

Semiyotik Anti-Özne*

Donald KUSPIT**

Çeviren: Ahmet Feyzi KORUR***

Postmodernizm nedir? Tümü sadece tek bir şey üzerinde, toplum-sanatsal ve estetik olarak bir şeylerin değişmiş olduğunda birleşen çok sayıda tanım var. Genelde postmodernizm Ronald Barthes'ın S/Z de söylediği gibi [sanat eserini] bir söylemin, kendisi bir temalar sözlüğü olan dil zincirinde bir bağlantı olan metnin bir parçasına indirger. Bu bir tür déjà vu duygusu, Barthes'ın "hali hazırda okunmuş, görülmüş, yapılmış, deneyimlenmiş" kavramının örnekle-diği alaycı bir her şeyi görmüşlük duygusu yaratır.

Her sanatçı, yazar ve düşünür aynı şekilde var olan söylemle muğlak bir ilişki içindedir. Onun intihalcisidir ancak aşırıldığı şeyle ironik - görünürde eleştirel - bir ilişki içinde de bulunabilir. Bu yeni metnin - postmodernizmde hiçbir şey "yeni" değildir sadece "neo" dur - Muecke'in ironi tanımıyla "iki düzlem arasında çelişki, aykırılık, ya da uyumsuzluk biçimi alabilen bir tür zıtlık [içeren] çift katmanlı ya da iki-katlı bir görüngü" olabilmelerinden dolayıdır.(1)

Muecke ironide "bir masumiyet unsuru" olduğunu düşünür ancak postmodern ironinin masum hiçbir tarafı yoktur. Aslında önceden bilinen şeyin etrafında bir yenilik havası - alaycı bir yenilik - yaratan çelişki, aykırılık, ya da uyumsuzluk duygusu oluşturmak için kinik olarak var olan durumla alaycı bir biçimde oynar.

Böylesi kurnaz, yapay saçmalık sözde tüm bu girişimi değerli kılan ya da en azından zihinsel olarak meşrulaştıran bir ilginçlik egzersizi olarak izleyicinin ilgisini ya da dikkatini çeker. Aslında bu, hali hazırda düşünülmüş, hali hazırda bilinen, tarihsel, temalaştırılmış, kavramsallaştırılmış ve bu yüzden kategorik olanın bir tür zihinselleştirilmesidir.

Sanatçı dilsel olarak verili olanın kurnaz bir manipülatörü ve izleyici de her zaman anında anlaşılabilir olmayan, karmaşık, bazen beklenmedik - örneğin romantik - bir sanat deneyimi yaşayan bir kimse olmaktan ziyade eğitilmiş bir okuyucudur.

Tarihi ve anlamıyla ilgili ne kadar çok şey bilirse bilsin sanata önyargısız, ancak büyük bir beklenti duygusuyla yaklaşan romantik insanın tersine, eğitilmiş izleyici peşinen ne bekleyeceğini bilir ve metinsel unsurları kaynaklarına doğru izleyerek ve onların konusal - "klasik" kolektif - bağlamlarını usta- ca yeniden kurarak sanatı lime lime eder.

Böylesi bir analiz eleştirel olmayan bir düzlemde kalır, zira kolektif izleksel bağlamın önemini analiz etmek şöyle dursun onu insani önem ve değerin bir alanı ve ifadesi olarak gündeme bile getirmez. Sherrie Levine'ın 1982 "Bildirisinde" yer alan Barthes'ın deyişiyle sanat " çok çeşitli kültür merkezlerinden yapılan alıntılar dokusu... hiç birisi orijinal olmayan çeşitli yazıların karışık çarpıştığı çok boyutlu bir alandır". (2)



Resim 1, Sherrie Levine
Pisuar (Marcel Duchamp'ın Ardından), 1991 bronz

Levine'ın "Bildirisinin" kendisi, söylendiği gibi, "Levine'ın aşırma stratejisini" yansıtan alıntılar dokusundan başka bir şey değildir, çünkü "Roland Barthes'ın sıklıkla alıntılanan cümlelerini kullanır" ve tümüyle kavramsal oluşuyla daha da bir

postmodern sanat eseri örneği olduğunu ima eder. Sözde eleştirmen-analizci-yorumcunun işi alıntılarının kaynaklarını bulmak ve aralarındaki ilişkinin ironisini ve karmaşık çeşitliliğini kutlamaktır.

Bu, sanat tarihsel etkilerin izini süren ve sanki bu anlamını tüketmiş ve değerini açıklamış gibi istemeden sanat eserini bir kenara atan - ancak Barthes kasıtlıdır - eski sanat tarihsel yöntemden farklı değildir. Klişe demesek de, kültürel olarak belirli gelenek kodlarına indirgenmiş, yaratıcı ve imgesel farklılığı etkisizleştirilmiş ve yadsınmış sanat eseri farksız bir vakıa, kültürel ipte benzer bir diğer boncuk tanesi olur.

Hem düzenlenmesi hem de deşifre edilmesi tam olarak haz olmasa da zihinsel bir heyecan sağlayan ustaca oluşturulmuş ironiler serisi olarak böylesi sınırlı bir sanat görüşü, özellikle sanatçı için duygusal bir değere sahiptir. İronisiz sanatın boşuna olacağı - yapmaya pek değmeyeceği duygusuna karşı korur. Görünürde dil tarafından önceden belirlenmiş ve hali hazırda bilinen şeyle sınırlanmış olduğunu bilmek sanatçı için farkında olmadan moral bozucu olsa gerek. Ve ironiyle bile olsa içinde tutsak olunan bir söylemi kabul etmeye zorlanmak moral bozucudur.

Postmodern sanatçı ustalıklı ancak pek de yaratıcı olmayan bir eylem olan alıntılarla oynayabilme yeteneğine sahip bir tür akıllı hayvandır. Bir zamanların orman cambazlığı şimdi dilsel kafesinde taklalar atan ya da dilinin bekçisini, kaçamadığı dili ona öğreten gizemli bakıcıyı ısıramadığı için kendi dilsel kuyruğunu ısıran - ki ironi budur - sanatçılıktan ibaret hale gelmiştir.

Yaratıcı umudu hilafına, bu dil o içine girmeden önce var olan kolektif bir olgu idi. Postmodern sanatçı onun üzerini ironi ile sarabilir ancak sanatı yine de bayatlık ve gereksizlik kokar. Gerçekten de, postmodernizmin bayatlıktan ve gereksizlikten ironik olarak en iyi şekilde istifade ettiği söylenebilir. Greenberg'in deyişiyle, "aynı temaların mekanik olarak yüzlerce değişik biçimde tekrar edildiği ancak yine de yeni hiçbir şeyin üretilmediği (Statius, Mandarın şiiri, Roma heykeli, Akademik resim, Yeni-Cumhuriyetçi mimari)" gelişmiş bir Alexandrianizm-dir.(3)

Greenberg avangart sanatın "Alexandrianizmin ötesine geçme"(4) teşebbüsü olduğunu düşünür-

yordu, ancak Postmodern - post-avangard - sanatın avangard sanatın özellikle son döneminin, son ötüşünün Alexandrianizasyonunu içerdiği açıkça görülür. Aslında, postmodernizm ironik bir etki için yan yana dizilebilecek sınırsızca uzatılabilir bir alıntılar serisine indirgediği tüm bir sanat tarihinin Alexandrianizasyonunu içerir. Gerçekten de, birini diğerinin yanına dizmek kendiliğinden ironik bir etki yaratır, yani belli bir kavramsal uzlaşmada, en azından zihinsel bir ütopyada ya da bir temanın daha yüksek düzleminde bir araya geldiklerini ne kadar öne sürerse sürsün bir zıtlık, uyumsuzluk ve bağdaşmazlık duygusu uyandırır.

Postmodernizmde ironi, kaynaklandığı sanat kadar şeyleşmiş, aşırı tanıdık ve kestirilebilir - bir o kadar tekrarlanan - bir alıntıdır.

Aleksandrianizm daima bir sanatın dilsel yüzeyi üzerinde kalmayı ve onu kopya etmeyi içerir. Daha önemlisi, yüzeyin arkasında hiçbir şey olmadığını varsayar - sanat arkasında "derinlik" olarak adlandırılabilir hiçbir şeyin olmadığı tümüyle bir yüzeydir.

Aleksandrianizmde, tanıdık bir sanat, bir görünüş olarak mal edilen ve böylece estetik ve ifadeci çağrışımlarından sıyrılmış bir kopya olarak basitleşen dilsel bir yüzeye indirgenir. Kandinsky'nin söyleyebileceği gibi hiçbir insani özü olmayan, tümüyle sosyolinguistik bir nesne olur. Duchamp bir zamanlar sanat eserinin sanat tarihinin Araf'ında yaşayarak, eninde sonunda ruhunu, canlılığını kaybettiğini söylemişti. Ancak sanat dilde bir egzersiz olarak görüldüğü anda zihinsel cehennemde içi boş bir hayalet olur.

Bana göre derinliğin reddedilmesi postmodernizmin temel noktasıdır. Derinliğe olan modern inaniş - yüzeyin görünüş olarak ele alınmasından ziyade derinliğin bir göstergesi olduğu fikrine - karşı isyankâr bir saldırı ve aşağılayıcı bir terk edıştır. Modern sanatçı insanların yüzeyin ardındaki derinliği görmesini isterken, postmodern sanatçı bilmemiz gereken ve bilinebilecek her şeyin yüzeyde olduğunu düşünür.

Kandinsky "insanların üçgenler ve daireler kullandığını fark etmekle yetinmemelerini... ve en azından resmimin arkasında ne olduğunu anlamalarını isterim"(5) dediğinde modernist duruşu ifade eder. Warhol "Andy Warhol hakkında her şeyi bilmek istiyorsanız, resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bakınız ve işte ben oyum.

Onların arkasında hiçbir şey yok... her şeyi bu biçimde görürüm, şeylerin yüzeyini, bir tür zihinsel kör yazısı gibi, elimi sadece şeylerin üzerinde gezdiririm”(6) dediğinde postmodern bir duruş alır.

Yüzey sanatçıyı kendisine yansıtan katı kırılmaz bir cam, onu ironik bir şekilde derinliksiz bir diğer yüzey – orijinal olmayan bir öznenin dilsel bir kopyası - yapan gösterişli bir narsis mimesis jesti olduğu için yüzeyin altına inmez ya da inemez diye eklenebilir. Modernist sanatçı tersine sanat eserinin derinliklerinde “evrensel ya da evrensele yakın şeyler” ya da, sosyobiolog Edward Wilson’un dediği gibi, insan doğasına ait “arketipler”(7) bulur.

Ensesti yasaklayan “Westermarck etkisi-ni” ihlal eden Oidipus trajedisi ve yılanlara karşı duyulan doğal tiksinti Wilson’ın incelediği pek çok arketipten ikisidir. Ne kadar duygu uyandırılırsa uyandırılırlar genellikle onların anlamının farkında değilizdir. Ancak Wilson bu arketiplerin sadece sanatların değil, günlük konuşmaların önemli bir kısmını oluşturan pek çok metafor yarattığını ve böylece önemlerinin dolaylı yoldan bilincine vardığımızı belirtir.

O halde sanatlar Wilson’ın “insan estetiği” olarak adlandırdığı şeyden ayrılamaz. “Daima belli biçimlere ve [baskın] temalara” – “insan doğasını oluşturan zihinsel gelişimlerin doğasında verili düzenlilikler olan epigenetik kuralları” ifade eden “temel anlatımlara ve geniş oranda tekrarlayan soyutlamalara - aynı şekilde odaklanırlar”, “ancak diğer yandan özgürce kurgulanırlar”.(8)

Yüzeylerinin içinde yolumuzu kaybetmeden dolaşıp geri gelebilmemiz için gerekli mesafeyi koruyabileceğimiz insani açıdan anlamlı bir derinliği ifade edecek şekilde oluşturulduğu söylenebilir. Sanat iç yolculuğu yapmamıza yardım eder ancak içeride yaşadığımız şeyin kurbanı olmamamız için dış dünyaya geri dönüş yolculuğu yapmamıza da yardım eder.

Bu bakış açısından, sanat yapıtı insan doğasının derinliklerine ve oradan tekrar dışarıya, toplumsal yüzeye tek bir dinamik formda yolculuğu yoğunlaştırır ya da özetler. Unsurları adeta çifte görev yapmalıdır - aynı anda toplumsal yüzeyin ve psikolojik derinliğin - yüzeyssel ve temel olanın - inandırıcı sembollerini olarak varolmalıdır. Bu yüzden sanatçı, Baudelaire’in gerçek sanatçı için dediği gibi, bir “homo

duplex”dir (bölünmüş insan), yani içe doğru kendi psikolojisine ve dışa doğru da içinde yaşadığı topluma dikkatini çevirir.

Postmodernizm bu çifteliği reddeder. Sanatçı kendini dengelemek için içe doğru etkin bir dönüşü gerçekleştirmeyen edilgen bir dışadönüktür sadece. Warhol “bir makine olmak istiyorum”, “herkesin bir makine olması gerektiğini düşünüyorum” ya da “Sıkıcı şeyleri severim. Şeylerin tekrar tekrar aynı olmasını isterim”(9) dediğinde bu edilgenliği, netice itibarıyla bir yaratıcılık eksikliğini itiraf eder. Warhol’un postmodernizmin ve anti-özel semiyotik sanatçının - özel olarak dilsel yüzeylerle ilgilenen sanatçının sembolü olduğunu düşünüyorum.

Pop sanat aslında ilk gerçek postmodern sanat, Jean-Louis Picard ve Peter Watson’un işaret ettiği gibi, “kültürümüzde bir tür kırılma noktası” olarak anlaşılmıştır. Watson “ortaya çıktığından itibaren, pek çok insan çağdaş sanata heyecanla yaklaşmıştır ancak aynı zamanda onu önceleyen şeyde pek fazla değer ya da hoşlanılacak bir şey bulamamışlardır”(10) diye yazar.

“Bu yüzyılın ilk 60 yılında resimde ve heykelde baskın olan avangard sanat biçimleri görece-li olarak sınırlı bir ilgi görmüşken”, Pop sanat “imge-leri ve teknikleri herkese tanıdık geldiği” ve “soyutlama, sembolizm ve sanat tarihine ilişkin üstesinden gelinecek hiçbir güçlük” ortaya koymadığı için geniş kitlelere hitap etmiştir. Pop sanat kavranacak bir derinlik yorumu değil, daha ziyade toplumbilimsel kavrayış ve davranışçılık gerektirir.

Pop “sanat bir tür görsel Esperanto (uluslararası dil), daha da önemlisi göreceli olarak yeni olmasına rağmen her bakımdan hali hazırda ölü bir Esperanto’dur. Diğer bir deyişle, romantik sanatçı-nın öylesine umutsuzca aradığı ve içten ölü veya ölmekte olduğunu hisseden bir toplumda duygusal olarak hayatta kalmak için gerekli olan canlılık duygusunu sağlamaz.

Gerçekten de, Pop sanat yaşayan ölü oluşunu doğrular. Watson Pop sanatın “19. yüzyılın popüler sanatına bizi geri götürerek, sanatçıların yaşadıkları dönem boyunca büyük miktarlarda para kazandıkları ancak kalıcı eser üretmedikleri 19. yüzyılın yanlış kısmını olasılıkla yeniden canlandırdığını” öne sürer. Watson Warhol’un günümüzün Meissonier’i olduğunu düşünür.

Derinliği ve onun metaforik işlenişini - derinliği sembolize eden, ifade eden ve çağrıştıran bir biçime yaratıcı bir dönüştürmeyi - reddettiklerinde Warhol ve postmodernizmin yadsıdıkları şey, Wilson'un söylediği gibi, "evrensel bir insan doğasının varlığı"dır. Derrida ve Paul de Man'ın "yapıbozumcu felsefelerini" "postmodernizmin aşırı bir tezahürü" olarak değerlendiren Wilson onların bakış açısından "her birey sürekli olarak değişen dilsel işaretleri kabul veya reddetmek suretiyle kendi iç dünyasını yaratır" diye yazar. *"Ayrıcalıklı hiçbir nokta, yol gösterici hiçbir yıldız yoktur... ve bilim dünyaya bakmanın sadece diğer bir biçimi olduğu için, kendisinden metinlerin derin anlamlarının çıkarılabileceği, insan doğasına ilişkin bilimsel olarak oluşturulabilecek hiç bir harita yoktur"*(11) diye yazar.

Wilson *"Postmodernist hipotez bulgulara pek uymaz. Zihnin nasıl çalıştığına dair var olan bilgiden mutlu bir biçimde muaftır"*(12) diye yanıtlar. Nitekim onun dilsel yüzeyde kalışının sonuçlarından biri algıladığı içsel dünyanın derin zihinsel çelişkilerden mutlu bir biçimde özgür olmasıdır. O içselleştirilmiş bir dil meselesidir. İşaretler zihinsel olarak yapıbozuma uğratılabilen görünüşte kişisel ironik yapılar sisteminde tuhaf bir biçimde bir araya getirilir. Ne kadar anlamlı olurlarsa olsunlar - Erikson'un dediği gibi "insanın sekiz döneminden" her birinde ortaya çıkan(13) ve her hangi bir yaşta yeniden ortaya çıkabilecekler de, uğraşılıp çözümlenmeleri gereken - kaçınılmaz organik zihinsel çatışmalarla hiç de aynı değildirler.

İnsan böylesi çatışmaları bilerek kabul ya da reddettiği dilsel işaretler gibi basit bir biçimde kabul ya da reddedemez -ancak hangi temelde? (postmodernistler için kesinlikle duygusal temelde değil)-sadece istemeden onlara maruz kalır. Onlar genellikle derinliğin bilinçaltı özleridir ve postmodernizm onlara inanmaz ve onlarla uğraşmaz. Postmodernizm herhangi bir gelişim duygusundan yoksundur ve burada bahsedilen bakış açısından daha da önemlisi, dinamik bilinçaltını yadsır. İçsel dünya dilsel işaretlerin ikincil bir uzantısı ve yapılandırılmasıysa o zaman kendi dinamiği yoktur ve bilinçsiz olmaktan çok öz-bilinçlidir.

Redon'un yazdığı gibi, *"[Sanatta] her şeyin 'bilinçaltının' ortaya çıkışına boyun eğerek yapıldığı ve*

sanatın yarı-bilinçli bir şekilde yapılandırılan yüzeyinin, kendi mantığı olan öznel dünyanın bilinçaltı derinliklerini yansıttığı"(14) düşüncesi postmodernizmle birlikte ölür. Öznel dünya düşüncesi de öyle. Baudelaire'in güzelin *"her tezahüründeki özel unsuru"*(15) sağladığını düşündüğü "duygular" postmodernizmle ölür. Güzellikte öyle.

Resmin, görünürde Kandinsky'nin resminde olduğu gibi, *"bilinçaltının bir belgesi"*(16) olabileceği ya da Sürrealistlerin ve Pollock'un düşündüğü gibi(17) *"sanatın kaynağının Bilinçaltı"* olduğu düşüncesi postmodernizmle birlikte tamamen ortadan kalkmıştır. Postmodern sanat, geleneksel sanatın yaptığı gibi, ne *"nesnel olmayan duyguyu... nesnel imgeyle"*(18) ne de nesnel olmayan duyguyu nesnel olmayan biçimlerle aktarır. İmge tümüyle nesnel, aslında fazlasıyla nesneldir.

Modern sanatın geniş bir kısmını oluşturan öznel imgelerle birlikte nesnel olmayan formlar toplumsal olarak tek tipleştirilmiş imgelerde nesnelleştirilir. Dışavurumculuk Yeni-Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük Yeni-Gerçeküstücülük olur. Bir "tipik" sanatta daha nesnelleştirilen Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük, onlara kışkırtıcı ve ilginç kılan bilinçdışı bir titreşim - tuhaf imgelerinin anlaşılmasından ziyade sadece yaşanabilecek derin duygular taşıdığı duygusu - veren anlaşılabilirlik ve gizem havasını kaybederler.

Mondrian *"formları ve renkleri canlı ve heyecan verici kılmak sanatçının görevidir" ve "sanatçı sanatı bir 'cebir denklemine' dönüştürürse, bu sadece onun bir sanatçı olmadığını kanıtlar"*(19) diyordu.. Ancak Sherrie Levine *"ressamın yerini alan intihalciler artık kendisinde tutku, mizah, duygu barındırmaz"* der ve tüm kavramsal aşırımacıların tek yaptığı şeyin, kaba örneklerini Joseph Kosuth'un erken dönem çalışmalarının oluşturduğu, cebir denklemleri yapmak olduğunu gösterir(20).

İntihalciler olmak - Winnicott'un dediği gibi, bir gelenek üzerine inşa etmekten ziyade onu kopya etmek ve elbette sözlüğü kopya etmek - bir zamanlar zihinsel ve ahlaki bir suçtu. Ancak şimdi, sanatın hala bir değeri ve itibarı olduğunu ve tarihçi Robert Constant'ın iddia ettiği gibi gülünç hale gelmediğini varsayarsak, Breton'un bir zamanlar sanatın değeri ve itibarı olarak adlandırdığı şeyi elde etmiştir.

Tarihçi Eric Hobsbawm'ın yazdığı gibi, *"tüm postmodernizmlerde ortak olan şey nesnel gerçekliğin varlığına ve/veya ussal araçları kullanarak onunla ilgili uzlaşmış bir kavrayışa varma olasılığına karşı temel bir şüphecilik idiyse" ve bu yüzden "onlar kökten bir göreceliliğe eğilim gösterdilerse"*(21) – meseleyi anlamak için sadece Barthes'ın *"gerçekçi sanatçı asla 'gerçekliği' söyleminin kaynağına oturtmaz, ancak... sadece bir dizi kopyayı"*(22) ifadesine bakmak yeterlidir – o zaman sanat da kişinin nedensizce istediği her neyse ona bağlı gibi görünür.

Hobsbawm'ın dediği gibi, *"modernist avangardlar hali hazırda 'sanat' olduğu iddia edilebilecek (ya da, her halükarda, satılabilecek, kiralanabilecek ya da başka bir durumda yaratıcısından karlı bir biçimde 'sanat' olarak ayrılabilir ürünler ortaya koyabilecek) şeyin sınırlarını neredeyse sonsuza kadar genişlettiler. 'Postmodernizmin' ürettiği şey daha ziyade yeni tarzın nihilist saçmalığı olarak gördükleri şeyden tiksinenlerle sanatları 'ciddiye' almanın sadece eskide kalmış geçmişin bir diğer kalıntısı olduğunu düşünenler arsında (geniş oranda kuşaksal) bir uçurumdu"*(23).

Postmodernizmde sanatın romantizmi açıkça bitmiştir. Edward Wilson dediği gibi, klasikçilik dengenin(24) – *"çatışma, düzensizlik anlamına gelen"* dengesiz olma durumunu aşan, Mondrian'ın sanatın amacı olduğunu söylediği aynı dinamik dengenin – elde edilmesi anlamına geliyorsa,(25) bu postmodern sanatın hiçte yeni klasikçilik olduğu anlamına gelmez. Postmodernizmde sorunun, Warhol'un can sıkıntısından zevk almasının de işaret ettiği gibi, dengesizlik değil can sıkıntısı olduğunu göstermeyi umuyorum.

Postmodernizmde hâkim olan semiyotik psikoz olarak adlandırdığım şeyi daha tam bir biçimde ortaya koymak için modernizm ve postmodernizm arasındaki farkı bir kaç alıntıyla daha vurgulamak isterim. Böylesi bir psikozda, dilsel işaretle öznel gerçeklik arasında her hangi bir bağlantı olduğunun yadsınması söz konusudur. Özellikle, semiyotik psikozda dilsel işaret duygusal olarak anlam ifade ettiği, bir anlamda ortaya çıktığı ve sağduyunun bir parçası olduktan çok sonra gönderme yapmaya devam ettiği bağlamdan çıkarılır ve yüceltilir. Bu radikal bağlam-bozumu aslında dilsel işareti aşkın bir mutlak, ortaya çıkabileceği tüm insan bağlamlarının üzerinde bir tür Ding an sich (Kendinde Şey) olarak tecrit eder.

Semiyotik psikoz açıkça düşüncenin üstünlüğünün bir örneğidir. Duygusal bağlamı olmasızın işaret temel insani anlamını – geniş anlamıyla, insan doğasının bir ifadesi olma işlevini kaybeder. Kökten bağlam-bozum ameliyatı – Hazreti Süleyman'ın ki gibi bir tür akıllıca dil tutulması, zira Hazreti Süleyman çocuğu ortadan ikiye bölüp gerçek, şefkatli annesinden sonsuza dek ayırmayacak kadar bilgeydi – postmodern çılgınlığın yöntemidir.

Postmodern sanat isteyerek ya da istemeden Barthes'ın yaptığını yapar, zira herhangi bir standart formda anlamsız ya da yapmacık, sözde anlamlı ya da anlam-bozuma uğratılmış – bir zamanlar yaşamsal anlama sahip ancak şimdi anlamı eskimiş ve basmakalıplaşma derecesinde aşırı nesneleştirilmiş – dilsel işaretler oluşturur.

Sözüm ona nesnel – kesinlikle nesneleştirilen – teorinin dili duygusal başarısızlıkları, yani yoksullaşmış postmodern dili yüzünden sanatı kurtarmaya gelmek zorundaydı. Sanat ifadeci yaratıcılığını kaybettiği için, Kosuth'un düşündüğü gibi, kendisini gizli teori olarak düşünmek zorunda kalmıştır.

Proust üzerine yazdığı denemesinde Samuel Beckett şöyle yazar: *"Sarkaç şu iki terim arasında gidip gelir: gerçeğe bir pencere açan ve sanatsal deneyimin temel şartı olan ıstırap ve insan kötülüğünün en kalıcısı olduğu için en katlanılır olarak değerlendirilmesi gereken, çok sayıda takkeli ve hijyenik papazlarıyla Can Sıkıntısı"*(26).

Kandinsky'nin sanatı ve genelde modern sanat bir ıstırap alegorisiyken, Warhol'un sanatı ve genelde postmodern sanat Can Sıkıntısı alegorisidir. Beckett'in yazdığı gibi, *"varoluş ıstırapı"* *"her melekenin özgür oyununu"* içeriyorsa(27), o zaman ıstırap can sıkıntısından daha yaratıcıdır. Gerçekten de, André Haynal'ın ileri sürdüğü gibi, bir depresyon biçimi olan can sıkıntısı melekeleri engellediği ve körelttiği için yaratıcılığı ve özgürlüğü anlamsız kılar.

Beckett şöyle ifade eder: *"Yaşama ilişkin can sıkıntısının yerini bir an için var oluş ıstırapı aldığı anda, birbirini izleyen adaptasyonları ayıran geçiş dönemleri... insan yaşamının tehlikeli, güvenilmez, acılı, gizemli ve verimli alanlarını temsil eder"*(28).

Modern sanat – ne kadar *"yeninin geleceğinden"* bahsedersek bahsedelim kısa ömürlü oldu-

ğunu gösteren – böylesi bir yaratıcı geçiş ve tehlikeli özgürlük dönemidir ve postmodern sanat can sıkıntısına, onsuz yaşama uyum sağlayamayacağımız ve yaşamın genelinde temel bir uyum biçimi olan can sıkıntısına dönüşü temsil eder. Pop sanatın – tekrarlayan alıntı, kendinden alıntı ve özellikle dönüştürücü olmayan, kısıtlayıcı dizisellik gibi can sıkıntısına neden olan ve onu sembolize eden belli özellikleri paylaştığı Minimalizmle eş zamanlı – ortaya çıkışının bir açıklaması varsa bu ıstıraba ve özgürlüğe ancak belli bir miktar dayanabilmemiz ve sonunda en edilgin olduğu için en tahammül edilebilir olan can sıkıntısına teslim olmak zorunda olmamızdır.

Yine de sıkılmak toplumsal olarak yaratıcı olmaktan daha güvenlidir. Warhol'un Pop sanatı iyi uyum sağlamış, temelde can sıkıcı, bıkkın ve yaratıcı olmayan bir sanattır.

Sanatta dilsel can sıkıntısının savunucusu – takkeli ve hijyenik papazlardan biri – Rosalind Krauss'tur. Kendi deyişiyle “polemikçi... tonu” ve “savaşçı duruşu” onun dilsel can sıkıntısını buyurganca savunuşunu gizler, ki bu onun yapısalcılığı (Saussure) ve post yapısalcılığı sanatsal “özgünlük” kavramından ve yaratıcılık, hakikilik ve ifade, biyografi, kişilik ve bilinçaltı ve ıstırap gibi onunla ilişkili bir grup kavramdan kurtulmak amacıyla dogmatik bir biçimde kullanmasından bellidir.

Bir anlamda sanatı kendiliğinden ve kişisel olarak hissetmekten, duygusal yaşamın bir parçası yapmaktan, yani içselleştirmekten ziyade – şüphesiz Clement Greenberg'in söylediği gibi, sanattan anlayacak ya da ona alışacak kadar “programlanmış” olmanın ardından – Krauss'un yaptığı gibi, temel bir yanıt olarak, sanat hakkında kişisel olmayan bir biçimde teori oluşturmak kişinin sanattan sıkıldığını, yani sanatı sıkıcı dünyaya uyarlamaya – ki bu onu sıkıcı kolektif dilin bir diğer parçası olarak banalleştirmektir - hazır olduğunu gösterir. Teori yaratıcı sanatın çelişkili biçimde öz-bilinçli dil kullanımıyla aktardığı bilinç dışı ıstıraba hiç de uygun bir insani tepki değildir.

Optik Bilinçaltı'nda (1993) biyografiye, kişiliğe ve bilinçaltına yarım dönüş yapmış gibi görünse de Krauss'un duruşu en açık biçimde **Avangard ve Diğer Modernist Mitlerin Özgünlüğü** (1985) adlı kitabında kendini gösterir. Ancak optik bilinçaltının dinamik bilinçaltıyla hiçbir ortak tarafı yoktur ve

Krauss'un abartılı narsis perspektifinden Greenberg'in kişiliğini işleyişi - ondan çekmiş numarası - hiç de psiko-biyografi sayılmaz. Bu Greenberg'in hakkını teslim etmekten ziyade, sorunları ne olursa olsun yaratıcılığını ve samimiyetini kötüleme teşebbüsüdür.

Postmodern duruşla ilgili özet bir ifadede Krauss şöyle yazar:

Bu anlamın [yapısalcı] kavranışının doğal yöntembilimsel sonuçlarından biri özel bir gelişimin ya da tarihin sonucu olmaktan ziyade, zamanda belirli bir anda - eşzamanlı olarak gösterilen - sistemin bir işlevi olmasıdır. Bir anlam teorisine ulaşmanın yolu olarak artsüremli (diachronic) ya da tarihsel dil incelemesini reddeden Saussure'ün çalışması yapısalcı ve post yapısalcı teorilerin zamansal modele karşı çeşitli cephelerde yaptıkları saldırılara bir örnek oluşturdu. Bunların bazıları Barthes'in, tarihsel düşünmede öneme sahip “orijin” kavramı gibi ya da sanat yapıtlarını yaratılış şartları içine yerleştiren “deha”, “esin”, “niyet” ve “evrim” gibi kavramları geçerlilik alanından çıkardığı Argo-modelinin önemini açıklama biçiminde işitilebilir. Yapısalcı olamayan eleştirmene göre tüm araştırma alanları - estetik, içgüdü, biyografik bağlam, ruhbilimsel yaratıcılık modelleri ya da özel gönderme dünyalarının olası varlığı - bu kavramlar tarafından ortaya atılır [ortadan kaldırılır?] Ve bu sadece yapının üretildiği dönemin şartlarını ima etmez, aynı zamanda yapıyla yapının arasında benzerlik modeli üzerine temellenmiş yorumsal bir modeli gerektirir: insanın dışının iç ya da gerçek benliğiyle ilişkili olduğuna inanılması gibi, yapının yüzeyinin “derinliği” ile ilişkili olduğu düşünülür. Tersine, [nihayetinde bir düzlemde parçaları hareket ettirerek gerçekleştirilen] yapısalcı ikame ve adlandırma modeli derinlik imgesini çağırıştırır. Dolayısıyla Barthes Argo-modeline yüzeysel olduğu için değer verir.(29)

Sıhğın derinliği geçersiz kıldığı kesin değildir ve hey şeyin ötesinde eşzamanlılık artsüremliliği yadsımaz. Bunlar birbirlerini tamamlarlar ve fel-

sefi düşünmenin temel görevlerinden biri aralarındaki ilişkiyi çözmektir. Krauss "(geçmiş bir gelenekten gelişen, belirli bir ortamın tarihinde temellenmiş) bir organizma olarak sanat yapıtı düşüncesini bir yapı olarak sanat yapıtı imgesiyle ikame etmek"(30) ister. Yapı kavramını tanımlamak için Argo modelini Barthes'tan alıntı yaparak açıklar:

Tanrılar Argonotlara - gitgide çürüyeceği kesin olmasına karşın - uzun yolculuklarını aynı gemide - Argo'da - tamamlamalarını emreder. Yolculuk süresince Argonotlar yavaş yavaş geminin her bir parçasını değiştirdiler, "böylece adını veya biçimini değiştirmeksizin tümüyle yepyeni bir gemi ortaya çıkardılar. Bu Argo adlı gemi çok kullanışlı" [bir örnek] diye devam eder Barthes. "Deha, esin, niyet, evrim tarafından değil ancak (her hangi bir yaratım mistiğiyle ilgisi olamayacak) iki alçak gönüllü eylem tarafından yaratılan son derece yapısal bir nesne alegorisi sağlar: ikame (bir paradigmada olduğu gibi bir parça diğerinin yerini alır) ve isimlendirme (isim hiçbir şekilde parçaların kararlılığıyla bağlantılı değildir): aynı isim içinde yapılan kombinasyonlarla orijinden geriye hiçbir şey kalmaz: Argo adından başka hiçbir nedeni, biçiminden başka hiçbir kimliği olmayan bir nesnedir". (31)

Bu kesinlikle - Barthes'ta hiç değinilmeyen Argonot'ların Altın Post'u elde etme - gibi devasa görevlerini küçültmenin, deveyi teknik bir pire yapmanın bir yoludur. Şaşırtıcı bir şekilde Argo'nun yolculuğunu çevreleyen entrika ve tehlike dolu karmaşık insan durumunu görmezden gelir.

Sanki yolculuk daha büyük bir tarihin bir parçası - karmaşık, tümüyle insani bir gelişimin göreceli olarak tecrit edilmiş bir anı - değil gibidir. Barthes, hikâyeden duygusal ivmesini ve daha geniş olarak öznel anlamını çıkarıp atar. Zamanının ileri teknoloji ürünü olan Argo'nun destansı icadını da görmezden gelir. Barthes'ı izleyen Krauss Argo'yu "bağlam-bozuma" uğratmıştır; onu Bulfinch'in mitoloji üzerine incelemeleri vasıtasıyla "yeniden bağlamsallaştıralım":

Kral Aeson ... kardeşi Pelias'a tahtı teslim eder ... Jason büyüüp tahtı istemeye geldi-

ğinde ... Pelias ... genç adama Colchis krallığındaki Altın Postu aramak için şanlı bir maceraya atılmasını tavsiye eder... O zamanlar Yunanlıların bildiği tek gemicilik türü oyulmuş ağaç gövdelerinden yapılan küçük gemiler veya kanolardan ibarettir, öyle ki Jason 50 kişi taşıyabilecek bir gemi yapması için Argus'u görevlendirdiğinde bu devasa bir iş olarak değerlendirilir... Buna rağmen gemi yapılır ve yapana ithafen "Argo" adı verilir.(32)

50 adam arasında Hercules, Theseus, Orpheus ve Nestor ile birlikte diğer "tanınmış Yunanlı kahramanlar ve yarı-tanrılar" bulunmaktadır. Kolhis kralı Aetes'in, "Jason'ın bir çift soluyan pirinç ayaklı boğayı sabana koşması ve Cadmus'un öldürdüğü ve... içinden bir grup silahlı adamın çıktığı ejderhanın dişlerini getirmesi şartıyla Altın Postu vermeye razı olduğunu" hatırlayalım. Aetes kızı Medea'ya "ateş soluyan boğalara ve silahlı adamlara karşı kendisine koruyucu bir büyü yapmış olan güçlü büyücü kadını"(33) vaat eder.

Jason görevi başarır, Medea ile evlenir - daha sonra bilinen kötü sonuca girmeyeceğiz - ve Altın Postu Pelias'a getirir. Hikâye kuşaklar arasındaki çatışmayla ve eski kuşağın imkânsız gördüğü bir görevi gerçekleştirecek kendisini kanıtlayan yeni kuşağın eski kuşağın gücünü ve otoritesini eline geçirmesi ile ilgilidir. Bu genç kuşağın kahraman ve dinamik olduğunu ve eve bağlı, halinden memnun, maceracı ve yenilikçi ruhu olmayan eski kuşağa kıyasla güç ve otorite elde etmeye hakkı olduğunu gösterir.

Barthes'ın Argo'yu kavrayışı onun insani açıdan önemini açıkça küçümser ve bu yapısal sanat modelinin da aynı şeyi yaptığını gösterir. Barthes anlatımın sadece bir mikro-anına odaklanır ve geri kalanı dışarıda bırakır. Tüm olayın özelliğini Argonotların tanrıların emri ve geminin çürüme problemini ustaca çözümlerine dönüştürdüğü söylenebilir. Aslında, olayın derinliğini sığığa dönüştürür. Argo'nun yolculuk nedenini yadsır ve onu bir nesneye dönüştürür ki bu onu özellikle usdışı - bir bakıma tek-yanlı ya da tek-boyutlu - bir biçimde ele almaktır.

Şimdi insan, aşikâr bir biçimde, derinlikten önce yüzeyselliğin farkına varır - geminin öyküsünü öğrenmeden önce onu denizde yelken açmış gemi-

yi görür – ancak bu hiç de derinliğin var olmadığı anlamına gelmez. Karl Kraus bir zamanlar “*Adolf Loos ve ben - o gerçekten, ben ise dil alanında – urn (ölünün küllerinin saklandığı kap) ile chamberpot (oda içi tuvalet ihtiyacının karşılandığı kap) arasında bir fark olduğunu ve sadece bu fark korunduğunda kültürün mümkün olabileceğini göstermekten başka bir şey yapmadık. Ancak diğerleri, “olumlu” olanlar ölünün küllerinin saklandığı kabı tuvalet kabı ve tuvalet kabını ölünün küllerinin saklandığı kap olarak görenler şeklinde ayrıldılar.*”(34) diye yazmıştı.

Barthes destansı bir biçimde yapılmış ve karmaşık bir insani anlatıma yerleştirilmiş gemiyi (urn) belli bir yapısal form olarak tecrit edilmiş ve yaratıcı kaynağından ve insani amacından sıyrılmış bir gemiye (chamberpot) dönüştürür.

Barthes’ı izleyen Krauss aynı şeyi sanat eserine yapar. Sanatı heyecan verici duygusal ve geniş çapta insani bir maceranın hatırası ve tanıklığından ziyade sıkıcı bir ikame ve adlandırma oyununa indirger. Argus’un özgün icadına neden olan Pelias ve Jason arasındaki çatışma sanat yaratımının arkasındaki – harekete geçirici – bir etken olarak tümüyle dışarıda bırakılır.

Geminin yapısını kuşatan [belli bir] tarihsel esin, amaç ve gelişimin söz konusu olduğu açıktır. Bunları anlamak geminin yapısını daha bütünüyle anlamaktır. Bir sanat eserinin tarihsel esin, amaç ve gelişimini anlamak onun yapısını daha bütünüyle anlamaktır.

Krauss “*Barthes’ın bir amacı varsa bu her bir örneğine spot ışığı tutarak [dilsel] kodları tecrit etmek, onları ‘daima önceden okunmuş, görülmüş, tecrübe edilmiş bir şeyin parçaları olarak’ ifşa etmektir. Aynı zamanda onları ‘kaynakları hali hazırda yazılmış olanın geniş perspektifinde kaybolmuş’ ve birbirine geçmiş eylemleri ‘söylemin kaynağını bozuma uğratacak’ sesler olarak işittirmek*”(35) diye yazar.

Ancak, “söylemin kaynağını bozuma uğratmak” geçmişten sesleri yeniden yazmanın, yeniden düzenlemenin ve yeniden bağlamsallaştırmanın karmaşık insani nedenlerini ortadan kaldırmaz. Janet Malcolm Krauss’un “*Levine’nin araklanmış fotoğraflarını postmodernizmin temel bir mecaz örneği olarak gördüğünü*”(36) belirtir. Ancak Levine’nin onları araklamasının fazlasıyla insani bir nedeni – belki de, Klein’ci anlamda kıskançlık – olması gerektiği aşikâr gibi

görünür.

Özet olarak, sanata postmodern dilsel yaklaşım:

(A) Winnicott’un söylediği anlamda sanatın Gerçek Benlikle, yani yaşam ve yaşayan bedenin deneyiminden kaynaklanan “doğal davranış ve kişisel düşünce” ile herhangi bir ilişkisi olduğunu yadsır.(37) Sanatın yaratıcı bir şekilde ve kahramanca kendini ortaya koymaya kararlı Gerçek Benlik ile – “*her şeyden fazla yaratıcı idrak bireye hayatın yaşamaya değer olduğunu hissettirir*”(38) ve Gerçek Benlik “canlılık deneyimini” somutlaştırır – iyi uyum sağlamış, toplumsal olarak ihtiyatlı, yaratıcı olmayan, dilsel olarak uysal ve sıkıcı Sahte Benlik arasındaki diyalektik çelişkiyle yakından ilgili olduğu duygusal gerçeğine karşı kördür diye yazar Winnicott. Sahte benlik gizli bir biçimde hayatın yaşamaya değer olmadığını hisseder, yani belki de “nazik ve yapmacıklı toplumsal davranış biçimini”, reddettiği “açık kalpli olmanın” ne anlama geldiğini artık bilemeyecek kadar iyi öğrendiği için “faydasızlık duygusundan” muzdariptir.

Yaratıcı kişilik, Winnicott’un dediği gibi, ironik bir biçimde toplumsal hayatta kalış ve başarı için ne kadar gerekli olursa olsun - ki böylesi başarı sadece kendine karşı dürüst olunduğunda deneyimlenebilecek gerçek oluş duygusuyla birlikte yaratıcı – yaratıcı bir biçimde gerçek - oluş duygusunun kaybına neden olsa da - benlik düşüncesinin ta kendisine ihanet eden uysal kişiliğe meydan okur.

Aslında postmodern sanat Sahte Benliğin mükemmel bir tezahürüdür. Warhol’un portreleri, özellikle oto-portreleri, tüm sıkıcı, soyutlanmış ihtişamı ve medyajenik başarısı içinde Sahte Benliği gösterir. Bunu anlam için Warhol’un oto-portrelerini Max Beckmann’ın kilerle kıyaslamak yeter. Salle’in resimleri yaratıcı Gerçek Benlik sanatını kendisini taklit ediyormuş gibi ele alarak uysal, toplumsal olarak başarılı Sahte Benlik sanatına dönüştürür.

Tüm postmodern sanatta olduğu gibi her iki örnekte de hakiki olan sosyolinguistik bir serap olmanın dışında var olmayan bir şeyin – hakiki benliğin, hakiki sanatın – dilsel bir işaretinden başka bir şey değilmiş gibi muamele edilerek hakiki olmayana dönüştürülür. Postmodern sanatın sıkıcı ve kasvetli oluşunun nedeni, hakiki oluş düşüncesinin, yani herhangi bir şeye inancın yokluğudur.



Resim 2, Andy Warhol, Oto-portre, 1986



Resim 3, Max Beckmann Oto-portre



Resim 4, David Salle, İki Çıplaklı Manzara, 1986

(B) Barthes'ın ikame ve adlandırma olarak adlandırdığı şeyi, iki pazarlama profesörü Bernd Schmitt ve Alex Simson'ın yazdıkları Pazarlama Estetiği: Stratejik Marka, Kimlik, İmaj Yönetimi adlı kitapta kullandıkları bir terim olan estetik yönetim olarak adlandırmak istiyorum.(39) Estetik yönetim sanatsal yaratım değildir ve postmodernizmde onun yerini aldığı söylenebilir.

Postmodern sanat tasavvura dayalı sanatsal bir yaratımdan ziyade yönetilen estetik bir yapıdır. Daha genel olarak, postmodern sanatın ifadeci yaratıcılıkla hiçbir ilişkisi yoktur ve tümüyle dilsel işaretlerin yönetimiyle alakalıdır. Schmitt ve Simons'un söylediği gibi, mesele bu işaretlerden "bir görünüş merkezi" oluşturmaktır. Böylesi bir merkez "karşı konulmaz bir çekiciliğe" sahiptir ve "çekici ve kalıcı bir kimlik" barındırır.

Ancak önemli olan nokta böylesi bir yapının öyle gelişi güzel bir rastlantı değil, daha ziyade formal "renk, biçim, çizgi ve desen" alfabesinin bilimsel olarak öngörülebilir bir etki yaratmak için insani ilgi temalarının içerik alfabesiyle senteze uğradığı dikkatli bir biçimde yönetilmiş pazarlama stratejisi olmasıdır.

Her iki alfabede prefabrik dilsel işaretlerdir ve bir görüntü merkezi içinde kullanımları toplumsal olarak reçetelendirilmiştir. Buradaki zorlamayı anlamak için Warhol'un rakamları birleştir resimlerini hatırlamak yeterlidir. John Baldessari'nin yapımları da önceden düzenlenmiş gerçekliği – Adorno'nun dediği

şekliyle yönetilen toplumun ezici gerçekliğini – onaylamak için prefabrike imgeler kullanır. Beckett’in yaratıcı ıstırapı bireyin böylesi bir toplumdan kaçışıydı ancak Warhol ve Baldessari’nin anti-bireysel yapımlarında hiçbir ıstırap ya da yaratıcılık yoktur, sadece ve hali hazırda kurumsallaştırılmış ve kontrol edilmiş can sıkıntısının estetik yönetimi ve kurumsallaştırılması vardır.



Resim 5, John Baldessari, Çiftadam Tarafından Kuşatılmış Araba,, 1990

Böylesi alaycı estetik yönetimin sonucu sanat-sanatçı putudur. Erich Fromm *“Put [insanın] kendi yaşam güçlerini yabancılaşmış bir formda temsil eder”*(40) diye yazar. Gayri insani ve cansız puta ne kadar boyun eğerse eğsin insanlığı ve yaşam gücü ona asla geri dönmez, çünkü put onları kendi toplumsal şansı için tüketmiştir. Postmodern put kolektif olanı mükemmel ve ironisiz yansıtır.

Postmodernizmde sanat eseri, bir tüketici tepkisi uyandırmak için tasarlanmış bir uyaran olma anlamında, öznel gerçeklikle en iyi ihtimalle marjinal bir ilişkiye sahip bir görünüş merkezi olur. Aynı zamanda Fromm’un pazarlama toplumu olarak adlandırdığı bir toplumda kendine yabancılaşmanın yaygınlığını onaylayan bir put olur.

Sanat eseri artık bireysel yaşamlarımız üzerindeki biçimlendirici etkisi ve insan doğası açısından genel olarak ima ettiği şeyler hakkında bizi bilinçlendiren arketipsel bir temanın imgesel bir yeniden

yaratımı değildir. Toplumsal olarak tipik yüzeyi ne kadar arketipsel derinliğin sulandırılmış – öylesine sulandırılmış ki duygusal ve bilişsel olarak sığ ve bu yüzden çağrıştırmacı gücü olmayan – bir versiyonu olursa olsun, biçimi ve içeriği arketipsel olmaktan ziyade toplumsal açıdan tipik dilsel bir yapımdır.



Resim 6. John Baldessari, Yatay İnsanlar, 1984

Etkisi geçici ve anlıktır ve – yapısını ve geleneklerini fark etmek önemli bir deneyim sayılabilirse – deneyimlendiği anda anlaşılır. Onunla uzun süreli özdeşleşilemez – sahip olduğumuzu bilmediğimiz bir parçamızı yansıtır gibi görünmez – ancak daha ziyade ilk tadışta dışarı atılır. Veya anında sindirilir ki bu insanın ruhundan varlığında fark edilebilir herhangi bir etki bırakmadan geçip gitmesi anlamına gelir.

Ancak, sürekli bir postmodern diyet körelticidir, zira duygusal ve bilişsel kaloriden yoksundur. Onunla yaşamak onun gibi sıkıcı ve çökkün – enerjisiz- olmaktır.

(C) Postmodern sanatçı için sanat bir varoluş ifadesinden ziyade bir söylem biçimidir. Söylem biçimi olması varoluşsal oluşu engeller gibi görünür. Yani, genel bir söylemin bir yönünü düzenlemek ille de varoluşsal ve deneyimsel olarak gerçek – romantik açıdan derin – herhangi bir şeyi ifade etmek değildir.

Nitekim sanat yapmak gerçekliğin yaratıcı bir dönüştürümü ve ustaca bir sembolleştirilmesi değildir. Jacques Maritan'ın yaratıcı sezgi ya da Winnicott'un "dönüştürme" olarak adlandırdığı şey yoktur ve sanat yapıtı Christopher Bollas'ın dönüştürme bir nesne olarak adlandırdığı, yani, duygusal ve bilişsel gelişimi kolaylaştıran ve destekleyen ve bu yüzden özü dönüştüren ve sağlamlaştıran şey değildir.

Belki de postmodern sanatın en temel modeli Duchamp'ın günlük nesneleri ironik bir biçimde sanat nesnelerine dönüştürmesidir. Bu yaratıcılık olarak adlandırılmaz çünkü günlük olana ilişkin herhangi bir kavrayış gerektirmez ve "özsüzdür". Ve nesnelere sadece dilsel bir yapı içinde maniple edilecek dilsel işaretler olarak bakar.

O zamandan beri, günlük yaşam ironik bir sanat biçimi ve sanat da günlük yaşamın ironik bir biçimi olarak anlaşılmıştır. Kesinlikle bu, toplu deneyimlerinin başlığına gönderme yapacak olursak, Alan Kaprow'un "gayri-sanatçı" ve "sanat ve yaşamın birbirine karışması" kavramlarının postmodern anlamıdır.(41) Bu hem sanatın hem de yaşamın kolay görünmesine yol açar ve şüphesiz bu nedenle postmodern yaklaşımın belli bir süre daha bizimle olması olasıdır.



Resim 7. Allan Kaprow, Avlu, 1961

Yine de romantik yaratıcılığın sanatta güzellik arayışı ya da belki sadece arzusu biçiminde yeniden canlanışını görmeye başlıyoruz. Bu hala içinde biraz serüven barındırır gibi görünen bir düşüncedir, zira güzellik ıstırapın dönüştürülmesidir ve ıstırapsız bir hayat söz konusu değildir.

Güzellik özellikle öznel bir dönüştürme ya da William Gass'ın sanatın uğraşmaya değer tek amacı olduğunu bize hatırlattığı, Kandinsky ve Freud'un sözleriyle, içsel duygu dünyasının yüceltilmesidir. İster Kant'ın yaptığı gibi "çıkarsız tatmin", isterse Freud'un yaptığı gibi "cinsel duygu alanından" kaynaklanan, gerçekten de olasılıkla "amacı tarafından engellenen bir dürtünün [cinsel dürtünün] mükemmel örneği" olarak anlaşılabilir, bu geçerlidir.

Sanatta güzelliğin yokluğu ve sanatçının ona kayıtsızlığı ya da onu gerçekleştirmede başarısızlığı, onun günlük yaşamın ideolojik meselelerine veya toplumun nesnel koşullarına olan ilgisiyle maskelenir. Bu koşullar şüphesiz insanı hasta eder ancak onları iyileştirmeye çalışmanın neden olduğu hastalık kişiyi yaratıcı yapmaz. Bu insanın görünüşte konforlu olsa da git gide daha yetkin bir biçimde yabancılaşmış toplumda duygusal yönden canlı kalmasına kesinlikle yardım etmeyecektir.

Bilimsel ve teknolojik zaferler dünyasında, sanat için hala gizemlerini muhafaza eden öznel

durumları sembolize etmekten başka bir amaç göremiyorum. Belki de bu öznel durumlar, ne kadar kişisel ve sınırlı bir biçimde olursa olsun, sanat vasıtasıyla anlaşılıp hâkim olunabilirler. Bu bakış açısından, postmodern sanat derin bir öznel anlama sahiptir, çünkü bütün toplumsal olumlayıcılığına karşın - yaratıcılığı bilime ve teknolojiye terk ettik - kişisel yaratıcılığımızın derin bir yabancılaşmasını somutlaştırırlar. Bu en uçta bir yabancılaşmadır. Belki kendi yabancılaşmamızın henüz midemizi bulandırmadığını, ancak postmodern sanat biçiminde ondan ve onun işaret ettiği öznel cesaretin başarısızlığından zevk alabileceğimizi bilmek iyidir.

NOTLAR:

1. Aktaran Frank Stringfellow, Jr., **The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation** (Albany: State University of New York Press, 1994), s. 3
2. Aktaran Charles Harrison ve Paul Wood, eds., **Art in Theory 1900-1990** (Cambridge, MA: Blackwell, 1992), s. 1066
3. Clement Greenberg, **Art and Culture** (Boston: Beacon, 1965), s. 4
4. Age., s. 25
5. Aktaran Michel Butor, "Pollock: The Repopulation of Painting," **Envanter** (New York: Simon and Schuster, 1968), s. 257
6. Aktaran **Andy Warhol: A Retrospective** [Andy Warhol: Bir Restrospektif] (New York: Modern Sanat Müzesi, 1989), s. 457
7. Edward O. Wilson, **Consilience: The Unity of Knowledge** (New York: Vintage, 1999), ss. 242, 243
8. Age., ss. 237, 238
9. **Andy Warhol: A Retrospective**, s. 457
10. Peter Watson, **From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market** (New York: Random House, 1992), pp. 267, 270
11. Wilson, s. 233
12. Age., s. 234
13. Erik H. Erikson, **Childhood and Society** (New York: Norton, 1985), ss. 247-74
14. Aktaran John Rewald, "Odilon Redon," **Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin** (New York: Museum of Modern Art, 1961), s. 25
15. Charles Baudelaire, **The Mirror of Art**, ed. Jonathan Mayne (Garden City, NY: Doubleday, 1956), s. 129
16. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, eds., **Kandinsky: Complete Writings on Art** (New York: Da Capo, 1994), s. 21
17. Aktaran Herschel B. Chipp, ed., **Theories of Modern Art**

(Berkeley: University of California Press, 1968), s. 546

18. Age., s. 344
19. Age., s. 358
20. Wilson, s. 235
21. Eric Hobsbawm, **The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991** (New York: Vintage, 1994), p. 517
22. Roland Barthes, **The Death of the Author** (New York: Farrar, Straus & Giroux/Hill & Wang, 1974), s. 167
23. Hobsbawm, s. 518
24. Aktaran Chipp, s. 354
25. Aktaran Harrison ve Wood, s. 1066
26. Samuel Beckett, **Proust** (New York: Grove Press, 1957), s. 16
27. Age., s. 9
28. Age., s. 8
29. Rosalind E. Krauss, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths** (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), p. 3
30. Age., s. 2
31. Age.
32. Thomas Bulfinch, **The Age of Fable or Beauties of Mythology**, ed. W. H. Klap (New York: Random House, 1942), pp. 131-32
33. Age., s. 132
34. Karl Kraus, **Beim Wort Genommen** (Munich: Kosel, 1955), s. 341
35. Krauss, s. 294
36. Janet Malcolm, "A Girl of the Zeitgeist," Part II, **The New Yorker**, October 27, 1986, s. 61
37. D. W. Winnicott, "Ego Distortion in Terms of True and False Self," **The Maturation Processes and the Facilitating Environment** (New York: International Universities Press, 1965), s. 148. Aynı zamanda Winnicott'den müteakip alıntılar aksi belirtilmedikçe bu makalededir.
38. D. W. Winnicott, "Creativity and Its Origins," **Playing and Reality** (London and New York: Tavistock, 1982), s. 65
39. Bernd Schmitt and Alex Simonson, **Marketing Aesthetics: The Strategic Management of Brands, Identity, and Image** (New York: Free Press, 1997). Schmitt and Simonson'dan tüm müteakip alıntılar bu kitaptandır.
40. Erich Fromm, **The Sane Society** (New York: Avon, 1965), s. 208
41. Allan Kaprow, **Essays on The Blurring of Art and Life** (Berkeley: University of California Press, 1993)