

BİLİNÇDİŞİNİN VE SANATIN SONUNA DAİR BİR ANLATININ ELEŞTİRİSİ

CRITIQUE OF A NARRATIVE ABOUT THE END OF UNCONSCIOUS AND ART

Engin Ümer*

Özet

Donald Kuspit "Sanatın Sonu" adlı kitabında çağdaş sanat eleştirisinde bulunurken bilinçdışının son bulunduğunu öne sürer. Diğer taraftan Kuspit bir dizi tema ile sanatın sonunu açıklar. Kuspit'in asıl vurgusu sanatsal yaratıcılığın değiştiği ve modern sanata ait anlamını yitirdiğidir. Bu yazı aslında fikirleri eleştirerek ele alma amacındadır. Sanatın ve bilinçdışının sonuna dair Kuspit'in anlatısının sorunlu bir düşünme ve metot izlediğini öne sürmektedir. Kuspit'in sanatın sonu fikrinin sorunlu tarafı çağdaş sanatın kendi kategorilerini yok sayması, bu kategorileri kendi bakış açısıyla yorumlamaya giderken çağdaş sanatın gerçekliğini kaçırmasıdır. Modern sanat konusunda da Kuspit çağdaş sanatı eleştirmek amacıyla seçmecî bir tavrıla yaklaşımda bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sanatın sonu, bilinçdışı, postsanat, yüksek kültür, yüce, estetik, çağdaş sanat

Abstract:

Donald Kuspit criticizes contemporary art and argues the end of unconscious with contemporary art in his book "End of Art". On the other hand, he describes a series with the theme of the end of art. Kuspit mainly emphasizes that artistic creativity has changed and it has lost its meaning by means of modern art. This article aims to criticize these ideas. This article suggests that Kuspit's narrative has problematic thinking and method. The problematic of Kuspit's idea of end of art is the ignorance of contemporary art's own categories, and Kuspit's own way of interpretation of contemporary art misses the reality of contemporary art. Kuspit's approach to modern art, in order to criticize contemporary art is in a selective manner.

Key words: End of art, unconscious, postart, high culture, sublime, aesthetics, contemporary art.

Giriş

Sanatın sonu yirminci yüzyılın içerisinde Arthur Danto tarafından öne sürülmüştür. Sadece Danto değil Jean Baudrillard da özellikle imge üzerinden sanatın sonundan bahsetmiştir. Diğer taraftan yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki avangard akımların gelenek karşıtlığını ve 1960 sonrası akımların resmin sonunu işaret eden eleştirileri ve önerileri de sanatın içinden gelen bir sonculuğa örnek olabilmektedir (1). Amerikalı sanat tarihçi ve eleştirmen Donald Kuspit "Sanatın Sonu" isimli kitabında da bu sonlara eklenecek yeni bir sonculuk anlatısı sunar. Allan Kaprow'un "postsanat" adını verdiği sanatı eleştirdiği ve bunun sanatın sonuna nasıl

neden olduğunu ele alan Kuspit fikirlerini bir dizi tema ve kavramla örer. Kuspit, yaratıcılık konusunda modern sanatın bilinçdışı işleyişiyle eserler üreten sanatçıların ardından gelen sanatın, Kuspit'in deyişiyle postsanatın, bilinçdışını kullanmadığını, kullanamayacağını iddia eder. Kuspit'e göre postsanatçı için bilinçdışı önemli değildir, çünkü onun bir benliği yoktur (2). Postsanatçı sadece toplumsal bir varlıktır ve toplumsallığından, gündelik varoluşundan kaçamaz, bunu istemeyi düşünmez (3). Modern sanat ise postsanat karşısında imkansızın peşindedir ve bunu büyüdü bozulmuş gündelik hayattan bir kaçışla gerçekleştirmektedir.

Kuspit, bilinçdışını ego merkezli ve egonun yüceltildiği sanat isteği için tanımlamayı tercih ederken Amerikan ve Fransız psikanaliz ekollerinin yaklaşımlarındaki farka benzeyen bir görünüm sunar gibidir (4). Psikanalizin Amerika'daki "Ben Psikolojisi"ndeki egoya yapılan vurgu gibi (5) Kuspit de bilinçdışının sanattaki görünümünde egoyu yücelten bir düzenek kurgular. Kuspit, bu nedenle bilinçdışının sanat eserinde izleyenin egosuna hitap eden bir olağanlık içinde düşünmeyi önermiş olur.

İkinci olarak da Kuspit, sanatın sonu fikrini ego üzerinden şekillendirirken tarihsel olarak Dadaizm ve Gerçeküstücü sanatı göz ardı etmektedir. Burada sorun Kuspit'in kurguladığı kavramsal ve tarihsel çerçevenin dışlayıcı, ayıklayıcı özellikleridir. Kuspit, eleştirdiği postsanatu ve onun tüm isimlerini kurguladığı bu bakış açısından anlamlandırır. Asıl vurgu ise sahicilik üzerine şekillenmektedir. Kuspit sahicilik üzerinden postsanatta yaratıcılığın, sanatçının ve eserin bir sahicilik barındırmadığını iddia etmektedir.

Son olarak da, Kuspit'in sanatın sonu açısından resim sanatına karşılık resim olmayan sanatları düşünmesi ve resimden hareketle çağdaş sanatı eleştirmesi de resme karşı gelişen 1960 sonrası eleştirinin bir rövanşı gibi durmaktadır. 1960 sonrası Pop Sanatın, kavramsal ve minimalist sanatın eleştirdiği resmin, Amerikan Soyut Dışavurumculuk - dolayısıyla da Clement Greenberg'in saf resmi- olduğunu görürüz. Kuspit'in de çıkış noktası resmin saf halidir. Greenberg'in yaptığı gibi (6) biçimci olmayan avangard eğilimleri dışlayan Kuspit, bilinçdışı nosyonu etrafında sanatın sonunu kurgularken bir tespit değil, elindeki kavramsal çerçeve ile yeniden bir nesne belirlemektedir. Postsanat adındaki bu nesne modern sanat içinden geçen kimi isimlere ve akımlara karşılık gelirken, 1960 sonrası akımları ve isimleri de içine almaktadır.

Bu sorunlaştırmalardan hareketle Kuspit'in sanatın sonu anlatısının eleştirisini yaparken önce Kuspit'in ölen yüksek sanatına, ardından bilinçdışı-

nın modernist sanattaki görünümüne ve ardından postsanat ile onun nasıl bilinçdışını algıladığını ele alacak ve en sonunda Kuspit'in adlandırdığı şekliyle "Eski Yeni Ustalara" kısaca bakacağız.

Yüksek Sanatın Sonu

Öncelikle Kuspit'in 'son' olarak kastettiği şeyin modern sanatın sonu olduğunu söylemeliyiz. Bu son modern sanatın kurumsallaşmasının geldiği aşamada artık bir yüksek sanat özelliği taşımayıp yüksek kültür, alçak kültür ayrımının ortadan kalkması ve asıl anlamını yitirerek bir gösteri halini almasıdır. "Sanatta Nöbet Değişimi" adlı bölümde Kuspit, 2001 Mayıs'ında, Frank Stella'nın Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan "Modern Başlangıçlar" sergisi üzerine eleştirilerine yer verir. Bu sergi Stella'ya göre modern sanat eserlerinin sergilenmesindeki tavrıyla eserlerin artık birer satılık nesne statüsüne indirildiğini, eserlerin sadece sanat piyasası için nasıl satılabilir ve anlaşılabilir şeklinde düşünüldüğünü göstermektedir (7). Kuspit, Stella'nın eleştirisinin altında yatan yüksek sanatın ölümü fikri etrafında sanatın sonunu örmeye başlar ve yüksek sanatı şu şekilde tanımlar: "Yüksek sanat mutlu azınlığa hitap ediyor olabilir, mutsuz çoğunluğa seslenmez. Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çaprazdır. Ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir. Peki, yüksek sanatın sunma iddiasında bulunduğu estetik deneyimin - yani (geleneklerle 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 sığı, eyleme yönelik, çaba gerektiren dünyasında ne işe yarar? Yüksek sanat sanki kendisinden başka seçeneği 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 nebeze uzaklaşma şansı ve böylece hayatta var olabilmek için gereken zihin sağlığından daha farklı bir zihinsel sağlık kazandırır insana" (8).

Kuspit bu pasajda modernist sanatın deneyiminin haklı olarak belli bir kitleye, "mutlu bir azınlığa" hitap ettiğini söyler. Ancak yüksek sanatın geleneklere, uygunlaştırılmış gündelik hayata karşı gelen sanatın bu mutlu azınlığı kimdir? Kantçı ortak duyu fikrinin izlerini taşıyan bu pasajda gözden kaçan, yüksek sanatın elitizminin ekonomisi ve eğitimi, kısacası sosyolojisidir. Modernist sanatın, Hegel'in öngördüğü gibi (9), uzmanlaşan bir izleyiciye ihtiyacı olmuştur. İzleyicinin esere dalması için sanatçı kadar sanatçı olması gerekmiştir. Böyle bir izleyici ise sadece saf bir göze, tıne ya da saf bir bilince sahip olmayacaktır. Böyle bir izleyici ciddi bir eğitimin ve ekonominin de ürünüdür (10). Kuspit bir kültürel farklılık üzerinden gitmiyor gibi dursa da kitabının bir yerinde kitle-sanat ilişkisinde sanatı öldürenin kitle olduğunu Richard Houlsonbeck ve Clement Greenberg'in fikirleriyle de öne sürer (11). Kuspit için yüksek sanat ve postsanat ayrımında sadece estetik farklar açısından değil kültürel donanmışlık adına sınıfsal fark düşüncesi kendini gösterir. Mutlu azınlık sadece yüksek beğeni sahibi değil, bir kitle olmayan elit azınlıktır. Postsanat da kitle sanatıdır ve kitlelere hayatın sıradanlığını sunmaktadır.

Kuspit yüksek sanat için sınıfsal bir betimlemeye gitmezken, onu estetik alan içinde okuyucuya tanıtır. Duchamp ve Newman gibi birbirlerine uzak görünen ama estetik konusunda oldukça yakın saydığı bu iki ismin estetiği dışlayan tavırlarına karşılık Kuspit, Walter Pater ve Clement Greenberg'i, onları destekleyen anlamda Hegel, Platon, Schopenhauer, Agustinus, Cicero gibi isimlerin düşüncelerini de ekleyerek, sanatın dolaysız şekilde maddenin özel bir duyusallık düzeyine çekilerek sunulmasını, kısacası saf resmi önerir (12). Saf resmin müzikle benzer olması, dolaysız şekilde izleyene kendini sunması "yani dünya kaygıları tarafından" koşullanmamış bir "sanatsal bilinci" önermesi sanatın yapması gerektirir (13). Estetik açıdan bu önerme aynı zamanda sanatın gündelik olanın ötesinde kişide tinsel bir sıçrama meydana getirecek ve benliğini geliştirecektir.

Postsanat ise böyle bir iddiada değildir. Gündelik sıradanlığın konu haline getirildiği Kuspit'in birer gösteri olarak nitelendirdiği etkinlikler, manevi-yatı olmayan bir sanatla karşı karşıya olduğumuzu bizlere göstermektedir (14). Buna göre postsanat estetiği insanı ve hayatı olduğu gibi sıradanlaştırarak sanatsal etkinliğin ve estetik deneyimin özelliğini bozmakta, sanatın değerini düşürmektedir.

Buraya kadarki kısımda yüksek sanatın estetiğinin insanın varoluşunu geliştirmesi düşüncesinin Kuspit için esas olduğu gözlenmiştir. Ancak burada göz ardı edilen nokta, böyle bir estetiğin insanı da soyutlayarak belirlemesidir. Estetik saflık insanı hayattan uzak tutmayı önerirken bir yerde insanın sosyal varlığını, onu insan yapan yönlerini yok saymış olacaktır. En önemlisi Kuspit, insanı var eden bu sosyal çevrenin karmaşık ve günümüz kültürünün de belirleyicisi olan, görünürde olmayan gibi duran siyasal ve açıkça kendini gösteren ekonomik boyutunu göz önünde bulundurmaz. Kuspit, insan varoluşunu geliştiren saf estetiği anlamada ve yüksek sanatın kendine özgü olduğunu inşa etmede bilinçdışını devreye sokar.

Bilinçdışı Kültü

"Bilinçdışı Kültürün Çöküşü" bölümüne Kuspit, Romantizm'in bilinçdışı süreçlerinin farkına varmasıyla, oradan da Baudelaire'in yaratıcılık ve bilinçdışı konusundaki sözleriyle modern sanatın başlangıcına bilinçdışını koyarak başlar (15). Genelde kabul gören bu fikrin kaçırıldığı nokta, modern sanatın başlangıcındaki krizlerdir. Temsil krizi, buna bağlı olarak özne ve nesne arasındaki ilişkilerin krizi, gelenek krizi modern sanatın ardında yatan, ona karakterini veren durumlardır (16). Romantizmin - ve modern sanatın - aydınlanmanın ürettiği özgürleştirme projesindeki özneye dair eleştirisi, gündelik hayatta nesneleşmesini de içermektedir. Bu özgürleştirme projesine sunulan öneri ise sadece öznenin karşısına konulan nesneleştirilmiş doğanın yeniden büyülenmesi değil, öznenin süreçlerinin bilinmez büyüsellğine dönüşür. Bilinçdışı ise bu imkânları fazlasıyla sunacaktır. Ancak bu bilinçdışı, görünümü açısından Kuspit'in düşündüğünden oldukça farklıdır.

Kuspit, romantiklerden izlenimcilere, dışavurumculardan Avrupa romantizminin "doruk noktası" olarak gördüğü (17) Amerikan soyutçularına kadarki süreci ortak bir bilinçdışı fikriyle eşitlemeyi önerir. Modern sanat bu süreci Amerikan soyutçularıyla tamamlarken, aslında biten Kuspit'e göre bilinçdışının gücüdür. Bilinçdışının gücünün bitişiyle "hem modern sanatın hem de sanatın sonu gelmiştir, çünkü bilinçdışı ortadan kaldırıldığında

sanat ilham kaynağını kaybeder” (18).

Kuspit, bittiğini söylediği yaratıcılığı ve onun kaynağı olarak bilinçdışını açıklamaya girişir ve belli başlı temaları devreye sokar. Bunlardan ilki dış gerçeklik-iç gerçeklik çatışmasıdır: “Bilinçdışının temsil ettiği içe yönelik, yeni bir yaratıcılık kaynağına çaresiz bir yöneliş temsil ediyordu; ama aynı zamanda, Baudelaire’in belirttiği gibi, sıradan gündelik gerçeklik dışında başka bir gerçeklik daha olduğunun da fark edildiği anlamına geliyordu” (19). Sanatçının çaresizce bilinçdışına yönelmesinin nedeni dış gerçekliğin modern sanatçı için heyecan vermemesidir. Bu düşünce sanat ve bilinçdışını açıklamada eksiktir. Kuspit’in kurduğu anlatıda sıradan yaşamın monotonluğu karşısında sanatçının heyecansız bir dünya yerine bir başka dünya peşinde olması fikrine karşılık, modernizmin içinden bilinen bir anlatıyı göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu anlatı modern sanatın modernite karşısında eleştirel bir tavra sahip olmasıdır. Bu eleştirelilik sadece sanatçının yaratım konusunda arayışının değil, siyasal varlığıyla bir kültür eleştirmeni olmasının sonucu anlamına gelmektedir. Belki de modern sanatı öldürenin artık böyle bir eleştirel gücün görünürde olmasıdır.

Kuspit’in bölümün başında çokça alıntılıdığı Baudelaire’in, modern hayatın sanatçısının kentte dolaşan bir gözlemci, edindiği izlenimleri belirleğinde kalanlarıyla resmeden birisi olması (20), benzer şekilde Dışavurumculuğun kinik ve nihilistik tavrının kent mekânına gömülmüşlüğü, Gerçeküstücülerin bilinçdışı süreçlerini gerçeği tersine çevirmek adına düşünmeleri (21) bir kaçış değil, tersine sanatçıyı ezen kültürün içine bir dalıştır. Kuspit ise bunları bilinçdışının kendi başına bir estetik değer olduğunu öne sürerek göz ardı etmiş olur:

“Görünüşte belirli 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 ayrılmazdı (...) Esere biçim vermek için hangi bilinçdışı yöntemler kullanılırsa kullanılsın, eserin gizli anlamı, açık içeriğinden daha önemli oldu” (22).

Rüyaların estetik boyutunda saklı olan anlam ve ifade ilişkilerinde metaforik, metanomik gösterimler meydana getirmesine karşılık (23) Kuspit’in bu ifadesinde bilinçdışının sanattaki kullanımına ve görevine dair bir açıklama göremeyiz. Gerçeküstücülük tarafından gerçekliği yerinden eden başka bir gerçeklik olduğu düşüncesi burada yerini bilinçdışının estetiğine bırakmaktadır. Tüm mantık süreçlerinin eleştirisi için bilinçdışını öneren Breton’a karşılık Kuspit daha “temiz”, yani bastırılmış olanın geri dönüşü yerine gizemli bir bilinçdışı önerisinde bulunmuş olur. Kuspit bilinçdışına dalan, içe dönen sanatçısını ve bu süreci anlatmak için diğer bir temayı, anormallik ve anormal olmayı kullanır: “Anormal bilinçdışı kavrayışı ile normal bilinç algısı arasındaki gerilim, Post-Empresyonizmde, özellikle Van Gogh ve Gauguin’de, ayrıca Degas ve Cezanne’da apaçıktır. (...) Bilinç olarak bilinen şeyin köklerinin, bilinçdışında ya da bilinmeyeninde -yoksa bilinçdışında bilinen mi?- yattığını düşünen Odilon Redon, Kandisky’nin daha sonra içsel zorunluluk adını vereceği şeyin daha temel olduğunu belirtiyor, hatta dış zorunluluktan daha büyük önem taşıdığına dikkat çekiyordu (...) Maleviç (...) içsel gerçekliği ya da kendi deyimiyle

nesnel olmayan duyguları açığa çıkarmak için, renkler ve karşılıklı etkileşim yoluyla dinamikleştirilen geometrik biçimleri kullanmıştı. (...) Aynı şey, Mondrian için de geçerlidir; ironik bir biçimde sanatçı, kendi iç gerçekliğinden, yani kendi doğasından onu kutsal geometrinin koruyacağı umuduyla bunları yaşamıştır” (24).

Bilinçdışı süreçleri ve anormallik üzerinden kısa bir modern sanat tarihi olarak okuyabileceğimiz bu pasajda neredeyse her sanatçı ve her akım dış gerçeklik karşısında içsel olana dönerken bilinçdışını kullanır şeklinde gösterilmektedir. Gauguin’in Tahitili kızlarının plastik açıdan soyutlamacı tavrın ürünü olduğunu düşünmek olanaklı olsa da Avrupalı gözün “vahşi” olana otantik bakan Batı bakışını, Cezanne’in Provence’i içselleştirirken duyularını keskinleştirmek adına özne tavrını, Kandisky ve Mondrian’ın kutsallığı renkler ve geometride aramasını bilinçdışıyla bağdaştırmak aslında oldukça zordur. Bir içe dönüş söz konusudur. Bu içe dönüş sadece sanatçının bilinçdışı süreçlerinin karışık sembolizmine değil, resmin kendisine dönüşüdür. Resmin kendi üzerine kapanan ve kendi diliyle işleyen hale gelen özelliği Kuspit’in çizdiği panoramadaki sanatçıların yaptıklarıdır. Bu sanatçılar resmin kendisine dönerlerken yaşantının dış gerçekliğini ve beraberinde kendi yaşantılarının dış gerçeklikle olan ilişkisini de eleler. Ortada olan resmin kendisinin bir süreç haline gelmesiyle boyanın duyumu ve bu duyumu oluşturan bir etkileşimdir (25).

Kuspit’in modern sanatın yaratıcılık ve estetik konusunda bilinçdışını asıl görmesi haklı, ama eksiktir. Bu eksikliği postsanatın ticari karakterinin yok ettiği bilinçdışı kültür konusunda, egonun merkeziliğinin yok olmasından bahsettiği kısımda görürüz: “[Sanat eseri] artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacak, bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya çağıran ve böylece bireysellik üzerinde baskı yaratan toplumsal süperegoyu ve içgüdülere karşı egoyu güçlendirmeyecektir” (26). Egoyu güçlendirmek bilinçdışını yaratıcılığın esası gören modern akımlarda göremeyeceğimiz bir durumdur. Modern sanat bir bilinçdışı esasına inanmış, kişiliğin çocuksu sağlığını ya da delilere özgürlüğünü sanatçının yaratıcılığını anlamada önemli görmüştür. Bunu sadece yaratıcılık konusunda yeni bir arayış olarak değil, bir kuşağın kültüre dair eleştirisi olarak görmek de kaçınılmazdır. Modern burjuva ailesi içinde bu kuşak arzularının ifadelerini ve libidinal dürtülerini belli bir şekle ve kurallara teslim etmek yerine onun özgür boşaltımını sanatta bulmuştur (27). Bu boşaltım genel anlam düzeneklerini yıkmış, sadece superegoyu değil, egonun da toplumsal bir kimlik olarak yoğunluğunu azaltmıştır. Özellikle Dadaizm ve Gerçeküstücülük egonun ve superegonun güçlerini kırmak ve bozguna uğratmak adına bilinçdışını kullanmışlardır. Tzara psikanalizi rahip misali insanları sürekli normalleştirmek adına toplumsallaştırdığını söylerken, bilinçdışı süreçlerini kendiliğinden özgürleştirmeyi önermekteydi (28). Breton da Freud’u bilinçdışının kaşifi olmasıyla överken ve bilinçdışı fikrinden hareket ederken bilinçdışının özgürleşmesini önemli saymıştır (29). Her ikisi de psikanalizi eleştirse de, övse de bilinçdışını işaretlerle oynayan, dünyanın anlamlandırma düzeneklerine saldıran bir imkân olarak görmüştür. Ama burada Kuspit için önemli olan yüksek sanat estetiğinin dinsel görünümü, izleyeni çağıran büyüleyici ego deneyimi, yaratıcılığı aşırı bireyselleştirmek adına bunları toplumdışı bir şekilde düşündürmek ve bunlar da postsanatı eleştirmek için O’na yeterli fikir parçalarını sunmaktadır.

Kuram, İdeoloji, Yüce, Bilinçdışı, Teknoloji ve Sahicilik Açısından Postsanat

Kuspit'in kitabında bahsettiği postsanat nedir? Postsanat bilinçdışına ne yapmıştır? Postsanat, postmodern sanata ya da çağdaş sanata karşılık gelirken, tarihsel olarak da sadece 1960 sonrası akımlarını kapsamaz. Kuspit'in postsanatında sadece 1960 sonrası isimler yer almamakta, Manet, Courbet ve Duchamp gibi isimlerde buna dahil edilmektedir (30). Bu isimlerin postsanat içinde olmalarının nedenlerinin başında estetik deneyimin kendine özgü olduğunu ya hiçe saymaları ya da buna yakın şekilde başka unsurların estetik deneyimde esas olduğunu öne sürmeleridir. Manet ve Courbet'in gündelik hayatı eserlerinin konusu yapmaları Kuspit'e göre onların postsanata dahil olması için yeterlidir. Çünkü her ikisi de sıradan olanı göstermek için uğraşan ressamlardır. Bu sıradanlığı da estetik deneyim olarak sunmayı amaçlamışlardır. Sıradanlığın sanat olması, sanatın hayat içinde ona benzer, neredeyse onun kopyası olması ya da hayatın sanatta devam eder halde düşünülmesi Kuspit için sorunludur. Gerçekçi resmin sıradan olanı estetik yüceye tercih etmesi (31), "ready made"nin sanat eseri olarak kırılğan bir ontolojik özellikte olması ve izleyeni hayatın dışına çıkartmayıp onu yaşamın içinde tutması Kuspit'in yüksek sanat estetiğinin bozulmasıdır.

Postsanat sıradanlığın üstünü örtmek için ideolojiyi ya da kuramı kullanır (32). Kuspit burada haklı bir şey söyler. 1960 sonrası akımların ideoloji ve kuramla ilgisi vardır. Ancak bu ilginin türü, niteliği ve bu ikisinin sanatı belirlerken sergilediği varlığı hakkında etraflıca düşünmek gerekir (33). Kuspit ideoloji ve kuram konusunda bunların postsanata doğrulamak adına kullanıldığını, göstergelerle işleyen postsanatın ideoloji eleştirisi yaparak iktidarı görünür kılmaya çalıştığını, Baudelaire'in eleştirisinden hareketle postsanatın pozitivist özellikte olduğunu yazar (34). Burada sorun hangi kuramın ya da parçaların kullanıldığının göz önünde bulundurulmadan sonuca gidilirken, postsanatın hayal gücünden yoksun olduğunu göstermek adına onu pozitivist, yani Kuspit'in daha çok anlatmak istediği şekliyle onun yaşamı sadece izleyen özellikte olduğunun öne sürülüyor olmasıdır. Postsanat ya da çağdaş sanatın pozitivist olduğunu söylemek, onun göstergelerle oynayan ironik ve parodik tavrını anlamamak demektir. Çağdaş sanatın gündelik olanla sınırlarının silik ilişkisi, modern sanatın fikirlerini tersyüz eden tavrının bir görünümüdür.

Kuspit'in kitabının genelindeki gördüğümüz inceleme nesnesinin kendi olanakları yerine kendi bakışını dayatan indirgemeci tavrı ise ele aldığı postsanatın kendine özgü özelliklerini görememektedir. Elbette bunları estetik ve sanatsal bir seçmeciğin yorumu olarak görmek de mümkündür. Ancak sorun bu anlatımın ya da yorumun bir yerde çağdaş sanatı sıfır noktasına çekerken kendi olanakları ve kategorilerini bir eksiklik gibi kullanmasıdır. Bu indirgemenin amacı kuram ve ideolojinin bilinçdışı kültürünü bitirdiğini söylemek içindir (35).

Kuspit'e göre, postsanatın içinde bilinçdışı algısının ve görünümünden bir tanesi yüceliğin kaybedilmesi üzerinden şekillenir: "(...) [Postsanatçılar] geriye yönelik olarak yücelikten yoksun bırakma çabalarıyla bilinçdışını kirletmişlerdir, sanki bilinçdışı iğrenç, kötülükten kurtarılmayacak denli pis bir şeymiş de, yüce ve kutsal hiçbir içerik taşıymıyormuş gibi- sanki bilinçdışı, kötü niyetli yıkıcılığın 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 absürlüğünü tiyatro olarak popülerleştiren postsanatçılar onu çökertmektedirler. Gerçekten de postsanata sahte - bilinçdışı ya da postbilinçdışı - sanat adını vermek hiç de yanlış olmayacaktır" (36).

Yüceliğin yitirilmesinde sorulması gereken bu yüceliğin ne olduğudur? Kuspit için yüksek sanatın yücesi, deneyimin salt tinselliği içerisinden gündelik olanı dışlayan bir kaçış halidir. Postsanat ise O'na göre sahte bir bilinçdışına sahiptir. Kuspit, postsanatın bilinçdışını "toplumsal yapı", "burjuva ideolojisi" olarak gördüğünü yazar (37). Bu durum O'na göre bilinçdışının yok sayılmasıdır. Ancak postsanatın bilinçdışının bir ideolojik boyuta sahip olduğu düşüncesi ve yüceliğin gösteriminin tiksinti verecek şekilde olması arasında ise ortak bir ilişki söz konusu edilebilir. Julia Kristeva'nın sadece psikanalitik açıdan değil sanat içinden de çokça kullanılan, iğrenç olanın dışlanan olduğunu ve geri geldiğinde düzeni sarsan güçte olduğu fikrini burada anmak gerekir. Buna göre iğrenç olan superegonun, yani yasanın dışladığı, göz ardı etmek istediğidir (38). Burada postsanat ya da çağdaş sanatın yücelikle ilgisi konusunda Kantçı yüceyi yeniden okuyan Francis Lyotard'ı da öne sürebiliriz. Lyotard'a göre günümüz sanatında yücelik sanatçının bir sınır deneyimi yaşayarak iğrenç olanı göze getirmesi ve temsil edilemeyen temsil etmesidir (39). Postsanatın bilinçdışı eleştirisi bir düzen kurma adına psikanalizin kullanılmasına, ruhsal süreçlerin normalleştirilmesine karşıttır. Bunu da gerçekleştirirken düzenin yok saydığı, iğrendiği durumları ona yeniden sunma amacını taşır. Burada yüce kategorisi Kuspit'in bir içsel dünyaya dönüş, yaşantıdan arınma düşüncesiyle değil de, içsel dünyanın sınır deneyimi halinde yaşanmasıyla anlamını kazanmaktadır.

Kuspit bir başka olguyu, teknolojinin bilinçdışının olanaklarını yok saydığını önerir ve postsanatçının giderek teknokrat olduğunu yazar (40). Teknoloji bilinçdışına son vermekte, artık hayal gücünde bilinçdışının yeri olmamaktadır (41). "Teknoloji, bir yandan alternatif bir ilham kaynağı sunarken bir yandan da bilinçdışının güvenilirliğini ve değerini azaltmak için yapılan son cesur girişimdir" (42). Bilinçdışı, teknoloji ve bilim sayesinde "öcü" ve "öldürülmesi ve dışlanması" gereken halini almıştır (43). Postmodern dünyanın denetimi yaygınlaştırdığı ve her şeyi akla uygun kıldığı bir toplumda ise delilik "sahici olmayan" hale getirilmiştir (44). Bilinçdışı, bilim sayesinde nasıl öldürülmeye çalışılmaktadır? Hangi bilim bunu nasıl gerçekleştirmektedir? Kuspit bunlara cevap vermez. Bilim ve teknolojinin sanatsal yaratıcılığa nasıl bir olumsuz etkiye bulunduğunu anlayamayız. Ancak bilinçdışı bilim tarafından öldürülebilir, yok edilebilecek bir durum mudur? Bilinçdışı kaçınılmaz olarak hep var olacaktır. Lacan'ın deyişle "konuşan varlıkta bilinçdışı vardır" (45).

Sanatın bugünkü görünümünde değişen medyanın rolünün gerçekten etkisi göz ardı edilemez. Özellikle çoğaltım tekniği ile imge olarak sanat eserinin kopya ve orijinal ilişkisinin bozulmasıyla estetik deneyim içinde de farklılaştığını görürüz. Teknolojinin eser üzerine geleneksel alımlama tekniklerini değiştiren özelliği on dokuzuncu yüzyılın teknolojik değişimlerinden bugüne hala görülmekte ve en önemlisi sanatçılar yeni teknolojileri kullanmaktadırlar. Kuspit, teknolojinin duyguları yok eden özelliğini öne

sürerken, orijinal eserin kopyalarının alımlama düzeyinde değişimler meydana getirdiğini haklı olarak söylerken (46), genel anlamda teknolojilerin bir görme tarzı yarattığını düşünmeye yanaşmaz. Yani değişen teknolojiler günümüz dünyasında yeni bir görme tarzı, imgeleri değiştiren etkiler yaratırken, sanatın teknolojiyle ilişkisinin yaratıcılık ve duyu açısından tek yönlü irdelenmesi bir şeyleri eksik bırakacaktır. Teknoloji ve sanat konusunda, kültür ve teknoloji arasındaki ilişkileri düşünmeden bir sınır çekmek bazı eksikliklere neden olmaktadır. Ancak Kuspit teknoloji ve sanat ilişkisiyle bilinçdışının dilini çözen, onun gizemini dağıtan bir teknoloji tanımı yaparak sahiçilik üzerinden postsanatı değerlendirme amacındadır.

Kuspit sahiçilik sorgulaması etrafında postsanatın sadece sansasyonel, eğlencelik çarpıcılığını onun piyasaya eklenildiğini yazar (47). Bir dizi postsanatçı ve eserleri sahiçilik sorunu etrafında eleştirilir. Estetik karşılık olarak modernist sanat zamansızlığıyla idealist bir estetizme sahipken, postsanatta bu zamansızlık yerini gündelik hayata bırakmıştır (48). Eserde sadece zamansızlığın boşaltılması değil inancından bitişinin beraberinde bir boşluk oluşmuştur (49). Artık postsanat ile birlikte eser izleyeni “kalpten vurmaz”, “aşkın duygusallığından yoksun olduğundan” maneviyatı içinde taşımaz (50). Bunlar postsanatta modası geçmiş naif kabul edilen değerlerdir (51).

Yüksek sanatta bilinçdışının sanatçıyı akıl hastası, çocuksu saflığa sahip özellikleri postsanatta planlı bir hale gelmiş (52), otomatizm bile postsanat içinde basitleşmiş, anırlılığını yitirmiştir (53). Çünkü postsanat, sanatla dalga geçmektedir. Herkesin sanatçı olabileceğini önermektedir (54). Dolayısıyla bilinçdışının yüksek sanattaki görünümüne benzer bir görünüm sahiçilik olamayacaktır. Herkes sanatçı olabiliyorsa, buna göre bilinçdışının önemi yoktur. Ancak şu düşünülemez mi: Eğer bilinçdışı özgürleştirici bir sanatsal yaratıcılık imkânı sunuyorsa neden sadece belli biçimlerle ifade kazanmak zorundadır? Bilinçdışı sadece sembollerden örülü bir şiirsellikten başka, sıradan gerçekliği eleştiren ya da onu tersine çeviren, sadece sanatçının değil izleyenin de bu süreçte katıldığı bir deneyim imkânı sunamaz mı? Kuspit için bunlar anlamsız olurdu. O'na göre bilinçdışı egonun güçlendirilmesi ve estetik bir yücelik için olacaktır. Diğer taraftan Kuspit postsanatçının orijinallik yerine rahatlıkla temellük edebilen sanatsal tavrının değersiz olduğunu, bilinçdışının narsistik bir dışkılama ile ifade edildiğini, yaratıcılığın herkeste olmayan gücünün narsistik tavrıla yer değiştirdiğini örneklerle eleştirirken, sanki bilinçdışı herkeste olmayan bir şeymiş gibi düşünür (55). Kuspit aslında bilinçdışının değil, aydınlanmacı dehanın herkeste geçerli olamayacağını düşünmektedir. Postsanatçı ise bu deha fikrini çoktan kırmış, eserin biricikliğini ve onun gizemliliğini yok saymıştır. Ortada sadece eylem vardır. Eylem ve etki, eser ve Kuspit'in yücesinin yerini almış ya da onun yeni görünümüleri olmuştur.

Yeniden Doğan Sanat: Eski Yeni Ustalar

Bilinçdışının estetizminin yerini alan postsanat sokağın kendisini sanat-sallaştırma amacıyla estetizmden arındırılmış şekilde, kuram ve ideolojiyle işleyen, bir teknoloji ve narsistik sanatı olarak sanatın kendisini dahi ciddiye almayan, herkese sanatçı olma payesi vererek yüksek sanata ait olanları terk ederek izleyene yeni ve farklı bir evre sunmaktadır. Kuspit bu şekilde eleştirdiği postsanata alternatif olarak bir dizi sanatçıyı kitabının

son bölümünde okuyucuya/izleyiciye 'sanatın sonundan' sonra gelen yeni bir kuşak olarak tanıtır: “Eski Yeni Ustalar” (56). Eski Yeni Ustalar, hümanizmasını ve maneviyatını “modern ustaların yeniliği ve eleştireliliğiyle” birleştiren, “hem estetik yankıya” sahip “hem de geleceği” görebilen, “yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdir” (57). Aslında burada söylenmek istenen postsanattan sonra aranan kanın yine resim sanatı olduğudur.

Kuspit için postsanat happening, performans, kavramsal sanat gibi resim ve heykeli ne modernist ne de bilinen haliyle kullanmayan akımlar ve anlayışlardır. Ancak resim ve heykelden, onun modernist görünümünden ya da bilinen diğer anlayışlarından hareketle bu akımları ve anlayışları eleştirmek teorik açıdan sorunlu olmaktadır. Resmin olanakları içinden kavramsal sanata bakmak, onda nesneden önce gelen düşünmenin eleştirisini yapmak; ya da heykelden, özellikle modern heykelden hareketle, enstalasyon eleştirisi yapmak ya da diğer akımları, medyayı eleştirmek ne kadar mümkün olabilir? “Eski Yeni Ustalar” belli başlı ressamın geçmişini bilen onları devam ettiren şekilde düşünülmesiyle hem kendi aralarında hem de geçmişin yüksek sanatıyla bir ilişkiye sahip olabilir. Ancak bu sanatçıların ortaklıklarını postsanat ya da çağdaş sanat eleştirisi yapmak için kullanmak da zorlama gibi durmaktadır.

Bu durumlara dair şöyle bir soru mümkündür: Gerek pop sanatın, gerek hiper gerçekçiliğin ardından resmin bir boya duyumu türünden saf resme özgü estetiğinin durumundan ne kadar bahsedebiliriz? Bu soru basitçe yeni-eski sanat karşıtlığı ya da bir tür sanatın artık gücünün olup olmadığını sormaz, bir zorunluluktan bahseder. Tekrar Kuspit'in teknoloji ve onun öldürdüğü bilinçdışı düşüncesine dönelim. Kuspit'in bu konudaki görüşünü şöyle kurgulamak mümkündür: Teknoloji, imge ve temsil konusunda daha önceki tüm prosedürleri yok etmiş ve imgeyi modelinden ayırarak onu bir göstergeye dönüştürmüştür. Bu aynı zamanda kültürün dönüşmesinde teknolojinin etkisini düşünmemizi de önermektedir. Bu genel görünümü düşünmeden sanatı ele almak zor olacaktır. Diğer taraftan pop sanatta, hiper gerçekçi resimde de teknolojinin etkilerini görürüz. Eski yeni ustaları ise bu değişimin içerisinde düşünmek de mümkün görünmektedir. Basitçe bu öneri günümüz resminin bir pop ve hiper gerçekçi etkiye kapıldığı anlamına gelmemelidir. Burada önerilen bu akımlardan sonra resimsel imgelerin ve anlatımın nasıl değiştiğini düşünmektir (58). Kuspit, “Eski/Yeni Ustalar” grubunu bir beğeniden hareketle bahsedebilir, isterse bir öneri olarak sunabilir. Ancak bu ana kadar kitabının örüldüğü kavramsal çerçeve ve kurgulanan sanat tarihi bu yaklaşımıyla güçsüzleşmektedir. Kavramsal bir çerçevenin kimi noktalarda ağır ve yoğun, kimi noktalarda aşırı öznel yorumlaması ardından, bir beğeni ürünü olan bir dizi sanatçı sanki Kuspit'in postsanatının etkileri dışında kırtarıcı figürler gibi durmaktadırlar. Hiçbir şekilde postsanatın etkilerini içinde taşımamakta ve gizli bir muhafazakârlığı eski modernlere bağlı olarak göstermektedirler.

Sonuç

Kuspit'in 'sanatın sonu' fikri nereye konulabilir? Eğer parçalar üzerinden gidersek Kuspit'in kimi noktalarıyla düşündürücü ve etkili bilgileri sunduğunu görürüz. Diğer taraftan genel çerçevenin sorunlu olduğunu söylemek de gereklidir. İlk olarak Kuspit'in kimi kavramların anlamlarını esnekleştirirken onları kuramsal açıdan zedelediğini söylemek gerekir. İkinci olarak

Kuspit'in tarihsel bir seçmecilikle hareket ettiğini görürüz. Bunu yaparken arka plandaki Greenbergci, biçimci estetiğini ve postsanat ile hesaplaşmada bu estetiğin hem modernist avangardlara hem de 1960 sonrası çağdaş sanata karşı kullandığını söyleyebiliriz. Piyasa ve sanat ikilisinin esaslı rol oynadığı "Sanatın Sonu"nda piyasa etkilerinin zayıf bir ifadeyle geçiştirildiğini görürüz. Zayıf olmasının nedeni teorik çerçevenin burada etkili bir bağlam ortaya koymaması ve retorik düzeyinde kalmasıdır. Sahicilik üzerinden yaratıcılık ve bilinçdışı, ideoloji, kuram ve sanat ilişkilerini es geçen bir gözlem ve estetik görüş düzeyinde kalmayı tercih eden Kuspit'in çalışmasında göz ardı edilemeyecek olan nokta ise izleyici kitlenin sosyolojisi olmaktadır. Estetiğin evrenselliği esas olrken sosyolojik belirlemeler açısından izleyicinin konularının göz ardı edilmesi piyasa eleştirisi için gerekli olan ekonomi ve politikaların kültürde belirleyici güçlerinin de göz ardı edilmesi demektir.

Kuspit'in anlatısının öne sürülen bu eksikliklerinin belki de en düşündürücü olması gereken yönünün O'nun eleştirdiği postmodernliğin kimi yönlerini taşımasıdır. Teorik olarak seçmeci davranmasıyla Kuspit, günümüz sanatlarında gördüğümüz pastiş (59) formuna benzer bir teknikte olguları ele aldığı söylenebilir. Modern Sanat Müzesi'nin "Modern Başlangıçlar" sergisinde, Stella'nın eleştirdiği, eserlerin sergi düzenlemesine benzer şekilde Kuspit, kendi anlatısında kimi aktörleri ve kimi olguları bir araya getirirken, kendine özgümlüklerini es geçmeyi tercih etmiştir.

Bu yazıda odak olarak aldığımız bilinçdışı konusunda sorunun sanat kültürü değil, değişen koşulların etkisi olduğunun göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Bilinçdışı gözden düşmüş bir yaratıcılık imkânıysa bunun nedeni olarak artık Batı toplumunun ahlaki yaşantısının ne Freud'un Viyana'sının, ne de Breton'un Paris'inin katı ahlaklılığının ve siyasi ortamının kalmaması ya da dağılması, günümüz küresel kültürünün çoğulculuğu içerisinde aşırılıkların bile sıradanlaştırılmasıdır (Burada postsanat ya da çağdaş sanata değil popüler kültürün sahnesine bakmayı önerebiliriz. Bu sahnenin kurulmasında artık sanatsal tüm şaşırtıcı tekniklerin olağanlaştığını, tüm aşırı söylemlerin nasıl parodize edilebildiğini görmek mümkündür).

Buna göre devrimci bilinçaltı ya da ona ait gerçeklik önermesi katılığını yitirmiş ahlaki kültürde ne önerebilecektir? Günümüz küresel kültür üretiminde bilinçaltının bile tipikleşmiş ve bir gösteri haline gelmiş görselleştirilmesi içinde Romantizm'den Gerçeküstüçülüğe dünyayı tekinsiz, büyüleyici ve hakikati gizemli kılma ve Sütüasyonist eylemciliğin kültürü kökten eleştirmeyi önermesi neler sunmaktadır? Bu sorular birer imkânsızlığı ya da sonu değil, bilinçdışını sanatçı kültürü olarak görmek yerine kültürü eleştirmek için yeniden ele alınması adına hala karşımızda durmaktadır.

*Engin Ümer

Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Görevlisi

E-posta: umerengin@gmail.com

Dipnotlar

1. Athur Danto, sanatın sonu hakkında 1984 yılında yayınladığı makalesini de ele aldığı "Sanatın Sonundan Sonra" (2010) kitabında bir sanatın sonunun tarihsel bir zorunluluk olarak önerdiğini yazar. Danto'ya göre sanat "tarih sonrası"dır (2010: 43). Akımların, üsluplarını,

sanatçılar ve eserlerinin bir arada olabilmesinde bu tarih sonrası durumun Danto için bir kıyasın mümkün olamayacağı anlamına gelmektedir (2010: 44). Jean Baudrillard da Danto gibi sanatın geldiği durumunun olağan görüntüsü içinde bir sonlar (eser, estetik, imge açısından) dizisi önerir. Özellikle bu konudaki yazılarının derlendiği "Sanatın Komplosu" (2010) kitabında imge ve yanılsama konusunda fikirlerini öne süren Baudrillard'a göre imgenin, bir gösterge halini alması referanslarının olmaması, simülasyona dönüşmesi, estetik olarak da "soğurulacak" nitelikte olması demektir (2010: 31). Sanatın içinde ise geleneklere karşı, klazizmin kurallarını yok sayan ve onu ölü sayan avangard akımlara (Fütürizm, Dadaizm özellikle) rastlarken, 1960 sonrasında da resim özelinde Amerikan Soyut Dışavurumcu resmi eleştiren akımlara rastlanır (Pop sanat, kavramsal sanat gibi).

2. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 195.
3. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 176.
4. Bu benzetmeyi teorik bir uygunluk olarak, Kuspit'in Amerikan psikanalitik yaklaşımının devamcısı olacak şekilde önermiyoruz. Kuspit daha çok Clement Greenberg'in sanat görüşünün devamcısı gibidir. Ancak psikanalize dair iki farklı görüşün değeri sanat, yaratıcılık, temsil, bilinçdışı gibi konu ve kavramları bugün yeniden düşünen Fransız ekole bakmayı düşünmek yönünde bir fikir vermektedir. Bu bakışta esas rolün ise Jacques Lacan'ın düşüncesi olabileceğini önerebiliriz.
5. Roudinesco, Elisabeth, 2013, Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan, Metis Yayınları, s.26.
6. Hal Foster, Anglo-Amerikan biçimciliğinde gerçeküstüçüğün "sapkın bir sanat akımı" sayıldığını ve modernist sanatın içine dahil edilmediğini yazar (2011: 12). Greenberg'in "Avangard ve Kıç" adlı yazısını sanatın kitlelerle buluşmasının eleştirisi olarak da okunmaya müsaittir. Greenberg'in bu yazısı ile Kuspit'in kimi düşünceleri birbirlerine koşut nitelikte görülmektedir. Her ikisinde de modern sanat "mutlağın ifade edildiği" sanattır (2004: 247). Her iki yazar da sanatı ele alırken aslında onun siyasi tarafını elemeyi esas görmüş gibidir. Bu konuda ayrıca Ali Artun, Greenberg'in modernist sanatı Sovyet etkisinden arındırdığı ve Alfred Barr'ın modern sanatı biçimci olarak ele almasıyla siyasi yönlerinin nasıl elendiğini de kısa bir panoramasına bakılabilir (2011: 29-35). Bu konuyu Serge Guilbaut'un "New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı" adlı kitabında da okuyabiliriz (2009).
7. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 22. Söz konusu edilen bu sergi gerçekten de ses getirmiş ve eleştirilmiştir. Bunun nedeni Modern Sanatlar Müzesi'nin modern sanat için bir bellek olması görevi ve bu sergideki değişimin hem müzenin hem de modern sanatın anlamına dair etkisidir. Bu sergide müze tematik bir halde modern sanatı yeniden düzenleyip sergileme yoluna gitmiştir. Ancak bu tematik sergileme modern sanatı anlama adına farklı ve sorunlu bir kavramsal çerçeve ve estetik deneyim sunmuştur. Bu konuda haklı bir başka eleştiri için Franco Moretti'nin "MoMA2000: Kapitülasyon" adlı yazısını tavsiye edebiliriz (Harrison ve Wood 2011: 1238-1242).
8. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 18.
9. Hegel'in bu konuda yazdığı şu şekildedir: Sanatı "düşüncemizin çözümlemesine vuruyoruz ve bunu yeni sanat yapıtları üretme niyetiyle değil, daha çok yaşamımızın bütününde sanatın işlevini ve yerini tanımak amacıyla yapıyoruz" (akt. Himenez 2008: 139). Ayrıca Luc Ferry'nin "Homo Aestheticus" adlı kitabında da modern sanatın nasıl bir elitizmi savunduğunu görmekteyiz (2012: 261-339).
10. Daha da önemlisi modern sanatın izleyicisinin sınıfsal konumu ile günümüz sanatının izleyicisinin sınıfsal konumu arasında bir ilişki ve değişim düşünülmelidir. Burada Kant'ın "ortak duyu" fikrinin eleştirisini yapan Peirre Bourdieu'nün sınıfsal farkların yargı gücünün oluşmasında etkili olduğunu önerir (1984). Bu çalışma açısından Bourdieu'nün eleştirisinin önemli mutlu olmayan bir kitlenin neden mutlu olmadığını düşünülmesi gerektirir. Bundan başka Bourdieu'nün "Sanat Sevdası" (2011) adlı kitabına bakılabilir. Özellikle sanat ve estetik deneyimin alışkanlıklarla ilgisinin anlatıldığı kısım önerilir (2011: 137). Diğer taraftan günümüzde sermayenin sanatsal üretime dahi girerek onu belirlediği, estetik olarak konumlandığı düşünülmektedir. Bu konuda Amerika ve İngiltere özelinde 1980'lerin serbest piyasa, şirketler ve sanat ilişkisinin ele alındığı Chin-Tao Wu'nun "Kültürün Özelleştirilmesi" (2005), daha çok sanat dünyasında meydan gelen sansasyonel sanat-piyasa olaylarının ele alındığı Dan Thompson'un "Sanat Mezal" (2011) ve Ali Artun'un "Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi" (2011) kitaplarını önerebiliriz. Bu çalışmalar, sermayenin sanata nasıl değer biçtiğini ve anlamlandırıldığını gösterirken "mutlu azınlığın" burada nasıl etkili olduğunu bize göstermiş olur. Ancak sermayenin sanatı belirlemesi kadar düşündürücü olan bir diğer konu, piyasanın aslında her şeyi içeri almaması ve hatta dışlamasıdır. Günümüzde özellikle piyasanın bu etkisi onun sadece para boyutuyla değil entelektüel bir güç halinde işleyişi ile de ayrıca düşünülmelidir.
11. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 184-185.

12. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 48-53.
13. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 51.
14. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 177.
15. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 10.
16. Kriz ve modernist sanat açısından bir okuma gerekmektedir. Bu okuma sadece batı kültüründe sanatı değil batılı olmayan kültürlerdeki modernleşme süreçleri ve buralarda yaşanan krizleri anlamak açısından kullanışlı da olabilir. Kriz konusunda Alan Megill'in "Aşırılığın Peygamberleri" (1998), gündelik deneyimin krizi konusunda Marshall Berman'ın "Kati Olan Her Şey Buharlaşıyor" (2003), estetik ve düşünmenin krizleri açısından Terry Eagleton'un "Estetiğin Ideolojisi" (2010) (29-51 arası), Hakkı Hünler'in "Estetiğin Kısa Tarihi" (1998) (15-43), Jaques Ranciere'in "Estetiğin Huzursuzluğu" (2012) adlı eserleri önemlidir.
17. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 104.
18. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 111.
19. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 112.
20. Baudelaire "Modern Hayatın Ressamı"nda sanatçıyı kalabalıklar içerisinde dolanan ve kendisini her yerde evinde hissedeni birisi olarak tanımlar. Baudelaire'in sanatçısının çocuklara özgü zihinsel berraklığı kalabalıklar içinde onların sürekli devinen yaşantısını kayıt eden özelliktedir (2003: 95-103).
21. İç ve dış gerçeklik ayırımının basitçe bir içe dalgıç değil, dış dünyaya bir öneri olarak içteki gerçekliğin önerilmesi açısından Gerçeküstücülerin fikirleri burada önemli olmaktadır. Özellikle bunun için Breton'un Gerçeküstü tanımına bakılabilir (2009: 31). Yine Dışavurumcu resmin kenti, savaşı, aile hayatını ele alan resimlerindeki keskin eleştirisi de iç dünyaya bir gömülmüşlük olarak görülemez. Dadacı tavrın kültür eleştirisindeki dil ve anlam açısından önerdiği delillere benzer dilsellikte bir içe bakış değil, anlamı inşa eden prosedürlerin yok sayılması bu akımı anlamada göz ardı edilemez. Avangardizmin, siyasi avangardla olan organik bağındaki yıkıcılık fikri de bir içe dalgıç değil, tersine hayatı dönüştürme arzusunu göstermektedir."Avangardın hedefi, süregelen siyasal iktidarı ele geçirmek ve yerine alternatif bir iktidar koymak değildir; tüm iktidarı mahvetmektir" (Artun 2011: 30).
22. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 116-117.
23. Sigmund Freud'un bilinçdışı ve temsil konusunda söylediklerini burada göz önünde bulundurmak gerekir. Özellikle "Düşlerin Yorumu" adlı eserinde bu düzeneğin detaylı açıklamalarını görürüz (Freud 2010: 44-70). Freud bu fikirleriyle sadece psikanaliz sınırları içerisinde düşünülmemelidir. Bilinçdışı ve temsil fikri içerisinde ikameler, metaforlar ve sembollerin bir dilsel düzeneğe düşüncesini sanatlara da ilham olacak şekilde gösteren yine Freud olmuştur. Elbette Freud öncesinde rüya ve sanat fikrine dair ortak bir anlam düşüncesine rastlamaktayız. Mesela Friedrich Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu"nun ilk sayfalarında şairin düşlerinden şiirini elde ettiğini yazar (2010: 18). Ancak Freud'un önemi burada O'nun deyişleriyle "ruhsal aygıt"ı anlamada bastırılmış içeriğini ifade eden düşünüşün sadece gizemli bir dünyaya yolculuk olmadığıdır. Freud aynı zamanda bastırılmış olanın gündelik bir ikellik ve ortak bir kültürel geçmişten geldiğini ifade ederek rüyaları aynı zamanda kültürün bastırma mekanizmasına karşılık bir boşalım olarak görmüştür. Benzer şekilde bu düşünme modernist sanatı da besleyen, onun kültür eleştirisinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Gerçeküstücülük bu fikri öne sürmesiyle önemli olmaktadır.
24. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 113-115.
25. Bu üzerine daha derin düşünülmesi gereken bir konudur. Biçimci resmi sadece inşacı ve matematikle işleyen evrensel bir dile sahip, algı psikolojisine hizmet eder şekilde görmek adına bu gerekmektedir. Genellikle soyut resim etrafında dönen tartışmalar ya soyut resmin ezoterik bir dil, daha doğrusu bir deneyim olduğu fikriyle ya da günümüzde sanat eğitiminde de kullanılan biçimci soyutlamalarından hareketle daha şematik düşünülmemelidir. Elbette bunlar konuyu anlamada yeterli görünmektedir. Ancak bundan başka soyut anlama karşısında imge üzerinden bu duyum ve dünya olgusunu düşünmek de olasıdır.
26. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 30
27. Psikanalizi bu yönde eleştiren Gilles Deleuze, onun arzulamayı burjuva ailesi içinde sınırlandırarak aynı zamanda burjuva ahlakına hizmet ettiğini ifade eder (2005: 73).
28. Tzara, Tristan, 2004, Dada Manifestoları, s. 22.
29. Breton, Andre, 2009, Sürrealist Manifestolar, s.15.
30. Kuspit, estetik açıdan okuyucuya "estetik modern sanat" adında bir dönem, akım, tarz ya da fikir sunar. Buna karşılık güzelliğin yadsındığı postestetik bir modern sanat ta vardır (Kuspit 2006: 47).
31. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 129.
32. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 110.
33. Bu konuda Hal Foster'ın "Gerçeğin Geri Dönüşü" (2009) adlı kitabı önerilebilir. Bu kitap 1960 sonrası kimi akımları ve isimleri ele alırken dönemde özellikle Fransız düşüncesini ortaya atarak bir ilişkilendirme gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Foster'ın kitabının teorik çerçevesi Kuspit'in kitabının tersi gibi okunabilir.
34. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 110-111.
35. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 110.
36. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 138.
37. A.g.y. 2006: 119. Burada Kuspit'in postsanatçının bilinçdışının bir burjuva ideolojisi olduğu düşüncesi ile Tzara'nın düşüncesindeki ortaklık göz ardı edilmemelidir (bkz. not 27).
38. Kristeva, Julia, 2004, Korkunun Güçleri, Ayrıntı Yayınları, s. 13-16.
39. Lyotard'ın yüce fikrinin Kuspit'in bilinçdışını bir dışkı gösterisine dönüştüren postsanat başka bir bakış açısında anlamak için basit bir öneri olmadığını söylemek gerekir. İlk olarak Lyotard'ın Kant okuması aynı zamanda Greenberg'in "saf sanat" olarak modernist resim önerisindeki biçimcilik vurgusundan farklıdır. Greenberg, modernist resmi tanımlarken aklın biçimsel açıdan eleştirisini ilk yapan Kant'ı, tıpkı resmin kendisine dönen modernist ressam gibi görür (2009: 356). Lyotard ise Kant'ın yüce fikrinin başka türlü bir okumasıyla ele almıştır. Kant "Yargı Yetisinin Eleştirisi"nde sanatın yüceyi gösteremeyeceğini yazar (2006: 102). Lyotard'da yüce ise sanatın gösterebileceği bir hal alır. Yüce burada bir sınır deneyimi olarak sanatçının kültüre dışlanan her şeyi sunmasıdır. Lyotard özellikle postmodern yüce fikrini, bilinçdışı süreçlerinin Kuspit gibi ego merkezli değil daha çok id merkezli düşünmeyi önermiş olur (bkz. Kearney 2012: 113-118). Dışkı, iğrençlik ve sanat konusunda Slavoj Žižek'te "dışkısal objeleri sanatsal objeler olarak sergileyen bugünün sanatçısını yüceltim mantığını baltalamaktan çok öte çaresizce onu korumaya" çalıştığını yazar (Žižek 2003: 43). Hal Foster'ın "Gerçeğin Geri dönüşü" adlı kitabında 1960 sonrası sanat ile Julia Kristeva'nın iğrençlik konusundaki fikirleri arasında ilişki kurmaktadır (2009: 193-211). Kuspit'in eleştirdiği iğrençlik esasında Kant estetiğinin devamı olarak yüceltiğin korunması, bilinçdışı süreçleri açısından bir kültür eleştirisi olarak sanatçının şoke edici imkanları kullanması olarak tersine bir okumaya fazlasıyla açıktır.
40. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 120.
41. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 119.
42. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 120.
43. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 120.
44. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 121.
45. Lacan 2013: s. 42. Ayrıca detaylı bir açıklama için bakılabilir: J.D.Nasio "Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders" (2007).
46. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 106.
47. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 122.
48. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 168.
49. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 174.
50. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 175-177.
51. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 175.
52. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 142.
53. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 148.
54. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 144.
55. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 152-154.
56. Bu sanatçılar David Bierk, Michael David, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderon, Julie Heffernan, Odd Nedrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg, Brenda Zlamany, Don Eddy, Erich Fischl ve onların "duayenleri" Avigdor Arika ve Lucian Freud'dan oluşmaktadır (Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 198-199).
57. Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları, s. 197-198.
58. Mesela Eski Yeni Ustalar'dan Jenny Saville'in eserlerinin bedenini kültürel belirlenmişliği halinden et haline doğru gidişi feminist sanat ve figürün insaniliğinin şiddetle azaltıldığı stiller içerisinde düşünülebiliriz. Bacon eleştirisinde Kuspit'in Bacon'u şiddetle eğlenceli kılan biri olarak görmesi karşısında (Kuspit 2006: 128) Saville'in resimlerinde Bacon etkisini, hatta - Kuspit'in kitabında çokça eleştirildiği - pop sanata özgü gösterimden modern ustaların gizemselleştirmesine karşı daha da yüzeye geçen tavrını görmek te mümkündür. Bundan başka Michael David'in Kuspit'in de kitabında kullandığı resmi "Resmin Ölümü" (2001-2) adlı çalışmasındaki Manet'e yapılan göndermeyi postsanatçının parodilerinden ya da temellük etmelerinden ayıran ne olmaktadır? Bu resimdeki anlatımın düzlüğü mesajın biçimi aşan sardanlaştırmasıyla postsanatın

içeriği sıradanlaştırması arasında açıkçası bir fark görmek zordur. Bu David'in resmini postsanat olduğu ve değersiz olduğu anlamına gelmez. David'in ve Saville'in resimlerini 1960 sonrası değişimlerin etkisi açısından düşünmek için örnek olarak görülebilir.

59. Jameson, Fredric, 2005, Kültürel Dönemeç, Dost Kitabevi.

Kaynaklar

- Danto, Arthur; 2010, Sanatın Sonundan Sonra, Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean; 2010, Sanatın Komplosu, İletişim Yayınları.
- Kuspit, Donald; 2006, Sanatın Sonu, Metis Yayınları.
- Roudinesco, Elisabeth; 2013, Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan, Metis Yayınları.
- Foster, Hall; 2011, Zoraki Güzellik, Ayrıntı Yayınları.
- Greenberg, Clement; 2004, "Avangard ve Kiç", Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı İçinde, Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, Ankara, Ütopya Yayınları.
- Artun, Ali; 2011, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Guilbaut, Serge; 2009, New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, İstanbul, Sel Yayınları.
- Moretti, Franco; 2011, "MOMA 2000: Kapitulasyon", Sanat ve Kuram İçinde, Der. Paul Harrison ve Paul Wood, İstanbul, Küre Yayınları.
- Jimenez, Marc; 2008, Estetik Nedir?, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Ferry, Luc; 2012, Homo Esteticus, İstanbul, Pinhan Yayınları.
- Bourdieu, Pierre; 1984, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, Routledge Classics.
- Bourdieu, Pierre; 2011, Sanat Sevdası, Metis Yayınları.
- Thompson, Don; 2011, Sanat Mezat, İstanbul İletişim Yayınları.
- Wu, Chin-Tao; 2005, Kültürün Özelleştirilmesi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Megill, Alan; 1998, Aşırılığın Peygamberleri, Ankara, Bilim ve Sanat.
- Berman, Marshall; 2003, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Eagleton, Terry; 2010, Estetiğin İdeolojisi, Doruk Yayınları.
- Hünler, Hakkı; 1998, Estetiğin Kısa Tarihi, Paradigma Yayınları.
- Ranciere, Jacques; 2012, Estetiğin Huzursuzluğu, İletişim Yayınları.
- Baudelaire, Charles; 2003, Modern Hayatın Ressamı, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Breton, Andre; 2009, Sürrealist Manifestolar, İstanbul, Altı Kırkbeş Yayınları.
- Artun, Ali; 2011, Sanat Manifestoları (Avangard Sanat ve Direniş), İletişim Yayınları.
- Freud, Sigmund; 2010, Düşlerin Yorumu II, Payel Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich; 2010, Tragedyanın Doğuşu, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Deleuze, Gilles; 2005, Kapitalizm ve Şizofreni, Araf Yayınları.
- Tzara, Tristan; 2004, Dada Manifestoları, İstanbul, Norgunk Yayınları.
- Foster, Hall; 2009, Gerçeğin Geri Dönüşü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Kristeva, Julia; 2004, Korkunun Güçleri, Ayrıntı Yayınları.
- Kearney, Richard; 2012, Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar, Metis Yayınları.
- Greenberg, Clement; 2009, "Modernist Resim", Modernizmin Serüveni İçinde, Alkim Yayınları.
- Kant, Immanuel; 2006, Yargı Yetisinin Eleştirisi, İdea Yayınları.
- Zizek, Slavoj; 2003, Kırılgan Mutlak, Encore.
- Lacan, Jaques; 2013, Televizyon, Monokl.
- Nasio, J.D.; 2007, Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders, İmge Kitabevi.
- Jameson, Fredric; 2005, Kültürel Dönemeç, Dost Kitabevi.