

# Modern'den Postmodernizme Yüzey\*

**Prof. David JOSELIT**

*University of California*

*Çeviri:*

**Dilek TÜRKMEÑOĞLU**

*Yard.Doç.,*

*Erciyes Üniversitesi*

*Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü*

*Öğretim Üyesi*

Yüzeyi düşündüğümde popüler basında Kaliforniya'nın güneyinde yayınlanan plastik cerrahi ile ilgili tanımlardan biri aklıma gelir. Bu reklam saçı jelli, dramatik gözleri ve yüksek elmacık kemikleri ile yüzü aşağıdaki yazıyla çevrelenmiş bir adamı gösteriyor: 'Güzel mi? elbette, gerçek mi? Kimin umurunda.' Açıkça görüldüğü gibi bu parçanın okurları için 'gerçek' kelimesinin ifade ettiği otantiklik umursamaz bir omuz silkelemeyle reddediliyor: Kimin umurunda! Ama bu ünlem doğruysa yani hiç kimse umursamıyorsa, o zaman reklam, reddeder görüldüğü endişeleri neden gereksiz kılmaya çalışıyor? Çünkü gerçekten bastırılmış cevabına rağmen reklamın kendisine sorduğu şey şudur. Yüzünüz gerçek değilse nedir? Bu öneminin popüler basının çok ötesine gittiğine inandığım bir sorudur.

Düzlük ve derinlikle ilgili bu tartışmalar sanat tarihinde etik bir yön taşır. Geleneksel olarak modern resim içindeki öz sembole yönelik ereksel (teleolojical) ilerleme ile ilgili olan düzlük aynı zamanda, postmodernizmin hakim metaforu durumundadır. Jameson'a göre: "Yeni bir düzlük ya da derinliksizlik, en gerçek anlamda yeni bir tür yüzeysellik, belki de günümüzde postmodernizmin baskın biçimsel özelliğidir."<sup>1</sup>

Jameson'un ileri sürdüğü türden düzlük, pastiş ve simülasyon sözcükleriyle belirtilir. Bu tanımlamakta olduğum reklamdaki cerrahi açıdan bahsedil-

\* Toward a Genealogy of Flatness, Art History, Volume 23, N.1, March 2000 adlı kaynaktan özetlenerek çevrilmiştir.

1 Fredric Jameson, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University Press 1991, p. 9.

len modelin postmodern yüzüdür. Fakat Jameson'un düzlüğü, Clement Greenberg'in modern resmin temel özelliği olarak ileri sürdüğü düzlükle aynı türden midir? Benim bu soruya cevabım evet ve hayırdır ve bu yazının amacı böyle bir cevabı kısaca irdelemektir. Çünkü modernizmin düzlüğü sadece optik bir olay değildir: düz bir tablonun ortaya çıkışı, resimle taklit özdeşleşmenin yerini izleyicinin özel devim duyuumsal deneyiminin aldığı seyircilikteki bir dönüşümü gösterir. Olay sanki bilinçten bilinçaltına kayıyor. Şematik olarak ifade etmek gerekirse, soyutluk belki de izleyicide dramatik olarak farklı psikolojik tepkiler meydana getirmek amacıyla sanatçının psikolojik tepkilerini kaydeden bir makine olarak çalışır. Onun ortaya koyduğu derinliğin psikolojik olduğunu, diğer taraftan postmodern sanatta ortaya farklı bir düzlük ve derinlik ifadesi çıktığını savunacağım. Postmodern eserlerde sadece görsel değil, psikolojik derinlik de önemini kaybeder ve bu kimliğin kültürel biçimde koşullandırılmış bir stereotip oyun olarak ortaya çıktığı bir görsellikle sonuçlanır.

'Düzlük' terimini, modern/postmodern farkının ötesinde, hareketler arasında sahte bir zıtlık (karşıtlık) olarak gördüğüm şeyi ayırt etmek amacıyla seçtim. Bu terim geleneksel olarak modernizmde ayrılmayıcı bir ifade taşımasına rağmen, yirminci yüzyıl sanatının farklı bir tanımını meydana getirmek için onun çeşitli ve çelişkili anlamlarını korumak amaçındayım. Böyle bir analitik projeyi yeniden sınıflandırma işleminden çok daha fazla bir şey olarak görüyorum. Modern sanat tanımlarını etkin Greenberg geleneğinden kurtarmak için onun önemli terimlerini yeniden ifade etmek gerekiyor. Ancak modernizm üzerinde tekrar durmak bir kez daha düzlükle birleşmeyi ifade ederken, terim ayrıca sözde postmodern sanatın analiz edilmesinde önemli bir açıklayıcı rolü de üstlenir. Ben burada global dünyamızda yaşadığımız düzlük ya da derinliksizliğin görsel bir etkiden çok daha fazla bir şey olduğunu ve düzlüğün kendimizi tasvirleme dönüşürmede ödediğimiz bedelin güçlü bir metaforu görevi gördüğünü iddia edeceğim. Bu, günümüz kapitalizm dünyasına girmenin gerekli koşulu olarak görünmektedir.

Greenberg modernist çalışmalarda derinlik algısı ve beklentisinin tamamen akıldan çıkarılamayacağını farkındadır. Onun yerine perspektif derinliğin resmin sığ yüzeyinde şifrelenmiş ya da yeri değiştirilmiş, farklılaşmış niteliği ile ilgilenir. Bir eleştirmen olarak onun en büyük katkılarından biri bu gibi stratejilerle ilgili gelişmiş bir tanımlama getirmesidir. Bunlardan ilki kolajda, 'ters derinlik' diye adlandırılabilir. Bu resim düzlemi ötesindeki illüzyonist bir geri çekilmeden ziyade resim düzleminden yükselen gerçek bir yapıdır. 1948'de bir kolaj sergisi ile ilgili değerlendirmede yazdığı gibi:

"İllüzyonun reddedilmesinde sonraki adım resim yüzeyi üstündeki konu ile ilgili olmayan elementleri yukarı kaldırmak ve resmin şu ya da bu kısmını alçak rölyefte olduğu gibi fiziksel açıdan göze yaklaştırarak derinlikler ve

hacimlerle ilgili duyguları ya da fikirleri elde etmeye çalışmaktı."<sup>2</sup>

Greenberg'in tanımladığı ikinci tip optik (görsel) yer değiştirme onun 'duygunun gerginliği' ya da modernizm öncesi resmin derin illüzyonistik alanlarının sığ rölyefine sıkıştırma dediği şeydir. 1952'deki bir yazısında da bunu şöyle tanımlıyor: "Duygunun 'derinliği' değil de gerginliği post-kübit sanatta en güçlü olanı tanımlar. Boş alanın tamamen doldurulması, dışbükeyliklerin ve içbükeyliklerin düzeltilmesi- tutkulu çağdaş ressam herhalde sadece tam bir kesinlikle doğrulayabileceği şeyi sunuyor; duygularını kesin olarak dışlamıyor fakat gittikçe onlara daha az güveniyor."<sup>3</sup>

Derinliğin yerini değiştirmenin üçüncü yolu illüzyonistik geri çekilmeyi yanal uzantı haline getirmektir. Greenberg bu kavramı ilk kez 1995'te yayınlanan önemli yazısı 'Amerikan Tarzı Tablo'da işliyor. Bu yazıda şöyle der:

"Bu resimlerin büyük oluşu şaşırtıcı değildi: Soyut Ekspresyonistler içinde kalabalıklaşmadan resimli olayı geliştirebildikleri bir derinlik illüzyonunu artan bir şekilde desteklediklerinden çok büyük tuvaler yapmaya yöneldiler; tuvallerinin düzleşen yüzeyleri onları resim yüzeyi boyunca hareket etmeye ve tuvalin fiziksel büyüklüğü içinde kendi resimsel hikayelerini anlatmak için gerekli alanı bulmaya zorladı."<sup>4</sup>

Yazıda kolajın ters derinliği, uzamsal sıkıştırma ya da 'gerginlik ve anıtsal tuvalerin yanal uzantıları olarak neredeyse kaybolmuş bir derinliğin bu üçlü isimlendirilmesi oldukça inandırıcıdır. Fakat Greenberg'in görsel özellikler üzerinde özel olarak odaklanması Soyut Ekspresyonizm'deki alegorik derinlik boyutunu da içerir ve bu, Jackson Pollock'un resminin temel özelliği olarak ortaya çıkmıştır.

Bu alegori Pollock ve eleştirmenlerce paylaşılan el hareketleri ile yapılan (gestural) tablonun iç kaynaktan - psikolojik bir derinlikten ortaya çıktığı inancından doğar. Pollock'un 1951'deki bir ifadesi bilinçaltına duyduğu ilgiyi belgelemiştir: "resim yapma yöntemi ihtiyaçtan doğan doğal bir gelişmedir. Duygularımı göstermekten ziyade ifade etmek isterim. Teknik, sadece ifadeye ulaşma aracıdır."<sup>5</sup> Pollock'un sanatını tanımlarken birçok kez duygu ile soyutluk arasındaki eşitlikten bahsedilmiş olmasına rağmen, bunun öneminin gerçekten anlaşılıp anlaşılmadığını bilmiyorum. Nasıl oldu 1951'de bir dizi sıçratılmış ya da biriktirilmiş boya, el izleri ve ezilmiş sığa-

---

2 Clement Greenberg, 'The Collected Assays and Criticism; volume 2:Arrogant Purpose , 1945-49, ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Pres, 1986, p.260

3 Clement Greenberg, 'The Collected Assays and Criticism; volume 3: Affirmation and Refusals, 1950-56, ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Pres, 1993, p.102

4 Clement Greenberg, ' "American - Type" Painting', in Partisan Review, Spring1955, reprinted in ibid., p.226

5 Jackson Pollock, From the narration for the film Jackson Pollock (1951), by Hans Namuth and Paul Falkenberg in Herschel B Chipp (ed.), 'Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics, Berkeley: University of California Pres, 1968, p.548

ra izmaritleri özün uzaduyumsal desteğini (undergirding) temsil etti? Greenberg, resimle insan duygusu arasındaki bu ilişkinin mantığa aykırı doğasının farkındadır. Betty Parsons'taki Pollock'un 1984'teki sergisini savunan değerlendirmesinde şöyle yazıyordu: "Daha önce olduğu gibi, Pollock'un yeni eseri çağdaş resimle samimi olarak ilgilenmeyenlerin tümüne bir bulmaca sunuyor. Şimdiden duyuyorum: 'duvar kağıdı desenleri, resim tuval içinde bitmiyor, ham, gelişmemiş duygu'..."<sup>6</sup>

Greenberg'in hayal ettiği potansiyel kınamalar' duvar kağıdı gibi duygudan tamamen yoksun bir ifadeden, disiplinsiz bir etkiye kadar değişir: "ham geliştirilmemiş duygu" Greenberg'in bir izleyicinin Pollock'un eserine mantıklı bir şekilde birçok tepki gösterebileceğini bilmesi bizi optik derinlik ve düzlük analizi konusundaki problemin özüne götürür. Çünkü daha önce bahsettiğim gibi, yüzeydeki derinliğin yerinin değiştirilmesi ile ilgili tanımladığı üç yol - kolajın ters derinliği, yüzey gerilimi ve tuvalin yanıl uzantısı- onun psikolojik derinlik konusundaki ısrarıyla desteklenmektedir.

Greenberg optik özelliklerle duygusal durumlar arasında bir eşitlikler zinciri kurmaktadır: Gerginlik duygusu derinliğe karşıdır konvekslikler ve konkavlıklardan doğan düzlük sanatçının gerçek duyguları ile bağlantılıdır. Düzlük burada duygunun yoğunluğu veya etkisi olarak düşünülür. Sonuçta derinlik, duygusal ve görsel olarak ayrılır. Greenberg tarzı modernizme göre, psikolojik derinlik ifadesi görsel derinliğin yüceltilmesini gerektirir. Eğer Pollock'un gözüyle soyutluk bir duygusal ihtiyacın karşılanması tekniği ise Greenberg'in ifadesiyle tersi doğrudur: Optik modernizm ressamın duygularıyla geçerlik kazanır. Apokaliptik bir duvar kağıdını yirminci yüzyılın en mükemmel tablosu haline getiren, sadece bir ressamın tam bir kesinlikle doğrulayabildiği bu duygulardır ve eğer bu doğruysa, Greenberg'in düzlük konusunda savunması soyutluğun geçerliliği konusundaki derin kaygıyı gizler. Çünkü, bu sanatta optik düzlük psikolojik derinlikle geçerli hale gelmektedir. O halde Greenberg'in modernizmini, ressamın bilinçaltının form uğruna bırakıldığı resim uygulaması olarak tanımlayabiliriz. Kişilik yapısını, estetik ifade bütünlüğüne bağlayan böyle bir önerme, görsellik sorunu ya da görselliğin sosyal alan içindeki konumunun tarihi açıdan özel karakterine ihtiyaç duyar. Görsellik terimi, günümüzde kültürel kurumlar ve psikolojik oluşumlar gibi birçok estetik belirleyicileri olan eleştirel bir kategoridir. Sonuç olarak görsellik izleyici ve görünüm, bakış tarzları ve biçim alışkanlıkları olmak üzere birbirini tamamen içeren iki ayrı tarzı kapsar: Greenberg tarzı modernizmi tartışırken görselliğin ikinci boyutuna dayanan bir konuyu ileri sürdüm: Soyutluk ile ruhsal etki arasındaki ilişki nedir? Yir-

---

<sup>6</sup> Clement Greenberg, 'Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock', in *Nation*, 24 January 1948, tekrar basım: *The Collected Assays and Criticism*; volume 2, op cit. (note 3), p.201

minci yüzyıl sanat tarihi ve kültürel eleştirisindeki bu önemli soru iki teorik konum arasında değişen bir dizi yorumu ortaya çıkarır. Bir tarafta kapitalizm altında sosyal ilişkilerin yabancılaşmasının - ya da soyutluğun- sonucu olarak Lukas'cı 'soyutluğun kınanması' vardır.<sup>7</sup> Diğer taraftan, Kandinsky'den Breton'un sürrealizmine, New York ekolü ressamlarına kadar uzanan bir gelenek soyutlukla hayal gücü ya da bilinçaltının renk ve şekle dönüşümünü birleştirir. Bu yüzden yirminci yüzyılın başları ya da ortalarının görselliği birbirini izleyen yabancılaşma ve özgürleşme suçlamalarından doğar. Fakat Foucault'un disiplin fikrinin ifade ettiği gibi bu özellikler aynı madeni paranın iki yüzünü oluşturur: Onun uygar insanın eğitiminin analizi, onların bu isteği gerçekleştirerek kendilerini özgürleştirmek için üzerlerine yüklenen kendilerini ifade etme zorunluluğundan kaçınamayacaklarını gösterir.<sup>8</sup>

Pollock'un resmini yirminci yüzyıl soyutluğunun bu kuvvet alanında nasıl yerleştirebiliriz? Onun 1948'den 1951'e kadar olan sanatı, her biri diğerlerini etkileyen, örtüşen renk ağları halinde düzenlenmiş ısrarlı boya cisimselliği ile anlatılır. Yirminci yüzyıl sanat tarihini bilmeyen ve bu gibi eserlerle ilk kez karşılaşan izleyici bir stüdyo zeminindeki lekelerle benzeyen bir renk karmaşasından başka bir şey algılama konusunda zorlanabilir. Daha fazla dikkat gösterince, bazen yoğun ve parlak bazen de kıvrımlı ve kuru olan, heyecanlı bir görsel ortaya çıkış görünebilir; Ancak bu tablolarla Greenberg ya da Pollock'un ne gördüğünü anlamak için insanın, bunlarda biçimle duygu arasındaki belirli, tarihsel açıdan özel bağlantıyı göz önünde tutması gerekir. Böyle bir bakış tarzı ne kasti ne de kaçınılmaz olarak görsellik kategorisinin işaret ettiği şeydir. Böylece Greenberg görselliğinin bir analizi, optik ve psikolojinin özel anlamıyla 'duygunun gerginliği' gibi sözcüklere anlam yüklemektedir. Bunu ortaya koymak için Foucault'un modern insanla ilgili en güçlü analizlerinden birini Pollock'un resmine dayandırmak istiyorum. Genel işkencenin göz alıcı biçimlerden hapislihanenin rasyonel bir şekilde yönetilen bürokrasisine epistemolojik kayışı tanımlarken, Foucault vücut ve ruh arasında özel bir bağlantı olduğunu ileri sürer. O, ruhsallığın bir tür insanüstü öz olarak vücudu canlandırmasından ziyade onun, bedeninin güç tarafından ele geçirilmesi olarak ortaya çıktığını savunur.

7 Frederic Jameson bu durumu kısaca şöyle özetler: 'Bireyin deneyimlediği sanat eserinin çerçevesi yaşanan bireysel deneyimlerdir ve bu sınırlar çerçevesinde dış dünya inatçı bir şekilde yabancılaşmış olmayı sürdürür. Bireysel deneyimlerimizi bu kolektif boyuta aktardığımızda, insan kurumlarının sosyolojik ve tarihsel bakış açısı yavaşça bizim için bir kez daha transparan hale gelir, cisimleşmemiş soyut düşünce alanına gireriz ve sanat eserini arkamızda bırakırız. İki uzlaşmaz düzeydeki bu yaşam, modern dünyanın yapısındaki temel hataya uygun düşer: soyut düşünceler olarak anladığımız şeyler bireysel yaşam ve deneyimimizde direk bir şekilde yaşamadığımızdır. Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* Princeton University Press, 1971, p.169

8 Michel Foucault, *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction*, trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1978.

"Bir ideolojinin yeniden harekete geçirilmiş kalıntıları olarak bu ruhu görmektense, insan bunu vücut üzerindeki belirli bir hakimiyetle ilgili bir ileti olarak görür. Ruhun bir illizyon ya da ideolojik bir sonuç olduğunu söylemek yanlış olur. Aksine, o vardır, onun bir gerçekliği vardır, bir gücün çalışmasıyla sürekli olarak vücut etrafında, üzerinde ve içinde meydana getirilir. Bir ruh, insan içinde yaşar ve ona bir varlık kazandırır, bu varlığın kendisi gücün vücut üzerinde uyguladığı hakimiyetteki etkendir. Ruh, politik anatominin sonucu ve aracıdır; ruh vücudun hapishanesidir."<sup>9</sup>

"Ruhun, vücudun hapishanesi" olduğunu ileri sürerek, Foucault dışarıdan vücuda yönelen disiplin rejimlerinin ruhsal emirler yoluyla içeriden şifrelediği ve sürdürüldüğü bir öz yönetim mantığına dikkati çeker. Böyle bir formülendirme Pollock'un sanatındaki ressama özgü jest ve ruhsal etkinin ifadesine ışık tutmaktadır. Fabrika işçisinin oldukça düzenli hareketleri değilse, Pollock'un vücudunun boyaya kaydettiği ritmik hareketler disiplinli bir tekrar temposuna dayanır.<sup>10</sup> Bunlar büyük ölçüde kaostan doğan bir düzen düşüncesini uyandırırken tuvallerin kuvveti, eşzamanlı olarak anlaşılabilirlik sınırlarını nasıl zorlayabildiklerinden doğar. Eğer ileri sürdüğüm gibi, Foucault bedensel bir disiplininin sonucu olarak modern bilinçaltını görmemize izin verirse, Pollock ve Greenberg'in ruhsal etki ve sanatsal form arasında kurduğu bağlantı belirli bir epistemolojik anlam kazanır. Pollock'un sanatının fiziksel niteliği duygusallığı ve bilinçaltını gösterir. Bu ilişki ile ilgili olarak yorum yapmak için durmaya değer, çünkü bilinmesine rağmen anlaşılır olmaktan uzaktır. Foucault'un disiplinle ilgili tanımı gibi, Pollock ve Greenberg'in görseelliği bir ruhun bedensel bir yazıyla yaratıldığını farzeder: ruh vücudun üzerinde ya da ötesinde değildir, fakat onun basit bir tamamlayıcısıdır. Eğer durum buysa, Rönesans'tan itibaren kabul edilen ressama özgü derinlik özel kuvvetini kaybeder. İç kısmın vücut ile eşzamanlı varolduğu kabul edilirse bir yüzeyler ya da düzlük sanatı kaçınılmaz görünür.

Her biri tenin incelenmesi (etüdü) adlı Jasper Johns tarafından yapılan bir dizi çizim böylesi bir yüzey sanatıdır. Tam anlamıyla kendi tenini açtığı bu çizimlerde Johns başına ve ellerine yağlı boya uygulayarak ve vücudunun bu kısımlarını kağıt tabakaları üstüne bastırarak ve daha sonra onların üzerine kömür sürterek çalışmıştı. Bu dizi ile ilgili tasarımlarını Johns tanımladığı ve gerçekleştirilmemiş bir proje hazırlanırken 1960'da defterine not et-

9 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans., Alan Sheridan, New York:Vintage Books, 1979, pp. 29- 30

10 Pollock'un stilini disiplin anlamında, sanatçının yaratıcı ve politik özgürlüğünün bir ifadesi olarak anlamak paradoksal görünebilir. Bununla birlikte Pollock'un tekniğinin büyük ölçüde ustalık ürünü olduğu iyi bilinir. Gerçekte bu teknikle, görüntüde resmin kendiliğinden ortaya çıkan doğası yanında birçok kompozisyonunun bütünüyle klasik dengeye sahip olması, bu resimlerin kontrol etme hakkında olduğu kadar ruhsal etkiyi ifade etme hakkında olduğu tezimi güçlendirir.

mişti: "Bütün vücudun alçıdan negatifini yapın. Bunun ince kauçuktan pozitifini yapın. Bir tahta üzerine oldukça düz bir şekilde yayılması için bunu kesin, bunu bronz halinde dökün ve adına cilt deyin."<sup>11</sup>

Çöken bir balon gibi, John üç boyutlu başın havasını boşaltmayı ve oldukça düz bir yüzeye onu yaymayı önerir. Deri ve yüzey arasındaki bu sade eşitlikte, benim Jackson Pollock'un sanatındaki, (painterly form) ressamca forma kendinin rehin bırakılması olarak tanımladığım şeyi kabul eder: içinde ve resim yüzeyinin üstünde onu ele geçirir. Max Kozloff'un unutulmaz olarak yazdığı gibi:

"...onun kasten kendisini kendi fizik imgesinin içinde bıraktığı sanat eserinin fiziki sınırlarından özgür kılma çabasında John'unkinden başka hiçbir çalışma mahpusluğun bu dokunaklı etkisine sahip değildir."<sup>12</sup>

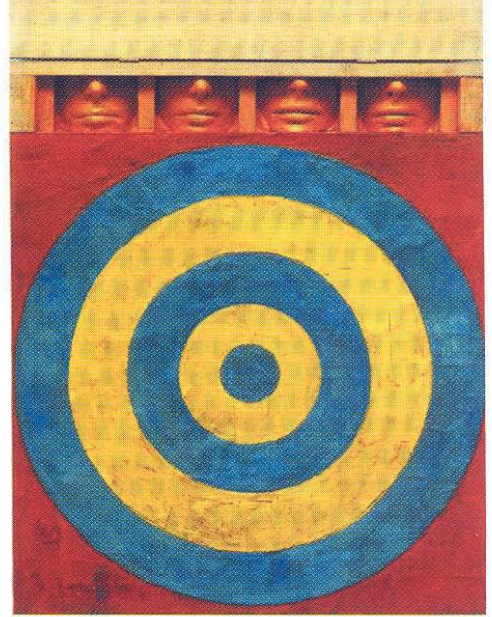
Burada tutukluluk metaforu bahsedilmeye değer. Çünkü Pollock'un eylem resmi ve John'un cilt çizimleri arasında geçen on yıl için, ilkinin disiplinli doğası, ikincinin açıkça baskı uygulayıcı kontrolüne öncü oldu.

Kariyeri boyunca istisna görünmesine rağmen Johns'un cilt çizimleri direk 1950'lerin sonu ve 1960'ların başı ilgileri içindedir. İlk olarak 'Hedef ve Dört Yüz' gibi çalışmalarda başlayan bu ilgi onu 1964'da 'Nöbetçi' ile resimsel ve heykelsel çalışmalar arasında farklı anlamları keşfetmeye yöneltmişti. İkinci olarak bu çalışmalar John'un et dokusu ve görünüşüyle balmumunu ilişkilendirmek isteğini kanıtlar. Sonuç olarak bir encaustic tekniğin bitmek tükenmek bilmez kullanımı, resmin yüzeyini beden yüzeyiyle ilişkilendirme çabası olarak değerlendirilebilir. Belkide balmumu müzesi sergilerine ilgisi geçmişinde sanatına yeni bir yöne doğru bir etki oldu. 1964'de bir görüşmede şöyle der:

"Nöbetçi için ilk fikir, Londra'da Madame Tussaud'u ziyaret ettiğimde oluştu. Et imgesi, deri imgesi önce asla kullanmadığım imgelerdi. O zamandan beri bu imgeleri çalışmama dahil etmeye uğraşıyorum, fakat boşuna, sandalyede oturan bir insan bacağı fikri aklıma ilk bir yıl önce geldi."<sup>13</sup>

Kozloff'un belirttiği gibi Johns'un 1962 yılında yaptığı çizimlerde cilt ve resim yüzeyini birleştirmesi, bir

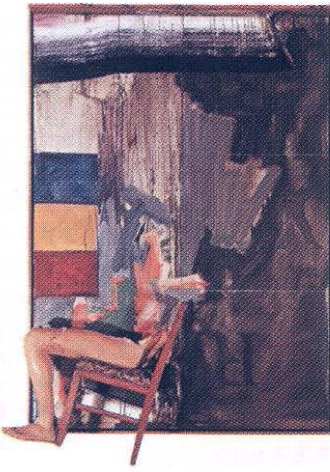
JOHNS, Jasper,  
'Hedef ve Dört Yüz',  
1955, (75.5x71x9.7 cm.)



11 Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews, Christel Hollevoet, New York: The Museum of Modern Art (Harry N. Abrams, Inc. tarafından dağıtıldı.), New York, 1996, pp. 50-1

12 Max Kozloff, Jasper Johns, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1968, p.47

13 Yoshiaki Tono, 'I Want Images to Free Themselves from Me', (in Japanese) in Geijutsu Shincho, Tokyo, vol.15, no.8 (August 1964), pp.54-7



JOHNS, Jasper,  
Nöbetçi, 1964,  
215.9x153 cm.  
Collection Mr. Hiroshi  
Teshigahara, Tokyo

su havuzunda çarpıtılmış yansımalar gibi kağıt yüzeyinin hemen altından çıkan hapsedilmiş bir bedeni tematize eder. Biçimsel yapılarında bu çalışmalar, zihin veya hafızanın bir alegorisini üretir. 1970-71 bir skeç kitabında Johns'un sözleri: "...basılan imgenin kağıt üzerine kalemle karalandığında görünür hale gelecek şekilde yağla basılmasının sihirli resim destesini taklit ettiğini"<sup>14</sup> belirtiyordu.

Bir çocuğun bu oyuncuğu kullanımı düşünüldüğünde Johns'un sözleri bize hafıza ve algılama arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatır. Bu anlaşılmasız el yazısı deste, ince kağıdın transparan tabakaları ve üzerine ilüstr edilmiş, değişebilir esnek yüzeyli bir tablettir. Freud'un zamanında altında yatan tablet balmumuydu ve çocuk buraya yazdığı ya da çizdiğinde harfler ve çizgiler ince kağıt yüzeyi altındaki yumuşak malzemede ortaya çıkmaktaydı. Bu imgeler transparan kağıttan altındaki tablet çekilerek silinse de Freud'un ısrar ettiği gibi yapılan her iz aşağıdaki yüzeyde kalır. Bu alegori basit ve açıktır: Bilinçliliğin alanında, her biri diğeri için bir yer ayırarak, bir algılama diğeri izler oysa aksine bilinçaltına uzanan girişte bu sonsuz bilinçli etkilerin halkası aşağıda devam eden hafıza izlerinde kalır. Cilt resimleri yapım sürecinde Johns, Freud tarafından belirtilen fizik topografinin karakteristik dualizmini tersine çevirerek kabul eder. Orijinal oymanın altında uzanan şey, yüzünün ve elinin yağlı boya kağıt basmasında olduğu gibi Johns'un çizimlerinde gerçekte görülemez. Yüz ve ellerin kağıt üzerinde yağ ile basılmasında bedenın başlangıçtaki kanıtsal izlerini ortaya çıkaran, lekeli yüzeye tebeşiri uygulayan ressamın sonradan hareketiydi. Johns'un sihirli resim destesi, böylece sihirli yazı destesine karşıtı. Freud'un alegorisinde algılama, bilinçaltı ve ya ön bilinç izlerinden ayrılırken, Johns'un çalışmasında bu işaretler, sonradan uygulanan malzeme yoluyla görünür hale getirilebilir ya da psikanalitik anlamda sağlığına kavuşturulabilir. Bu anlamda Pollock gibi, Johns'un da bedenın ve onun bilinçaltının, diğlerinden ayrı bir üslup olarak anlaşıldığı bir yüzey sanatını keşfettiklerini söyleyebiliriz. Bedenin izi ya da kalıntısı her iki sanatçıda zihni temsil eden açıklayıcı bir süreç şeklinde belirir. Eğer Pollock'un sanatında tekrarlamanın ritmi açıkça bir Foucault'cu sıkı disiplini öneriyorsa, bu şekilde disiplinli bir deneyim Korzloff'un 'tutukluluğun dokunaklı etkisi, olarak söylediği gibi cilt çizimlerinde de açık hale gelmiştir. John'un cilt çizimleri bu anlamda izleyiciye evrensel bir anlatım bütünlüğü sunar.

<sup>14</sup> Jasper Johns: sketchbook note, Interviews, Christel Hollevoet, Book C, 1970-71; Varnedoe, Jasper Johns, Sketchbook Notes, Interviews, op.cit. (note 13), pp.73-4



Burada Pollock'un sanatını karakterize eden disiplinli mantığı tartıştım. Fakat gerçekte, onun ve ona en yakın eleştirmenlerin bakış açısından Pollock'un tuvalle-ri bir iç özgürlüğün ortaya çıkışı olmayı sürdürür. David Hammons'un beden baskıları bize bu mitten daha farklı bir bakış açısı sunar. Burada optik düzlük sadece beden ve bilinçaltının birlikteliğini ifade etmez 'tipler' yoluyla düzleştirmeye hizmet eden bir süreci gerçekleştirir. Bizim diğerleri için imgeler olarak varolmada ödediğimiz bedeli açık hale getirir. Kendi toplumsal geçmişine ait kurguladığı sahneleri kesip çıkardığı siyah kağıtlardan oluşan ünlü bir projenin sahibi genç Afrika kökenli Amerikalı bir sanatçının işleri ise yine görsel kültürde stereotipin yerini sorgular. Fakat onun tekrararcı eylemi tekrar eden rahatsız edici bir hakaret olarak yorumlanabilir. Bu çalışmalar abartılmış ırkçı davranışlar, mantuktan uzak erotizm ve aşk romanlarında meydana gelen tarihin fantastik dönüşümlerine benzeyen açık saçık ve kaba davranışlar ile doludur. Walker'ın bu ucuz romanlardan birini özetlemesi kendi çalışmalarının bir anlatımı gibi görünür: onun anlattığı, grotesk bir biçimde büyük dudakları, bağlanan kirli saçlarıyla bir gotik Victoria sitiliyle Güneyin derinliklerini tarif eden bir klan adamının romanıdır. Walker ünlü Mc Arthur ödülünü kazandıktan birkaç yıl sonra, eski nesilden Betye Saar ve Howardina Dindell'i de içeren Afrika kökenli Amerikalı sanatçılarca çalışmalarının yaydığı negatif imgelerden dolayı yöneltilen güçlü suçlamalarından biri, büyük ölçüde beyaz sanat eleştirmenlerinin kurumu, küratörler, Avant-Gard deneyim kılığında ırkçı mesajlara hizmet eden koleksiyoncuların bayağı arzularını tatmin ettiği yönünde olmuştur. Walker'ı daha sağduyulu bir biçimde değerlendiren Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Thom Shaw şu noktayı belirtir: "Çalışmalar açıkça beyazları hedef almasına rağmen onlar tarafından satın alınmaları ironiktir. Kişi onların yalnızca stereotipleri gösterdiğini tartışabilir. Oysa biz onlara hala samboslar olarak bakıyor ve bu nedenle zaman içinde donmuş, gerçeğinden daha büyük olarak gördüğümüzde inciniyoruz."<sup>15</sup>

Benim burada niyetim bu tartışmayı çözümlmek değil. Ancak hala hepimiz tarafından eşit bir biçimde olmasa da, paylaşılan stereotipin yaralayıcılığına işaret etmek istiyorum. Walker'ın sanatının çevresindeki çelişkinin açık hale getirdiği şey, özellikle bireysel kimliklere karşı temsili bütünlüklerin üretildiği idi. Günümüzde stereotip imgelerin yeniden ortaya çıkarılması, anti ırkçı ve feminist politikaların da hedefi oldu. Bununla birlikte daha önce yönelttiğim soruya yeniden dönersek, tekrarlanan stereotip yıkıcı



*Jasper Johns Cilt Çizimleri I,  
1962, 55.9x86.4 cm.  
Sanatçının koleksiyonu,  
New York*

bir eylem mi ya da yalnızca kaba bir küçümsemenin soğukluğuna mı uzanır? Walker'ın eleştirildiği nokta, köleliğin negatif imgesini sorumsuzca yaymakla suçlanabilecek bu ikileme işaret eder.

Bu ikilemi belirtme yoluyla bir kez daha düzlük konusuna dönmek istiyorum. Çünkü gerçekte, Walkers'in çalışmaları fiziksel olarak düzdü: Onlar basitçe, monokramatik kesilip çıkarılarak duvara yerleştirilen figürlerdi. Aynı zamanda onlar kesildikleri girintili çıkıntılı konturlar hariç tüm detaylarından kaçınılan, beyaz yüzey üzerindeki görsel temsillerinde düz boşluklardı. Bir kez daha Walker, siluetin boş bir uzam olduğunu, fakat tümüyle boş uzam olmadığını, orada olan ve orada olmayanın her ikisi de işaret ettiğini belirtti. Pozitif negatif, beden gölge, siyah beyaz arasındaki bu biçimsel salınım, burada stereotipin sinsi doğasını ele geçirir. Walker'ın silüetleri gibi stereotipler, her zaman orada ve orada değil her ikisidir. Walker'ın çalışmaları, varoluştan olmamaya sürekli değişerek, yanlış çalışan şablonlar olarak kendilerini sunarlar. Onların tekrarlı hareketi durağan değildir. Bu

*San Francisco Modern  
Sanat Müzesi Sergisi,  
1997*



tam olarak, onun sunduğu köle senaryosunun içtenliksizliğini açıklamaktan uzaktır. Bu çalışmalarda bedenin kesildiği sahnelerde, çok biçimli cinsel konfigürasyonları birleştiren ve dışkı kümelerinin birden ortaya çıkışında kendini belli eden keskin sadistik bir zevk vardır. Walker köleliğin aşağılıklığını yıkmaya ve meşgul olma isteğinde samimiydi: ifadesi sanatı gibi, tikslenme duygusu kadar stereo tip isteğini de gösterir. Şöyle der:

"İnsanların cinsel deneyimlerinde bir dönüm noktası olduğumu anladım. Bunu siyah bir kadınla yaşamak kişisel başarılar listesine eklenen şeylerden biriydi. Başka birinin hayat hikayesi için sadece bir beden olmak zaten mazoşistik bir etki taşıdığından bu mitik, kurgusal ve köle türü karakteri kendimi değerlendirmek, kendimi diğer durumlarda yeniden keşfetmek için kullandım."<sup>16</sup>

Yazının ısrarla üzerinde durduğu şey, stereotipin ne objektifleştirilmiş konu, ne de onun ırksal değerine yabancı olmadığıdır. Bu köle karakteri yalnızca bir baskı (onun en güçlü ve kötü karakteristiği olmasına rağmen) konusu değil, aynı zamanda isteğin alanıydı. Walker tarafından ortaya konan örnekte, köle kadın beyaz sevgili için bir büyülenme konusuyken, aynı zamanda geç yirminci yüzyılda yaşayan Afrika kökenli Amerikalı orta sınıftan iyi eğitilmiş bir kadın olarak kendisi bu ırkçı stereotipi kısmen benimsedi ve aynı zamanda kısmen reddetti. Walker'ın sanatında stereotipin durağanlığı

<sup>16</sup> Saltz, Kara Walker: III – Will and Desire; op. cit. (note 18), p. 82

şiddetli bir şekilde tahrip edildi. Onun kesilmiş çıkarılmış parçaları bir tekrarlamanın değil, fakat yeniden birleştirmenin örneğidirler.

Politik teorist Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe geç kapitalizmin dağılmış sosyal alanında, olası politik eylemin olasılığını belirtmek için 'ekleme' terimini kullanır. Onlar için, Ortodoks Marksist analizin merkezi olan sınıf çatışmasının basit karşıtlığı, günümüz toplumunda cins, ırk, cinsellik, din gibi öznenin özelliklerinin çoğulluğu tarafından çevrelenir. Politikacılar, yeni demokratik talepler istemek için artan yeni kimlikler üreterek çalışır. Sivil halklar hareketi, feminizm, gay özgürlüğü bunun örnekleridir. Fakat kimlik üzerine vurgularına rağmen Laclau ve Mouffe, radikal olarak özneliğin zorunlu olmayan (anti-essentialist) modelini ortaya koydu. Onlar için kimlik yalnızca bir ekleme anında oluşan farklılıktır.

"Toplumsal yapıda eklemelerle birleşerek ortaya çıkan alan böylece hiç kimseye aittir. Bu durumda hiçbir sosyal kimlik, onu deforme eden ve tam olarak birleştirilmiş olmasını önleyen düzensiz bir dış görünüşten tümüyle kurtulamaz. Sistematik, yapısal bir birleşme olarak ilişkilerin kimlikler içine alınması mümkün değildir, çünkü kimlikler ve ilişkilerin her ikisi de temel niteliklerini kaybederler. Fakat bu aynı zamanda ayrı bir şekilde oluşabilecek hiçbir kimlik olmadığını söylemenin de diğer bir yoludur." <sup>17</sup>

Laclau ve Mouffe, bizim tekrar bu makalenin ana konusu olan düzlüğe dönmemizi sağlar. Onların politik kimlik anlayışı, temel insan derinliğinden ziyade, öznel durumların ekonomik farklılaşmasından ortaya çıkmaktadır. Öznellik anlayışındaki bu değişim, psikolojik düzlük olarak belirttiğim, kendi kimliğini yüzeylerin bir oyunu yoluyla oluşturan bir içe bakış modelinde buldu. 20. yüzyıl sanatında psikolojik ve optik düzlüğün birinden diğerine geçerek anlatıldığı çeşitli biçimlerde olduğu gibi Laclau ve Mouffe çalışmalarında yüzey ve düzlemler üzerinde yoğunlaşarak sık sık görsel alana dönerken, durağan sınıf çatışmasından ziyade farklı parçalanma ve bileşimlerden oluşan bir politika da egemenlik kavramının tartışılmasını şöyle açılar:

"Egemenlik ilişkilerinde farklı yüzeylerin oluşumu uyumlu bir biçimde bir araya gelmez. Aksine bunlar kimi zaman, bu ilişkilerin sona erdiği yüzeyler gibi algılanır. Her sosyal kimliğin ilgili niteliği, egemenlik ilişkilerinin kurulduğu düzlemlerdeki farklılaşmasının sona erdiğini ima eder."<sup>18</sup>

Günümüzde kimliğin anlatımı, düzlemlerin farklılaşmasının sona ermesiyle ifade edilir. Politik teorinin dili sanat eleştirisinin terimlerine yaklaşmıştır. Sonuçta Laclau ve Mouffe'un, politik görüşleri Pollock'un bir resmine açık-

---

17 Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony & Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso, 1985, p.110-11

18 *Age*, s.93

layıcı bir perspektif sunar.

Yapmış olduğum analizlerimin ışığında Greenberg ve ondan etkilenen kesimin onun bakış açısı altındaki düzlük (flatness) kavramını yanlış anladıklarını sanıyorum. Greenberg'in modernist optizm ile psikolojik derinlik kavramları arasında uygun bir bağ kuramadığını gözlemledim. Ancak ben düzlüğün niteliği ve onun sergilenişindeki psikolojik, optik ve politik bir araya gelmenin farklılığını göstermeye çalıştım. Bizler kimliğin bir şekil, şeklin kimlik olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Bu mantık akşam haberlerinden internet sayfalarına her yerde karşımıza çıkabilir. Sanat tarihçileri modernist resimle politik kimliğin sanatı diyebileceğimiz postmodernizm olgularını birbirinden ayırmaktadırlar. Bu makale modern ve postmodern sanatı aynı kulvarda değerlendirilme mücadelesindeki yanlış anlayışı göstermek için kaleme alınmıştır. Aynı zamanda günümüz kapitalizminin döngüsü içerisinde öznelliğin nasıl yer alabileceği ve nasıl adlandırılacağı konusuna da değinilmektedir. Modern sanatın öğretilerinden biri de, yüzeysellikteki derinliğin yansıtılmasındaki karmaşıklığı irdelemesidir ve bu durum bizim üzerinde hala çalışmamız gereken bir konudur.