daha heyecan verici olması beklenir, tıpkı çağdaş olanın, tarihsel olandan, anormal olanın

da normal olandan daha heyecan verici olmasının beklendiği gibi— kısa ömürlülüğe dayalı, hızlı bir devridaim toplumunda değişmez bir biçimde var olan boşunalık duygusunu içinde saklar. Sürekli değişen normlara ne kadar istesek de yetişmemiz imkânsızdır; bu nedenle insanlar doğru —hatta güncel— normların neler olduğunu bilmek konusunda umutsuzdurlar. İstikrarsız modern toplumda ve özellikle de istikrarsız postmodern toplumda, durağan değerler, devamlılığını koruyan anlamlar ve zor elde edilmiş bir derin amaç anlayışı neredeyse imkânsız gibi görünmektedir, çünkü hiçbir şey kişinin içsel yaşamında önemli bir etki bırakmaz. Değerlerin çoğulculuğunun, anlamların çokluğunun, günlük amaçların çeşitliliğinin yüceltilmesi ve kitle kültürünün içsel yaşamı kendi istediği şekilde yönetmesi her şeyin üzerini örter. Kişinin içsel yaşamı da kısa ömürlü normlara uymalıdır; o da diğer her şey gibi kısa ömürlü görünmektedir.

Émile Durkheim'a göre anomik intihar, ortak inanç standartlarının ve toplumu birleştiren normların çökmesinin olası sonuçlarından biriydi. Ne var ki çöküşün kabul edilmesi ve bu durumdan yararlanılması intihar etmek gibi bir şeydir. Duchamp ile Warhol'un umursamazlıkları tam da buydu. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Manet'nin züppeliğinde de aynı şey gizliydi. Duchamp ve Warhol, züppe sanatçı geleneğini yirminci yüzyıla taşıdılar; Duchamp entelektüel bir züppeydi, Warhol'sa popülist bir züppe. Onların umursamazlığı aslında sanattaki çöküşün ve değer ve standartların birbirine karıştırılmasının, anlam kaybının ve manevi boşluğun bir belirtisi ve bir tür depresyondur. Gerçekten de umursamazlık, depresyonun ters yüz edilmiş halidir, yani benliğin yaşadığı depresyonun, hayal kırıklığı yaratan ve depresyona sebep olan dünyaya gerisin geri püskürtülmesidir. Umursamazlık, katılaşmış bir duyarsızlıktır; Duchamp ve Warhol'un umursamazlıklarıysa, dünyanın duyarsızlığını dünyaya geri vermektir; bu süreçte de kendilerini dünyanın duyarsızlığına karşı katılaştırmışlardır. Eğer duyarsızlık yaşamın kaynaklarını zehirliyorsa, o zaman onların umursamazlıkları da sanatın kaynaklarını zehirlemektedir. Duchamp ve Warhol'un umursamazlıkları, anomik, intihara yatkın sanatın zayıf noktasıdır; tıpkı kitlelerin umursamazlığının anomik, intihara yatkın toplumun zayıf noktası olması gibi. Bu toplumun yaşamın değerli, heyecan ve-

rici ve anlamlı olduğunu ve bunaltıcı günlük işlerden ibaret olmadığını hissedebilmesi için kısa ömürlü eğlendirici şeylere ihtiyacı var — bunların içine Duchamp'ın hazır-nesneleri ve Warhol'un çizdiği ünlüler de giriyor. Kitle toplumunun gündelik yaşam versiyonunu kabul etmekle birey, birkaç kısa ömürlü "sanatsal" anda heyecan verici göründü diye ne kadar kendi özel yaşamının farklı olduğunu hissederse hissetsin, bilinçsiz olarak yaşama karşı umursamazlığı da kabul etmiş oluyor.

Richard Huelsenbeck 1957 yılında kaleme aldığı bir yazısında şu gözlemi yapıyordu: "Dadaistlerin sanatın öldüğüne dair iddialarında doğruluk payı yok değil."[166] 1963 yılındaysa yapısalcı heykeltıraş David Rabinowitch "sanatın artık var olmadığını" ifade ediyordu, çünkü sanat "kuru" bir hale gelmişti — bunu söylerken Minimalist nesneleri düşünüyordu, ama o zamanlar rağbet gören bir başka şey olan pop imgeleri de kastediyor olabilirdi; gerçi kendisi de hazır-nesnelerin kuru kuru sergilenmesini kabul edip büyük bir maharetle bu tarz eserler yapmış, böylece sanatın yaşamaya devam edebileceği, salt kuru hazır-nesnelerin yanında sanatsal olanların da varlıklarını sürdürebileceklerini ima etmişti.[167] Rabinowitch'in söylediği gibi, kuru bir ifade, anlama yönelik bir umursamazlık ve onu sorgulama biçimidir, hatta anlamı iptal etme ve sonunda da inkâr etme biçimidir. Kuru ifade, en azından anlam üzerine düşünmeyi reddeder ve belirli bir şeyin yalnızca maddi (ve toplumsal) yüzey değeri taşıdığını ima eder. Huelsenbeck'in söylediği gibi —1939 yılında yazılmış olan "Avangard ve Kiç"de Greenberg'in de söylediği gibi— kitle insanları (sanat da dahil) şeyler üzerine düşünmek yerine onları kuru bir biçimde, oldukları gibi anlama eğilimindedir. Greenberg ve Huelsenbeck'e göre, sanatın ölümünden kitle insanının dar görüşlülüğü —anlamın beklenmedik kaygan yönlerini inkâr eden, Keats'in "olumsuz yeterlilik" kavramı ile işaret ettiği o karmaşık anlama kapalı zihin— sorumludur.

Greenberg'e göre sanatın ölümünün nedeni kitle insanının, sanatı günlük yaşamın kuru bir parçasından öte bir şey olarak görememesidir — kolay aşılacak bir uzaklıkta olduğunu düşünmesidir, çünkü bu bakış açısı sanatı sanat olarak anlamsız hale getirir. İşte bu nedenle kitle insanları günlük yaşamdan çabuk anlaşılacak bir parça sunan kiçi tercih etmektedir. Kitle insanlarının sanata yakla-

şımını yirmili yıllarda yaşanan bir olay komik bir biçimde —yoksa trajikomik bir biçimde mi demeli?— gösterir. Bir gümrük görevlisi Brancusi'nin kuşunu, bir parça parlatılmış metalden öte bir şey olarak göremez. Bu nedenle, sanat nesneleri gümrük vergisinden muaf oldukları halde Brancusi'nin bu eseri gümrük vergisine tabi tutulur. Görevli kuştaki sanatı göremez ve bunun sanat olduğuna inanmayı da reddeder. Ona aptal ve cahil demek ya da işinin ötesini göremeyen biri olarak nitelendirmek, bir noktayı göz ardı etmek demektir: Adam bu nesneyi ancak göründüğü biçimde değerlendirebilmektedir. Brancusi'nin heykeli sanat olarak bir anlama sahip değildi. Avangard sanatı ilk kez gören birçok kişi gibi o da bu eseri sanat olarak algılayamadı. Bu sorun tıpkı performans sanatında olduğu gibi avangard sanatta da varlığını hâlâ sürdürmektedir, özellikle imgelemsel dönüşüm ile günlük yaşam arasındaki gerilim devam ettikçe de sürecektir.

Huelsenbeck'e göre, sanatın ölümü sanatın kitle toplumunda sürekli olarak eğlenceyle karıştırılmasıyla ilgilidir. Kitle insanının sanatı nötrleştirmesinin bir başka yoludur bu. Sanattan zevk alması için onu sıradanlaştırması gerekir. Kitle insanının bu durumu, aynı zamanda sanatsız yaşamanın mümkün olduğunu da gösterir. Huelsenbeck'in ironik bir biçimde yazdığı gibi: "Kitle insanı, nitelikle en küçük bir temas halinde olmadan, mükemmel bir yaşam sürülebileceğini, hatta atalarımızdan daha da uzun bir yaşam sürüleceğini kanıtlamaktadır."[168] Sanatçıların görevi, "yaratıcı niteliğin yaşamın önemli bir parçası olduğunu kanıtlamaktır." Kitle toplumu "din olmadan yapabildiği gibi sanat olmadan da yapabilir, hem de aksini ileri süren tüm iddialara, daha doğrusu insanlığın sanatçılar olmadan varlığını sürdüremeyeceğine dair iddiaya rağmen." "Modern sanatçının çektiği acı, yaptığı devrimin günümüzdeki kitle yaşamına entegre edilmesinden kaynaklanır," derken ne yazık ki Huelsenbeck çok haklıdır.[169] Sanat, günlük yaşama biraz tat katan bir eğlence haline gelmiştir. "Amerikan toplumu gibi son derece sanayileşmiş ve kurallara uyumun insanlığın sağlam bir arzusu olarak yüceltildiği bir toplumda, soyut sanat duygusal açıdan tehdit altında olanlar için mesleki bir terapi haline gelmiştir. Genel rahatlama programının bir parçasıdır. 'Sanatla rahatlayın' ifadesi, sözgelimi 'Bisiklete binerek rahatlayın' ifadesi kadar ciddiye alınmaktadır."

Bu nedenle "yeni bir biçime yönelik güçlü bir arzu ile yeni bir duygu biçimi için bir talep" içeren ve "insanları simgeleri kullanarak eşitlemeciliğe [yani kitle toplumuna] sırtlarını dönmeleri konusunda uyararak dönüştürmek isteyen" soyut sanat, reddettiği maddiyatçı kitle toplumu tarafından asimile edilmiştir. Bu asimilasyonun gerçekleşmesi, sanatın anlaşıldığı anlamına gelmez. Küçük bir eğlence, daha doğrusu yeni bir dinlenme yolu haline gelmiş, kitle insanına günlük yaşamın sıkıntısından bir süreliğine kurtulmasını sağlayacak bir rahatlama aracı sunmuştur, böylece insan, kendisine vekil tayin etmek yoluyla yaratıcıymış gibi davranabilir.

Huelsenbeck'in söylediği gibi, sorulması gereken soru "bir zamanlar nitelik adı verilen şeyin" hâlâ talep edilip edilmediğidir. Ona göre, talep edilmiyor ya da bir zamanlar nitelik adı verilen ve sanat ve yaratıcılık olarak anlaşılan şeylerin özellikleri kökten değişti, bu nedenle bir zamanlar onlara inanan insanlar için artık anlaşılabilir —hatta fark edilebilir— olmaktan çıktılar. "Kitle uygarlığında sanat ve dinin zayıflatılması ve değiştirilmesi, kopyaları gerekli birer şey olarak görme çılgınlığının desteklenmesi öyle bir düzeye ulaşabilir ki, bir zamanlar nitelik denen şey artık talep edilmez hale gelir." Huelsenbeck'e göre, "Dada bir çeşit alarm ya da uyarı çığlığıydı. Bu çığlık, 'Sanat yavaş yavaş ölüyor, sanatçı da işe yaramadığını hissederek acı çekiyor,' diyordu." Modern sanatçılar "sanat, değiştirilen dünyanın her neresinde yok edildiyse orada sanatı yeniden ortaya çıkarmak istiyorlar" — o dünyada insanlar kitlelerin bir parçası oldular, bireyselliklerini ve onunla birlikte de varlıklarının bir önemi olduğu duygusunu yitirdiler. Sanatçılar başarılı mı oldu, yoksa sanat geri dönüşü olmayan bir biçimde tamamen öldü mü? Huelsenbeck, "Gerçek bir Dadaistin yorumlarımdan sonra benim duruşumu tersine çevirmesi gerekir," diyor ve şöyle devam ediyor: "Doğal olarak sanat ölmedi, ama korkunç bir heyesle kendi kendini yıkıma kaptıran bir çağda, ilkelerinin açıklığa kavuşturulması için yeni bir çabaya ihtiyacı var."

Huelsenbeck'in arzuladığı açıklığa kavuşturma işinin onun bu satırları yazmasının üstünden geçen yarım yüzyılda gerçekleşip gerçekleşmediği açık değil. Dünya "hidrojen bombalarının patlayışını" "iyimserlik"le karşıladığı zamankinden daha az yıkıcı ya da daha az aptal bir yer gibi de görünmüyor. Huelsenbeck'in tahmin

ettiği gibi, kitle katliamlarını bugün televizyondan izliyoruz. Duvara yazılan bir yazı gibi, televizyon sürekli olarak kısa zaman sonra yaşayacağımız felaketi anımsatıyor, uygarlığımızın ölümüne ilişkin gelişmeler hakkında güncel bilgilere kavuşmamızı sağlıyor. Modern sanatın ilkelerini açıklığa kavuşturup aynı zamanda da güncelliğini korumasının tek yolu, resmen Dadaist anti-sanatla başlayan kendi kendini yok etme işini tamamlaması olabilir. Post-sanat anti-sanatın başlattığı işi bitirmiş görünüyor, bu da modern sanatın tüm süreç boyunca Dadaist bir maskaralıktan —kendine ve dünyaya karşı ironik tutumunun gösterdiği gibi, kendi kendini yıkıma yönelik bir dramdan— ibaret olmuş olabileceğine işaret ediyor, tıpkı modern dünyanın bugünkü hali gibi.

6

ATÖLYEYİ TERK EDİP YENİDEN YAPILANDIRMAK

Postmodern çağa ilişkin... teorimde, medya dünyasında yaşayan insanlara ilişkin bir resim sunan, bizlerin medyayı izlemekten çok, medyanın *içinde* olduğumuzu gösteren ilk kişi Jay'di.

MICHAEL WOLFF, "Son Reklamcı"[170]

Durham NC: Hepinizin tek başlarına kültürümüzü bozan bu "sanatçılara" ilgi gösterdiğinize inanamıyorum.

N'Gai Croal: Bu sanatçılar tek başlarına hiçbir şeyi bozmuyorlar. Popüler eğlence İlyada'dan Sopranolar'a kadar her zaman cinsellik ve şiddetle iç içe oldu. Sorun şu: Eğlence-sanayi kompleksi, yeterli alternatif sunuyor mu? O alternatifleri mümkün olan en iyi şekilde sunuyorlar mı? Cevap, hayır.

N'GAI CROAL, "Hip Hop'un Ruhu için Savaş"[171]

...Amerikan kültürü, kitle zevkinin en yeni arzularını —kayak, yarışma programları, İrlanda dansı!— meşrulaştırmaya öylesine hazır ki, daha sessiz bir ilgi isteyen sanatı ezme tehlikesini taşıyor sürekli olarak. Amerikan pop kültürünün korkunç derecede etkili mekanizması, ilgimizi sürekli olarak gürültülü, canlı ve gösterişli şeylere yöneltiyor.

RICHARD LACAYO, "Amerika'nın En İyi Sanatçıları ve Eğlendiricileri"[172]

Bir şaheserin görüntüsü, iradenize karşı sizi durdurur, son derece güçlü bir büyüden başka hiçbir şeyin sizi çekemeyeceği derin bir düşünceye dalmanıza neden olur.

EUGÈNE DELACROIX, *Journal*, 23 Eylül 1854[173]

GÜNÜMÜZDE şaheserler yapılmakta mıdır? Paranın, medyanın ve popüler eğlencenin kültürü *belirlediği* bir ortamda "şaheser" sözcüğü bir anlam ifade eder mi? Gündelik postsanat *happening*'leri kültürel şaheserler olarak adlandırılabilir mi? İdeolojik bir postsanat eseri, estetik bir şaheser olabilir mi? Yoksa estetik bir ideolojik şaheser kavramı, estetik beceri ile ideolojik iletişim birbiriyle kıyaslanamayacak şeyler oldukları için kendi içinde çelişkili midir? Postsanat, sanki postşaheser ve postmodern anlamına geliyor — LeWitt'in "güzel icra" ve "yetenek"i reddetmesi çok şey ifade ediyor (postsanatçıların bir malzemeyi, aracıyı ustalıkla kullanmanın ne anlama geldiği konusunda hiçbir fikirleri yok). "Kültür" genel olarak belirli bir toplumdaki her tür inancı, davranışı, değeri ve nesneyi içine alan ve onu temsil eden bir terim olmak dışında bir şey ifade ediyor mu? Eğer bir toplumdaki her şey o toplumun kültürünün bir parçasıysa, toplum ve kültür sözcükleri birbirinin yerine kullanılabilir, zaten maddi kültür ve görsel kültür anlayışlarının da gösterdiği şey budur, öyleyse kültürün bundan böyle özel bir önemi yoktur. Eşsiz biçimde kültürel olan hiçbir nesne yoktur.

Burada "belirlemek" sözcüğü öne çıkıyor: Para, medya ve popüler eğlence artık kültürel etkinliklerin finansmanını sağlayıp bizi kültür konusunda bilgilendirmekle kalmıyor, kültürel değerleri biçimlendiriyor, hatta yaratıyor. Bizim toplumumuzda onlar ne derse "kültür" o oluyor. Çağdaş kültür, kitle zevkini tatmin etmeli, yani biçimi çok karmaşık olmamalı, anlamı şeffaf olmalı. Birey olmamıza yardım etmek yerine, bizi kalabalıklar içinde bir araya getirmeli, çünkü birey olmak bizi birbirimize yabancılaştırabilir. İşte bu nedenle, kitle beğenisi ve onu besleyen para, medya ve eğlence, kültür üzerinde entropik bir etkiye sahiptir. Kitle beğenisi, kalabalığın homojenliğini —kitleler içinde varlığını sürdüren aynılık eğilimini— heyecan verici bir şeymiş gibi göstererek yansıttıkları için içsel olarak entropik olan gösterilere yönelir. Gösteri, homojenliğin öldürücü değil, canlandırıcı bir şey olduğu yanılsamasını yaratır. Gerçekten de gösteri, Robert Wilson'ın avangard gösterilerinin ve Busby Berkeley'in popüler gösterilerinin ortaya çıkardığı gibi, homojenleşmiş bir heyecan ya da heyecan verici bir homojenliktir. Kısacası gösteri, insanı bireysellikten uzaklaştıran düzenlili-

gın bireyselleştirici olarak gösterildiği, yaşamsal itkiselliğin ise nötrleştirilerek yaşamdan uzaklaştıran düzenlilik haline getirildiği bir toplumsal alandır. İnsanlar eğlence ile yaşama döndürülür, oysaki söz konusu eğlence, bildiğimiz günlük yaşamın heyecan verici bir kılıfa sokulmuş halidir. Eğlence bir bakıma, kalabalığa ait olmayı erdem haline getirir. Bir başka deyişle, gösteri, insan ancak kalabalığın bir parçası olduğunda özgürleşiyormuş —özgür düşünen, özgür ruhlu, tam olarak canlı bir birey haline geliyormuş— yanılsamasını yaratmaktadır. Gösteri, modern yaşamın —daha doğrusu, gerçek modern ideolojinin— büyük yalanıdır ve eğlence bu yalanı iletmenin ve yaşatmanın yoludur.

Modern dönemde kültür, belirli bir kesime ait olarak kendini savunma ve yenileme girişiminde bulunmuştur. Bu girişim, avangard iniş çıkışlarla gerçekleştirilmiştir; avangard bir kâhin olmak demek, kimi zaman düşünsel ve dışavurumsal olarak kızgınlıkla tepki vermek anlamına gelmiştir. Avangard sanat, onaylanmak için yüzünü mutlu bir azınlığa —sınırlı bir hayran çevresine— çevirir. Bu kitle onun sırlarını paylaşan ve kalabalıklardan gizleyen özel eğitimli kişilerden oluşur. Avangard kültürün gizemi —kutsal çekirdeği— kalabalıklara açıldığında yok olacaktır. Avangard kültür, kalabalıkların asla anlayamayacağı gizemli derinliklere erişme ayrıcalığına sahiptir. Avangard kâhin, bilinçdışının esasını kavramıştır, böylece bilinçdışından belki de yalnızca sanat yaparken belirli bir oranda bağımsızlaşır — bir özerklik duygusuna ulaşır. Avangard sanatın özerk olduğu söylenir. Bense avangard sanatın, avangard sanatçının yaşamı da dahil olmak üzere yaşamda nadir bulunan bir özerkliği içinde barındırdığını —ya da kısa bir süre için bunun en iyi örneğini oluşturduğunu— söylemeyi tercih ederim. Kalabalıklar içinde insan, bilinçdışının bilinçsiz kuklasıdır. Yaşamımızın ipleri, biz farkında olmasak da, bilinçdışının buyrukları tarafından çekilir. Avangard kültür, iplerin orada olduğunu bilmemizi ve onlardan birkaçını kesmemizi, böylece tuhaf bir biçimde de olsa tek başımıza yürüyebilmemizi sağlar. Ne var ki, her şeyin popülerlik ve ticaret gibi göründüğü —topluma ait olmanın ve başarının temel değerler olarak görüldüğü— postmodern dönemde avangard kültür tamamen toplumun geneline yönelmiştir. Estetik sahicilik aracılığıyla varoluşsal sahiciliğin elde edilmesi —Pater'in sözünü ettiği

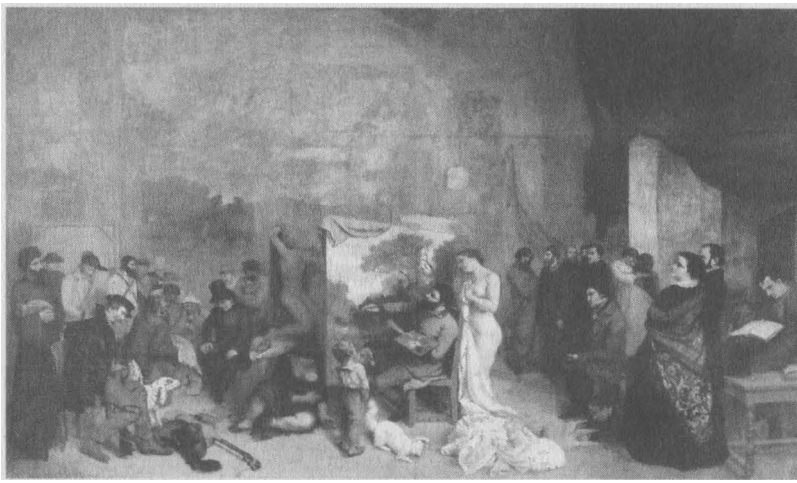
gibi, konu ile biçimin tamamen iç içe geçmesinin gerçek anlamda canlı bir benlikteki düşünce ve duygu birlikteliğini simgelediği yer olan estetik deneyim aracılığıyla, kişinin kendini gerçek ve özüne bağlı hissetmesi— artık söz konusu değildir. Avangard kültür, para, medya ve popüler eğlencenin kuşatmasını hoş karşılar —onların yönetimini onaylar— çünkü onlara direnecek yaratıcı iradesini yitirmiştir. (Belirli bir kesime yönelen avangard kültürün bakış açısından bakıldığında, toplumun geneline yönelik olan avangard kültür, kendi kendiyle çelişir. Bu ikisi arasındaki fark, başlangıç dönemindeki avangard sanatla, son dönemlerdeki avangard sanat arasındaki farktır, yani kültür ve yaşama yönelik taze bir bakış açısı sunan özgün bir avangard kültür ile yaşamı ideoloji haline getirip değerini azaltarak avangard geçmişin giderek azalmakta olan sermayesiyle geçinen çürümüş bir avangard kültür arasındaki fark. Bir zamanlar tutkulu olan şey, şimdi artık serinkanlı hale gelmiştir.)

Günümüzde hâlâ şaheserler yapılmakta, böylece sanatın eğlendirici postsanat içinde girdiği çıkmazın ötesine geçilmektedir. Estetik şaheserler yaratma olasılığı anti-estetik, anti-imgelem, anti-bilinçdışı tarafından yok edilmiş gibi görünse de, ham olan toplumsal ve fiziksel malzemenin bilinçdışının yardımıyla imgelemsel saflaştırma yoluyla estetik açıdan aşkın sanata dönüştürülebileceğine inanan sanatçılar hâlâ vardır. Onlar, avangard sanat biçimlerini postmodern bir bakış açısıyla tarihsel ve eski moda olarak göstermeye çalışan postsanata karşı direnen kişilerdir. Resimde hâlâ şaheserler üretilmektedir: Özellikle Alman Yeni-Dışavurumcu resimleri, bilinçdışına (Baselitz'in söylediği gibi "kaos"a) ilk Alman Dışavurumcu resimlerinden daha çok şey borçludurlar. Bunların yanında, soyut ve realist resimler de vardır: örneğin Sean Scully ve Richard Estes'in eserleri. Delacroix'nın ifadesiyle, onların "sessiz büyüleri, hep aynı kuvvetle işler ve gözlerinizi onlara her çevirişinizde büyüleri artıyor gibi görünür."[174] İnsan bu tür şaheserlere baktığında "kendini daha önce içinde bulduğu ortamdan tamamen farklı bir düşünce ortamında hisseder."[175] "Öyle gizemli ve derin bir duyumsama yaratırlar ki biçimler sanki hiyeroglif gibidir."[176] Estetik şaheserler diyalektiktir: "Daha büyük etki yarattıkları için insan kalbine daha yakındırlar." "Dışsal doğa" ile içsel doğayı, yani sonlu olanla sonsuzu ruhun sırf duyulara hitap eden

nesnelerde bulduğu ve onu içten içe harekete geçiren şeye ustalıklı bir biçimde bağlarlar."[177] Duyarlı fotoğraf şaheserleri de vardır; fotoğraf resme göre toplumun geneline daha çok yönelir, resimse ne kadar yoğun ve ince olursa olsun ressamın duyarlı dokunuşu nedeniyle daha çok belirli bir kesime yöneliktir.

Bir sanatçının eserini ürettiği atölye olmadan "şaheser"in hiçbir anlamı yoktur. Sanatçı, atölyeden ve atölyenin düşüncelerle dolu yalnızlık ve sessizliğinden ayrılarak, insanın kendi düşüncelerini bile duyamadığı gürültülü sokağa çıktığından bu yana atölyenin kaderi ne oldu? Sokaktaki günlük olaylar, yaratıcı edimlermiş gibi görünmeye başladığında ve sanat yaratmak için özel bir mekâna ihtiyaç olmadığına işaret ettiğinde atölyeye ne oldu? Atölyenin simgelediği hayal gücüne dayalı yaratıcılığa, sokağın şans eseri ortaya çıkan yaratıcılığı el koydu. Manet'nin resmettiği kahve görüntülerinden de anlaşılacağı gibi, modern atölye bir bakıma sokağın bir uzantısıydı. Manet'nin *Olympia*'sı, hizmetçinin akla getirdiği üzere, yüksek sınıftan görünmesine rağmen (?) bir fahişedir. Sanatçı züppe haline geldiğinde —Manet ilk züppelerdendir— sokak yaşamını, sokaktan geçen kalabalığı uzaktan gözlemleyen bir kişi haline dönüşür. Ne var ki, dışarıda görünmesine rağmen, daha ziyade katılımcı bir gözlemcidir; bu durumu Courbet'nin *Ressamın Atölyesi: Bir Ressam Olarak Yedi Yıllık Yaşamımı Özetleyen Gerçek Bir Alegori* (1854-55) adlı eseri de açıkça göstermektedir. Courbet'nin sokağa çıkması gerekmiyordu, kalabalık zaten ona geliyordu, insanlar resmedilme —gözlemlenerek ölümsüzleşme— şansını elde etmek için sabırla atölyede bekliyorlardı. Sokak, yaşamın bütünüydü, Courbet de onu tüm ham gerçekliğiyle kucaklıyordu. Courbet'nin resimlerinde ilham perisi de bulunuyor, Courbet'nin hemen arkasında onun resim yapmasını izliyordu, ama o da kalabalıktan seçilmiş bir başka modeldi, sanatçının hayal gücünü yansıtması için tıpkı Olympia gibi çıplak olarak çizilmişti.

Sonuçta atölyede yalnızca ressam ve model kaldı, salt yaratıcılık adına kalabalık uzaklaştırılmıştı. Picasso sanatçının modeliyle yalnız olduğu birçok sahne çizer. Atölye, hayali, kutsal bir alan haline gelmiş, dünyadan kaçılarak sığınılan tamamen sanata adanmış bir yere dönüşmüştür. Model ise her ne kadar sıradan görünse de gizemli bir varlık haline gelerek yaratıcılığın gizemini ima eder ha-



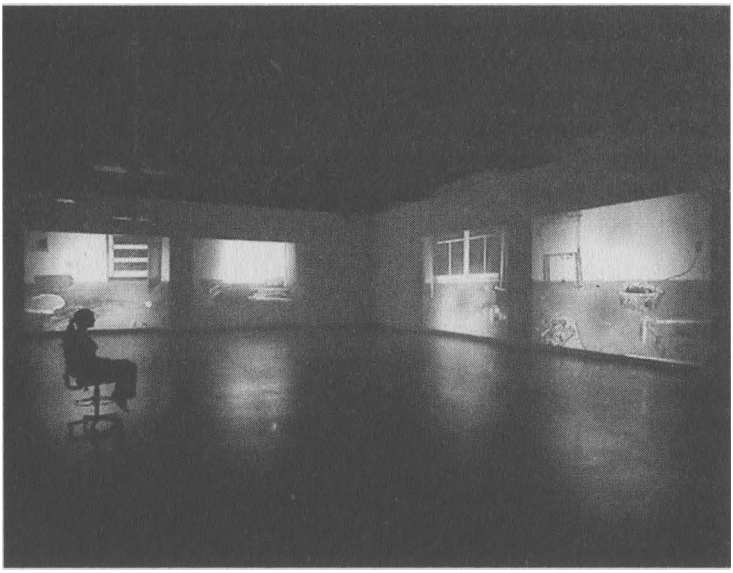
34. Gustave Courbet, *Ressamın Atölyesi: Bir Ressam Olarak Yedi Yıllık Yaşamımı Özetleyen Gerçek Bir Alegori,* 1854-55. Tuval üzerine yağlıboya, 360,68 x 599,52 cm. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY. Musée de Orsay, Paris, Fransa.

le gelmiştir. Model, sanatçının bilinçdışının yansımasına dönüşmüş, bilinçdışının mümkün kıldığı yaratıcılık haline gelmiştir. Gerçekten de model, arzu edilir —ya da en azından ilginç— bir şey oluverir, çünkü sanatçının yaratıcı olma arzusunu içinde taşır. Sanatçı modelin görünüşüne odaklanır, kendisini onun görünüşüne katar, çünkü bu görüntü onun yaratıcılığını harekete geçirir. Balzac'ın *Meçhul Şaheser* adlı eserine Picasso'nun 1927'de yaptığı illüstrasyon için de aynı şey söz konusudur. İşine yoğunlaşan sanatçı, sıradan modeli —model örgü örmektedir— gizemli bir şahesere dönüştürerek yaratıcılığın mucizelerini göstermektedir. Model sıradan görünebilir ama onda mutlaka olağanüstü bir şeyler vardır, çünkü sanatçıya yaratma cesareti vererek etkileyici bir başarı elde etmesi için ilham kaynağı olmuştur. Modelin sıradanlığı sanatçının yaratıcılığını keskinleştirdiği bir bileği taşı olmuş olabilir, ama bunu yapması bile onun —en sıradan insanın bile— sıradanlıktan uzak olduğunu göstermiştir. Modern atölye belki de başka hiçbir yerde, Braque'ın geç dönem *Atölye* resimlerinde olduğu kadar yüce

bir yaratıcı alan değildir. Onun atölyesi Courbet'ninkinden çok farklıdır. Kamu alanının uzantısı olan bir yer tamamen kapalı özel bir alana dönüşmüştür. Kimsenin içeri girmesine izin verilmez. Hiçbir modelin ortamın huzurunu kaçırmasına izin verilmez. Yaratıcı edim, ilham perisine bağlı değildir. Sanatçının ruhunu kamçılaması için dış doğaya artık ihtiyaç duyulmaz. Ortama egemen olan beyaz kuşun —saflaştırılmış ruhun geleneksel simgesi— simgelediği içsel zorunluluktur önemli olan.

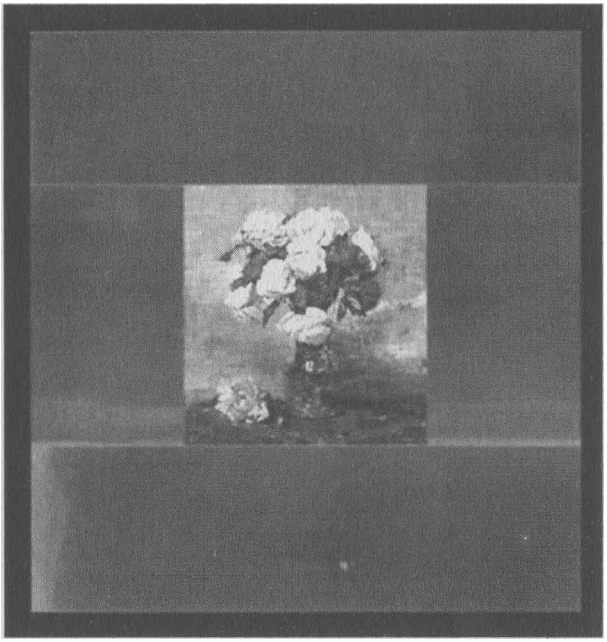
Braque'ın kutsal atölyesi —daha doğrusu *hortus conclusus*'u, yani estetik cenneti— sanatçılar ilham almak için sokağa yöneldiklerinde kaybolmuştur; bu yöneliş sanat yapmak için hiçbir içsel dürtü ya da neden olmadığını onaylar gibidir. (Zaten postmodern sanatçının temel sorunu da budur.) Bruce Nauman'ın 2001 tarihli *Atölyenin Haritasını Çıkarmak II* adlı videosu sonucu gösterir: Atölye, atıklarla dolu boş bir alan haline gelmiştir. Arnheim'ın sözlerini hatırlayacak olursak, Nauman'ın ıssız atölyesi, çöküşün ve kısırlığın dürüst bir ifadesidir. Atölye, yaratıcılık alanı olmaktan çıkmış, entropi tamamen başarılı olmuştur. Atölye, çöplerle kirletilmiş bir postsanatsal sokak, yani nihai entropik *happening* haline gelmiştir. Nauman yaşamdan yoksun bu alanı zekice bir performansa —bir nevi usandırıcı, gösteriş meraklısı performansa— dönüştürür. Söz konusu video, dev ekranlara yansıtılarak izleyiciyi uzamsal olarak ve saatler süren geçici bir süre için sarıp sarmalar. Aynı zamanda izleyiciye fırçalar ve sandalye verilir, böylece izleyici hem atölye alanında hem de galeri alanında performansı gerçekleştiren kişi olur. Galerinin boşluğuyla etkisi artan atölyenin boşluğu postmodern bir performans alanına dönüşür. Bu sahte bir yaratıcı ortamdır — sanatçının yaptığı herhangi bir şeyle değil, doğrudan izleyicinin hareketiyle "yaratıcı" hale gelen bir ortamdır. Sanatçının tek yaptığı bu ortamı hazırlamak, izleyiciyi çöplüğe dönüşen atölyeye yerleştirmektir.

Nauman'ın videosunun ironik, nihilist amacını anladıktan sonra neden bu gösterinin bir parçası olalım ki — neden bütün videoyu baştan sona izleyerek vakit kaybedelim? Bu amaca ulaşmak hiç de zor değil. Videonun özüne monoton bir boşunalık duygusu hâkim (bu yönüyle Warhol'un, içinde birçok tekrar bulunan ilk filmlerine benziyor). Atölye beyhude bir sanatçı için beyhude bir



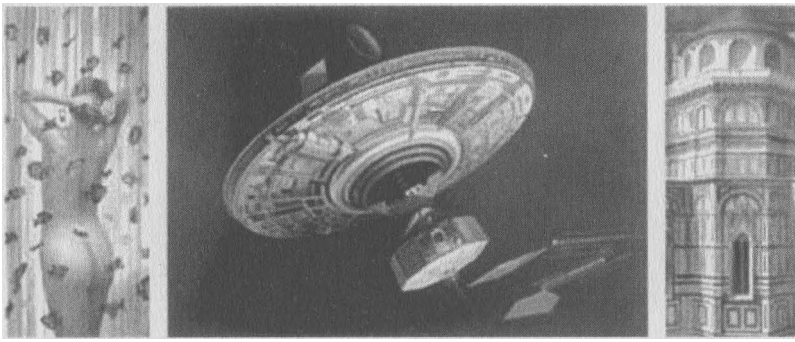
35. Bruce Nauman, *Atölyenin Haritasını Çıkarmak I (Büyük Şans John Cage)*, 2001. Dia Center for the Arts, 545 West 22nd Street, New York'taki enstalasyondan. 10 Ocak 2002 - 27 Temmuz 2002. © 2004 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York.

yer olmuştur. Her tür yaratıcılık tamamen izleyiciye dayanır — bu düşünce, izleyicinin kişisel olarak ham halde olan sanatı düşünsel ve toplumsal açıdan incelmiş sanat haline dönüştürdüğünü savunan Duchamp'tan çıkmıştır. Nauman'ın ham atölye alanı, büyük olasılıkla Duchamp'ın ham durumdaki sanatıdır. Ama Duchamp'ın standartlarına göre bile, atölyenin ham durumda olduğu söylenemez, çünkü Nauman atölyeye kendinden hiçbir şey katmamıştır; duygusal olarak değil, fiziksel olarak hamdır ki Duchamp bile sanatçının esere kendisinden bir şeyler katmak zorunda olduğunu düşünüyordu. (Postmodern sanatçının, postmodern olan tüm insanlar gibi kendinden verecek bir şeyi yoktur, çünkü gerçek bir benliği yoktur. Üstelik sahte bir benliğe sahiptir, bu nedenle de kendisini toplum ve kamu uyumunun alanı olan sokakta bulur.) Nauman'ın videosuna yaşam katan olaylar —bir farenin ve bir güve kelebeğinin hareketi, kameranın sistematik hareketi, izleyicinin rasgele ha-



36. David Bierk, *Fantin-Latour'a Göçte Kilitli Çelik Çiçekler,* 2002. Tahta üzerine yağlıboya, çelik, 126,4 x 120,65 cm. Nancy Hoffman Galerisi, New York.

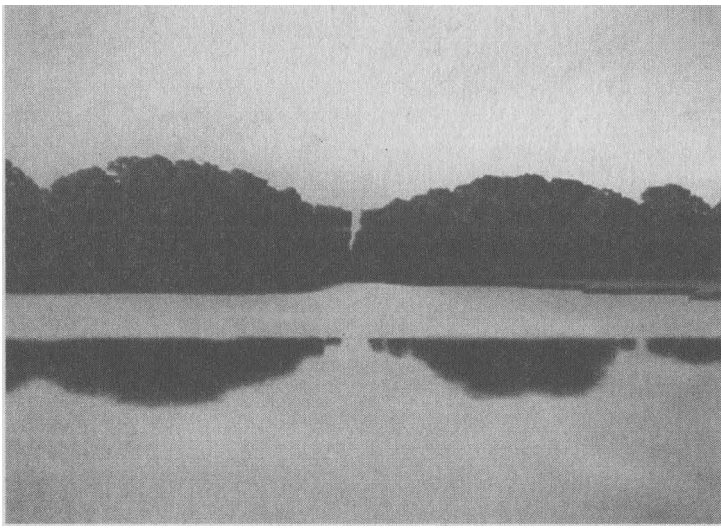
reketleri kareyi doldurur— duygusal ve fiziksel kısırlık duygusunu gidermekte işe yaramaz. (Fareler ve güveler, ölüm ve çürümüşlüğün, —ölülerin sonsuz yaşama gönderildiği semavi kurtuluş dünyasının değil, yeraltındaki kaybın— simgesidir; bu yüzden de, ortamın ve bilinçdışının ölü olduğunu onaylamış olurlar. Nauman'ın atölyesi kısırdır, çünkü dinamik bilinçdışı buradan uzaklaşmıştır. Atölye, sanatçının içsel zorunluluğunu ifade edebileceği tapınak olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle postmodern dönemde atölyenin de sanatçının da varlık nedeni yoktur.) Eğer bu video, ironik alt başlığı *Büyük Şans John Cage*'in gösterdiği gibi John Cage'e yönelik ağıt niteliğinde bir saygı gösterisiyse, o halde bilinçdışını simgeleyen şans, yaratıcı açıdan, Cage ya da ondan önce Duchamp için olduğu kadar anlamlı ve ilham verici değildi. Şans artık sanatın iyi



37. Vincent Desiderio, *Pantocrator (Triptik)*, 2002. Keten üzerine yağlıboya, tamamı 82 7/8" x 194". New York Marlborough Galerisi'nin izniyle.

şansı değildir; postmodern dönemde şans, gündelik bir olay olmuş, sokakta nasılsa o hale dönüşmüştür.

Neyse ki atölye yeniden yaşama dönmüş, post-postmodernlik olarak adlandırılabilecek bir döneme işaret etmeye başlamıştır. Nauman atölyeyi bitirdiğini düşünüyordu ama atölye yeniden doğdu. Bir kez daha yaratıcılığın dünyadan kaçıp sığındığı bir yer haline geldi. Ne var ki, arada önemli bir fark var: Bu yeni atölyede yaratılan sanat, ne geleneksel ne de avangard, ikisinin bileşkesi. Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştirelliği ile birleştiriyor. Yani bu bir Yeni Eski Ustalar sanatıdır. Yetenek yine sınırlı miktarda bulunan bir şey, ama sanat kavramsallığını koruyor. Kosuth bir zaman şöyle söylemişti: "Sanat ancak kavramsal olarak var olabilir."[178] Ama Yeni Eski Ustalar, maddi olarak da var olmadığı sürece sanatın sanat olmadığını gösteriyorlar. Kavramsalcılar, "sanat nesnede değildir, sanatçının sanat anlayışındadır, nesneler de bu anlayışa boyun eğmek zorundadır," diyorlardı.[179] Ne var ki Yeni Eski Ustalar, söz konusu kavram nesnede olmadığı sürece —malzemede yaşama geçirilip, malzemede var olmadıkça— sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceğini ortaya koyuyorlar. Kısacası, Yeni Eski Ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hem de geleceği görebiliyorlar. Onların sanatı, postsanatı hiçe sayarak yüksek sanatı canlandırıyor. Sokağı dik-



38. April Gornik, *Bataklığın Kenarı*, 2000/2003. Keten üzerine yağlıboya, 182,9 x 251,46 cm. New York, Danese Galerisi'nin izniyle.

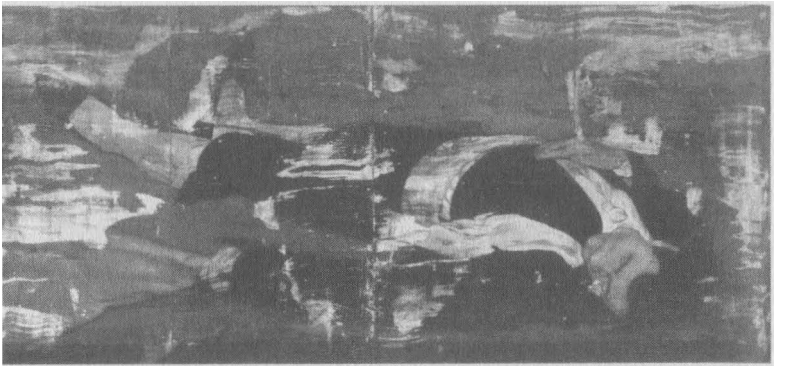
kate almadan, sanatı atölyeye geri döndürüyor. Sanat yeniden estetik aşkınlığın bir aracı haline gelmiştir, üstelik de dünyaya yönelik eleştirel bilincini yitirmeden. Eysenck şöyle yazar: "Sanatçılar... kaçınılmaz olarak yenilik arayışı içindedirler: Daha önce bir kez yapılan, yeniden yapılamaz."[180] Ne var ki daha önce yapılan ve ölmüş gibi görünen bir şey, eğer insanlar ona ihtiyaç duyuyorsa yeniden hayata döndürülebilir. Eysenck'in terimini kullanacak olursak, yeni bir "canlanma potansiyeli" taşıyabilir, tabii eğer yaşamda ve sanatta —yeniliğinden başka kendisini öne çıkaracak pek, hatta hiçbir şeyi olmayan postsanatta— kaçırdığımız şeylerin farkına varmamamızı sağlarsa.

David Bierk, Michael David, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Heffernan, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg ve Brenda Zlamany önemli Yeni Eski Ustalardır. Don Eddy ve Eric Fischl değişim geçirerek Yeni Eski Ustalar arasına



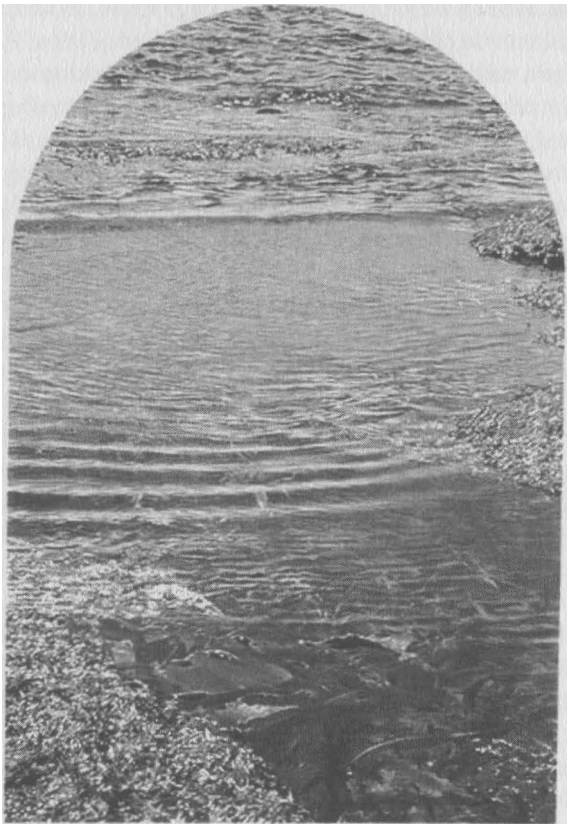
39. Jenny Saville, *Etin Yansıması*, 2002-3. Tuval üzerine yağlıboya, 305,1 x 245,6 x 9,4 cm. New York, Gagosian Galerisi'nin izniyle.

katılmışlardır. Avigdor Arikha ve Lucian Freud, Yeni Eski Usta sanatının duayenleridir. Bu sanatçıların hepsi yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdir; işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin bir yoludur. Onlar hem modern hem de gele-



40. Michael David, *Resmin Ölümü*, 2001-2. 274,32 x 609,6 cm. Delikli alüminyum üzeri tuval üzerine yağlıboya ve balmumu.

neksel sanatı ayrıntısıyla bilirler. Postmodern bakış açısından modern olan da geleneksel sanat kadar eski görünecektir. Yeni Eski Ustalar ise tıpkı Winnicott ve geleneksel sanatçılar gibi, özgünlüğün ancak eskiyi iyi bilmekle mümkün olacağına inanmaktadırlar. Geçmişin kölesi olan taklitçiler değillerdir — sanatlarına model olarak onu almazlar; postmodernlerin yaptıkları gibi bu eski eserlerden mekanik olarak kolaj çalışmalarında yararlanmazlar. Eski Ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar, mükemmellik için olmasa da ilham almak için onlara yönelirler. Tarzlarındaki çeşitliliğin gösterdiği gibi, hepsinin farklı düşünceleri vardır. Bir defasında Marinetti "eski bir [Usta] resmi"ni "ölülerin küllerini taşıyan bir kupa" diye adlandırmıştır.[181] Ne var ki Yeni Eski Ustalar, eski resimlerde taze yaşam bulurlar. Onlara göre, söz konusu resimler külleri taşıyan bir kupadan çok, Zümrüdüanka kuşudur. Onlar Marinetti'nin söylediği gibi, "geçmişe duyulan hayranlığın yararsız" olduğuna inanmazlar — Marinetti'nin inandığı gelecek sanki daha iyi mi olacaktır? Geçmişin sanatı, onların "en müthiş güçlerini" tüketmez, tersine onlara yeni bir güç aşılar. Postsanatta olmayan bir şey sunar: güzellik. Ama modern çirkinliği de, yani yaşamın modern dönemde neredeyse doruk noktasına ulaşan çirkinliğine yönelik trajik anlayışı da feda etmez.



41. Don Eddy, *Hesychia Gelgiti,* 2002. Tuval üzerine akrilik, 127 x 86,36 cm. Nancy Hoffman Galerisi'nin izniyle.

Hanna Segal, "yaratıcılık örneği" olarak gördüğü klasik trajedi üzerine yazdığı yazıda şöyle diyordu: "Çirkinlik genel olarak içerikte yer alıyor... duygusal olarak çirkin olanı da... kaçınılmaz olan yıkım ve ölümü de içeriyor." Ne var ki "Çatışma içindeki o yıkıcı güçlerin ve elde ettikleri kaçınılmaz sonucun betimlenişindeki içsel tutarlılık ve psikolojik doğruluk hissinde bir güzellik var." Bu nedenle "şiddet, biçimde tersinin yaratılmasıyla dengeye ulaşmış oluyor," ki bu aslında tam da "yıkım güçlerine karşı pes etmeksi-

zin karşı durmak"tır.[182] Segal'in alıntıladığı üzere, Rodin, "Büyük bir sanatçının bu çirkinliği ele almasına izin verin," der. "O çirkinliği anında değiştirecek, elindeki sihirli değnekle dokunarak onu güzelliğe dönüştürecektir." "Sağlıksız olan", "sağlığın simgesi olan düzenliliğin tersi olan" çirkinliğe sanatsal bir biçim verildiğinde "estetik açıdan doyurucu" bir şeye dönüşür; böylece, başka şeylere bulaşmasını önlemek için karantina altına alınmış gibidir. Sanat, çirkinliğe güzel bir biçim vererek, yok edilemese de bir şeylerin içine sokulabileceğini göstererek —böylece çirkinliği daha az travmatik hale getirerek— özündeki ilahi karakteri sergilemiş olur. Kötü olan şeyi, kaçınılmazlığını yadsımadan güzel olan bir şeye dönüştürür.

Adorno, "Estetik deneyim hem toplumsal hem de metafizik açıdan önemlidir," der, "çünkü, bir taraftan sanatın gerçeklikle olan ilişkisinin temelinde yatarken, bir taraftan da hemen her zaman şeyleşme tarafından etrafı sarılan deneyim boyutları sanat eserlerince kaydedilip nesneleştirilirler."[183] Sanatsal biçim ise çirkinliği, sosyal ve metafiziksel açıdan şeyleştirmeden değiştirir, böylece çirkinlikten güzellik doğabilir. Aslında, çirkinliğin etrafını kaplayarak akıldışılığını saklayan ve kabul edilebilir kılan sosyal ve metafizik katman sanat tarafından kaldırılır. Sanat bir şeyin içinde var olan akıldışılığı akılcılaştırmaz, ama tüm kaçınılmazlığı ile var olmasına izin verir. Sanat, sosyal bilimlerin ve spekülatif felsefenin değil, hafızanın bir biçimi ya da dalıdır. Sanata rağmen çirkinliklerin varlıklarını sürdüreceklerini hatırlatır. Gerçekten de sanatsal biçim, kaçınılmaz ve hatırlanabilir olduğunda —böyle mutlak olarak güzel görünen bir biçim yaratmak sanatta en zor şeydir— çirkinliğin kaçınılmazlığı ile gücü arasında diyalektik bir aracılık yaptığı için böyle olmuştur; bu nedenle güzelliğin verdiği estetik hazzın her zaman acı veren, hüzünlü bir alt tonu vardır. (Çirkinliğin her zaman güzellikten uzun ömürlü olmasının nedeni de, güzelliğin zincirlerinden eninde sonunda kurtulmasının nedeni de budur. Bir sanat eserini tırnağınızla kazırsanız, güzelliğin altındaki çirkinliği —uyumun içindeki kırılma noktasını— görürsünüz, işte bu yüzden sanat eseri, kutsal bir canavardır.)

Sanat bize, yaşamın çirkinliğini toplumsal ve düşünsel açıdan anlamaya —var olmasına neden olan koşulları göstererek (bu ko-

şullar yok edilirse çirkinlik diye bir şey olmayacağına işaret eden) nesnelleştirmeye— yönelik her çabanın çirkinliğin temelinde yatan derin öznel kökleri göz ardı ettiğini gösterir. (Ayrıca, toplumsal koşullar olarak görünen şeyin aslında sonuç değil, sebep olduğunun da göz ardı edildiğini gösterir. Toplumsal koşullar çirkinliğin aldığı biçimdir, çirkinliğin nedeni değildir.) Yıkım ve ölüm hiçbir zaman yeterince nesnelleştirilemez, çünkü bunlar öznelliğin daima ham olan noktasıdır. Sanat, sırf sunumsal dolaysızlığı ve çağrışımsal gücü nedeniyle —algısal ve duygusal taleplerde bulunması nedeniyle— öznel derinliğe hiçbir zaman tam bir düşünsel biçim verilemeyeceğini, bu derinliğin nihai olarak bir kerede açıklanamayacağını (akıl tarafından şeyleştirilemeyeceğini) göstermektedir. Bunlara en iyi ihtimalle geçici olarak ikna edici sanatsal bir biçim verilebilir. Yıkım ve ölüm, öznenin çekirdeğinde müşkülat yaratırlar, hem de özne ancak kendini diyalektik olarak bunlarla karşıtlık içinde tanımladığında tam manasıyla insan haline gelmesine rağmen. İşi yapan, diyalektik sanatın duygusal pratikliğidir, şeyleştirici aklın ağırlığı değil. Sanat, öznellikteki nüansları, aklın yapabileceğinden daha ince bir biçimde kaydeder, çünkü sanat, öznelliğin var olduğu şeyleştirilemeyen anda var olur, oysa akıl, zamanı şeyleştirerek zamansallığa ilişkin tüm izlerinin, onunla birlikte de öznel öneminin yitmesine neden olur. Sanat, şeyleştirilemeyecek bir zamanda —sonsuz olan tek şey— var olduğundan, yıkım ve ölümün çirkinliğini şeyleştirmeye yönelik her tür girişimin zorunlu olarak başarısızlıkla sonuçlanacağına işaret eder. Yıkım ve ölüme yönelik ciddi bir bilinç benliği derinden sarsar, çünkü bunların benliğin yabancılaşılamayacak temel parçaları olduğu bilincini içerir. Kendi kendinin yıkımıyla karşılaşan benlik, kendilik duygusunu yitirir. Yok olacağını, öleceğini fark ettiği içindir ki —nihai olarak hiçbir şey olmadığını en derinlerinde fark ettiği içindir ki— kendi duygularını yönetemez ve aklını kaybeder. Ama eğer tüm bunları sanat aracılığıyla yeniden fark ederse, benlik kendindeki ve dünyadaki yıkım ve ölümün derinliklerine dalabilir. Benlik onları hiçbir zaman anlayamaz, ama sanat sayesinde kendi yaşam anlayışı üzerindeki etkilerini inceleyerek, bütün güvensizliğine rağmen kendi kendini kontrol edebilir. Sanat hiçbir zaman benliğe, Buda'nın sunacağı aydınlanmayı sunmaz, ama estetik deneyim, benli-

ğe yaşamın sınırlı olsa da boşuna olmadığını gösterebilir.

Yaşamın travmatik çirkinliğine karşı sanatı değil de saf aklı savunmak yetersiz kalır, çünkü çirkinliğe karşı ruhun bir parçasıyla değil, tamamıyla savunma yapılması gerekir. Bu saf akıl yoluyla başarılabilseydi bile, düşünsel nesnelliğin ruhsal yaşam üzerinde derin bir etkisi olmayacaktı. Düşünsel nesnellik, tanım gereği duygusal açıdan boştur, bu nedenle rahatlatıcı bile olamaz. Anlama iddiasında bulunduğu şeyin varlığını, yalın bir verimlilikle göstermekten başka bir şey yapamaz. Çirkinliğin fiziksel ve ruhsal gerçekliği karşısında hiçbir kuram adil olamaz. İçimizde hissettiğimiz ve dünyada yaşarken deneyimlediğimiz yıkım ve ölümden bedensel egomuzu korumanın tek yolu, güzel sanat eserleriyle kendimizi özdeşleştirmektir. Sanat ancak gerçek anlamda güzel olduğunda yaşamdaki çirkinliğe meydan okuyabilir — onu alt edemese de ona karşı direnebilir (kimi zaman modern sanat yaşama karşı kazanılmış boş bir zafer gibi görünse bile böyledir bu). Böylece daha büyük, bunaltıcı ve sonsuz çirkinlik ortamında küçük bir anlık mutluluk alanı yaratılmış olur, hem de bu alan icra ve yanılsamada bir duraksama anından ibaret olsa bile. Dolayısıyla çirkinliğin estetik açıdan dönüştürülmesi, kendi yıkımımız ve ölümümüze dair — dünyadaki çirkinliğin bir parçası olduğumuzu onaylayan— bilincimizin yarattığı duyguların —bilinç eşiğinin altında— kontrolünde olma hissi yaratır. Çirkinliğin sanatta yarattığı bu trajik hâle, varoluşumuzda sürekli bir aksaklık bulunduğunu onaylasa da, bizi çirkinliğe karşı daha güçlü kılar.

Bir başka deyişle, yıkım ve ölüm sanatta artık yaşama ilişkin o çıplak çirkin gerçek —yaşamla ilgili tüm gerçeklerin boyun eğdiği üstün gerçek, yaşamı sıradan ve anlamsız kılan nihai gerçek— olmaktan çıkmış, estetik bir kılıfın ardında gizli bir gerçek haline gelmiştir. Bu kılıfı yaratabilmek için —bir yandan ayartıcı olduklarını fark edip kabullenirken— yine de yıkım ve ölüme belirli ölçüde mesafe almak gerekir. Böylece estetik açıdan bakıldığında, artık yıkım ve ölümün her şeyin üzerindeki o korkunç gölgeleri hissedilmeyecektir. Onlara ilişkin estetik bir bilince sahip olduğumuzdan artık bizi mağlup etmelerine izin vermeyiz. Bizim üzerimizdeki etkileri, bizi kurban yerine koyma güçleri azalır. Onları düşünmemiz sanki onları düşünsel bir odağa yerleştirecekmiş —

onlara ilişkin daha açık bir fikir verecekmiş— ve İncil'de söylendiği gibi, kaçınılmazlıklarına son verip iğnelerini batırmaktan vazgeçeceklermiş gibi, onları düşünme zorunluluğundan kurtuluruz.

Sanat, bir bakıma yıkım ve ölümün çirkinliğini bilinçdışında daha az çekici hale getirir, çünkü bilinçdışındaki çekiciliklerini açığa çıkarır. Yaşamı çevreleyen çirkinliği kaderci bir biçimde kabul edip kör bir biçimde teslim olsaydık başımıza neler geleceğini göstererek bilinçlenmemizi sağlar. Çirkinlik her zaman güzelliğe göre daha baştan çıkarıcıdır, çünkü bizde de dünyada da güzellikten çok çirkinlik vardır — ta ki sanat her ikisine de güzellik katana kadar. Sanatta çirkinlik, yaşamın şimdikinden daha güzel olabileceği yanılsamasını körükleyen şey olmuştur. Bu nedenle sanat bizi gündelik yaşamda içinde olduğumuz duygusal noktadan çok daha farklı bir noktaya yerleştirir — burası öyle bir yerdir ki yaşama ne kadar benzerse benzesin yaşamın ötesindeymiş gibi görünür. Halen yaşamaktayken yine de yaşamdan kurtulmanın mümkün olan en iyi yoludur bu. Sanatın amacı çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır. Sanatın sahip olabileceği en derin anlam budur. Sanat, postsanata dönüştüğünde bu anlam kaybedilmişti. Ama Yeni Eski Ustalar, sanatın derin anlamını yeniden ortaya çıkarıyor, postsanatın yaşamı şeyleştirmesi nedeniyle anlamsız sanat olduğuna işaret ediyorlar. Yeni Eski Ustalar, trajik güzelliği, en ideal haliyle inziva yerine dönüştürdükleri atölyede ararken, Breton'un "üzüntücülük" adını verdiği şeyin —postsanatta örtük olan "gerçekliğin değerini yitirmesi"nin— yerine estetik "mutluluğu" koyuyorlar.

Zbigniew Herbert'in yazdığı gibi, "çağdaş sanatın önemli bir kısmı, kendisinin kaos tarafında olduğunu beyan eder, bir boşluk içinde debelenir ya da kısır ruhunun öyküsünü anlatır." (Pollock birinci, Newman ikinci, Nauman da üçüncü gibi görünüyor.) "Eski ustalar —istisnasız hepsi— Racine'in 'Halkı mutlu etmek için çalışıyoruz' sözlerini tekrar edebilirlerdi. Yani işlerinin bir amacı olduğuna ve insanlar arası iletişimin mümkün olduğuna inanıyorlardı. İlhamla, müthiş bir dikkatle ve çocuksu bir ciddiyetle sanki dünyanın düzeni, yıldızların dairesel hareketi, gökyüzünün sürekliliği buna bağlıymış gibi görünen gerçekliği doğruluyorlardı. Böyle bir naifliğin övülmesi gerek."[185] Yeni Eski Ustalar da benzer bir naif-

liğe sahip olabilirler. Onların sanatı, görünür gerçekliği içsel yankısından hiçbir şeyi feda etmeden yeniden doğrulamaktadır. En sade görüntüleri bile —duyarlı bir göz için tüm görüntüler tuhaf bir biçimde sadedir— sadeliklerinden ödün vermeden hoş bir şeye dönüştürüyorlar. Bu karanlık postsanat günlerinde onların sanatı beklenmedik bir hediyedir. Bu alternatif bir sanattır, üstelik de para, medya ve popüler eğlence —bir de onların uşağı olan postsanat— gibi, izleyicilerini hor görmez. Yeni Eski Ustalar'ın sanatı, sanatın amacı olduğuna dair taze bir anlayış —yaşamın trajedisini yalanlamadan onun içinden yeni bir estetik uyum çıkarma imkânına olan inanç— ve sanatın insanlar arası bir şey olduğuna dair yeni bir anlayış getirmektedir.

NOTLAR

EPİGRAF

1. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972, s. 67.

2. Hermann Broch, "Das Böse im Wertsystem der Kunst", 1933, *Dichten und Erkennen*, Zürih: Rhein Verlag, 1955, s. 348.

3. Rudolf Arnheim, *Entrophy and Art: An Essay on Disorder and Order,* Berkeley: University of Califomia Press, 1971, s. 52.

4. Warren Hoge, "Art Imitates Life, Perhaps Too Closely", *New York Times,* 20 Ekim 2001.

5. Karsten Harries, "Hegel on the Future of Art", *The Review of Metaphysics,* 27/4, Haziran 1974, s. 677-78.

6. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp,* New York: Viking, 1971, s. 104.

1. SANATTA NÖBET DEĞİŞİMİ

7. Frank Stella, "Mindless Play and Thoughtless Speculation", *The Art Newspaper,* No. 114, Mayıs 2001, s. 62-64.

8. Christos M. Joachimedes ve Norman Rosenthal, der., *The Age of Modernism: Art in the Twentieth Century,* Berlin: Zeitgeist-Gesellschaft ve Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997.

9. Lionel Trilling, s. 170.

10. Alexander Mitscherlich, *Society Without The Father: A Contribution to Social Psychology,* New York: Schocken, 1970, s. 43.

2. ESTETİĞİN KÖTÜLENİŞİ: DUCHAMP VE NEWMAN

11. Marcel Duchamp, "The Creative Act", 1957, *The Writings of Marcel Duchamp,* der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson, New York: Da Capo Press, 1988, s. 139. Bundan böyle Duchamp'tan yapılacak olan alıntıların tamamı aksi belirtilmediği sürece bu yazıdandır.

12. Robert J. Stoller, "Erotics/Aesthetics", *Observing the Erotic Imagination,* New Haven ve Londra: Yale University Press, 1985, s. 53.

13. Duchamp, "Rongwrong", *a.g.e.*, s. 178.

14. Cabanne, s. 16.

15. *A.g.e.*, s. 42.
16. *A.g.e.*, s. 48.
17. *A.g.e.*, s. 70.
18. *A.g.e.*, s. 48.
19. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, Berkeley: University of California Press, 1992, s. 158.
20. *A.g.e.*, s. 109.
21. *A.g.e.*, s. 158.
22. *A.g.e.*, s. 159.
23. *A.g.e.*, s. 160.
24. Walter Pater, "The School of Giorgione", *The Renaissance*, New York: Modern Library, tarihsiz [1873], s. 114.
25. Newman, "The Sublime is Now", 1948, s. 173.
26. Hanna Segal, "A Psychoanalytic Approach to Aesthetics", *The Work of Hanna Segal*, Northvale, New Jersey ve Londra: Jason Aronson, 1981, s. 200-201.
27. Duchamp, "The Great Trouble with Art in This Country", 1946, *a.g.e.*, s. 124.
28. *A.g.e.*, s. 125.
29. Newman, s. 67.
30. Pater, s. 107.
31. *A.g.e.*, s. 108.
32. *A.g.e.*, s. 109.
33. *A.g.e.*
34. Clement Greenberg, *Perceptions and Judgments, 1939-1944, The Collected Essays and Criticism*, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1988, c. 1, s. 32.
35. Clement Greenberg, *Affirmations and Refusals, 1950-56, The Collected Essays and Criticism*, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1993, c. 3, s. 224.
36. *A.g.e.*, s. 55.
37. *A.g.e.*, s. 122.
38. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973, s. 44.
39. *A.g.e.*, s. 12.
40. William H. Gass, "The Baby or the Botticelli", "*Finding a Form*, New York: Alfred A. Knopf, 1997, s. 291-2.

3. YENİ UFUKLAR AÇAN ENTROPİ: MODERN SANATIN PARADOKSU

41. Duchamp, "The Great Trouble with Art in This Country", s. 126.
42. *A.g.e.*, s. 125.
43. Robert Motherwell, "Introduction", Cabanne, s. 12.

44. *A.g.e.*, s. II.
45. Cabanne, s. 93.
46. Duchamp, "The Great Trouble with Art in This Country", s. 125.
47. Duchamp, "Regions Which are Notruled by Time and Space..." s. 137.
48. Cabanne, s. 40.
49. *A.g.e.*, s. 66.
50. Arnheim, s. 55.
51. *A.g.e.*, s. 52.
52. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993, s. 97-98.
53. *A.g.e.*, s. 103.
54. *A.g.e.*, s. 107.
55. *A.g.e.*, s. 106-7.
56. *A.g.e.*, s. 108.
57. *A.g.e.*
58. *A.g.e.*, s. 109.
59. *A.g.e.*, s. 81-82.
60. *A.g.e.*, s. 102.
61. *A.g.e.*, s. 106.
62. Lucy Lippard, der., *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973, s. 76.
63. *A.g.e.*, s. 168.
64. *A.g.e.*, s. 192.
65. *A.g.e.*, s. 260.
66. *A.g.e.*, s. 70.
67. *A.g.e.*, s. 30.
68. *A.g.e.*, s. 74.
69. Kaprow, s. 219.
70. *A.g.e.*
71. *A.g.e.*, s. 62.
72. *A.g.e.*
73. *A.g.e.*, s. 144.
74. Bernd H. Schmitt, *Experiential Marketing: How to Get to Customers to Sense, Feel, Think, Act and Relate to Your Company and Brands*, New York: Free Press, 1999, s. xiii. Schmitt'in temel tezi "yeni bir pazarlama yüzyılına girdiğimiz" ve kullanım değerinin bu yüzyılda önemini yitirdiğidir. Önemli olan ürünü (anlaşılması güç olan modern sanatta olduğundan farklı biçimde) eğlenceli, iletilebilir bir deneyim olarak "markalandırmak" için —modern toplumun her alanında var olan— iletişim ve eğlencenin kullanımıdır. "Deneyim" haline gelen bir marka —Schmitt sözde bilimsel bir titizlikle bir markayı müşterinin zihninde bir deneyimle nasıl bağdaştıracağımız konusunda ders de verir— duygusal bir temel ürün halini alır. Bir başka deyişle, müşteriler markayı ürünün kullanım değeri nedeniyle, günlük yaşamdaki ihtiyaçlarını karşıladığı için değil, duygusal ihtiyaçlarını

giderdiği için alırlar — bu nedenle tüketim saplantılı ve bulaşıcı bir şey haline gelmektedir.

75. David Aberbach, *Charisma in Politics, Religion and the Media: Private Trauma, Public Ideals*, New York: New York University Press, 1989, s. ix. Aberbach, "Seküler biçimlerinde bile karizma dini boyutunu saklı tutar," der. Karizmatik olanın "özel yaşamında incinmiş ve hayal kırıklığına uğramış da olsa" halktan sevilmeyi ve onun bir parçası olmayı isteyerek halk üzerinde iktidar elde ettiğini belirtir. Bu nedenle karizmatik kişi, bir çeşit çaresiz bebek gibidir ve herkesin içindeki çaresiz bebeği ortaya çıkarır. Aberbach'ın yazdığı gibi, "Bebeğin görünüşte amaçsız olan 'karizmatik' çekiciliğinin —hangi bebek karizmatik değildir ki?— neredeyse mistik bir niteliği vardır." (s. x). Bebek anne ya da babasıyla "karizmatik bir birlik" arayışındadır — Warhol gibi bir sanatçı söz konusu olduğunda bu birlik geniş bağlamda halkla kurulur; Warhol'un karizmatik çekiciliği öylesine büyüktü ki, yani "bağlanma arzusu" (ait olma arzusu ve koşulsuz, eleştirellikten uzak bir biçimde sevilme arzusu) öyle yoğundu ki eşyalarına da bulaştı. "Karizmatik 'çekicilik' iki anlam taşır: Halka güçlü ve estetik bir biçimde çekici gelme ve sanatsal biçimle gizlenmiş ya da aşılmış bir yardım çağrısı. Halkın karizmaya verdiği tepki yalnızca estetik bir olgu değildir, kimi zaman yardım çağrısına verilen basit bir insani yanıttır." (s. xi). İnsanlar Warhol'a, dokunduğu her şeyin estetik açıdan önemli olduğuna inanarak yardım eder.

Aberbach, Billy Wilder'dan tam Warhol'a göre gibi görünen bir alıntı yapar; Wilder, Marilyn Monroe üzerine "eleştirel bir yorumda bulunmuştur" (Aberbach'ın incelediği —Churchill, Hitler, Krishnamurti ve Charlin Chaplin gibi— ve Warhol'un resme aktardığı karizmatik kişiliklerden biridir Monroe): "Asıl sorun Marilyn'in gerçek bir insan mı, yoksa bugüne kadar icat edilmiş en büyük sentetik ürünlerden biri mi olduğudur." Aberbach şunları da eklemeden edemez: "Aynı soru genel olarak karizmatik insanlar için de söylenebilir. Monroe kendi bile 'Marilyn'den kendi yaratısıymış, hesaplanarak elde edilmiş bir ürün, temeli olmadan üretilen bir üstyapı gibi söz ediyordu." (s. xi.) Aberbach şunları da belirtir: "Karizma aynı zamanda geçmişe yönelik sanal bir bellek yitimini ya da geçmişin bastırılmasını da içerir. Karizmatik insanın yeteneği, çok sayıda insanın geçmişi unutmasını sağlamak, kendilerini bir süre için unutmalarını ve anın büyüsü içinde mutlu yaşamalarını sağlamaktır." (s. 7). Bebeklerin geçmişi yoktur, tamamen şu anda yaşarlar, bu nedenle bizim üzerimizde karizmatik bir büyü yaratırlar. Kimi düşünürler sanat eserlerini yanıltıcı bir şimdi olarak görürken kimileri de sonsuz bir şimdi olarak görürler. Bunlardan hangisi doğru olursa olsun, sürekli olarak şu ana ait olması sanat eserinin karizmasına katkıda bulunur; böylece her ne kadar yaşlı ve ölü —tarihsel— de olsa yeni doğmuş bir bebek kadar canlı ve taze görünür.

76. Bernd Schmitt ve Alex Simonson, *Marketing Aesthetics: The Strategies Management of Brands, Identity, and Image*, New York: Free Press, 1997. Bu stratejiler arasında nihai pazarlama aracı olarak görülen estetiği kullanmak da vardır — renk, çizgi ve biçimlerin verimliliğine ilişkin yaptık-

ları ince çözümlemelerin gösterdiği gibi, onlara göre estetikte örtük olan hiçbir şey yoktur. Estetik sayesinde marka için bir imaj ve kimlik yaratılmış olur, böylece markanın hafızalara kazınması kolaylaşır. Onların kavramlarının sanata uygulanışı için bkz. benim "Sanat Öldü; Yaşasın Estetik Yönetim" adlı denemem, *Redeeming Art: Critical Reveries,* New York: Allworth Press ve School of Visual Arts, 2000, s. 134-53. Benim kalkış noktam Marilyn Monroe'nun iki portresidir. Bunlardan biri son modern sanatçılardan olan de Kooning, diğeriyse estetik yönetiminde uzmanlaşan postsanatçı Warhol tarafından yapılmıştır. De Kooning'in *Marilyn* adlı tablosu 1954 yılında yapılmıştır, Warhol'un *Altın Marilyn Monroe* adlı tablosuysa sanattan estetik yönetime ve pazarlamaya geçiş dönemi olan 1962 yılında yapılmıştır.

77. Alexandre Melo, "Guess Who's Coming to Dinner", *Parkett,* 44, 1995, s. 105.

78. Rochelle Steiner, "En Route [An Interview with Rirkrit Tiravanija]", *Parkett,* 44, 1995, s. 116.

79. Aktaran Cabanne, s. 13-14.

80. Erich Fromm, *Man for Himself: An Inqury into the Psychology of Ethics,* New York: Henry Holt, 1947, s. 67.

81. A.g.e., s. 68.

82. A.g.e., s. 69-70.

83. A.g.e., s. 70.

4. BİLİNÇDIŞI KÜLTÜNÜN ÇÖKÜŞÜ: BOŞA KÜREK ÇEKMEK

84. Charles Baudelaire, "1846 Salonu", *The Mirror of Art,* der. Jonathan Mayne, Garden City, New York: Doubleday, 1956, s. 43.

85. Baudelaire, "On the Heroism of Modern Life", *a.g.e.*, s. 129.

86. Baudelaire, "The Salon of 1859", *a.g.e.*, s. 235.

87. *A.g.e.*

88. Aktaran Henri Dorra, der. *Symbolist Art Theories*, Berkeley: University of California Press, 1994, s. 5-6.

89. *A.g.e.*, s. 239.

90. Baudelaire, "The Salon of 1846", s. 55.

91. *A.g.e.*, s. 44.

92. *A.g.e.*, s. 44-45.

93. *A.g.e.*

94. Aktaran Dorra, s. 4.

95. *A.g.e.*, s. 5.

96. *A.g.e.*

97. *A.g.e.*, s. 55.

98. Baudelaire, "The Salon of 1859", s. 233.

99. *A.g.e.*, s. 242.

100. Aktaran Alexandra Lange, "Queens Modern", *New York Magazine,* 17 Haziran 2002, s. 35.

101. André Breton, "The Art of the Insane: Freedom to Roam Abroad", 1948, *Surrealism and Painting*, New York: Harper & Row, 1977, s. 316.

102. George Frankl, *Civilisation, Utopia and Tragedy*, Londra: Open Gate Press, 1992, s. 169.

103. *A.g.e.*, s. 171.

104. Cabanne, s. 13-14.

105. Roger L. Williams, *The Horror of Life*, Chicago ve Londra: University of Chicago Pres, 1980.

106. Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, Londra: Free Association Boks, 1985, s. 10.

107. *A.g.e.*, s. 11.

108. *A.g.e.*, s. 141.

109. Charles Baudelaire, "A Philosophy of Toys", *The Painter of Modern Life and Other Essays*, der. Jonathon Mayne, Londra: Phaidon, 1964, s. 199.

110. Aktaran Herschel B. Chipp, der., *Theories of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1968, s. 83-84. Yıllar sonra Pollock, oyuncak at imgesini *Oyuncak At*, 1948 adlı eserinde kolaj unsuru olarak kullandı.

111. Baudelaire, s. 8.

112. *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, New York: Da Capo Press, 1994, s. 13.

113. *A.g.e.*, s. 14.

114. *A.g.e.*, s. 65.

115. Aktaran John M. MacGregor, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton: Princeton University Press, 1989, s. 296.

116. *A.g.e.*, s. 297.

117. *A.g.e.*, s. 300.

118. *A.g.e.*

119. *A.g.e.*

120. *A.g.e.*, s. 298.

121. Aktaran *a.g.e.*, s. 297.

122. Caroline E. Meyer, "Read It — or Weep", *Washington Post National Weekly Edition*, 3-9 Haziran, 2002, s. 19.

123. James George Frazier, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Londra: Macmillan, 1954, s. v.

124. *A.g.e.*, s. 1.

125. Aktaran Maurice Tuchman ve Carol S. Eliel, der. *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art and Princeton: Princeton Univ. Press, 1992; sergi kataloğu, s. 217.

126. *A.g.e.*, s. 224.

127. Aktaran *a.g.e.*, s. 134.

128. Eva Forgács, "Toys Are Us: Toys and the Childlike in Recent Art", *Art Criticism*, 16/2, Bahar 2002: s. 9.

129. *A.g.e.*, s. 8.

130. *A.g.e.*, s. 12.

131. Hanna Segal, *Dream, Phantasy, and Art*, Londra ve New York: Tavistock/Routledge, 1991, s. 95.

5. AYNA AYNA, DÜNYEVİ DUVARDAKİ AYNA...

132. Albert J. Lubin, *Stranger on the Earth: A Psychological Biography of Vincent Van Gogh*, New York: Henry Holt, 1987 [1972], s. 113. Bundan sonra Van Gogh'tan yapılan bütün alıntılar bu kitaptandır.

133. Aktaran *Andy Warhol: A Retrospective*, New York: Modern Sanat Müzesi, 1989, s. 459.

134. Chasseguet-Smirgel, s. 10.

135. Aktaran *Andy Warhol: A Retrospective*, s. 457.

136. Michael Wolff, "The Last Adman", *New York*, 8 Nisan 2002, s. 24.

137. Langdon Thomas Jr., "Board Stiffed", *New York*, 19.8.2002, s.15.

138. Richard Lambert, "Reasons to be Suspicious about Tyco", *Financial Times*, 5 Haziran 2002, s. 13.

139. Peter Plagens, "This Man Will Decide What Art Is", *Newsweek*, 4 Mart 2002, s. 55.

140. Mihaly Csikszentmihalyi, "The Dangers of Originality: Creativity and the Artistic Process", *Psychoanalytic Perspectives in Art* içinde, der. Mary Mathews Gedo, Hillsdale, New Jersey ve Londra: Analytic Press, c. 3, s. 214.

141. Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Boks, 1978, s. xxiv.

142. Dore Ashton, der. *Picasso on Art: A Selection of His Views*, New York: Viking, 1972, s. II.

143. John Ruskin, *Modern Painters*, Boston: Dana Estes & Co., 1902, c. 5, s. 178.

144. Stephen Donadio, *Nietzsche, Henry James, and the Artistic Will*, New York: Oxford University Pres, 1978, s. ix.

145. *A.g.e.*, s. 49.

146. *A.g.e.*, s. 61.

147. *A.g.e.*, s. 50.

148. Jacques Barzun, *The Use and Abuse of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1973, s. 30.

149. *A.g.e.*, s. 33.

150. *A.g.e.*, s. 39.

151. *A.g.e.*, s. 38.

152. *A.g.e.*, s. 34.

153. Aktaran *a.g.e.*, s. 35-36.

154. Aktaran Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1968, s. 79.

155. Aktaran *a.g.e.*, s. 89, 88.

156. *A.g.e.*, s. 66.
157. *A.g.e.*, s. 83, 86.
158. *A.g.e.*, s. 83.
159. Barzun, s. 37.
160. Aktaran Rainer Funk, *Erich Fromm: The Courage to Be Human*, New York: Continuum, 1982, s. 62.
161. *A.g.e.*
162. André Haynal, *Depression and Creativity*, New York: International University Pres, 1985, s. 64.
163. Richard Huelsenbeck, "The Agony of the Artist", *Memoirs of a Dada Drummer*, New York: Viking, 1974, s. 177.
164. Haynal, s. 64.
165. *A.g.e.*, s. 149.
166. Huelsenbeck, s. 177.
167. Catrina Neiman, der., *David Rabinowitch Sculptures 1963-70*, Bielefeld: Karl Kerber Verlag, 1987, s. 272.
168. Huelsenbeck, s. 178.
169. *A.g.e.*, s. 179.

6. ATÖLYEYİ TERK EDİP YENİDEN YAPILANDIRMAK

170. Wolff s. 24.
171. N'Gai Croal, "Battle for the Soul of Hip Hop", *Newsweek*, 8 Temmuz 2002, s. 19.
172. Richard Lacayo, "America's Best Artists and Entertainers", *Time Magazine*, 9 Temmuz 2001, s. 47.
173. Aktaran Michele Hannoosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Princeton: Princeton University Press, 1995, s. 27.
174. *A.g.e.*, s. 30.
175. *A.g.e.*, s. 41.
176. *A.g.e.*, s. 40.
177. *A.g.e.*, s. 41.
178. Aktaran Ursula Meyer, der., *Conceptual Art*, New York: Dutton, 1972, s. x.
179. *A.g.e.*, s. xi.
180. Hans Eysenck, *Genius: The Natural History of Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 69.
181. Aktaran Chipp, s. 287.
182. Segel, s. 90.
183. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1984, s. 429.
184. Breton, s. 348.
185. Zbigniew Herbert, *Still Life With a Bridle, Essays and Apocryphas*, Hopewell, New Jersey: Ecco Press, 1991, s. 36-37.

RESİMLER

Damien Hirst, *Evim Evim Güzel Evim*, 1996 12

2 Rembrandt Harmensz van Rijn, *Otoportre*, 1658 15

3 Robert Rauschenberg, *Yatak*, 1955 15

4 Frank Stella, *Bayrak Yukarı*, 1959 19

5 Pablo Picasso, *Gitar*, 1912-13 20

6 Alfred H. Barr, Jr. Sergi kataloğu kapağı, *Kübizm ve Soyut Sanat*, 1936 22

7 Marcel Duchamp, *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*, 1915-23 32

8 Marcel Duchamp, *Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm*, 1946-66 33

9 Barnett Newman, *Onement I*, 1948 43

10 Tiziano, *Europa'nın Kaçırılışı*, 1559-62 49

11 Tony Oursler, *Yavaş İlerleyen Sayılar*, 2001 58

12 Jackson Pollock, *Katedral*, 1947 67

13 Willem de Kooning, *Kadın ve Bisiklet*, 1952-53 74

14 Max Beckmann, *Körebe*, 1945 76

15 Jean Tinguely, *New York'a Saygı*, 1960 82

16 Mary Beth Edelson, *Yaşayan Kimi Amerikalı Kadın Sanatçılar (1972). Son Akşam Yemeği Posteri* 84

17 Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 1495-97/98 85

18 Vik Muniz, *Medusa'nın Salı (Çikolata Resimleri)* 1999 86

19 Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1819 87

20 Andy Warhol, *Dr. Scholl*, 1960 91

21 Norman Rockwell, *Üçlü Otoportre*, 1960 93

22 Rirkrit Tiravanija *(İsimsiz). M. B. için*, 1995 95