

**MODERN SÜREÇTEN POSTMODERN “ÇAĞDAŞ” SANATA
GEÇİŞ, “POSTESTETİK ENTROPI” VE SANATIN SONU /
PASSING POSTMODERN CONTEMPORARY ART FROM MODERN
PROCESS, “POSTESTHETIC ENTROPI” AND FINE OF ART**

Süleyman ÖZDERİN¹

Özet

Sanatın modernleşme gereksinimi, 18. yüzyılda birçok alanda, “romantizmle” başlayan sosyo-kültürel bir aydınlanma sürecinden kaynaklanmaktadır. Sosyal bilimsel açıdan asıl modernleşme süreci olan bu aydınlanma biçiminde “toplumsal projenin en önemli öğelerinden biri olan sanat”; 19 ve 20. yüzyıla gelinceye kadar bir çok değişken evreden geçerek, bu günkü bilgilerimize göre sanat tarihinin ana kaynaklarını oluşturur.

Özellikle 1900’lü yıllardan itibaren ortalama 60 yıllık bir sürecin izi olan birikimler, Marcel Duchamp’ın hazır nesne anlayışının öncülük ettiği kimi hareketlerle; modernizmin sonunu postmodernizmin başlangıcına bağlamıştır. Postmodern ve postsanatsal düşüncenin ürünü olan bu tür gelişmeler; 1970’li yıllara doğru, sanatın modern süreçle olan ilişkisini “çağdaşlığa” geçiş noktasında ayırarak, bundan sonraki süreci anti sanat bilincinin yaygınlaştığı “çağdaş sanat” adı altında devam ettirmiştir. Böylece postmodern eğilimlerle birleşen “çağdaş sanat”, “entropik bir problem” haline çevirdiği anti sanat bilincini sanatı sonunun ilanı olarak göstermeye çalışmıştır. Fakat; anti sanat bilinciyle gelen bütün “değersizlikler”, sanatın ölümünü ilan eden temelsiz bir inanç geliştirse de:

Kuspit’in deyişiyle “post-postmodernizm” ifadesiyle nitelendirilebilecek bu son durumda; “temelinde yüksek sanatın var-olduğu geçmiş değerlerin tekrar önem kazanması”, ambalajlanmış insan dışkısının ne kadar “yaratıcı” ve “hoş” bir sanatsal tavır olduğunu hala savunan genç bir sanatçı kitlesinin “post-kitsch” kültürel varlığına karşı, “yeni”-eski ciddiyetlerle sanatın hala ilerleyebilecek boyutlar bulabileceğini göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Postestetik, Postsanat, Entropi.

Abstract

The need for arts modernity, arises from the socio-cultural enlightening period, which starts with “romanticism” in most of the fields of 18th century. In this enlightening model which is the real modernization process of the social-academical angle”art; which is one of the most important aspects of social project”until 19th and 20th century, by passing changeable stages, forms today’s basic sources of art history.

1- Öğr. Gör. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü 07058 Kampüs / Antalya, e-mail: selekant2004@yahoo.com

Especially starting from the 1900's the savings which were the marks of 60 years process, with some movements to which Marcel Duchamp added his understanding of a ready object, binded the end of modernism to the beginning of post-modernism. These kind of advancements which were the products of post-modern and post-art thought, in 1970's by separating arts relationship with modern process in the point of contemporaneity, continued the following process under the name of modern art when there was consciousness about anti-art. By this way "the modern art" which was combined with postmodern tendency, tried to show the thought of anti-art which was shown as an entropic problem; to be the announcement of it's end. But although; "all valueless things" which was about art, developed a baseless understanding which announces the death of the art.

With the idiom of Kuspit about this subject, which can be described as "post-postmodernism" is the subject which is "the regaining importance of art in whose structure ancient values are still present", against the young artizans post kitsch cultural entity who think that "a packaged human fecal is still very "creative" and "pretty", shows that with the "new"-old seriousness the art can still find its way to continue.

Keywords: Modernism, Postmodernism, Postesthetic, Postart, Entropi,

GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca dış dünyanın "algılanma" biçimleri üzerinde, sanatın yaratıcı gücünü kullanan sanatçılar, "düşünce" ve "görüntü" arasındaki yansımayı, sanatın anlamını belirleyen değerler silsilesi olarak ifade etmişlerdir. Yaratıcı sürekliliği belirleyen bu unsurlar, tarihsel süreçte, geçmişten başlayarak geleneksel estetiğin "modern geleceği" keşfetme yolunda ilerlediğini göstermiştir. Bu süreçte yeni ve özgün olanı ulaşma isteği estetiğin amacı olduğu kadar, sosyal bilimlerin de öncelikli amaçları arasındadır. "Sosyolojik olarak bilgi teorilerine karşı duyulan yaratıcı ilgi modernizmden itibaren başlamakta ve modern düşüncenin içeriği "kartezyen" düşünce biçiminden oluşmaktadır"². Bu nedenle sosyo-kültürel açıdan bilimsel ve sanatsal gelişmeler modern sürecin bütün boyutlarıyla tanımlanmasını gerektirmiştir.

"Modernizm, aydınlanma ilkelerini temel alan toplumsal projenin adıdır. Aydınlanma ise, inanca karşı bilgiyi, teolojiye karşı bilimi ön plana alan bir düşünce sistemidir"³. "Modern terimi" Huns Robert'a göre Latince "Modernus" biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. Modernizm; insanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddederek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koyduk-

2- Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*, Bağlam Yayınları 160, 6.bs. 2002, s. 12.

3- *Özgür Ansiklopedi*, Erişim, <http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm>, 14 Aralık 2007, s.21.

ları engelleri aşma kararlılığıyla zenginleştirdikleri bir dünya yaratma hayalidir”⁴.

Modern sanat hiç kuşkusuz romantizm döneminde bilinçdışının farkına varılarak insanın iç dünyasına yönelmesi sonucu başlar. 1800’lü yılların sonuna doğru daha belirgin bir biçimde izlenimcilikle yoğunlaşan “modernist” hareket, sanat tarihinde geleneğe olan bağlılığa karşı en büyük tepkiyi alan deneysel girişim olarak, sanatın özgün zenginliklerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Gelenekten kopuşun yarattığı tepkiye karşı en ağır bedeli ödeyen izlenimci girişim yeni ve özgür araştırmaların sanat dünyasına kavramsal bir algı olarak girmesini sağlamıştır. Modern sürecin getirdiği aydınlanma ve değişim rüzgarı, sanatın izlenimcilikle başlayan serüvenini kübizm ve sonrasında gelişen dada, konstrüktüvizm, sürrealizm, fütürizm, gibi hareketlerle devam ettirmiştir. Ard ve eş zamanlı olarak gelişen bu hareketlerin dönemin sosyal ve kültürel psikolojisini etkilemesinde 1. Dünya Savaşı ortamının kaotik ve gergin psikolojisinin çok büyük etkisi vardır. 1916 yılında savaşa karşı olan tepkiyle dadaizmin sanata olan hayranlığı yıkması, sanatsal değerlere gösterilen etik bağlılığın kökten zedelenmesi ve toplumsal olayların kültürel gelişmelere tepkisel bir patlama olarak yansması, “anti sanat bilincinin” ve “postestetik” eğilimlerin ortaya çıkmasında son derece önemli bir rol oynamıştır.

Sanatın bir tür “soyut”laşma olan yabancılaşma gereksinimi, yukarıda ifade edilen sanat hareketlerini, öncelikle modernizmin gelişim evreleri olarak değerlendirmiş, daha sonra da modernizmin “post”laşmasıyla birilikte, 1945’te II. Dünya Savaşının sona ermesi sonucu, sanatın ilke edindiği yaratıcı içeriği bir dizi anlam değişikliğine uğratmıştır. Bu anlam değişikliğiyle ilgili olarak sanatın varlığını sürdürülebilirlik sorunu haline getiren postmodernizmin, modernizmin değerlerinden tamamen kopuk ve sadece 1960 sonrası yaşanmış bir dönemin adı olarak ifade edilmesi son derece yanlış ve eksik bir belirleme olur.

“Postmodernizm, bu anlamda kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de içine alacak şekilde süregiden bir modernizm–modernite-modernlik soruşturması ve tartışması olarak görülmektedir. Frederiz Jameson’un “geç kapitalizmin mantığı”, Andreas Huyssen’in “neo-modernizm”, Marc Argue’nin “üst modernizm”, Ernest Gellner’in “görecilik”, Guyy Debord’un “gösteri toplumu” diye adlandırdığı ya da tanımladığı postmodernizmin veya postmodern toplumun ise kesin ve net bir tanımını yapmak hemen hemen mümkün değildir. Bu dönemde modernitenin ülkeleri ihlal edilmiş ve bu ülkelere kaynaklık eden düşünce biçimleri ya da temel kuramsal kavram ve kategoriler açıktan sorgulanmaya başlanmıştır”⁵.

Neomodernizm ya da başka bir modernizm olarak gelişen “postkültür” politikalar, “neo-üretimsizliğe” karşı yaratıcı değerlerin bu kadar çabuk tüketilebilir olma-

4- H.B. Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, 1.bs.İstanbul, 2002, s.1.

5- *Özgür Ansiklopedi, a.g.e.*, 14 Aralık 2007, s.21.

sıyla kendini gösterdiğinde, dada ile başlayan anti sanat bilinci, sanatın tahtından indirilemeyecek kadar dokunulmaz olmadığı konusundaki “keşfi”, sanat kamuoyuna yeni ve sarsıcı bir spekülasyon olarak yansıtmıştır. Soyut resmin ardından pop sanatın bulanıklığıyla devam eden bu spekülasyonlar süreci, minimalizmle birlikte “kavramsal sanat” öncesi, sanatın sonuyla ilgili oluşabilecek bütün müdahaleleri, bizzat sanat olup olamayacağı kendisi üzerinden denenilen bir anlayışı “postkültür” politikaların “sanatı” haline getirmiştir. Yani ortamda her ne kadar tepkisel eleştiriler olsa da, üretimsel düşüncenin ilke edinildiği ve pozitif bir hedefin her zaman var- olduğu bir sanat algılamasına karşılık, “postkültür” politikaların bu amacın tam tersi yönünde hareket ettirdiği görülmektedir. Bu anlamda “modern bitişin temsilcilerinden olan, Robert Ruschenberg’in De Koning’in çizdiği bir deseni silerek, sanat yoluyla sanatın artık “silinerek” sona erme yolunda olduğunu çağrıştıran girişimi bu konuda verilebilecek en belirgin örneklerden biridir”⁶. “Sanatın ilke alanına girebilecek her hangi bir düşünce ve uygulamanın sanatın varlığına dayatılmasından ortaya çıkarılan bir zamansal düzenin çöküşü, geçmişin de tuhaf bir biçimde ele alınmasından ortaya çıkar”⁷. Böyle bir seyir içerisinde olan sanat, postmodern ortamın gereği olan değer üretiminden vazgeçilmesinin doğal sonucuna uygun bir biçimde hareket etmektedir.

Modernizmin başka bir boyuta geçmesiyle “stratejik” bir anlam değişikliğini tercih eden “postkültür”, Avrupa ve Amerika’da yaygınlaşma hızını, daha postmodernizmin oluşum sürecinde göstermiştir. Bu nedenle Avrupa’da yetişen bir çok sanatçının 1960 sonrasında Amerika’da bulunması, postmodernizmin “çağdaş sanat” anlayışının çok daha farklı bir yönde gelişmesini sağlamıştır. Avrupa’lı sanatçıların kendi ülkelerinde etkinliklerini sürdürmelerine paralel olarak, Amerika sanat adına her tür girişimin desteklediği “çağdaş sanat” konusundaki gelişmelere asıl ev sahipliği yapan bir ülke konumuna gelmiştir. Fakat Avrupa ve Amerika’da sanatçıların postmodern “çağdaş sanat” sürecindeki geriye dönük savaşım faaliyetleri her ne kadar yoğun bir genişleme olanağı bulsa da, sanatsal üretimler çağdaşlığa geçiş noktasında artık bir sona doğru gidildiğini çağrıştıran bir takım kuşkular doğurmaya başlamıştır.

Minimalizmle birlikte, sanatın geleceğe sürüklenme nedeni olan biçim arayışlarına karşı tepki duyulması, “postkültür” politikaların sanatın geleceğini ele geçirme konusunda kat ettiği en büyük mesafelerden birini göstermektedir. Hangi amaç ve anlayışla olursa olsun, sanatta biçimciliğin aranmasına karşı tepki duyulması, minimalizmi de biçimsel arayışların yine biçim diliyle ifade edilme zorunluluğundan kurtaramamıştır. Minimalizmin biçim dilini kullandığı halde bu dilin problemlerinden kurtulamaması ayrı bir sorun olmakla birlikte, minimalist anlayışla, çok-

6- H. E. Giderer , *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları :94, İstanbul, 2003, s.128.

7- S . Savran , *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul, 1999. s. 71.

lu yaklaşımların ifade "biçimleri" olan kavramsal sanata geçişin sağlanmasında "postkültürel" politikaların oldukça önemli bir rolü vardır.

"Postmodern felsefe aydınlanma düşüncesinin temelini oluşturan rasyonalizmin, yani nesnel bilginin akıl yoluyla edinilebilir olmasına duyulan inancın sarsılması ile birlikte başlayan ve modern felsefenin temel kategorilerinin işletildiği epistemolojik ilkelerin yerinden edilmesi ile sonuçlanan bir eğilimdir. Bu ilkeler "Özcülük", "temelcilik", "gerçekçilik", "nesnellik", "özne" ya da "ben" gibi modern felsefeye içkin ve aydınlanma düşüncesinin temel dayanakları olan kavramlardır. Bu paradoks bir tür felsefenin sonudur, ama tümünden felsefenin değil, özellikle vurgulandığı haliyle, Platon'dan beri süregelen ve Modernizmde doruğuna ulaşan metafiziksel felsefenin sonudur. Felsefe yapmanın imkan ve olanakları bu noktadan itibaren başka bir yol izlemek durumundadır ki, postmodern felsefe eğilimleri çeşitli kollardan bunun açılımlarını yaparlar. En bilinen ve etkili örnekleri Lyotard'ın büyük anlatıların sonu eleştirisi, Foucault'un soy-kütüksel arkeolojisi, Levinas'ın ötekilik felsefesi, Derrida'nın yapı-sökümcülük'ü, Deleuz'un göçebe flizoid analizler'i, Rotry'nin ironi ve olumsuzluk kavramları, Barthes'ın göstergebilimsel serüven'i, Kristeva'nın metinlerarasılığı, Laclau ve Mouffe'nun anlamın kapatılamazlığı hakkındaki çözümlenmeleri şeklinde çok genel olarak belirtilebilir"⁸.

Görüldüğü gibi "postkültürel" politikalar da düşünce alanında, aydınlanma çağının kazandırdığı potansiyel getirileri kavramsal özelliklerinden söküp atmaya, üretimsizliğin ilke olarak belirlendiği postmodern bir "geri dönüşüm" savaşına tabii tutmuştur. Felsefe alanında düşünce üretiminin felsefeyi felsefe yapan en büyük değer olarak görülmesinin bir kenara atılması, aynı değerın sanatta biçim yaratıcılığı ilkesinin de bir kenara atılmasıyla farklı alanlarda benzer sonuçları doğurmuştur. Postmodern felsefenin kavramların değerini sarsma hatta içini boşaltma yaklaşımına paralel olarak, 1960 sonrası kavramsal sanat uygulamaları da sanatın ilke değerlerini sarsma, içini boşaltma girişimiyle ortaya çıkabilecek risk oranlarını biraz daha artırmıştır.

Estetiğin Kötülenişi Poestetetik Problem ve Marcel Duchamp:

Genel olarak yukarıda ifade edilmeye çalışılan biçimiyle postmodernizmin plastik sanatlara yansması bir çok etkileşimin sonucu olsa da, bu sonuçları en "spekülatif" bir biçimde yansıtan sanatçı Fransız asıllı Amerikalı Marcel Duchamp olmuştur. Bilindiği gibi Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarının (ready made) sanat eserinin nesnesi yerine geçme konusundaki girişimi daha sonraki dönemde gelişecek olan kavramsal eğilimlerin alt yapıları arasındadır. Hazır yapıt spekülasyonu ile birlikte kavramsal sanat postestetik bir bakış açısı kazanmıştır. Duchamp'ın sanat konusundaki düşünceleri, bir sanatçı olarak sanatı algılama biçimini bilinçaltında

8- *Özgür Ansiklopedi, a.g.e.*, 14 Aralık 2007 s.21.

çoktandır adım adım planladığı bir sona doğru götürmüştür. Estetik karşıtı olmasıyla başlayan ve bütün hedeflerin sanatın sanat olmaktan çıkarılma amacına hizmet ettiği karmaşık bir kavramsal içerik, Duchamp'ın sanatı spekülâtif bir argüman haline getirmesinin “tepkisel bir temsiliyete” dönüşmesini ifade eder. Bu negatif tavrın dayandığı kavram ve temeller şöyle özetlenebilir:

“Duchamp’a göre, sanatçı duygularını katarak ölü malzemeyi sanatsal yaşama döndürür; ama bu duygularının varoluş nedenini anladığı anlamına gelmez, çünkü duyguları anlamak için önce onların üstesinden gelmek gerekir. Bir sanat eserinin nasıl yapılacağına ilişkin ne kadar çok düşünülürse düşünülün eseri yapma ediminin kendisinin ne ölçüde bir düşüme edimi olduğu hiç de açık değildir. Sanat eseri bu duyguların maddi ifadesi olabilir; ama onlara ilişkin kavrayışın mutlak göstergesi ya da kanıtı olarak kabul edilmez”⁹.

Bu açıklamalar öncelikle Duchamp'ın “sanat eserine verilen değer, “değer verme ediminden” dolayı aslında değersizleştiği için gündelik sıradan bir malzeme haline geldiğini” anladığını göstermektedir. Ayrıca hepsinden daha önemlisi, sanat yapıtının oluşturulmasının, sanatçının yapıtın var-oluş nedeniyle ilgili bütün zihinsel değerleri ifade ettiği anlamına gelmediğini, “genel olarak sanatın zaten kendisini “potansiyel bir varlık halinde ifade edemeyeceğinin” temel alındığını göstermektedir. O yüzden Duchamp’a göre; bir yapıta ait her hangi bir düşünce, yapıtın kendisinin ne ölçüde o düşünceyi yansıtabilme yetisinde olabileceği hiçbir zaman açık değildir.

Değer verilmesinden dolayı değersizleşen, “anlam” ve “sanatlaşma” dönüşümüyle somut bir varlık haline gelme biçimi hiçbir zaman kendisini anlatamayan ve bütün bu içsel nedenlerden dolayı “nesnel” beklentilere göre; amacı artık estetik dışı olan “sanat”, Duchamp açısından vandalist (yıkıcı) bir ruhsal çöküntü psikolojisiyle, yok edilmeye çalışılan bir organizma, bir hedef haline dönüştürülmüştür. “Duchamp bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istediğini belirterek sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmaması gerektiğini iddia eder. Estetiğin sanat eserinden sıyrılıp atılması sanat yapıtını, sanat yapıtı olmayan diğer nesnelere gibi sıradanlaştırarak onları ham hallerine geri götürür”¹⁰. Hazır nesne sanat yapıtı olan ve olmayan şey arasında bulunduğundan dolayı sanat yapıtının varlığını ve kimliğini bulanıklaştıracak bir çok belirsizlikler yaratır.

9- D. Kuspit, (Çev. Y. Tezgiden), *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, 2.bs., İstanbul, 2005, s.30, 31.

10- D. Kuspit, *a.g.e.*, s. 35,36.

"Duchamp'ın 1917 tarihli *çeşme* adlı yapıtı müzeye girdiği zaman güzel ve zarif olarak övüldüğünde sinirlenmişti, çünkü yapıt salt estetik düzlemde anlaşılabilir, zihinsel açıdan sanat olup, fiziksel açıdan sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliğini ortadan kaldırıyor. Hazır nesne daima izleyiciyi kandırır izleyicinin getirdiği yoruma üstün gelir. Bu özelliği ile de hiçbir toplumsal değeri olmadığını gösterir absürd ve zevksizdir iyi ve kötü zevkin ötesindedir çünkü saçmadır tuhaftır. Duchamp sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasında var olabilecek bütün "anlamsal bağıntılara" saldırıp onları bir takım kavramlarla ters yüz ederek, yaratıcılığın meydana getirdiği varsayılan sanatın 20. yüzyılda aslında hiçbir işe yaramadığını kabul ettirmeye çalışmaktadır. Nihilist bir saldırı ile sanatın sonunu ilan eden Duchamp bu tavırlarıyla Robert Motherwell'in söylediği gibi meyve sepetinde gizlenen engerek yılanına benzemektedir"¹.

Postmodernizmle gelen postestetik eğilimler postkültürel politikalarla beslenerek postpopüler bir ortamda postsanatı, yaratıcılığın hizmetinden çıkararak gündelik olayların oyun ve eğlencesi haline getirmiştir. Sanatın 20. yüzyıl sonlarına doğru böylesine "iğdiş" edilmesi, postsanatın "postestetik entropi" oranını her geçen yıl biraz daha artırarak, özellikle Duchamp sonrası kavramsal sanat ortamının biraz daha içini boşaltmıştır. Sanat postestetik bir anlayışla postsanat görünümünde sanatçılar arasında spekülasyon, ajitasyon ve vandalist bir eylem yarışı haline getirilmiştir.

"Post modernizmin doğurduğu postsanatı eleştiren bir çok kuramcı ve eleştirmen gibi yazar, sanat eleştirmeni ve algı psikoloğu Rudolf Arnheim'da; modern sanatta yaşanan önemli yenilikleri "boşuna bir çaba", bir tür yiğitliği elde bırakmama gibi gören "postestetik entropi"nin, modern sonrası çağdaş sanatın üretimsizlik, anti yaratıcılık ve anti sanat eğilimlerinden kaynaklandığı görüşündedir. Bu açıdan Arnheim, entropinin artışının birbirinden farklı iki sebebe bağlı olduğunu düşünmektedir. Bunlardan birincisi; düzenliliği ve düzen seviyesinin düşmesini sağlayacak olan modern sonrası "basitliğe yönelik bir çaba", ikincisi ise sadece düzensizliği ve üretimsizliği tepkisel olarak yansıtan "postyıkım" girişimleridir"².

Önceki paragraflarda belirtildiği gibi, aşağıda verilecek örnekler Duchamp sonrası kavramsal postsanatın yansıtılma biçimi, postestetik entropiyi daha da karmaşık bir hale getirmiştir. Örneğin "Amerikalı sanatçı William Wegman, su sıcaklığının ve sertliğinin giderek arttığı, hiç durmadan giderek akan üç musluktan oluşan "3 hız 3 ısı" adlı çalışması Mayıs 1970'de Medison'da Wisconsin üniversitesi öğretmenlerinin kullandığı erkekler tuvaletinde gerçekleştirildi. Donald Kuspit'in deyimiyle bu inandırıcı sıradan bir fikir olması nedeniyle eylemcisine göre sanat sayılıyordu. Ayrıca, 1970'li yıllar Amerikan kavramsal postsanat örneklerinin ilk heveslerle yapıldığı yıllar olarak başarılı bulunuyordu"³. Postsanatın

1- D. Kuspit, *a.g.e.*, s. 59.

2- D. Kuspit, *a.g.e.*, s. 13, 66.

3- D. Kuspit, *a.g.e.*, s. 83, 84.

bir başka trajikomik örneklerinde biri ise; çok pahalı çalışmalarıyla tanınan İngiliz sanatçı Damien Hirst'in Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstelasyon çalışmasıdır. "Bu enstelasyon aynı gece onları çöp sandığımı söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı. Çöpe atılan bu "yapıt", yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşuyordu. Bu nesne yığınına çöpe atan temizlik görevlisi, onları sanatın değil yaşamın bir parçası olarak görüyordu. Yani bu nesnelere orijinal bir Damien Hirst değil, kimliği belirsiz bir atık malzemeyi temsil ediyordu. Bu durum, gerçek bir eleştirmen olan temizlik görevlisinin tavrı sayesinde, ancak postsanatın anlamsız ve değersiz hatta bir maskaralık olduğunu kanıtlayan bir sanat eylemi olarak görülebilirdi"⁴.

Kimi eleştirmen ve yorumculara göre çok geçmeden postkavramsal sanatta trajikomik örneklerden, kara mizaha ve daha sonra da "kötü ötesi" örneklerine geçilmiştir. Çok sayıda verilen bu örnekler arasında "postkavramsal sanat, sıradanlık peşinde günlük yaşama yöneldikçe, yaşamla rekabete girerek entropik tuzaklara daha fazla düşmektedir."⁵ "Kötü ötesi" örnekler, kapitalist sistemin ticari taktiklerine hizmet eden markalı ürünlerin, bu marka imajlarıyla popülizmi temsil ettikleri gibi, popülist hegemonyanın kısılacı içinde kıvranan postsanatı da temsil etmelerine karar verilmesinden tutun, insanın fizyolojik yaşamına kadar el atılıp *insan dışkısının bile popülizmin ironik bir keşfi olarak bir sanat eseri yerine koyulmasına kadar bütün sınırlar ve bütün etik değerler tamamen yıkılarak ortadan kaldırılmıştır*.

Kapitalist pazarlama tüketiminin postsanatın nesnesi haline getirilmesi yukarıda söz edilen bu niteliksizlikleri daha da zenginleştirmektedir. "Ancak, kapitalizm sanata karşı eşitsiz ve koşullu gelişmeyi zorunlu kılar. Bu zorunluluk, sanatsal üretimin bilimsel ve estetik yaratılarının yetersizliğinden değil, sanat ürünlerinin geniş kitleler dışında, toplumdan soyutlanmış bir biçimde yaratılması ve kullanılması içindir."⁶ "Sanat, hiçbir zaman endüstriyel üretim benzeri bir çalışma olarak algılanamaz ve ele alınamaz. Elbette alınıp satılabilir bir metadır da sanat. Fakat onun "meta" oluşunu sanatçının kendisi değil, başkaları belirler"⁷.

Pazarlanabilirliğin her şeye yansıtılma düşüncesi, sanatçıları en şaşırtıcı pazarlama nesnelere arayışına doğru itmiştir. "Bu anlamda dışkı ve postsanat temasını en ticari bir biçimde kullanmak isteyen sanatçı ise İtalyan sanatçı Piero Manzoni'dir. Manzoni kendi dışkısını içerdiği var sayılan teneke kutu ambalajlara imzasını atarak dışkı ve sanat fantezisini deneyenler arasına katılmıştır. Bu anlamda

4- D. Kuspit, *a. g.e.*, s. 88, 89.

5- D. Kuspit, *a. g.e.*, s. 77.

6- Şimşek Aydın, "Burjuva Sanatına Karşıt Olarak Marksist Estetik", Erişim, <http://www.wwww.soldergisi.com>, 1 Ocak 2008, s. 15.

7- *Atölye Kitap*, Sayı 2, Sanat Yapım Yayıncılık, 1988, Yaşam ile Kuram Arasında Sanat Yaşamdan Dışlanıyor mu?, Erişim, www.ekremkahraman.com, 2 Ocak 2008, s. 12.

her şeyi anlamsız kavramlarla açıklamaya çalışan postsanat kültürü, dışkının iğrençliğiyle bir zamanlar sanatın güzellik imajını *sözde Duchamp*'vari bir anlayışla birleştirerek, *popülist bir karizma* yaratmaya çalışmıştır. Bu ve buna benzer sayısız eylemsel örneklerle postsanatın getirilmiş olduğu bu nokta, bütün bu eylemleri gerçekleştiren sanatçıların *kendi bakış açılarına göre*; sanatın sonunu ilan ettiklerinin toplu kanıtlarını göstermektedir.

Sanat postmodernizmin "postestetik" içerikli "postsanat" anlayışına göre 1960'lı yıllardan 2000'li yıllara gelinceye kadar geçen 40 yıllık bir süreçte bir biri ardına gerçekleştirilen sanat dışı bir çok eylem ve eğilimlerle gerçekten öldürülüp yok edilme yolunda çok etkili bir imaj oluşturmuştur. Fakat postmodernizmin yarattığı postestetik postsanattan *her hangi bir sonucun çıkarılamaması* hatta bu anlamda *hiçbir yere varılamaması*, sanatın "ölümüyle" ilan edilen yeni "yaşamı" da çok geçmeden aynı "ölüm" sürecine sokmuş, bin bir türlü girişimle sona erdirilen sanat, adeta tekrar "yaşam" terapisine alınmıştır. Bu terapinin ilk belirtileri, sanatın üretildiği değerlerin gerçekleştiği mekan olan atölye kavramına geri dönülmesiyle başlamıştır. Bu gelişme aslında "post-postmodernizm" in aynı köşeleri sadece farklı noktalarda *tekrar dönmesi anlamına gelmektedir*. Yani söz konusu farklar yaşam (modernizm) *ölüm* (postmodernizm) *yaşam* (post-postmodernizm) ilkeleriyle dönüşen bir süreci gösterirken, atölyelerin yeniden hatırlanmasıyla *eski-sanat* doğal olarak "yeni eski-sanat", dolayısıyla da "eski-ustalar" "yeni-eskiler" olmuştur. Bu anlamda "eski yenilerin" yeni atölyelerde yarattığı sanat, ne geleneksel, ne de avantgardtır. Yeniden canlandırılmaya çalışılan post-postmodernist sanat eski ve yeninin uzlaşma noktalarını göstermekle birlikte yetenek olgusuyla kavramsal düşünselliği gerektiren bir içeriğe sahiptir. Böylece yeniden değer verilen sanatta, eski ustaların maneviyatı ve hümanizmi modern ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştirilmiştir. Yeni eski ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler, hem de geleceği görebiliyorlar. Onların sanatı, postsanatı hiçe sayarak, temelinde modernizm olan "yüksek sanatı" canlandırıyor. Amerikalı Michael David, İsviçreli Odd Nerdrum, Romanyalı Avigdor Arikha ve Alman asıllı İngiliz sanatçı Lucian Freud eski yeni ustaların önemli temsilcileridir"⁸.

SONUÇ

Görüldüğü gibi makalede vurgulanmaya çalışılan düşünce; Donald Kuspit'in "Cambridge Pres, 2004 The End of Art" adlı eseri ile aynı düşünceyi paylaşmakta olup yazarın deyişiyle "post-psotmodernizm" ifadesiyle nitelendirilebilecek bu son durumda; "temelinde yüksek sanatın var- olduğu geçmiş değerlerin tekrar önem kazanması", ambalajlanmış insan dışkısının ne kadar "yaratıcı" ve "hoş" bir sanatsal tavır olduğunu hala savunan *genç bir sanatçı kitlesinin* "post-kitsch" kültürel varlığına karşı, "yeni-eski" ciddiyetlerle sanatın hala ilerleyebilecek boyutlar bulabileceğini göstermektedir. Günümüz sanat eğitimi ortamında dışkısız sanata

8- D. Kuspit, *a. g. e.*, s. 197,199.

sempati duyan bu “post-kitsch” kültürünün demode sempatizanları, savunduklarıyla yaptıkları arasındaki çelişki içinde, ayrı bir tutarsızlığı temsil etse de, *21. yüzyılın sanat anlayışı üst değerler arasında olan yaratıcılığın içerik ve biçim değerlerini geliştirmeye gelecekte de devam edecektir.*

KAYNAKÇA

Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*, Bağlam Yayınları 160, 6.bs. 2002.

Aydın Şimşek, *Burjuva Sanatına Karşıt Olarak Marksist Estetik*, Erişim, <http://www.soldergisi.com>, 1 Ocak 2008,s.15.

Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları 94, İstanbul, 2003.

Ekrem Kahraman, “Yaşam ile Kuram Arasında Sanat Yaşamdan Dışlanıyor mu”, *Atölye Kitap*, Sayı 2, Sanat Yapım Yayıncılık, 1988, Erişim,www.ekremkahraman.com, 2 Ocak 2008 s. 12.

Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları,1.bs.İstanbul , 2002.

Donald Kuspit, (Çev. Y. Tezgiden), *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, 2.bs., İstanbul, 2005.

Özgür Ansiklopedi, Erişim,<http://www.tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm>,14 Aralık 2007 s.21.

S. Savran, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul, 1999.