

Günümüz Sanatının Eleştirel Açmazları

Rıfat ŞAHİNER

Yard. Doç.,

Erciyes Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Resim Bölümü, Öğretim Üyesi

Yetkin bir dille günümüz sanatı hakkında konuşmak giderek zorlaşıyor. Sanat uygulamaları ve tüketimi, bugün için bakıldığında, tüm zamanlardan daha çok araçsal (instrumental) hale geldi. Bugünün dünyasında sanatsal uygulamalar aşağı yukarı bir pazara bağlı ve pazar tarafından belirlenen bir sanat var. Hemen hemen tamamıyla ekonomi tarafından kontrol edilen bir gerçekliğin karşısında sanatın geçmişte olduğu gibi eleştirel bir yıkıma soyunması mümkün mü?

Diğer yandan, Duchamp-sonrası ortaya çıkan avangard eğilimlerin, son aşamada Kavramsal Sanat ve Minimalizm ile sanatın bugünkü görünüşünü belirlediği ileri sürülebilir. Batı, günümüzde yaşadığı kültürel ve politik açmazları, Modernizm'i yeni baştan didikleyerek aşma eğiliminde. Bu da geçmiş-gelecek ekseninde tarihin farklı bakış açılarıyla diriltilmesi, sosyal, felsefi ve politik sorunların sanat yoluyla tartışmaya açılması yöntemini içeriyor. Artık geçmişin sisteme kafa tutan, sarsıcı, sorgulayıcı sanatı yok. Bugün artık, Duchamp'ın 'Pisuvan'ı, Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar'ı, Manet'in 'Kırda Öğle Yemeği', Kandinsky'nin soyutlamaları, Pollock'un akıtlmaları ya da Warhol'un Marilyn'leri gibi sarsıcı yapılardan söz edemiyoruz. Tersine, ayrıksı biçimlerin birarada varolduğu farklı sergileme yöntemlerinin, çoklu araçlarla (multi-media) üretilen ortak çalışmaların, çoğaltılma yazgısına boyun eğmiş fotoğraf, film ve video teknikleriyle üretilmiş işlerin revaçta olduğu bir süreci yaşıyor sanat.

Sanat pazarındaki bu yığılma, sanatçı sayısındaki bu enflasyonist artış, birbiriyle sorun çıkarmaksızın yanyana duran bu yapıtlar manzumesi, Postmo-

dernizm'in heterojen kültürünü temsil ediyor. Sanat yapıtı, seri çoğaltımın, yeniden üretimin boyunduruğunda kendi gerçekliğini yitireli beri, temsili bir varlık alanına yönlendirildi. Artık bir sanat yapıtının başarısı, gösterenlerin gönderilenleri üzerindeki etkisine bağlı. Öte yanda ise; reklamlar, medya ve görüntüler aracılığıyla her şeyin bir gösterge endüstrisine dönüşmesi sözkonusu. En marjinal, en sıradan, en müstehcen şey bile estetikleştiriyor, müzeliğe bir hal alıyor. Her şey söyleniyor, her şey ifade ediliyor, her şey bir gösterge gücüne ve tavrına bürünüyor. Böyle olunca da, göstergeler dünyası günümüz yapıtlarının yorumlanmasında en başat alanı oluşturuyor.

Özellikle 1960 sonrasının sanatsal uygulamalarında göstergibilimin ana öğeleri, terminolojisi ve metodolojisi yoğun bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Çağın kültürüyle ortaya çıkan bir yığın gösterge, karmaşık bir bilişim trafiği yaratmakla kalmamış, ancak dönemin düşünsel ve sosyolojik referanslarıyla açıklanabilecek bir dizi estetik kategorinin ve problematiğin belirmesine de yol açmıştır. Sanat yapıtının izlenmesi ya da değerlendirilmesi gibi salt plastik bir dille açıklanacak olgular yerine, çoğunca 'sanat yapıtını okumak' gibi deyimler kullanılıyor günümüz sanatı için.

Fotoğraf ve sinemadan türeyen estetik açılımların, günümüzde televizyon, video ve bilgisayar gibi yeniden üretim (reproduction) araçlarıyla zengin ifade olanaklarına yöneldiği ortadadır. Ancak Benjamin'in 1930'larda ifade ettiği gibi; sanat yapıtı, kendisine özgü niteliklerden bazılarını yitirmiş, dolayısıyla da anlamında ve varlık koşullarında bir dönüşüm ortaya çıkmıştır. Diğer yandan, sanat yapıtının gerçeklikten (realite) koptuğunu ve artık kaynak ya da model olarak doğayı değil, daha önce üretilmiş olanı seçtiğini gözlemliyoruz. Bu açıdan bakıldığında; üretilmiş olanın yeniden üretileceklerine kaynaklık etmesi; bir anlamda çağın sanatının kitsch'le kurduğu ilintiye de vurgulamaktadır. Yani sanat; artık biriciklik (unicum) ve sonsuzluk iddiasını yitirip, tüketimsel çılgınlığın bir paydasına da dönüşmektedir. Baudrillard (1983:78)'a göre; "Sanat yapıtı doğadan koparak, onu, bir 'taklit' olmaktan bile çıkarıp, 'aynısını yapma/ modelleme/ benzetme' (simulasyon) sürecine dönüştürünce, beraberinde çok tehlikeli bir şeyi, her şeyin birbirine benzemesini getiriyor. Çünkü imgeler kayboluyor, daha önce yapılanlar yani yapılanlara kaynaklık ediyor ve bu döngü sonsuza dek sürüyor. O zaman da bir tür değişmezlik, bir tür aynılık, bir tür benzeşme ortaya çıkıyor. Bu mantık sanat yapıtına uyarlanınca, sanat yapıtını farklılaştıran öğe ortadan kalkıyor, her şey bir örnek olmaya başlıyor. Özellikle modern dönemin sonrasında, sanatta, 'kitsch' ve 'simulasyon' un birer estetik kategoriye dönüştüğü ve sanat yapıtının içeriğini büyük ölçüde belirlediği görülmektedir. İmgesel olanın, nesnenin ya da bir varlık alanının temsili bu denli örtmesi; bunların türediği kültürel ve sanatsal kaynakların belirginleştirilmesini

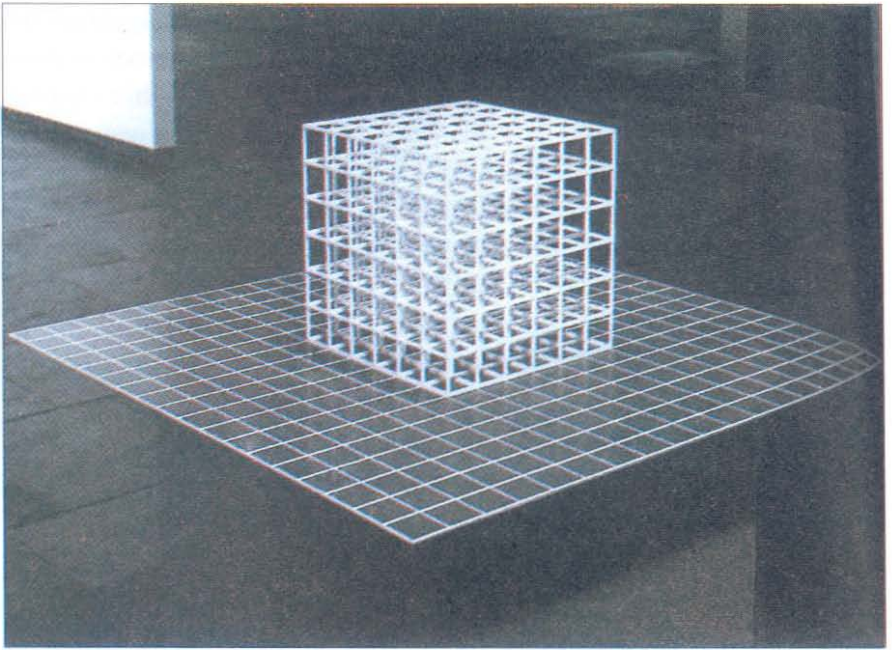
gerektiriyor. Böylece; sanat yapıtının, salt estetik temellerini sorgulayan değil, aynı zamanda onu bir bilgi nesnesi olarak da deşifre etmeye çalışan göstergebilimin, alternatif bir yöntem olarak belirlediği söylenebilir. Göstergebilim, bir anlamda sanatı bıçak altına yatırarak, ondaki göstergeleri birbiri içinde toplayıp, çıkarıyor ya da ortak paydalar arıyor. Göstergelerin tarihsel, psikolojik, toplumsal anlamlarını da ele alarak, sanat yapıtlarının çözümlenmesini kalıplaşmış bir anlayıştan, analitik bir düzleme çekmeye çalışıyor. Sanat yapıtını, bir göstergeler bütünü olarak ele aldığımızda, onu belirleyen göstergelerden her birinin, bildirişimsel bir işlev görmesinden öte sanatsal bir duyarlılığın ürünü olması gerekmektedir.

Özellikle 'Kavramsal Sanat'ta ve Postmodernist yapıtlarda, dilin, nesnel evrenin açıklanmasına ilişkin kavramsal temellerinden hareket eden bir çok sanatçı, 'Tablo-kavram' olarak nitelendirilen yeni bir imgesel yöntem üzerinde durmaktadırlar. Bu da, dilin imgesel zenginliğinin, nesnel ilişkilerle bütünleştirilerek yeni açılımların ortaya çıkmasını sağlamakta. Ancak sanat yapıtının 'dilsel önermeler'le ya da metin/text ile açıklanmasının, nesne-dil ikilisinin zengin bir çağrışımsal alan yaratmasını sağladığı gibi, anlam üretiminin ucu açık ya da çelişkili ölçütler uyarınca doğru değerlendirilememesi gibi bir riski de içerdiği söylenebilir. Bu da; çoğunca yapıtı üreten sanatçının bizzat ona dair sorunsalı açıklamasını ya da gönderme yaptığı düşünsel dizgeye mutlak hakimiyetini gerektiriyor. Bunca yapıtın birbiriyle çarpıştığı, bunca düşüncenin birarada varolduğu bir ortamda, sanat yapıtının değerlendirilmesi ya da sağlıklı estetik ölçütlerin saptanması her zamankinden daha zor görünüyor.

Sanat Yapıtının Bağlam Sorunu/Bir Kavram Olarak Sanat Yapıtı

Disiplinler arasındaki ayrım bir kez yok olunca, plastik sanatlar alanına dahil olan sunumlar çoğalınca, sanat yapıtı yerine 'estetik nesne' kavramı kullanılır oldu. Böylesi daha sınırlamasız, daha az kuşatıcı, daha ucu açık bir pozisyonu betimliyor. Alımlayan açısından bakıldığında ise sorun, estetik nesnenin bağlamına geliyor. Bugün, estetik nesnenin görme olgusuna ve görsel etkiye kıyasla mesajını birincil derecede bağlamıyla verdiği yönünde bir düşünce hakim. Yapıtın kendisi, her ne kadar bağlam yönüyle değiştirilemeyen bir boyuta sahipse de (bir varlık olarak yapıtın gerçekliği), daha geniş bağlamıyla (sunumun sergilendiği mekan; bir müzede mi yoksa bir galeride mi yer aldığı, tarihsel bir kesit mi, yoksa tematik bir sergileme mi olduğu) değiştirilebilen yönlere de sahiptir. Ancak durum bununla da sınırlı değil çünkü; günümüzde birçok yapıtın alımlanmasında metnin önemi giderek artıyor.

Sınırsız bir bilgi akışının yaşandığı günümüzde, dilin eklemlili doğası, zengin bir imgelemsel alan yarattığı gibi, söylemin ağırlık kazandığı bir anlayışın



Sol Le Witt
İsimsiz Küp (6), 1968,
Boyanmış Çelik,
38,7x38,7x38,7 cm.

yerleşmesine de olanak tanımıştır. Bu bağlamda, sanatsal varlık kendisini salt bir 'bilme' biçimi olarak mı var edecektir? Sol LeWitt 'Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler' adlı yapıtında bunu şöyle yanıtlar; "Düşünceler sanat yapıtı olabilir. Bunların herhangi bir töze yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur; sanatçının anlağını, hiçbir zaman, terketmeyebilirler." (LeWitt 1980) Yani; bildirişimi olanaklı kılacak dile ya da dil dışı göstergelere aktarılmadıkça, düşünüyü öznenin anlağını terkedemez. Bu aşamada sanat, ancak ide-lerden örülmüş bir yapı olabilir. Bu da sanatın, bir tek öznedeki tamamlanan bir şey olarak, öznenin zihinsel etkinliğinin dilin dışındaki bölümüne indirgenmesi demektir.

Böylece sanatsal davranışın bir nesneyle sonuçlanması zorunlu olmaktan çıkar.

"Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunu anlamaya, çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırırlar. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak, sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır. (Germaner:1997:48)

Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıtı görmeye alışıktır. Kavramsal sanat akla seslenir, halbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı, yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir.

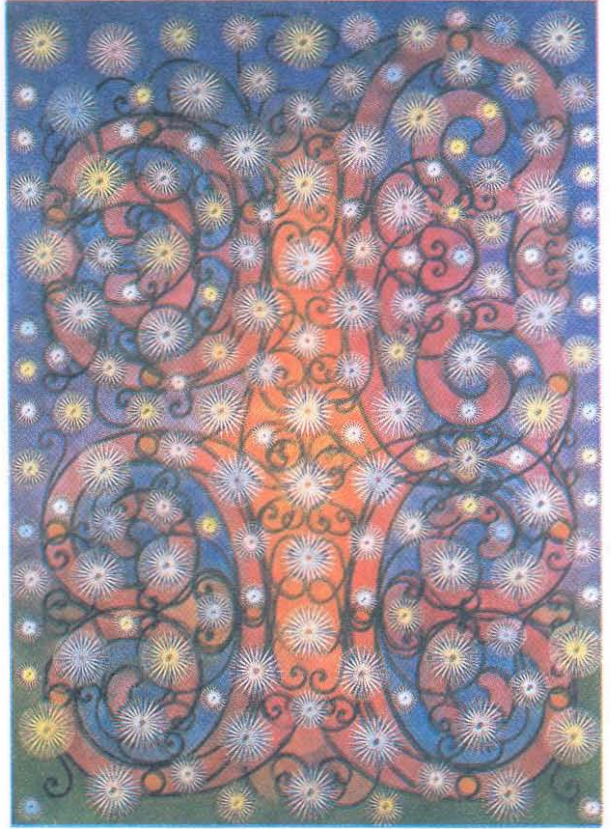
Sanat yapıtında metnin giderek daha fazla önem kazanması, kuşkusuz Kav-

ramasal Sanat ile gelişen bir eğilimdi ve bu eğilim, sanatsal bir sunumun analizinde metni ön plana çıkarmıştır. Metin, hem yapıtı kuşatan anlamsal bütünlüğün bir göstergesi, hem de onun bir varlık olarak kodlarla ifşa edilmesiydi. Bu tümüyle sarsıcı, köktenci dönüşümün sonucu ortaya çıkan işleri ele alabilen eleştirmen ve sanat tarihçilerinin sayısı da fazla olmadığından, bu işler üzerine ilk yazıları yazanlar yine sanatçılar olacaktır. Joseph Kosuth, Dan Graham gibi görsel sanatçı olduğu kadar eleştirmen de olan önemli isimler, yapıtları üzerine kurdukları zihinsel önermelerle sanatın seyrini de değiştirirler. Öyle ki; sanatsal çalışmanın nasıl tanımlandığı o günden bugüne bu çaba sayesinde başlar ve böylece metin ile sanat arasında doğal bir ilişki doğar.

"Sanatçıların sanatlarını nasıl anladıklarının ifadesinin bir parçası olarak, metin giderek sanat ile daha yakın bağlar kurdu. Bugün sanatçılar yapıtlarını giderek daha çok savunmak zorunda kalıyorlar; daha konuşkan olmaları gerekiyor. Kelimeler bu anlamda önem kazandı. Ve bugünkü sanat üretiminin büyük bir kısmı, yapıtın çerçevesinin çok dışından gelen konular üzerinde duruyor. Sanatçılar politika ile, eleştirel kuram ile, antropoloji ile, dilbilim, cinsellik ve psikoloji ile ilgili konulara giriyorlar. Birçok sanatçı bugün, tabii ki, çeşitli metinler okuyor ve sonuçta metin sanatsal süreçte daha fazla entegre oluyor. Ben bunu bir destek, bir koltuk değneği ya da sanat için bir mazeret olarak görmüyorum. Bunu daha çok sanat yapıtıyla metnin birlikte gelişmesi olarak görüyorum." (Goldstein: 1992:119)

Yazı ile yeniden üretim, fotoğrafik belgeleme, birçok sosyal konuda söz söyleyebilen yeni bir sanatçı kimliği. Salt bir bilgi varlığına dönüşen sanatsal obje!..

MOCA (Kaliforniya Modern Sanatlar Müzesi) küratörlerinden Ann Goldstein'in sözleri, günümüz sanatçısından beklenen filozofik tavır ya da sanat yapıtının niteliğine ilişkin önemli ipuçları veriyor. Bu yaklaşım, yapıtların sergilenme biçimi açısından bakıldığında da –ki bu, ister küratörlü bir etkinlik olsun, isterse müzecilik çalışmaları için olsun- son yılların en belirgin özelliğini yansıtıyor. Hatta bu bağlamdan bakıldığında, çağımızın anlayışını ele ve-



Philip Taaffe
1993, Tuval Üzerine Karışık
Teknikler, 353,7x254 cm.

ren bu ürünlerin belgelemeci bir tarzda tariflenerek (fotoğraf, eskiz v.b) müze envanterlerinde sonsuzluğa saklanması gerekiyor.

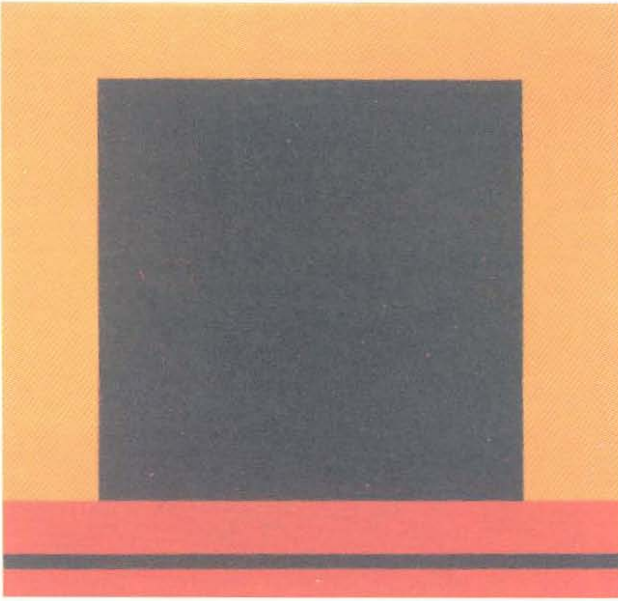
Didaktik Bir Çaba Olarak Sanat Yapıtı

Diğer yandan, sanat ve sanatçının gidecek daha didaktik bir rol üstlendiği gözlemleniyor. Üstelik, geleneksel sunumların, günümüzdeki sorunsallara yanıt veremeyeceğine dair gizli bir uzlaşma hakim. İletinin herhangi bir ara durak olmaksızın, yani nesnel bir dolayım olmaksızın, doğrudan iletilmesi... Bu, büyük sanat organizasyonlarının temel eğilimini yansıtıyor. Bu etkinliklerde resim, heykel gibi geleneksel sunumlar

yerine; yerleştirme, fotoğraf, film, kimi eskiz ya da dökümanlardan oluşan seçkiler sergilenirken, antropolog, şehir bölge planlamacısı, psikolog gibi farklı meslek gruplarından kişilerin ürettikleri işlere yer veriliyor.

Şu an için Batı, Modernizm sonrasında beliren kimi kültürel taleplerin ve bir tür yeniden kimliklenme sürecinin (örn; Avrupa Birliği) sancılarını yaşıyor. Üstelik birçok büyük organizasyonda, bu açmazları sorgulayan Adorno, Deleuze, Lyotard, Foucault, Baudrillard gibi düşünürlerin görüşleri irdeleniyor, bu görüşler bağlamında bir anlam arayışı geliştirilmeye çalışılıyor. Bu açıdan bakıldığında birçok kişinin sorguladığı şey, sergilenen ürünlerin sarsıcılığından ziyade, bu etkinliklerin neredeyse felsefi bir tartışma platformuna dönüştürülmesi. Örneğin; Documenta 10'un küratörü Catherina David, içerisinde birçok ünlü düşünürün görüşlerine yer verdiği neredeyse 1000 sayfalık bir kitabı okumadan, çalışmaların anlaşılamayacağını söylemişti. Dahası kendilerini 'simülasyoncular' ve 'neo-geo'cular olarak tanımlayan Peter Halley, Jeff Koons, Taaffe, Steinbach, Bleckner gibi sanatçılar, yapıtlarını Baudrillard'ın simülasyon ve hyperreal (yüksekgerçek) kavramları üzerine temellendirirken, Peter Halley yazdığı yazı ve kitaplarda, yaptığı konuşmalarda yapıtlarını ve sanatını anlamak için öncelikle Baudrillard felsefesini bilmek gerektiğini söylüyordu.

Oysa Baudrillard, 1987'de verdiği bir konferansta bu ilişkiyi yadsıyor, sanatçıların kendisinden ve düşüncelerinden yola çıkarak oluşturdukları yapıtlarla düşünceleri ve



*Peter Halley
Baru Hatlı Siyah Hücre,
1988, Tuval Üzerine Akrilik ve
Roll-A-Tex, 152x152 cm.*

*Jeff Koons
Cennet Mahi-Yıldızlarla
Aydınlanan
Jeff Koons ve Cicciolina, 1989
Tuvale Yapıştırılmış
Kağıt Üzerine Oset Litografi*



kavramları arasında kendince bir bağ, bir bağlantı, bir ilişki olmadığını ısrarla vurguluyordu. (Kellner, 1989) Bu, kendi içinde paradoksal bir durumu yansıtıyor; bir yanda yapıtlarının yorumlanmasını, bir düşünürün kuramlarına bağlayan bir sanatçı, diğer yanda ise, bunun kendi düşünesiyle bağıntısının olmadığını söyleyen bir düşünür. Elbette ki, özgün yaratıcılar ister yalnızlık düşüncelerinden, ister orijinal olma arzusundan, isterse bazı acayip nedenlerden olsun, kendilerinden başka hiç kimse- nin onayını alma konforuna erişmeyen şekillerde kendilerini ifade edebilirler. Ancak burada kendisini doğrudan bir düşünceyle sınırlayan sanatçının, yapıtını dayandırdığı metin/kavram/kuramın sahibince birinci elden olumsuzlaması çıkıyor ortaya. Belki de kuramın sanatçı tarafından yeterince içselleştirilemediği... O halde metin-yapıt-anlam üçlemesi karşısındaki alımlayıcının pozisyonu büsbütün zorlaşıyor.



Jeff Koons.

Popples, 1988.

Porselen, 104x52x48,3 cm.

Sanatın şok yaratma kapasitesi artık tarihe yenik düşmüş gibi ve ipler artık Metin'in, yani Text'in, Söylem'in eline geçmiş. Yani bugün artık neyin yeni, neyin ilgi çekici, neyin alınır, neyin alınmaz olduğuna Metin karar veriyor. Filozoflar, sanat tarihçileri, keskin eleştirmenler artık yapıtın arkasında değil önündeler: Metin önde gidiyor, yapıt arkadan geliyor. Artık önemli ressamların önemli yapıtları, bayrağı taşıyıp olayı sürükleyen yazarların metinlerine birer illüstrasyon olabilme şerefine erişmeye çalışıyorlar. Metnin bu birincil konuma tırmanışının diğer önemli nedeni, bugünkü sanat ortamındaki eklettisizmin getirdiği atomik, kaotik ve parçalanmış yedi başlı dünya. Bugünkü sanat dünyası, geçmiş dönemlerde olduğu gibi bir akımın, bir görüntünün, bir modanın durumun geneline hakim olduğu bir ortamdan kurulu değil. Bugün basılmamış bir nokta kalmayan sanat ortamımızda hiçbir prens kendi sokağının dışında bir bölgeye pek söz geçiremiyor ve her atış, her vuruş serbest. (Baykam, 1992:69)

Yapıtlarını dayandırdıkları felsefi dayanakların içsel tutarlılığı konusunda Jeff Koons ve diğerlerinin durumu da Halley'den çok farklı görünmüyor. Örneğin Koons, kendisine tüketim piyasalarının nesnelere ile dekonstrüksiyon arasındaki ilişki sorulduğunda şu cevabı veriyor: "Ben bu teorileri hiç okumadım. Tüm bu bilgiler zaten toplumun kendi içeriğine geçmiş durumda ve herkesin bilincinde. Onun için insanların neden heyecanla bu trene atlamaya çalıştıklarını anlayamıyorum" (Koons, 1990:52)

Sanatın felsefeyle ilişkisi elbette yeni bir durum değil. Bu oldum olası içiçe geçmiş bir süreç olarak varolmuştur. Ancak sanatın felsefeyle ilişkisi; kendi gerçekliğinin dayandığı bir ard-alan (hinterland) olmanın ötesinde, bizzat onun içinde yitip gittiği ya da onu tarif eden bir göstergeye mi dönüştü?.. Kuşkusuz bugün yaşananlar son çözümlemede avangardın bir uzantısıdır ve avangardı da modernist düşünceden, o düşünceyi hazırlayan felsefi köklerden ayırarak ele almak olanaksızdır. O halde tam da bu noktada kuram ile sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi irdelemekte yarar var.

Kuramsal Sınırlarda Sanat Pratiği

Kuramın felsefi doğası, felsefi platformda mutlak'ın peşindedir hep. O halde genelde bir kuram ne denli tutarlı ve güçlü ölçütler koyuyorsa, o kadar katı ve kesin doğrulara dayanır. Nesnel geçerlilik ise, kuramın tek bir yapıtla hesaplaşmasından ziyade, bir genelleme yoluyla ve bizzat sanat yapıtlarını aracı kılarak, kendi kendini doğrulamasından başka bir şey değildir. Oysa has yapıt, her zaman istisnai olup, kuramın ölçütlerinden sıyrılabilirdiği oranda kendisini sahici kılabılır.

Gerçek eleştiri ise, salt kuramsal bir tavrın tersine, her ölçütü bir defaya mahsus olarak yapıta yönlendirir. Sanat kuramı, kendi ölçütlerini yapıta yönlendirerek, bir tür doğrulama (affirmation) yolunu seçerken, eleştiri her defasında eldeki ölçütleri tasfiye ederek, yeni baştan o yapıt içinden düşünmek zorundadır. Böylece eleştiri, kesin ölçütlerle sınırlandırılmış bir kuramsal karşılık yerine, salt nitelenen yapıta özgü kuramsal önerme ve idealar formüle eder.

Sanatsal edime salt kuramsal bir gözlükle bakmak ya da onu, kuramsal bütünlüğün bir parçası olarak görme eğilimi, olsa olsa kuramı nesnelleştirmekten öte bir anlam taşımayacaktır. Sanatsal çaba özü gereği, herhangi bir şeyin teyidi ya da formüle edilmiş bir eleştirisi değil, bunların ötesinde bir şeydir. Adorno'nun (1984:311) dediği gibi; "sanat hüküm verici (judgement) değildir." Her seferinde kendini yeniden üreten bir organizmadır. Dolayısıyla her yapıt sadece kendini tarif eder, ona yüklenecek tüm anlamları barındırabileceği gibi, bunların hiçbiri de olmayabilir. Bu yüzden bir yapıt, hangi düşünsel dizgeye eklemlenmeye çalışılırsa çalışılsın, salt kendi idesinin nesnelleşmesidir. Bir yapıt kendini nesnelleştirmeyi reddettiği vakit bir tü-

ketim aracı haline gelecektir.

Bu durum elbette geleneksel sunumları kapsamıyor. Örneğin bir resim için bunun tam tersini söylemek olası. Çünkü resim –tıpkı müzik gibi– söz diliyle ifade edilemeyen şeye aracı olduğu için varoluşu sebebinin güvenceye almıştır; aksi takdirde malzeme bir ifade aracı olmaktan çıkıp oyuncağa dönüşür. Eleştirinin yazınsal niteliğiyle en yetkin örnekler arasına girmesi sonucunu değiştirmez; çünkü bir sanat yapıtı ne denli başarılı ise kendini hiçbir aracıya gerek duymaksızın o denli güçlü savunacaktır. Eleştiri ise hesaplaştığı yapıttan o oranda kopmaya mahkumdur sonuçta. Ortak yaratı, resim ile söz dilinin birlikteliğinde olsa olsa bir ütopyadır.

"...eleştirinin ısrarla yazınsal türe girme eğilimi, onun gücünü değil, kamufle etmeye çalıştığı yetersizliğini ortaya koyar. Söz diliyle ifade edilemediği için bir başka malzemeye duyulan gereksinme, eleştiriyi asla içinden çıkamayacağı bir açmaza sürükler. Malzemedeki farklılığın özünde yatan gereksinimi göz ardı eden bu olgu, sanatın yaratım sürecine eleştirel ortaklığın paylaşımından ziyade eklentiye yol açtığını göstermektedir bize -aynı duyarlılığı terennüm eden iki farklı malzemedeki, birinin dile getirdiğini öbürü aynı etkiyi uyandıracak şekilde tekrarlıyorsa, birinden biri fazladır. Eleştiri, söz dilinin imkanlarından ne denli ustaca yararlanıyorsa, o ölçüde başarılı bir yazınsal örnek oluşturmuştur. Ama bunun bedelini çok ağır öder, çünkü bu defa da hesaplaştığı yapıttan kopma noktasına varmıştır."(Ergüven, 1998:124)

Bir sanat yapıtının sahiçiliği katıksız olarak öz-biçim ilişkisine dayanır. Yani ifade edilen ile malzeme arasındaki karşılıklı bağımlılığın ne denli güçlü kurulduğuna. Bu bağlamda, gerçek bir sanat yapıtı enikonu malzemesine sindiğinden, ona koşut bir malzemeye sonuna dek direnir.

Çoğul ve Maddesizleşmiş Bir Estetik Üzerine

Bilgi düzenekleri arttıkça, salt varlığın bilgisine, dahası sanatsal varlığın oluş ve değerlendirilişine dair de kimi açmazlar beliriyor. Öyle ki; sanatsal varlık tanımlanabilir (cognitife), okunabilir ve belirli imlere indirgenebilir ya da farklı bir deyişle; bir işlem niteliğine büründürülebilir olduğundan beri bir estetik kriz-

*Martin Kippenberger
İsimsiz, 1988, 240x200 cm.,
Tuval Üzerine Yağlıboya*





Cindy Sherman
İsimsiz #, 1993
Fotograf, 61x122 cm.

le yüz yüzeyiz. Bu, duyumların ön planda olduğu zihinsel bir sürecin, zihinsel olanın ya da felsefi bir kavramsal karşılığın duyumsallaşmasına dönüştüğü yeni bir yapılaşma. Dolayısıyla 'şey'lerin kimi zaman tesadüfi, kimi zamansa bilinçli yönlendirilmeleriyle oluşturulan yeni bir duyumsal alan... Günümüzde estetiğin stabilize bir yol haritası yok. Çoğul bir estetik var, çoklu ve farklı yönlerde savrulan bir estetik var. İçine her katılanı, ayrık doğadaki her alanı, her nesneyi bir oluş biçimi olarak yeni baştan tarif eden bir estetik. Neredeyse bir kriter yokluğu noktasında düğümlenen bir kriter yumağı gibi.

Gerçekte kimileri, öteden beri sanatın çoktan yitip gittiğini imlerken, yerine belki de onunla türdeş bir ritüelin varlığını ikame etmişlerdir. Bugün olansa bunun yoğunlaşmış biçimde dile getirilmesinden başka bir şey değil. Bir metafor olarak bile aradan çekilen ve kendi kendisine gönderme yaparak giderek yokolan bir beden. Yeniden dönüşemediği için sonsuzcasına bölünen (metastaz), bağışıklık sistemi bozuk bir beden. Dolayısıyla ruhunu yitirmiş, karşı çıkacağı hiçbir sistem ya da değerler bütünü olmayan bir sanattan söz ediliyor.

"Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanat üzerine söylem ise daha hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu. Macera olarak sanat; yarılsama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kurallarına boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir "başka sahne" kuran sanat; bir tuvalin üzerindeki çizgi ve renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde (kendi yok oluşlarının biçimi bile olsa) ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu. Kültür adıyla tanıdığımız estetik değerlerin düpedüz üreti-

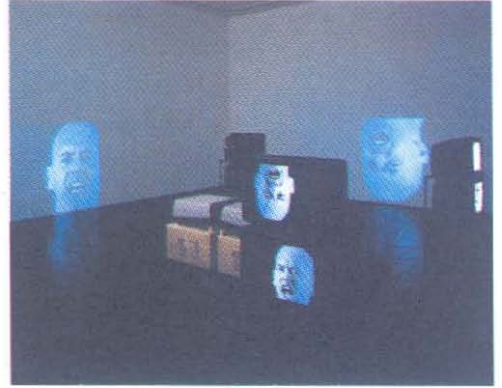
minden –göstergelerin sonsuza değin hızla çoğalmından, geçmiş ve güncel biçimlerin yeniden kullanıma sokulmasından- sanatı ayıran simgesel uzlaşma niteliğiyle sanat yok oldu. Ne temel yargı ne de zevk ölçütü var artık. Günümüzün estetik alanında kendi kullarını tanıyacak Tanrı kalmadı; ya da başka bir metafor kullanırsak, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık." (Baudrillard, 1995:19-20)

Sanat alanında geçmişe ilişkin eğilimlerin 'yeni' ön ekiyle yanyana varolmaları, eleştirel bir duruş üstlenmeksizin hissizce sokulmaları birbirinin yanına... Aynı çoklu ve heterojen kültürün parçaları oluvermeleri... Bu, çağdaş sanatın tüm sarsıntılı deviniminin ardında bir tür durağanlık, kendini aşmayan ve giderek daha fazla kendini tekrarlayarak, kendi üstüne kapanan bir doğaya yöneldiğini işaret ediyor. Yeni Geometricilik, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Soyutlamacılık, Yeni Figürasyon... Her biri sorunsuzca varoldukları yere geri götürülebilecek, yerlerinden sökülüp atılabilecek ve yine sorunsuzca yanyana durabilecek denli iddiasızlar. O halde sanat, nicel bir belirsizliğe sürüklenirken, nitel olarak o kendine özgü vasfını mı yitirdi?

"Peter Halley'in geometrik soyutlamaları, Anselm Kiefer'in tarihle yüklü ağır ve kanamalı tuvaleri, Keith Haring'in çizgi adamları, Jenny Holzer'in elektronik graffiti, Cindy Sherman'ın fotoğrafları, Bruce Nauman'ın videoları, Allan McCollum'un nesnelere donatılmış mekan düzenlemeleri, Igor Koptiansky'nin dekor, tuval, mekan anlayışlarını birleştiren çağdaş neoklasik işleri ve daha sayabileceğimiz binlerce sanatçının işlerinin her biri aynı dönemde aynı telden çalıyor." (Baykam, 1992:69)

Güncel sanat biçimlerindeki bu birikim, bu çoğalma, vahşice abartı ve geçmiş biçimlere ilişkin bu sayısız çeşitleme, bir kültürün gücünü oluşturan o gizli suç ortaklığının yokluğunu vurguluyor. Kaypak bir zeminde devinen bu kültürel başıboşluk, yapıtların okunması bir yana, giderek daha da çelişkili ölçütler uyarınca deşifre edilmesini içerimliyor.

"Minimal sanat, kavramsal sanat, geçici sanat ve karşı sanat dolayısıyla tüm bir şeffaflık, yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirilmesinden söz ediliyor. Oysa gerçekte, işlemsel biçim altında her yerde maddesizleşmiş olan estetikdir. Zaten bunun için sanat minimal olmaya, kendi yok oluşunu kullanmaya zorlanmıştır. Sanat, oyunun tüm kuralları uyarınca, bir yüzyıldır bunu yapıyor. Yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelemeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye ve zincirinden boşanmış reklamcılığa bırakarak tamamen silinip gidecektir." (Baudrillard, 1995:21)



Bruce Nauman
Anthro/Socio, 1992
12 Video Disk,
6 Video Disk Çalar,
6 Monitör,
3 Projektör

Ölüm/tükenme ya da silinip gitme... Elbette bunlar özünde nesnel değil, somut değil, öznel ve soyut kavramlardır, birer filozofik gerçekliktir olsa olsa. O halde sorunu salt teknolojik bir ilerlemeci çizgiden öteye taşımak gerek-mekte. Ama nasıl? Eğer irdelenmeye çalışılan nesnel olanın, varlığa dair gör-rünüşlerin temsili olan (sanat yapıtı) ile ilintisi ise burada ciddi bir sorun var demektir. Çünkü özellikle Pop Sanat nesneyi kendi imgesiyle bütünleşmiş olarak ele alırken ya da nesnel dünyasını tersine çevirirken, kendisi de nesnel arasında yitip gitmiş, dahası sanat tüketim kavramını kullanırken, bir tüketim nesnesine dönüşme aşamasına gelmişti.

"Temsile dayalı resmin ana özelliği yüceltme (sublimation) kavramına yas-lanmasıdır. Tüketim mantığı ise temsil resmine yüklenmiş yücelik olgusunu ortadan kaldırmıştır. Nesne, özün ya da anlamın belirlediği imge üstünde daha imtiyazlı bir yere sahip değildir: İki gerçeklik aynı anda, aynı yerde birlikte birer gösterge olarak bulunurlar." (Kahraman, 1991:85)

Derinlenmesine bir dünya görüşüne dayalı sanatsal anlayışlar yerine seri üretime, endüstriyel olana dayalı bir yüzeysellik ve homojenite. Böylelikle de göstergeler (signs) gönderilenleri (referents) üstünde kesin bir utku ka-zanırken; temsile dayalı sanatsal üretim yerine taklitten (simülasyon) türe-yen bir sanatsal söylev gelişedurur. Sanat bundan böyle çeşitli modellerin bir taklidi olacaktır.

Modellerin, modellere çıkış teşkil etmesi. Gösterenin gerçekliği değil de, onun taklidinden türetilmiş biçimleri içermesi... Değiş tokuş edilemeyen ve yalnızca ortalıkta dolaşan karşılıksız paralar gibi.

Sonuç

Bugün, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar görüntü bolluğuyla karşı karşıyadır insanoğlu. Tuval, ekran ya da kağıt üzerindeki suret, aslını istila-dan öte, iptal etmeye başlamıştır neredeyse... Bu da biricik (unicum) olanın aura'sını demokratikleştirmek yerine, o haleyi büsbütün zırlayıp fetiş hali-ne getirme eğiliminden başka bir şey değildir. Bu görüntü enflasyonu aslın-da bir kaostur; çünkü her şeyi görmek, hiçbir şeyi görmemekle çanlanlıdır.

Diğer yandan ise, yukarıda belirtildiği üzere başta dilbilim olmak üzere psi-kolojiden sosyolojiye kadar çeşitli disiplinlerin katkısıyla değişen bilinç ni-teliği sonucu, her görüntünün son tahlilde bir gösterge olabileceği yolun-daki bulgudur. Bu bağlamda her görüntünün (gösterge) giderek deşifre edi-lebilir mesaja dönüştürülmesi, sanat kavramını alabildiğine genişletirken, eleştirmenin sorumluluğunu da büsbütün ağır hale getirmiştir.

Ne ki; sanat eleştirmeninin şu an için karşı karşıya olduğu sorunlar bunun-la da sınırlı değildir. Orijinalin sınırsız çoğaltımı uyarınca simülatif bir nite-

liğe bürünen sanat yapıtı gibi, o araçdan hareketle yapıtı değerlendirme tarzı da simulasyon'un tehdidi altındadır.

Yapıtı ile gerçeğin birbirini soğurması ya da göstergenin, mevcudiyet gerekçesini öznenin müdahalesinden ayırma yönündeki eğilimi, doğal olarak kendisine ilişkin değerlendirmeleri de geçersiz kılmaya başlamıştır sonuçta. Çağdaş sistemin mitosunu, görüneni kendi gerçekliğinden uzaklaştırma eğiliminden başka bir şey değildir. Bu durumda, ne özdek ne de zorunluluk kalır ortada. Oysa zorunluluk var olanın ön şartıdır; zira gerçek asıl o zaman sahiden gerçek olur.

Görüntüler arasındaki sınır çizgisinin erimesi, göstergesel zincirlerle birbirine bağlanmaya çalışan bir yığın yapıt çıkarmıştır ortaya. İçinde yaşanan kültüre benzer bir 'gibi'lik görüntüsü. Bu 'mecazilik' sanat yapıtını da sanatçıyı da, kendi dolaşım ağına almış gibi görünüyor. Bu yüzden de günümüz koşullarında 'isim'i eleştirmen değil, gücünü çağdaş teknolojidenden alan elektronik iletişim ağı, pazarlayıp tanıtma olanağına sahiptir yalnızca.

"Günümüzde eleştiri ve eleştirmeni bekleyen en büyük tehlike, görüntüler dünyasındaki köklü değişimin, bu görevi üstlenen kişileri de birer sözde özneye çevirmiş olmasıdır. Baudrillard'ın deyimiyle 'göndermesi olmayan temsil' sisteminin gerçekliği soğurup temellük etmesi, sanat eserini değerlendirme çalışmalarında, yeni bir başlangıcın kaçınılmazlığını gösterir bize." (Ergüven, 1998: 130)

Belki de köklü bir bilinemezliğe sürüklenen sanat dünyasında, bunca gösterge, kavram ve önerme yüklü sanat yapıtıyla başedecek gücü kalmadı eleştirmenin... Eleştiri, belki bu vahşice yığılmayı sınıflandırarak ya da kimi benzeşiklikler kurarak küçük biçim kozmozları yaratabilir. Ve yine altyapılara dahil edilen küçük notlar, göndermeler, profesyonel jargon denilen ağır teknik laflarla gerçekleştirir bunu!...

Kaynakça

- ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*, (Çev. Christopher Norris), Londra, Routledge & Kegan Paul, 1984
- BAUDRILLARD, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. Emel Abora, Işıl Ergüden), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*, New York, Semiotext, 1983
- BAYKAM, Bedri, "Post-Duchamp Krizi", *Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji*, UPSD Yayın Dizisi, 1992
- ERGÜVEN, Mehmet. *Görmece*, İstanbul, Metis Yayınları, 1998
- GERMANER, Semra. *1960 Sonrası Sanat, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997
- GOLDSTEIN, Ann. "Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı", *Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji*, UPSD Yayın Dizisi, 1992
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. "Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, İstanbul, UPSD Yayın Dizisi, 1991
- KELLNER, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Oxford: Polity Press, 1989)
- KOONS, Jeff. "The Power of Seduction", *New Art International Art and Design* (Londra: Academy Editions); New York, St. Martin's Press, 1990
- LEWITT, Sol. *Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler, Sanat Olarak Betik*, (Çev. N. Damlacı), İstanbul, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, 1980