

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Felsefe Anabilim Dalı
Felsefe Tarihi Bilim Dalı

**SANATIN SONU MU? ÇAĞDAŞ SANATTA ÖZERKLİK KAYBI VE
ELEŞTİRELLİK PROBLEMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

DOKTORA TEZİ

GÜLCE SORGUÇ

DANIŞMAN: PROF. DR. AHMET TAYLAN ALTUĞ

İZMİR-2016

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Felsefe Anabilim Dalı
Felsefe Tarihi Bilim Dalı

**SANATIN SONU MU? ÇAĞDAŞ SANATTA ÖZERKLİK KAYBI VE
ELEŞTİRELLİK PROBLEMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

DOKTORA TEZİ

Gölce SORGUÇ

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Taylan ALTUĞ

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Solmaz ZELYÜT

Jüri Üyesi

Doç.Dr. Özlem DUVA KAYA

Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Dr. Özcan Yılmaz SÜTÇÜ

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Nilgün TOKER KILINÇ

İZMİR - 2016

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **Sanatın Sonu mu? Çağdaş Sanatta Özerklik Kaybı ve Eleştirelilik Problemi Üzerine Bir İnceleme** adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde faydalandığım kaynakların kaynakçada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim Soyad **Gülce Sorgu**
İmza 



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Gülce Sorguç

Numarası : 92080003964

Anabilim Dalı : Felsefe

Tez Başlığı (Türkçe) : Sanatın Sonu Mu? Çağdaş Sanatta Özerklik Kaybı ve Eleştirelilik Problemi Üzerine İnceleme

Tez Başlığı (İngilizce) : Is It The End of Art? An Inquiry on Loss of Autonomy and The Problem of Criticism

Tez Savunma Tarihi : 20.10.2016

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Ahmet Taylan Altuğ

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Solmaz Zelyüt

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Özlem Duva Kaya

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Nilgün Toker Kılınç

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Özcan Yılmaz Sütçü

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
ESER LİSTESİ	2
GİRİŞ	3
BÖLÜM I	12
MODERN- AVANGARD- ÇAĞDAŞ SANAT AYRIMI	12
1.1 Modern Sanat	14
1.2. Avangard Sanat	26
1.3. Çağdaş Sanat	35
BÖLÜM II	45
SONUN BAŞLANGICI AVANGARD'A DAİR KURAMLAR	45
2.1.Peter Bürger'in Avangard Kuramı	45
2.2 Renato Poggioli'nin Avangard Kuramı	62
III. BÖLÜM	79
SANATIN SONU TEZLERİ	79
3.1. Arthur Danto'nun Sanatın Sonu Tezi	80
3.2. Donald Kuspit'in Sanatın Sonu Tezi	95
SONUÇ	115
KAYNAKÇA	122
ÖZGEÇMİŞ	126
ÖZET	127
ABSTRACT	128

ESER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Claude Monet- <i>Parlamento Binası</i> (1904)	19
Şekil 2. Claude Monet- <i>Parlamento Binası Sisten Sızan Güneş Işığında</i> (1904)	20
Şekil 3. Paul Cézanne- <i>Büyük Yıkananlar</i> (1894)	23
Şekil 4. Kazimir Malevich - <i>Siyah Kare</i> (1923)	25
Şekil 5. Eduardo Kac - <i>ALBA</i> (2000)	40
Şekil 6 Richard Prince - <i>Yeni Portreler</i> (2016)	42
Şekil 7. Jeff Koons - <i>Michael Jackson ve Bubbles</i> (1988)	44
Şekil 8. Pablo Picasso - <i>Duvara Asılı Keman</i> (1913)	60
Şekil 9. John Heartfield - <i>Üstün İnsan Adolf Altın Yutar, Çöp Tükürür</i> (1932)	61
Şekil 10. Ernst Ludwig Kirchner - <i>Marzella</i> (1909)	85
Şekil 11. Eric Martinez / Gabrielle Jimenez - <i>Ecce Homo</i> (1930-2012)	87
Şekil 12. Andy Warhol - <i>Brillo Kutuları</i> (1964)	89
Şekil 13. Willem De Kooning - <i>Marilyn Monroe</i> (1954)	100
Şekil 14. Andy Warhol - <i>Marilyn Monroe</i> (1962)	100
Şekil 15. San Fransisco Modern Sanat Müzesi'ndeki Gözlük	103
Şekil 16. Tracey Emin - <i>Kendine Güven</i> (2012)	107
Şekil 17. Sol LeWitt - <i>Duvar Çizimi #1138</i> (2004)	109
Şekil 18. Joseph Kouth - <i>Bir Çekiç Üç Çekiç</i> (1965)	110
Şekil 19. April Gornik - <i>Halong Koyu</i> (2004)	111
Şekil 20. Joseph Rafael - <i>Çoban</i> (1934)	112

GİRİŞ

Tezimizin başlığını bir soru cümlesi olarak seçmemizin sebebi, tartıştığımız konunun son derece güncel bir sorun olması ve bu konudaki tartışmaların hala devam etmesidir. Tezimiz, sadece belli bir filozofun tezini açıklamak üzerine kurulmamıştır; günümüz sanat dünyasında söz sahibi olan çoğu kişinin tartıştığı bir krizi anlamaya ve yorumlamaya çalışmaktadır. Tezimizin ele aldığı temel problem, başlığından da anlaşılacağı üzere günümüzde birçok düşünürün iddia ettiği üzere sanatın sonunun gelip gelmediğidir.

Sanatın sonu iddiasının Hegel'den sonra tekrar gündeme gelmesine neden olan şey, sanatın son yüzyılda içinde bulunduğu kriz durumudur. Bu krizin ortaya çıkışı yaklaşık olarak 20. yüzyılın başlarına rastlar. Tespit edilmiş olan bu kriz, çağdaş eserlerde sık sık örneğini gördüğümüz, sanatın yaşamdan, gündelik nesnelerden ayırt edilememe problemidir. Çağdaş Sanat'ın sınırları giderek belirsizleşmiş, neyin sanat olduğuna dair problem, sanatın varoluşuna dair bir probleme dönüşmüştür.

Geleneksel sanat eserlerinin olduğu bir müze ziyaret edildiğinde, ortalama bir insan zevk alarak, eserin temsil ettiği şeyin ne olduğunu bilerek, nesne ile arasındaki tekabül ilişkisini kurar ve bu ilişkinin birebir olma derecesine göre eseri değerlendirir. Bunu yapabilmek için herhangi bir eğitim ya da formasyon gerekli değildir. Bu, insanın tamamen düşünme yetilerini ve hayal gücünü kullanarak yapabileceği bir etkinliktir ve bu tüm insanlarda ortaktır. Ancak Çağdaş Sanat ile sanat eserleri giderek kendinde ve kapalı bir ortam haline gelmiş ve artık dış dünyayı temsil etme amacını terk etmiştir. Eserin imlediği, gönderimde bulunduğu şey yalnızca kendisi olduğu için, alımlayıcı

eseri olduğu gibi alımladığında bir soruna neden olur. Sanat eserinin, izleyici ile bağı kopmaya başlar. Çünkü ortalama izleyici, eserde dış dđnyadan tanıdığı bildiği nesnelerden referans alamamaktadır. Bu durumda sanatçı ve izleyicinin arasındaki bağ zedelenmiştir. İzleyici tıpkı yeni bir dil öğreniyormuş gibi, o eserin dizinini öğrenmek zorundadır. Bu yüzden bu tür sanat eserleri rehberler ya da kılavuz el kitapları ile incelenir. Onlar, bu eserlerin tercümanlarıdır. Artık bildiğimiz dil konuşulmamaktadır.

Sanatın sonu denildiğinde, gizil olarak iki kavram hakkındaki anlayış ortaya konmuş olur. Bunlardan ilki, sanattır. Sanatın ne olduğunu düşünüyörüz ki, bir şekilde artık geleneksel anlamda sanat üretilmediğini iddia ediyoruz. Dolayısıyla sanatın sonu tezini ileri sürmek belli bir sanat tanımını varsaymaktadır. İkincisi ise tarihtir. Sanatın sonu, çizgisel bir tarih anlayışı ile birlikte var olabilir. Son; bir başlangıcı, kökeni olan bir şeyin, bir süreç geçtikten sonra, belli nedenlerden ötürü başka bir şeye dönüşmesini ya da yok olmasını ifade eder. Son, nesnenin ereğini yerine getirmesinden ötürü yani teleolojik, arızı nedenlerden ötürü olumsal ya da nesnenin doğasından dolayı zorunlu olabilir. ‘Sanatın sonu’ tezi de çizgisel bir tarih anlayışını, bir süreci varsayar. Yani böyle bir anlayışa göre sanat da belli bir zaman aralığında başlamıştır ve tükenecektir.

Günümüzde sanat derken genel olarak kast edilen şey güzel sanatlardır. Güzel sanatlar kategorisinde; şiir, resim, heykel, mimari, müzik, sinema, dans, tiyatro vb. yer alırken; zanaat olarak adlandırılan ikinci kategoride dikiş, marangozluk, metal işleme, porselen imalatı, cam işleri gibi becerinin önem taşıdığı, bir plana dayalı ve kuralların büyük önem taşıdığı, öğrenilebilir etkinlikler yer almaktadır. Güzel sanatlar ise esin ve dehanın alanı olarak incelmiş zevklere hitap eden bir alan olarak görölmektedir.

Sanat ve zanaat arasındaki bu ayrım belirmeden önce, sanat dendiğinde yapma, imal etme anlaşılıyor, bu anlam ile de geniş bir alanı kapsıyordu¹. İmal edilen şeyin işlevinden duyulan haz yeterliydi. Sanat, yaratım olarak tanımlanmaya başladığında ise

¹ *Tekhnenin* tıbbı bile kapsadığı unutulmamalıdır. *Poiein* fiili “yapmak, imal etmek” anlamına gelir ve sadece eyleme anlamına gelen *Prattein*den ayrı tutulur. Sanat- zanaat ayrımı Rönesans ile başlar, Modernite’de belirginleşir.

derin düşünme, salt temaşa, ilgi ve çıkardan yalıtılmışlık önem taşımaya başladı. Artık sanat eseri kendinde ve kendi için varolmaya başlıyor ve odaklanmış gözün dikkatine “mazhar oluyor”du. Bu andan itibaren sanat, yani güzel sanat, özerkliğini elde etmiş oldu. Diğer tüm disiplinlerden ve gündelik yaşamdan ayrılarak kendi yasasını kendi koymaya başladı.

Bugün, her an bir yerlerde birileri sanat yapmaya devam ediyor (portreler, soyut resimler, manzara resimleri, büstler vb), sergiler açılıyor, alım- satım yapılıyor. Fakat bu olağan trafiğin dışında, kapalı bir çevrede² yeni kural serileri, eğilimler bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde tekrar tekrar belirleniyor, yeniden üretiliyor. Gelecek kuşakların, sanat tarihinde okuyacaklarını yazanlar da işte bu kapalı çevredir. Onların belirledikleri sanat, deyim yerindeyse “büyük harflerle” sanattır. Bu sanat çevresi yazılı olmayan, üstü kapalı bir uzlaşma göre belirlenmiş kriterlere göre sanatı değerlendirir. Sanat, insana dair bir kategori olduğu için, sık sık ilerleme ve tanımlama açısından bilimle karşılaştırılır. Fakat sanatı, bilimle karşılaştırmak, bilime benzetmek sorunludur.

Bir örnek vermek gerekirse; astronomlar, gezegenlerin nasıl olması gerektiğine dair belli kriterler belirlemişlerdir. Bu kriterlere uyan gök cisimleri “gezegen” olarak tanımlanırlar. Uzay bilimleri uzmanları, gezegen tanımına dair açık ve net bir bilgiye sahip olduklarını iddia ederek, Pluton’un geçerli kriterleri taşımadığına kanaat getirmişler ve 2006’da gezegen sınıfından çıkarılmıştır. Şimdi konumuzla ilgili olarak, sanatın böyle bir tanımlamasını yapabilir miyiz? Böyle açık ve net bir tanımlamaya ulaşırsak bazı eserlerin değeri, eser nitelikleri değişebilir mi? Cevap hayır ise neden? Eğer sanat eserlerini net bir şekilde sanat olmayanlardan ayırt edebiliyorsak sanatı neden açık ve net biçimde tanımlayamıyoruz?

Sanatın ne olduğunu açıklarken karşımıza çıkan en büyük sorun, başka kavramları tanımlamaya çalışırken de karşılaştığımız gibi, kavramın tanımının bütün örneklerle uygulanabilir olması gerekliliğidir. Eğer tanımımız bütün örneklerle

² Bu “kapalı çevre” ile kastımız büyük müzelerin yöneticileri, galeri sahipleri ve küratörlerdir.

uygulanamıyorsa o zaman ya tanımda bir eksiklik vardır ya da o kavrama ait olduğunu düşündüğümüz örnekler aslında o kavramla ilişkili değildir. İşte sanatın tanımı ile sanatın sonu arasındaki ilişki de burada yatmaktadır. Sanatın şu ana kadar yapılmış tüm tanımları, çoğu 20. yüzyıl eserini dışarıda bırakmaktadır. Fakat bu eserler de bir şekilde sanat çevreleri tarafından “sanat eseri” olarak kabul görmüş ve sergilenmiştir. Demek ki sanatın, bugünün eserlerini de kapsayacak şekilde yeniden tanımlanması gerekmektedir, bu yapılmaz ise sanatın sonu bir bakıma tasdiklenmiş olacaktır.

Sanat eseri iki öznenin karşılaştığı, birbirlerini sınadığı, diyalog kurmaya çalıştığı ortamdır. Sanatçı yaratır; deneyimlerini, yaşam dünyasını maddeye aktarır. O, yaptığı şeyin sanat olduğundan emindir. Şüphe duymaz. Alımlayıcı, sanatçı ile yüz yüze gelmeden, yapıtı aracılığıyla onunla ilişki kurar. Bu dolayimli bir ilişkidir, çünkü sanatçının alımlayıcı ile tek iletişim olanağı eseridir. Eser etkili bir dil kullanmamışsa, izleyicinin bu dili anlaması imkansızlaşır. Peki sanatçıyı doğru anlama zorunluluğu var mıdır? Yoksa sanat eserini değerlendirmek için izleyicinin yorumu yeterli midir? Bu soruya cevap olumlu ise, o zaman yanlış anlaşılmış bir sanat eserinden bahsedilemez. Dolayısıyla alımlayıcının yargısı öznel olduğu için, sanat eserinin değeri de göreceli hale gelir.

Şimdiye kadar anlattıklarımızı kısaca şöyle ifade edebiliriz: “sanatın sonu” denildiğinde anlatılmak istenen; belli bir dönemde sanat tanımı/ kavramı gerçekliğe tekabül etmemeye başlamıştır ve bu yüzden de sonuna gelindiği iddia edilmektedir. Bu noktadan sonra artık yapılanlar bildiğimiz anlamıyla sanat eseri olarak nitelenemez.

Bu süreçleri daha yakından tanıyabilmek için ilk bölümde Modern, Avangard ve Çağdaş Sanat arasındaki ayrımı ele aldık. Bu üç terim, sanat dünyasında sıklıkla birbirinin yerine kullanılmakta, tam olarak hangisinin hangi dönemi ya da hangi akımları kapsadığı konusunda bir uzlaşma bulunmamaktadır. İzleyici, bir sanat kurumuna gittiğinde; Modern, Avangard ve Çağdaş Sanat bölümlerinin birbirlerine çok benzediğini fakat bir sebepten ötürü de ayrı sınıflandırıldıklarını fark edecektir. Bu

benzerlik ve ayırım neden kaynaklanmaktadır? Modern, Avangard ve Çağdaş Sanat arasındaki ayrımların bilinmesi, sanatta yaşanan krizin ve dolayısıyla sanatın sonu tartışmasının daha iyi anlaşılması açısından önemlidir. Bu bölümde, sanatın 19. yüzyılını sonunda başlayarak günümüze kadarki yolculuğunu aktarmaya çalıştık.

İkinci bölümde ise, sanatta bir kriz anı olarak yorumlanan, sanatın sonu ile ilgili teorilerde domino etkisini yaratacak ilk olgu olarak görülen Avangard'ı daha ayrıntılı olarak ele aldık. Aslında bir bakıma Avangard'a, sonun ta kendisi olarak da bakılabilir, çünkü Avangard'dan sonraki sanat, “sondan sonraki sanat” ya da “post-sanat”, “anti-sanat” gibi ifadelerle adlandırılmaktadır.

Askeri bir terim olan *Avangard*, 20. yüzyılın ilk otuz yılında belli bir sanatçı topluluğunu ifade eder hale gelmiştir. Fransızca bir sözcüktür ve “öncü” anlamına gelmektedir. Genel anlamıyla bir dönemin yenilikçi ve öncü eserlerini ortaya çıkaran sanatçılar için kullanılır. 20. Yüzyılın başında ise sanatta yaşanan teknolojik gelişmelerin de sonucunda³ filozoflar yerine artık sanatçılar sanatın doğası üzerine düşünür, sanat eserinin ontolojik statüsünü sorgular ve kendi görüşlerini eserlerinde ortaya koymaya başlarlar. Bu eserlerin en önemli özelliği şok yaratması ve yenilik fikrini savunmasıdır. Burada yenilikten kasıt, bir önceki akıma göre yeni olması ya da onu eleştirmesi değil, tümünden sanatı ve sanat kurumlarını eleştirmesi ve yerine yeni bir şeyler koymaya çalışmasıdır.

Fakat Avangard, bu tutumuyla kasten olmasa da bir krize yol açmıştır. İçerdiği nihilizm ve eleştiri sonunda kendine yönelmiş ve kendisini yok etmiştir. Ayrıca en etkili silahı olan şok, tanım gereği bir kereliğe mahsustur ve tekrarlanamaz çünkü kanıksanır. Bu yüzden bir akımın tersine, şok için yaratılmış eserlerin benzerleri ancak taklitçiliğe yol açar. Böylelikle Avangard, son derece sınırlı kalmıştır. İşte bu sebeple bize göre Avangard, sonun başlangıcı olarak gelmektedir. Çünkü 20. yüzyılın başlarında

³ Kastettiğimiz fotoğraf ve sinemadır.

gerçekten çok etkili olan, sanat anlayışımızı kökten değiştiren Avangard eserler, radikallikleri yüzünden günümüzde yapılan benzerleri ya da türevleri ilgi çekebilir, fakat sanat tarihi anlatısını devam ettiremezler.

Avangard, bu açıdan tezimizde kilit rol oynamaktadır. Birçok düşünür ve sanatçı *Avangard* terimini rahatlıkla kullansa da Avangard'a dair kapsamlı bir kuram geliştiren iki düşünür vardır: Peter Bürger ve Renato Poggioli. Avangard'a dair diğer bütün metinler, bu iki düşünürün teorilerini mihenk taşı olarak almaktadır. Peter Bürger'in tezi, Tarihsel Avangard olarak adlandırılmakta ve Avangard'ın belli bir döneme ait olduğunu iddia etmektedir. Poggioli ise Avangard'ın, toplumsal olaylara karşı sanatçının verdiği psikolojik bir tepki olduğunu, bu yüzden de belli bir dönemle sınırlanamayacağını savunur. Fakat iki düşünürün de Avangard'a dair saptadığı özellikler çok benzeşmektedir.

Üçüncü bölümde ise sanatın sonu tezini ortaya atan günümüz filozoflarına değindik.⁴ Sanatın sonu tezi ilkin bilindiği üzere, Hegel tarafından ortaya atılmıştır. Yaklaşık 200 yıl sonra Arthur Danto, 1986 yılında bir makalesi ile benzer sebeplerle ama farklılıkları da gözeterek, sanatın sonunu ilan etmiştir. Ona göre sanatın sonu ile kast edilen artık sanat yapılmayacağı değil, sanatta kuralların ve akımların son bulduğu, sanatın gerçek özgürlüğüne kavuştuğu ve akımlar yerine bireysel olarak devam ettirildiğidir. Bu kavrayışıyla Danto, sanatın sonunu özgürleştirici olması bakımından olumlar ve Çağdaş Sanat'ı, post tarihsel sanat olarak görür.

Danto'nun tezi, çok kaba bir şekilde ifade edilirse bir önermenin doğruluğunu ve geçerliğini saptayan analitik felsefenin bir iddiasına dayanmaktadır: eğer bir önermenin gerçekte karşılığı yoksa doğru değildir ve üzerine tartışılmasının, spekülasyon yapılmasının bir gereği yoktur. Sanat açısından yorumlanırsa bu iddia şu anlama gelmektedir: Sanatın tanımını yapmak için kurulan birçok argümanın pratikte bir

⁴ Tezimize başladığımız sırada yaşamakta olan Arthur Danto, 2013 yılı sonunda ölmüştür.

karşılığı yoktur. Bu yüzden bu argümanlar geçerli değildir. Yani bir bakıma üstü kapalı olarak bu tezle kast edilen geleneksel sanat kuramının sonudur. Geleneksel sanat kuramları, çağdaş eserleri açıklamakta yetersiz kalmaya başlamıştır. Bu yüzden Çağdaş Sanat'ı açıklayabilecek yeni bir sanat dili kurulması gerekmektedir. Yeni bir dilin kurulabilmesi için de gerçekliği gözlemleyerek bir zaman geçirilmesi gereklidir. Bu yüzden aslında kuram, zamansal olarak pratiğin ardından gelmektedir fakat şimdiyi, gerçekliği aşmaya çabalayarak geleceği de biçimlendirmeye girişme hatasına düşmektedir.

Sanatın sonu ile ilgili olarak ele aldığımız ikinci düşünür ise Donald Kuspit'tir. Kuspit, başlangıçta bahsettiğimiz sanat eserinin izleyiciyle ilişkisinin koptuğu durumu vurgular. Artık sanat eseri denilen nesnelerin sanatla bir alakasının kalmadığını savunmaktadır. Yani Danto'nun bakış açısına göre yorumlarsak, Çağdaş Sanat eserleri Kuspit'in kabul ettiği sanat tanımının dışına çıkmıştır bu yüzden Kuspit'e göre bildiğimiz anlamıyla sanat sona ermiştir. Kuspit'in sanat kavrayışı gelenekseldir. O, içerik ve biçimin dengesi, deha, güzel, uyum gibi estetiğin geleneksel kavramlarını esas alarak, eserleri yarattığı hazza göre değerlendirmektedir. Fakat Kuspit, esere dair yargıyı sadece beğeni ile sınırlandırdığından güncel eserlerle ilgili yargıda bulunamamaktadır. Yargıda bulunamadığı için de, kendi tanımını değiştirmek yerine sanatın ortadan kalktığını iddia etmektedir. Kuspit bu sürece son derece olumsuz yaklaşır ve görüşlerinde çok katı bir tutum izlemektedir. Bu açıdan Kuspit, sanatın sonunu olumsuzlayan bir figür olarak tezimize alınmıştır.

Kuspit, kavramdan değil, olgudan yola çıkar. O, günümüz eserlerini inceleyerek, bu eserlerin hiçbirinde otantik, eleştirel bir yan kalmadığını; günümüz sanatçılarının kültüre bir katkıda bulunmaktan çok piyasaya katkıda bulundukları iddiasına ulaşır. Kuspit, yüksek sanatın artık sona erdiğini, günümüz sanatçılarının kitlelere ulaşmak ve bir anlık ünü yakalamak adına geçmişin bütün kazanımlarını ayaklar altına aldığını düşünmektedir. Kuspit'in kitlelerden anladığı açıkça lümpen sınıftır. Bu yüzden

sanatçının, kitlelere ulaşması; onun elitliğinden soyunup avama karışması anlamına gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında Kuspit son derece elitisttir.

Aslında her iki düşünür de, olgu ve kavram arasındaki bir uyumsuzluktan yola çıkmakta fakat sanatın sonuna iki ayrı açıdan yaklaşmaktadırlar. Danto, bu olguyu tamamen kavramsal olarak incelerken; Kuspit, duruma eleştirel-pratik açıdan yaklaşmaktadır.

Sanat, zanaatten ayrı bir yere konmaya başlandıktan sonra özgür bir alana kavuşmuştur. Fakat o, hiçbir amaca hizmet etmeden, sadece süs olarak kullanımdan ibaret de olamaz. Sanat eserinin, temaşaya değer bulunmasına neden olan hisler, onun sıradan bir objeden çok daha fazlası olduğunun kanıtıdır. İnsanları dönüştürmeyi başarmasının verdiği özgüvenle, sanatçı giderek toplumla araya mesafe koymaya ve mesafe koydukça da eleştirel davranabilecek kadar toplumu uzaktan, adeta kuşbakışı bir bütünlük halinde görmeye başlamıştır. Yavaş yavaş sanatta; toplumsal değerlerden, görme biçimlerine, önceki akımlardan, sanatçılara kadar herşey eleştiri konusu olmuştur.

Modern Sanat ile, belli bir noktaya kadar birbirini izleyen, sanatı değiştiren-dönüştüren akımların sürekliliğinden sonra bir kopuş yaşanmıştır. Tarihteki bu kopuş, izleyicinin algısında da karşılığını bulmaktadır. Belli bir andan sonra izleyicinin sade temaşası yetmemeye başlar, ilgili alanda özel bir ön bilgiye sahip olmak şart haline gelir. Bu bilgiye sahip olmayan izleyicinin, eserle karşılaştığı anda hissedeceği şey bir boşluk hissidir. İzleyici, zihni ve hayalgücü ile eseri alımlamak için ne kadar uğraşırsa uğraşsın, onları ne derece özgür bırakırsa bıraksın, karşılaşılan eseri yargılamasını engelleyen bir eksiklik hisseder. Bu boşluk, ancak sanatçının yapacağı bir açıklama ile doldurulabilir.

İşte tezimizde ele aldığımız başlıca problemler bunlardır. Tezimizin amacı, konu edindiği “sanatın sonu” problemini iki farklı bakış açısına da değinerek tartışmaktır.

İkincil bir amacımız da, Türkiye’de felsefe alanında Çağdaş Sanat üzerine kısıtlı olan literatüre ufak da olsa bir katkı sağlamaktır. Tezimiz, Çağdaş Sanat’ı ele alırken sadece plastik sanatları konu edinmiş, diğer sanat dallarını dışarıda bırakmıştır. Çünkü her bir sanat dalına dair nitelikli bir çalışma yapmak tezimizin kapsamını çok genişletecektir. Fakat tezimizde tartıştığımız argümanların diğer sanatlara da uygulanabilir olduğunu düşünmekteyiz. Sanatın sonu teorisini ortaya atanlar daha çok sanatın özerkliği ve eleştireliliği üzerinde durdukları için biz de bu problemler üzerinden konuya yaklaşmak istedik. Bu bağlamda tezi üç bölüm olarak tasarladık. Bu bölümler sırasıyla;

1. Modern, Avangard ve Çağdaş Sanat ayrımı.
2. Sonun başlangıcı Avangard’a dair kuramlar
3. Sanatın sonu teorileri

BÖLÜM I

MODERN- AVANGARD- ÇAĞDAŞ SANAT AYRIMI

Sanatta bir dönemin ya da bir akımın adı nasıl konulur? Empresyonizm, Klasisizm ya da Barok dediğimizde bize ifade ettiği şey nedir? Bulunduğumuz çağda bu adların imledikleri kurallar, dönemler ya da ressamı kesindir. Örneğin Barok sanat dediğimizde, 17. ve 18. yüzyılları kapsayan, son derece detaylı çalışılmış, abartılı, süslemenin önem taşıdığı ve virtüözitenin başrolü oynadığı bir dönemi ifade eder. Caravaggio'nun kullandığı keskin kontrastlar, mimik ve jestlerdeki derin duygu ifadeleri ve teknikteki büyük ustalık Barok'u bize anlatır. Fakat bu döneme adı, olumlamak yerine küçümsemek üzere verilmiştir. Rönesans'ın temiz, orantılı, matematiksel eserlerinden sonra⁵ bu yeni eserler, alımlayıcılar için düzensiz, aşırı ve adeta rüküş gelmiş, bu yüzden bu eserlere Portekizce “biçimsiz inci” anlamındaki *barocco* adı verilmiştir.⁶

Dönem isimlerinin geçirdiği bu dönüşüm, Matei Calinescu'ya göre bütün dönem ve akımlar için geçerlidir ve her ad, yerleşene kadar üç ayrı fazdan geçer. Dönem terimlerinin bu üçlü semantik yapısı şu şekildedir: ilk başta terim, olumlu ya da olumsuz bir değer yargısını ima etmek için kullanılır. İkinci aşamada bu terimler, tarihsel bir konum almaya başlarlar. Başlangıçtaki işlev ve temsil ettikleri nosyonu kaybetmezler. Bu aşamada terimin farklı yorumlarından ötürü bir tartışma ortamı doğar. Son aşamada ise tartışma etkisini yitirir ve bireylerin kendi zevklerine göre belirledikleri olumlu ya da olumsuz bir değer taşırlar. Terim, çizgisel tarih anlayışının dışında da görülmeye başlar ve kavramsal olarak sistemleştirilir. Yani terim, bir dönem adı yerine, belli

⁵ Manierizmi bir geçiş/kriz dönemi olarak düşünürsek

⁶ İspanyolca “siğil” anlamına gelen *berruca* ile de ilişkili olduğu düşünülmektedir.
<http://www.etymonline.com/index.php?term=baroque> (erişim tarihi 27.07.2016)

özellikleri taşıyan eserler için her dönemde kullanılabilir “tip”ler haline gelirler⁷. Böylece tez-antitezden senteze doğru gidilen bir genel kültür tarihi ortaya çıkar (Calinescu,2010[1987]:91-92). Bu açıklamaya göre; Modern, Avangard ve Çağdaş Sanatın da aynı yolu izleyeceği düşünülebilir.⁸

Günümüzde gayri resmi olarak birçok kavram birbiri yerine kullanılmaktadır. Bu bazen o kültürün geleneğinden, bazen basit bir hatadan, bazen de kelimedede içerilen bir anlam yüzünden tercih meselesi olarak yapılmaktadır. Tüm disiplinlerde karşımıza çıksa da özellikle sanat söz konusu olduğunda bu üç kavram birbirinin yerine çok kullanılmaktadır: modern, Avangard ve çağdaş⁹. Hepsi şu an için az çok aynı şeyleri çağrışırsa da, aralarındaki bazı nüanslar ileride büyük farklar haline gelebilir. Bu yüzden bu terimlerin ne ifade ettiğini incelemek, sanatın gidişatını belirlemek açısından da önemlidir.

Sanat tarihine retrospektif bir bakışta, başlıca figürler değişiklik gösterebilse de söz birliği içinde geleneksel sanattan kopuşa işaret eden bir dönüm noktası bulunmaktadır. Bu dönüm noktasında gerçekleşen şey, sanatçıların bir şekilde sanatı ve öğelerini irdelemeye başlamaları, nesne ile kurdukları ilişkileri yeniden gözden geçirmeleridir. Sanattaki bu kopuş, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarına tekabül eder. Daha önce Ortaçağ ve Rönesans dönemi arasında köklü bir değişim gözlenirse de, bu değişim ani değildir ve ressamlar üzerinden takip edilebilir. Rönesans’ta da sanatın tanımına, sanatçının yerine dair bir takım dönüşümler yaşanır ve güzel sanat- zanaat ayrımı da bu döneme rastlar. Fakat yukarıda da belirttiğimiz gibi bu geçiş, 20. yüzyılda bahsettiğimiz kopuş kadar ani değildir. Hatta Ortaçağ-Rönesans geçişi bir kopuş olarak değerlendirilebilir mi; o, ayrı bir tartışma konusudur. Bu yüzden ilk olarak bu dönemin yani “modern sanat”ın ne olduğunu belirlemek yerinde olacaktır.

⁷ Örneğin Gotik, kökensel olarak ortaçağ sanatını (12. yüzyıl) ifade etse de, 19. yüzyılda o döneme referansla Gotik edebiyat doğmuş, günümüzde de aynı referanslarla terim çağdaş eserler için kullanılmaktadır.

⁸ Hala tamamlanmamış dönemler/hareketler olduğu için bu terimler daha “tip”ler haline gelmemişlerdir.

⁹ Hatta son zamanlarda “güncel” de bu grup içinde sayılabilir.

1.1 Modern Sanat

Avrupa dillerinde *modern* kavramı ilk olarak 16. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. “Son zamanlarda”, “şimdi olan” anlamını taşımaktadır. Kökeni ise Latince *modernusa* dayanır ve *modernus*, *mododan* üretilmiş bir zarftır, “tam şimdi, şu anda” demektir. *Modernus*un ilk kullanımı 6. yüzyıla rastlar fakat ancak 10. yüzyılda yaygınlaşır. *Modernin* sanat alanında ortaya çıkışı ise 20. yüzyıla kadar beklemiştir^{10 11}

1159’da Salisbury’li John, *Metalogicon*’da, 1126’da Chartres’li Bernard’ın “biz modernler, devin omzundaki cüceleriz” dediğini belirtir (Calinescu,2010[1987]: 23). Bernard, bu sözüyle Antikler’in katettiği yol ve elde ettiği birikimin sonucunda çağın insanların bulundukları yerde olduklarını kastederek, tevazuyu korumayı tavsiye eder. Yüzyıllar sonra, 17. yüzyılda Isaac Newton, bizim modernite olarak adlandırdığımız dönemde aynı sözü zikredecektir.

Modernite, sistemli bilgi ile doğanın kontrolünü kazanan insanın özgüvenini tesis etmesini ifade eder. İnsan, artık kaderini kontrol altına alabilmiş, doğanın keyfi işleyişini dizginleyebilecek yöntemli bilgiyi elde etmiştir. İnsan bu bilgiyi doğaya uygulayarak doğayı dönüştürebilmeye başlamıştır. Böylece geleneği, adetleri, ritüelleri takip etmesi gerektiği düşüncesine yol açan zorunluluklardan özgürleşmiş, doğanın efendisi olduğu fikrini benimsemiştir.

Batılı, doğa karşısındaki çocuksu tavrını terk etmekte, yani kendisine kol kanat geren ya da kötü edimler için cezalandıran, ama her durumda onunla ilgilenen, ona yönelik niyet ve kaygılar besleyen bir Doğa Ana tasarımının yerine kendisi karşısında kayıtsız, kendisine hiç benzemeyen, özerk bir varlık olarak doğa tasarımını geçirmektedir. Bu makina imgesi, doğanın özneye

¹⁰ www.etymonline.com/index.php?term=modern erişim tarihi:23.5.2013).

¹¹Modernin karşıt anlamlıları olarak ise; eski, kadim, önceden varolan terimleri kullanılmıştır.

yabancı, ona hiç benzemeyen bir şey olarak anlaşılmaya başlandığının göstergesidir (Lenoble'dan akt. Bumin,2005:24).

Francis Bacon, Antik ve Modern dönemleri karşılaştırırken gençliğin deneyimsizliği, yaşlılığın bilgeliği paradoksunu kullanır. Antik dönem çok geçmişte kalması açısından yaşlı olsa da, bilgi ve keşif açısından çok gençtir, deneyimsizdir. Modern ise belki daha birkaç on yıllıktır fakat bilginin birikimiyle bir yaşlı kadar bilgedir (Calinescu,2010 [1987]:30).

Modernlerin, Antikite'ye ve savunucularına eleştirisini sanat ve beğeni bağlamında da değerlendirebiliriz. Neo Klasisizm akımı; kartezyen düalizm ve rasyonalizmin etkisiyle antikite kültürünü rasyonalize etmeye çalışır. Güzelliğe dair kurallar belli bir kalıba sokulur, bir standart getirilir ve rasyonalizm, antik otoriteye karşı bir zafer kazanır. Sanatsal açıdan izleyiciyi memnun etme, güzelliğin kurallarıyla uyum içinde olmalıdır. Bütün kurallar geometrik yöntemle ana ilkelerden türetilir. İyi sanatçı, kurala uyandır (Calinescu,2010[1987]:35).

Uygarlığın ve ilerlemenin göstergesi olarak kullanılan bir başka sav da beğenin incelmesidir. Örneğin krallar kaba dille konuşamazlar, konuşsalar bile bu durum şiirde yer almaz (Calinescu,2010 [1987]:37). Şiirde olan her şey olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi gösterilmeli, şiir insanı eğitmeli ve memnun etmelidir. Bu, bir anlamda Platoncu sanat idealine bir dönüştür. Sanatın pedagojik işlevine bir vurgu yapılmaktadır. Bu dönemde yararlı güzel anlayışı hakimdir. Yarar ve haz, eserde bir aradadır.

Barok ve Neo Klasisizm, üslup olarak farklılıklar taşımakla birlikte, sanat ve yaşam arasında katı bir ayırım yapar. Sanat, gündelik yaşamı değil, ideal olanı gösterir ve bu haliyle hakikatin bir sunumu olduğu iddiasındadır. Oysa Romantizm ile beraber 18. yüzyılın sonlarına doğru güzellik aşkın olma özelliğini kaybeder ve içkin bir kategori olur. Klasikler'de tümel ve aşkın bir güzellik anlayışı hakimken, Romantikler'de güzellik yerine, grotesk ve yücenin bir sentezi görülür. Romantizm esin,

tutku ve duyarlığa öncelik vererek sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırır – ki bu tavrı ile bize 20.yüzyıl modern sanatının nüvelerini verir. Romantizm ile birlikte sanatta süregiden Yunan-Roma geleneğinin nesnel estetiğine son verilir ve sanatçının beni asli gerçek olur (Paz,1996 [1974]:64-5). Öne çıkan artık öznelliktir. Romantizm, modern olandır ve değişim, görecelik ve şimdi fikrini taşımaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde iki modernlik fikri belirginleşir ve bu fikirler kendi içinde gerilim taşırlar. Bir yandan bilim ve teknolojiadaki ilerlemeler, sanayi devrimi ve kapitalizm ekonomik modernizm bağlamında ele alınırken, öte yandan estetik modernizm tüm bunlara bir başkaldırı olarak ortaya çıkar. İvmeli hızıyla ulaştığı noktada eleştirilerin de hedefi olan modernizm, iki yüzlü bir karaktere bürünmüştür: Modernlik, en genel anlamıyla kendisini tarihsel olarak öne sürdüğü şekliyle;

- 1) Kapitalist uygarlığın nesneleşmiş, toplumsal olarak ölçülebilir zamanına (az çok değerli bir mal olan, piyasada alınıp satılan bir mal olan zaman).
- 2) Kişisel, öznel, imgesel durée [süre], “benlik”in açılmasıyla yaratılan özel zamana karşılık gelen değerler kümesi arasındaki uzlaşmaz karşıtlıkta yansımaları bulur. (Calinescu,2010 [1987]:13).

Modernliğin kendine has bu iki zaman algısı, bir yandan tarihte, bilim ve teknolojiye ivmelenmiş hızı, toplumun dinamizmini, geçici ve olumsal olanı vurgularken; bu uçuculuğa karşı, saf ve durağan bir şimdi özlemini de beraberinde getirir (Habermas,1990 [1980]:33). İlk zaman algısı, burjuva modernlik fikri altında incelenebilir ve altı maddede özetlenebilir: ilerleme ideali, bilim ve teknolojinin yararı, zamana yönelik ilgi, akıl kültü, soyut hümanizm çerçevesinde tanımlanmış özgürlük ideali ve pragmatizm. İkinci fikir ise burjuvazi karşıtıdır ve isyan duygusu içinde anarşist bir ruh taşır. Tüketici modernizm reddedilir ve sürekli olumsuzlama fikri benimsenir. Chateaubriand’a göre günlük modern yaşam, efsanevi Ortaçağ’ın ve doğanın yanında bayağı ve banal kalır (Calinescu, 2010 [1987]: 49). Romantizm ile

birlikte modern yazar, topluma yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya başlar. Baudelaire'in, *Modern Hayatın Ressamı* isimli çalışması bu konudaki ana kaynaklardan biridir. Baudelaire, romantizm ve modernliği eş anlamlı olarak kullanır. Romantizm içtendir. Ruhsallığı, rengi ve sonsuza yönelme hevesini içinde barındırır (Baudelaire, 2014 [1863]:97). Octavio Paz, modern şairi, Baudelaire'in şahsında şöyle ifade eder:

Modern şairin bilincini parçalayan iki uç, Baudelaire'de aynı açıklıkla belirir. Baudelaire'in bize tekrar tekrar söylediği gibi, modern şiir tuhaf güzelliştir: biricik, kuralsız, yeni. O klasik kurallılık değil, romantik özgünlüktür: yinelenemezdir ve ebedi değildir -ölümlüdür. Çizgisel zamana aittir: o, her günün yeniliğidir. Öteki adı mutsuzluk, bilinç ya da sonluluktur. Grotesk, tuhaf, garip, özgün, tekil ve biricik -romantik ve simgeci estetikte bütün bu adlar, yalnızca aynı sözcüğü söylemenin değişik yollarıdır: ölüm. (Paz, 1996 [1974]:75)

Modern Sanat ile beraber sanatın süregiden geleneğine son verilmiş fakat tıpkı Rönesansta'ki gibi yerine yeni bir gelenek kurulmamıştır. Süregiden gelenek, Baudelaire'e göre Antik Çağ'ın idealizasyonudur. Fakat Modern Çağ, sanatsal olarak diğer çağlardan hiç de geride değildir. Her yüzyılın ve her halkın kendi güzelliği vardır dolayısıyla Modern Çağ'ın da kendine ait bir güzelliği vardır. Tüm güzellikler, hem ebedi hem de çağıyla birlikte geçici bir unsur vardır (Baudelaire, 2014 [1863]:93-4). Böylece ebedi güzellik ve modern güzellik gibi bir ikilik ortaya çıkmış görünür. Fakat gündelik hayatın banallığının ve anlamsızlığının ötesine geçilmelidir. Bu dönemde, aristokratik şair tipi kutsanır, bireycilik yüceltilir. Baudelaire'in çelişkisi normcu bir geleneği reddederken nostaljik bir özleme sahip olmasıdır. Bir yandan toplumdan dışlanmışları, modern zamanın kahramanları olarak belirlerken öte yandan aristokrasiyi içten içe yüceltmesidir (Calinescu, 2010[1987]: 63).

18. yüzyıl sonu edebiyatında duygu ve sezgiye vurgu yeniden canlanır ve Romantizm akımı ile birlikte Gotik üslup ve Ortaçağ'a öykünme bu dönemin karakteristik özelliğidir. Aydınlanmaya ve akla, yaşamı rasyonelleştirme çabalarına

karşı, her türden irrasyonellik kutsanır: Din, büyü, rüya, aşk, vahşilik, sarhoşluk vb. Apollon'un düzen kuran egemenliğine karşı, acı ve hazzı aynı anda yaşayan Dionysos'un direncidir. Baudelaire'in bahsettiği modernliğin iki ucu budur.

Modernliğin hep yeninin peşinde olması, tarihteki sürekliliği bir yerde kesmeye çalışması bir süre sonra paradoksal olarak yeni bir gelenek yaratır: kendisine karşı bir gelenek: Bir süreksizlik geleneği. Gelenek, süreklilik zincirini kırıp, kesintiye uğratabilir mi? Süreksizlik geleneği ifadesi oksimoron görünebilir çünkü hem süreksizliği yadsır hem de geleneğin sürekliliğini kırar. Octavio Paz, "modern nasıl geleneksel olabilir?" diye sorar. Modernlik, günün geleneğini değiştirir ve bir süreden sonra yerini bir başka geleneğe bırakır. Modern olanın ayırt edici özelliği sadece yenilik değildir bir diğer niteliği de ötekiliktir. Bu ötekilik, geçmişle olan bütün bağlarını koparmasından, dolayısıyla onda aşına hiçbir şey bulunamamasından kaynaklanır. Belki de burada "öteki gelenek" ifadesini kullanmak daha doğru olacaktır (Paz, 1996 [1974]: 13).

"Eski gelenek geçmiş ile şimdi arasında bir birliği varsayar; kendi farklılıklarını vurgulamakla yetinmeyen Modern, geçmişin bir değil, birçok olduğunu iddia eder. Böylece modernin geleneği, köktenci ötekilik ve geçmişin çoğulluğudur." (Paz, 1996: [1974]:14). Modern geleneğin başlıca paradoksu geçmiş ile gelenek arasındaki karşıtlığın yok olmasıdır. Zaman çok hızlı akmaktadır bu yüzden geçmiş-şimdi-gelecek ayrımları yok olur (Paz, 1996 [1974]: 19).

Modern sanatın krizi, modern yaşamın getirdikleri bir yana, estetik nesnenin geçirdiği dönüşüm açısından da incelenmelidir. Genel anlayışa göre geleneksel sanattan ilk kopuş, Empresyonizm ile olmuştur. Empresyonizmle beraber, sanat eserinde ideal olan değil, aktüel olan, belli anda elde edilen izlenimler resmedilmeye çalışılmıştır. "Resimde hareketsiz hiçbir form ya da kontur bulunmaz" (Tunalı, 2011[1960]: 38). Resimde artık rasyonel katı bir düzen yerine, bir duyum akışı göze çarpmaktadır. "Duyumlardan önce gelen hiçbir şey yoktur, her şey duyumların akışından

ibarettir” (Tunalı, 2011[1960]: 40). Bu yüzden de empresyonist bir resmin anlamından söz edemeyiz çünkü resme anlam aktaracak bir logos yoktur ortada. Resim artık ışığın fizik yasaları içinde oynadığı oyunun tuvale aktarılmasıdır. O an geçtiğinde aynı duyumları tekrar yakalamak sanatçı için de imkansız hale gelir. Modernliğin bir yüzü olan geçicilik, sanata bulaşmıştır ve modern sanat dediğimiz şey başlamıştır artık. “Empresyonist bir resmin formu anti geometrik bir formdur, kapalı değil, açık ve serbesttir” (Tunalı, 2011[1960]: 43). Geleneksel sanata göre, aynı yeri resmeden iki resmin birbirinden farkı görme biçimleridir.

Monet’ye kadar, görme bir bütünün kavranması anlamına geliyordu ve sentetik bir karaktere sahipti; oysa Monet ile beraber görme, elemanlara ayırma, nesneleri tek tek duyumlara ayırma olarak anlaşıyor ve böylece analitik bir karaktere sahip oluyor. Bundan ötürü Empresyonizm analitik bir görme sanatı diye tarif edilebilir. (Tunalı, 2011[1960]: 44).



Şekil 1. Claude Monet- *Parlamento Binası* (1904)



Şekil 2. Claude Monet- *Parlamento Binası Sisten Sızan Güneş Işığında* (1904)

Resim, Empresyonizm’le beraber olması gerektiği gibi, düzlem haline gelmiştir. Tuvale üç boyutu aktarmak bir başarı iken, güzelin başlıca ölçütlerinden biri iken şimdi resim; resim olarak görülerek, üç boyut heykeltıraşlara bırakılmıştır. Maddeyi şekillendirmek ile ışığı biçimlendirmek arasındaki farktır bu. Görme biçiminin değişimine bağlı olarak nesne yorumu da değişmeye başlamıştır artık. Görülenler düzlemsel olarak resmedilmeye başlandığında ise yapay bir perspektif yaratmak yerine görülenlerin doğru aktarımı ile renklerin geçişinden kaynaklanan doğal bir perspektif oluşur. Geleneksel resimde ışık, resmi kuran prensip iken, Empresyonizm ile beraber bir erek haline gelmiş, araç yerine amaç olmuştur (Tunalı, 2011[1960]: 49). “Işık, belli bir kaynaktan güneş ışığı olarak tablonun mekanı içine boşalır ve tabloyu, sınırsız bir biçimde doldurur, bütün nesnelerin üzerine taşar ve böylece de her sağlam sınır inkar edilmiş olur.” (Mach’tan akt. Tunalı, 2011[1960]: 51). Ne kadar radikal bir dönüşümdür bu. Ressamın bizzat kendisi, gerçekliği tuvalinde değiştirmeye başlamıştır. Felsefenin

kavramlarla yapmaya çalıştığı işi fırçalarla yapmakta ve dayanağımız olan duyumların ne kadar geçişken olduğunu göstererek varlığı sarsmaktadır. Aynı zamanda bu dönüm noktası, Avangard'ın sınırların ötesine doğru keşif yolculuğunun da başlangıcıdır.

Modern sanat, saflaşma iddiası taşır. Pürizm, modern sanatın ana prensibidir. Resim mümkün olduğunca yabancı öğelerden arındırılmaya çalışılır (Tunalı, 2011[1960]: 56). Ayrıca saf sanat, “hem nesneyi, hem özneyi, sanatçının dışındaki dünyayı ve bizzat sanatçıyı içeren çağrışımsal bir büyü yaratmaktır.” (Baudelaire, 2014[1863]:198) Resim sadece renk ve ışık ile ilgilendiği için, resmin konusu da önemini kaybetmiştir. Artık görülebilen her şeyin resmi yapılabilir ve bu resimlerin hepsi de sanatsal olarak aynı değerdir.

Subjektif natüralizm, fenomenoloji ve varoluşçu felsefe sanatı etkilemiştir. Artarda renk kontrastı yerine eş zamanlı renk kontrastı, lokal¹² renkler yerine yüzey renkleri, havanın aracı ortam olarak kullanılması, zamanda anlık değişimlerin, spontan zamanda hareketin ele alınması ve mekanın önemini kaybetmesi, statik değil dinamik tuşelerle resim yönteminin değişmesi, palette renk karışımı yerine retinada gerçekleşen renk karışımı ve lineer perspektif, form, kontur, içerik ve rasyonalitenin kaybolması öne çıkan değişimlerdir.

Sanat bir sorun olmaya başlar. Çünkü artık sanatçının dünyası naif bir görüşün, rasyonel, perspektif kurallarına dayanan bir görüşün dünyası olmadığı gibi, ona karşıt olan da bir dünyadır. İşte modern sanatın problemi, bu karşıtlıkta temellenir. Yeni sanat ona bakan süjeden eski sanatta olduğu gibi yalnız normal bir anlayış beklemiyor, bundan fazla olarak da yüksek bir soyutlama yeteneği istiyor[...]Modern sanatı gerçekten anlayanların azlığı, bu soyutlama kültürüne sahip olmanın güçlüğünü gösterir (Tunalı, 2011[1960]: 63-64, vurgular bana ait).

Empresyonizm'le birlikte zaman algısı da değişmeye başlar. Modern'in zaman algısıdır bu: Geçip giden, ele geçirilemeyen. Empresyonizm, fotoğraf makinesinin

¹² Lokal renk (bellek rengi), nesneye atfedilen renktir. Örneğin yaprağı yeşil kabul etmemiz buna bir örnektir.

icadıyla hemen hemen aynı döneme rastlar. Fotoğrafi çekilecek nesneye göre enstantane hızının belirlenmesi gibi -bu nesneye göre kendi hızını ayarlamaktır- ressam da zamanı analiz etmeye ve parçalamaya başlar (Tunalı,2011[1960]:84). Anın içinde değişen duyular ile beraber anın asıl kendisi de kavranmaya başlar. Ne kadar uçucu olduğu, ne kadar hızlı olduğu ve insanın bu duruma karşı hiçbir çaresinin olmaması. Sonlu hayatın bilincinin de katılmasıyla gelen bir bunalım.

Geleneksel sanatın anladığı hareket, sadece uzamda yer değiştirmedir. Empresyonizm’le beraber zamanda hareket de işlenmeye başlar. Bu yüzden resmetme yöntemi de değişir. Çünkü zamandaki değişim, her anın verdiği izlenimin diğerinden farklı olmasından dolayı, hızla tuvale aktarılmalıdır (Tunalı, 2011[1960]: 88).

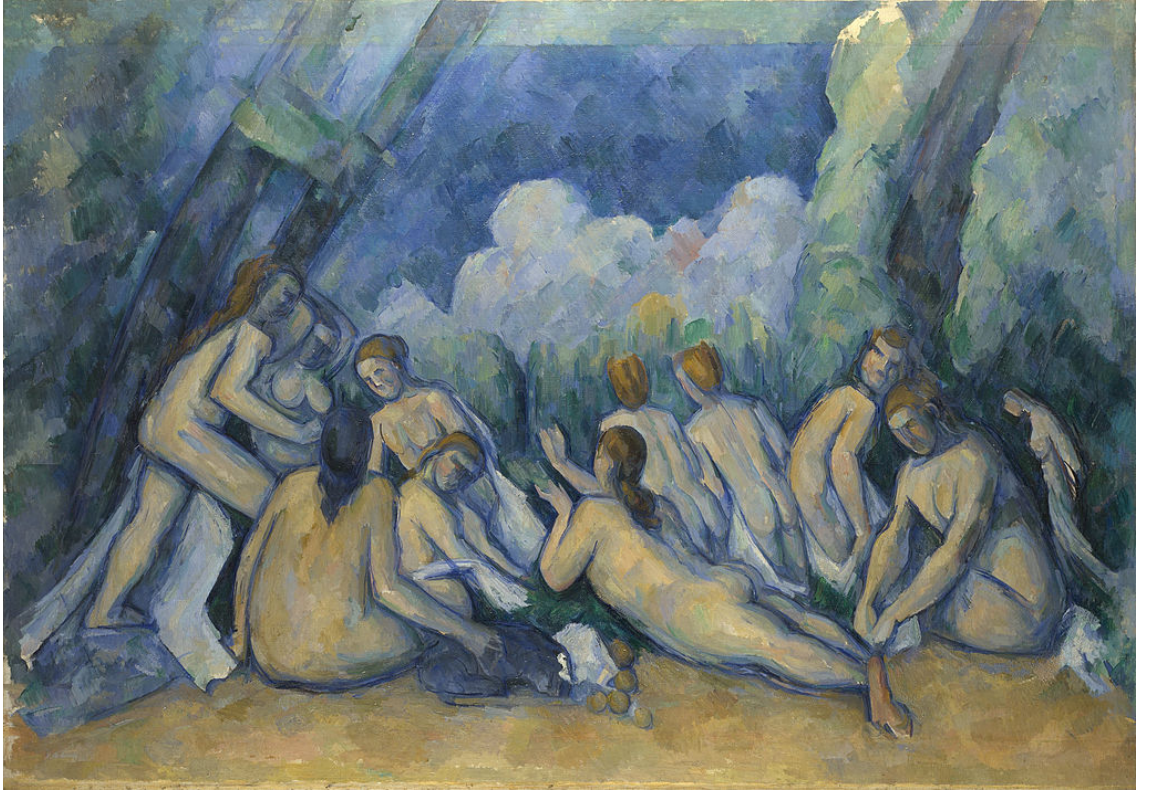
Yukarıdaki açıklamalara göre bir Empresyonist için “güzel” tanımı da şöyle yapılacaktır: “Bir fenomen olan estetik nesnenin, bu fenomeni oluşturan tek tek duyuların, izlenimlerin uyumlu bir birleşimidir.” (Tunalı, 2011[1960]: 96). Görüldüğü üzere Empresyonistler için güzel, hala estetiğin bir kategorisidir. Eserin değeri, yukarıdaki tanıma uyup uymamasına göre belirlenebilir. Bu uyumun sağlanması izleyicide de estetik hoşlanma uyandıracaktır. Eserdeki uyumun sağlanması da artık akıl ile değil, optik yasalarının zorunluluğu ile olacaktır (Tunalı, 2011[1960]: 100).

“Hemen hemen beş yüz yıldır Avrupa resmi nesneden hareket etmişti. Nesne, tuval üzerindeki yapıtı belirlemişti. Empresyonizm, bu gelişmenin doruk noktası idi.” (Graser’den akt. Tunalı, 2011[1960]: 121). Empresyonizm ile birlikte yavaş yavaş resme girmeye başlayan öznellik, 20. yüzyılın başında resme yön veren tek kavram haline geldi.

Özellikle bir isim vermemiz gerekirse çoğu kuramcının kabul ettiği üzere, Cézanne ile beraber resimde nesneden özneye geçiş yaşanır. Sanat eserine bakıldığında, sanatçının doğadaki şeylerin formlarını kavrayarak, tuvale aktardığı görülür. Bütün rengi, bağlamı, işlevi, onu somutlaştıran her şeyi nesneden çıkarırsak geriye kalan tek şey nesnenin geometrik formu olacaktır, yani üçgen, kare, prizma, daire vb. Bu sayede

doğa, bir kez daha rasyonelleştirilir ve Empresyonizm'in sade duyumları terk edilir. Nesneleri tamamen terk edip, geometrik formlarla çalışılmaya başlandığında ise, tuvalde kurgusal, rasyonel, soyut bir dünya kurulmaya başlanır (Tunalı, 2011[1960]: 124). Mondrian'ın da vurguladığı gibi:

Ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni biçim vermeye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni biçim verme olur[...]Derin ve geniş anlamında, biçim verme yalnız bir yapıtın 'yasal birlikli bir obje' olarak biçimlendirdiği şeydir, bundan daha fazla bir şey değil (Mondrian'dan akt Tunalı, 2011[1960]: 124)

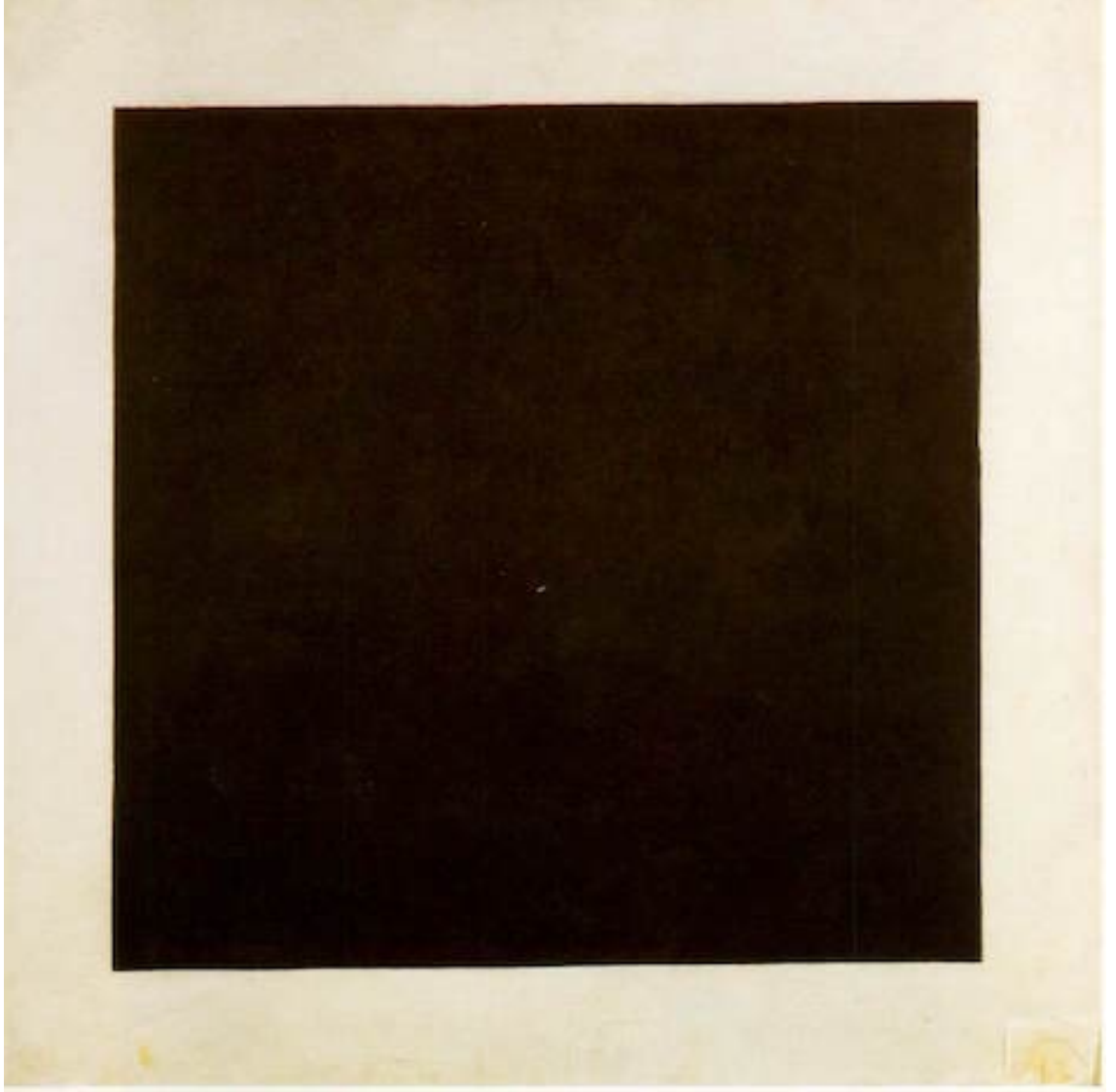


Şekil 3. Paul Cézanne- *Büyük Yıkananlar* (1894)

Wilhelm Worringer, geleneksel sanat kuralları bu yeni sanat için yetersiz kalınca bir nesnellik tesis etmek üzere yeni bir kuram sunar ve sanatı iki içgüdüye, empati ve

soyutlamaya dayandırır. (Tunalı, 2011[1960]: 125). Bu iki içgüdü birbirine zıt kutuplarda yer alırlar. Konumuzla ilgili olarak soyutlama içgüdüsünün temelinde, ilk insanın bilgi yetersizliğinden kaynaklanan, dünyaya karşı hissettiği korku vardır. Bu korkudan kurtulmak için insan sanatı yaratır. Sanatta güven bulma dış dünyayla kurulan ilişkide değil, dünyayı rastlantısallıktan kurtarma ve soyutlayarak ölümsüz kılma ile olur. Değişen her şeyin içindeki değişmeyen kavranmaya çalışılır. Bu sadece nesnelerin geometrik şekilleri bile olsa. Soyutlamada vurgulanması gereken nokta, ressamın doğayı somutlaştırması değil, mutlağı soyut olarak ifade etmeye çalışmasıdır. Kitleler tarafından anlaşılamama nedeni tam da burada yatar. Bu durumun dinamiği Kazimir Malevich tarafından şöyle açıklanır:

Halk (sıradan insanlar) Kübizm ve Kübistlere yukarıdan bakmak ve onları faydasız olarak ele almak gerektiğine inanır çünkü Kübistlerin resimlerinde “nesnelerin” temsili gerçeklikle uyumlu değildir ve bu temsili asıl nesneyle, yani resimsel değerlerle ilgisi bulunmayan bir şeyle karşılaştırarak, temsilin “imkansızlığını” algılar. Burada “nesne” (burun, göz vb.) sanatsal temsilin değerlendirildiği kıstasa yükseltilir ve böylelikle halkın dikkatini çeken sanatın yaratıcı değil, taklit eden olduğu görüşü açıkça ifade edilir. (Malevich, 2013[1927]: 21)



Şekil 4. Kazimir Malevich -*Siyah Kare* (1923)

Soyutlama, mimesisin bittiği noktadır. Sanat artık doğayı taklit etmek yerine onun özünü bulma arayışındadır. Bu sayede estetik de artık ontolojik bir kategori olur. Sanatçı, mutlak olanı renk ve sesle ifade etmeye, somutu soyutlaştırmak yerine; soyutu, tuvalde ve heykelde somutlaştırılmaya çalışır. Bu bağlamda nesne deforme edilir ve giderek yok sayılır, nesneden adeta bir kaçış vardır. Resmin konusu, nesne içerikleri ve nesneler arası ilişkilerdir. Bu ilişkiler tinsel bir değere işaret eder. Dış dünyanın

gerçekliğinden şüphe duyulmaktadır. Bu yüzden elde olan tek şey, Ben'in gerçeklik deneyimidir. Ancak deneyimin kendisi ifade edilebilir. Olgular olarak dünya yok edilir, idea olarak dünya kalır. Soyut resimle beraber, görme sanatı olan resim, düşünme sanatına dönüşür. Öyleyse Hegel'in sanatın sonu kehaneti doğru mu çıkmıştır? Bu sanatın felsefeden ne farkı vardır?

Bu yeni gerçeklik, renk ve renk olmayan dik açılı yüzey kompozisyonlarıyla tuvalde ifade edilir. Mondrian, eserlerinde evrenin sonsuz yasalılığını göstermek istediğini, soyut eserlerin canlı gerçekliği içinde insanın yurt özlemini, sevinci, acıyı, korkuyu aştığını söylemiştir (Tunalı, 2011[1960]: 146). İnsan doğanın zorunluluklarına tabidir, doğayı bir noktaya kadar egemenliği altına alsa da, insan ölümü aşamaz. Bu da trajik olandır. Trajik olanın yarattığı acıdan kurtulmak için sanata sığınılır ve sanatçı, bu haliyle trajik kahraman haline gelir.

1.2. Avangard Sanat

Sanatta Avangard ile beraber çılgın açan farklılaşmalar yaşanmış, bu farklılaşmaları yaratan eserlerin özellikleri yüzünden sanatta giderek bir kriz ortamı doğmuştur. Tezimizin konusu olan sanatın sonu iddiası, bu krizden kaynaklanan bir huzursuzluğun neticesinde gündeme gelmiştir. Bundan dolayı Avangardın anlaşılması, tezimiz için son derece önemlidir.

Avangard ile ilgili olarak, tarih ve kapsam açısından bir takım problemlerden bahsetmiştik. Bir başka problem de “Avangard”, “Modern” ve “Çağdaş” terimlerinin nasıl ve ne zaman kullanılacağı ile ilgilidir. Bazı düşünür ve eleştirmenler, Avangard'ı Modern içinde ele alırken, bazıları Avangard'ı kati surette modern sanattan ayırır. Çağdaş Sanat'ın başlangıcı ise tezimizde daha sonra ele alacağımız bir problemdir. Ki

bazı düşünürler tarafından Çağdaş Sanat'ın belli bir kısmı, Neo-Avanguard olarak da ele alınır.¹³

Habermas, Avangard'ı modernliğin bir varyantı olarak görerek, modernlik kavramı altında Avangardın yıkıcı gücünü şöyle ifade eder:

Burada tarihin sürekliliğini havaya uçurmak isteyen anarşist bir niyet gözlemleriz; bu niyeti de, yeni estetik bilincin yıkıcı gücü bağlamında değerlendirebiliriz. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır; modernlik, normatif olan herşeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlılık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sergiler; aşağılanmaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır, ama gene de, aşağılamanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır. (Habermas, 1994[1980]: 33)

Fakat yine de Avangard ve modern arasında bir takım farklar ortaya konabilir. Avangard'ın tersine Modernizm, estetik özerkliği benimser. Avangardlar'a göre modernizmin "kendinde bir amaç olarak özerklik" düsturu sorgulanır bir karakter taşır. Modern eserde vurgu, gösterendedir. Eser, kendi içine kapalıdır ve dış dünyaya bir gönderimi yoktur. Estetik özerklik, modern sanatta eleştiri için kullanılmak yerine eserin enigmatik karakterini desteklemek ve artırmak için bir araçtır. Modern Sanat, Avangard'ın tersine politik- sosyal bir mesaj verme derdinde değildir. Toplumsal sorunların farkındadır, fakat bu sorunların bir çözümü olabileceğine dair bir inancı yoktur. Eserin anlamı kendindedir. Bu yüzden de yüksek kültürün bir kalesidir: Elitist, ulaşılamaz ve gizemlidir (Murphy, 2004: 30).

Avangard sanatçı ise toplumu geride bıraktığı hissiyle kendini özgür hissetmektedir. Atölyedeki ya da akademideki gibi çıraklık etmek zorunda değildir. Okula gitmez, tek öğreticisi eleştiridir, bildiklerinin kaynağı kendisidir, deneyimleridir, yaşadıklarıdır. Avangard bir zihin durumudur. Bu zihin durumu, sanatçıları, sürekli

¹³ Örneğin Hal Foster ismi anılabilir.

olarak var olan düzeni eleştirmeye ve deneyimin her kategorisinde bütün koşulları reformdan geçirmeye sevk eder (Kubler, 1969:399).

Ortega Y Gasset, Avangard sanatın bütünlüğünü tesis etmede bir problem gördüğü için, Avangard terimini kullanmaktan kaçınmıştır. Onun yerine “insansızlaştırılmış sanat”, “soyut sanat” veya “yeni-genç sanat” kavramlarını kullanmıştır. Bu terimlerle bir yandan entelektüel radikalizmin altını çizmek, öte yandan Avangard’ın yeni nesille ortaya çıktığını ifade etmek istemiştir. Avangard kelimesi Latince kökenli olduğu için Almanya’da benimsenmez. Yaşanmakta olan sanatsal krize dair karamsar bir tavırdan ötürü ümitsizliği ve verilen mücadeleyi yansıtan kavramlar; modernizm, modern stil gibi teskin edici kavramlara baskın çıkar. Romantikler’in çöküşü ve parçalanmaya yaptığı vurgu örnek alınarak “Neu-Romantik” adı benimsenir. Bu bir anlamda Avrupa Romantizmi’nin aşırı ucudur (Poggioli, 1962: 5-6).

Rusya’da Avangard, yüzyılın başından günümüze kadar önemli bir fenomen olmuştur. Burjuva sanatı, edebiyatı ve burjuva bohemiciliği, 19. yüzyılın eski rejiminin son ürünleri ve devrim tarafından yıkılacak hareketler olarak görülmüştür. Anglosakson dünyada ise Fransız sanatına referansla Avangard terimi kullanılır. Bunun nedenlerinden biri, Avangard’ın Fransız entelejansiyasının belli boyutlarının uzantıları olarak görülmesidir (Poggioli, 1962: 8).

Arthur Rimbaud ve Paul Verlaine, Avangardı hem politik hem de estetik olarak benimserken, 1880’de çıkan *La Revue Indépendante* dergisinden sonra politik ve estetik Avangard’ın yolları ayrılır. Avangardın politik anlamı bir kenara bırakılır ve sadece figüratif olarak kullanılmaya başlanır (Poggioli, 1962: 11). Bu dönemde yoğun bir eski sanat-yeni sanat çatışması yaşanmaktadır. Avangardın tarihsel bağlamı unutulup bu çatışmadaki taraflardan biri olarak Avangard ya onaylanmalı ya da reddedilmelidir. Bize göre bu tavra yol açan şey, beğeni tarihi ile sanat tarihini karıştırmaktan kaynaklanmaktadır. Sanatsal beceride yenilik, sanatçının çağının estetiğindeki yenilikten farklıdır. Her dönem bir öncekine göre yenidir. Fakat daha önce de

tartıştığımız üzere burada artık konu yeninin kendisidir. Bu yüzden Avangard sanat kavramından ancak 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren söz edebiliriz. Poggioli'ye göre romantizm kültüründe, pre-romantik kriz çağında bile bir benzerlik, potansiyel olarak bile bulunamaz. Avangard, biçimsel değil, özsel bir yeniliktir. Massimo Bontampelli Avangard'ı şöyle ifade eder: “Kesinlikle modern bir keşif. Sanat, tarihsel bir bakış açısından kendini temaşa etmeye başladığında doğdu” (Bontampelli'den akt. Poggioli, 1962: 14). Clement Greenberg, Avangard sanatçıyı şöyle betimler:

Avangard sanatçı, doğanın kendisinin resmini değil, estetik bağlamda geçerli olduğu biçimde artan anlamlardan, benzeşmelerden, orijinallerden bağımsız verili bir şey yaratarak Tanrı'yı taklit etmeye çalışır.” (Greenberg 2004[1939]:247)

Bilindiği üzere “Avangard” askeri bir terimdir. Ön saflarda yer alan anlamına gelir. Avangard'dan söz edeceksek ilk ele alınması gereken isim Saint Simon'dur. Saint Simon'un hayatının sonlarına doğru benimsediği “yeni hristiyanlık”; evrensel uyum, humanitarianizm, sempati ve sevgiye dayanır. Kilise organizasyonunun ise tamamen karşısındadır. Rahipler yerine o, sanatçılara inanır. İnsanlığın duygularına hitap ederek, onu daha iyi noktalara taşıyacak olanlar sanatçılardır. Sanatçılara hep öncü rolü verir, eski bir asker olarak bu noktada “Avangard” terimini kullanır. Saint Simon'a göre toplumda yöneticiliği üç grup üstlenmelidir: Sanatçılar, bilim insanları ve sanayideki zanaatkarlar. Saint Simon'a göre sanatçı denilen kimse hayalgücünün hizmetindedir. Manevi açıdan yol gösterenler ile nesnesine bir duygulanımı olan herkes sanatçıdır. Saint Simon bir yerde şöyle yazar:

Biz sanatçılar size Avangard olarak hizmet edeceğiz. Sanatın gücü aslında en dolayimsız ve en hızlı olanıdır. Bizim her yerde kollarımız vardır: İnsanlar arasında yeni bir fikri yayacağımız zaman onu tuvale ya da mermer kazırız; şarkılar ve şiirlerle popülerleştiririz... Dramatik sahne bize açıktır, burada herşeyden öte muzaffer bir etki uyguluyoruz. Kendimizi hayalgücüne ve insanlığın duygularına adanmış, böylelikle en canlı ve en kesin eylemi gerçekleştirmek zorundayız, ve eğer bugün rolümüz hiç yoksa ya da en azından ikincilse; sanatta eksik olan şey onların enerjisine ve başarısına özsel olan ortak itkinin ve genel bir fikrin eksikliğidir (Saint Simon, 1825: 341).

Yaptığımız alıntıdan anlaşılacağı üzere Saint Simon'a göre sanatçılar, bir devrimi gerçekleştirebilecek potansiyeli olan halkı dönüştürme gücüne sahip kişilerdir. Saint Simon için, kendisi söz etmemiş olsa da, Marksist teoriden tahmin edebileceğimiz üzere bu güce sahip olan sanatçılar toplumsal gerçekçilerdir. Burada Platoncu bir ide ile karşı karşıyayız. Saint Simon, sanatçıları pedagojik açıdan faydalı görmektedir. Platon da tam bu sebepten, bir yanılsama yarattıkları ve halkı yanlış yönlendirmeleri sebebiyle siteden kovmuştu. Simon şimdi kovulanları geri çağırmaktadır. Saint Simon'un sanatçıya verdiği bu devrimci rolü reddedenler de olmuştur. Bu gruba göre sanat, toplumsal amaçları gerçekleştirmekten, işlevsel, faydacı, didaktik ve kolayca anlaşılır olmaktan kaçınılmalıydı. Başka bir deyişle sanat, sanat için olmalıydı.

Avangard sanatçının toplumsal rolü, izleyicinin algısını ve anlayışını genişletmektir. Fakat öte yandan sanatçı basınç uyguladığında, uysal bir biçimde boyun eğen bir izleyici kitlesi tarafından etkisiz hale getirilir. İşi için özsel olan bireysellik ve mesafeyi, onaylandığında veya dışlanıp reddedildiğinde koruyamaz. Çünkü onaylandığında, toplumun içinde erir, eleştiri için aldığı mesafe yok olur, tamamen dışlandığında ise görmezden gelinir ve yok sayılır, böyle olunca sanatçı mesajını iletmez. Avangard sanatçı, çok ince bir ip üzerinde yürümektedir (Ackerman,1969: 379).

Sanat için sanat, dekadantizm ve sembolizm, işte bu sığ konformizme ve bayağı zevklere bir tepki olarak doğar. Yararlı güzel kavramı tümünden terk edilir ve burjuvayı sarsmak adına, sanat için sanat fikri benimsenir. Theophile Gautier’e göre sanayi çirkindir fakat bu dönüştürülebilir, ortaya çıkacak olan ise “modern güzel”dir:

Uygarlığı olduğu gibi, demiryolları, buharlı gemileri, İngiliz bilimsel araştırmaları, merkezi ısıtması, fabrika bacaları ve pitoresk, resim konusu olmaya uygun olmadığı kabul edilmiş bütün o teknik araç gereciyle kabul ettiğimiz ortada. (Gautier’dan akt. Calinescu, 2010[1987]: 51).

Mademoiselle de Maupin’de, Gautier romanın baş karakteri aracılığıyla sanat ile ahlak arasında bir ilişki kurulamayacağını, sanat eserini sadece estetik haz üzerinden değerlendirmek gerektiğini savunur. Sanat eseri bir vaaz olmadığı gibi, eserdeki bir takım öğeler de ahlak dışı, sapkın olarak görülemez. Göze çarpan bir başka nokta, ilerleme idesinin anlamsızlığının da Gautier’nin tezleri arasında olması, teknolojinin ve bilimin ilerlemesinin insanın ruhuna bir katkı yapmadığı üzerinedir.

Avangard sanatçılar, aristokrat doğalarını, bohemlerden, atölye ve kabarelerden ayırmak için “kule”, “çevre”, “şapel”, “*cenacle*”¹⁴ gibi isimler altında toplanırlar. Bu dönemde kafeler de yayılmaya başlamıştır, fakat aristokrat sanatçılardan çok, bohemlerin toplanma mekanlarıdır. Fakat her ikisinin ortak özelliği eski rejime (ancient regime) karşı olmalarıdır. Ortega Y Gasset’in belirttiği üzere 19.yy’ın romantik periyodik dergileri ile Avangard dergiler arasında bir takım farklar vardır. Romantik dergiler kanaat bildirip bir lider rolünü üstlenirken, Avangard dergiler bağımsız ve yalıtılmış askeri bir birim gibidir. Halktan ayrılmayı tercih eder, hızlı eyler, keşfeder, dövüşür ve fetheder. Bir grup içinde olsa bile birey her zaman kendi görüşünü savunur. Bu iki dönem dergileri de Aydınlanma dönemi yazınından farklıdır. Aydınlanma yazını eğitici ve propaganda niteliği taşır, inşa eder, terbiye eder, geliştirir (Poggioli, 1962: 24).

¹⁴ *Cenacle*, yazarların biraraya geldiği toplantılar anlamı taşımaktadır.

Bu iki uç örnekte, Saint Simon Avangard'ı dönüştürücü gücü olan sanatçı olarak görürken; Gautier, Saint Simon'un savunduğu her şeye ters düşerek, ahlaki norm ve değerleri reddederek Avangard sanatçı olarak nitelendirilir.

1960'lardan itibaren Modern Sanat'ın ve Avangard'ın ölümü çok fazla dile getirilir olur. Octavio Paz şöyle yazar:

Bugün bir başka dönüşüme tanık oluyoruz: Modern Sanat yadsıma güçlerini yitiriyor. Birkaç yıldan bu yana modern sanatın yadsımaları törensel yinelemeler olmuştur: İsyan bir yöntem, eleştiri retoriğe, ihlal törene dönüşmüştür. Yadsıma artık yaratıcı değildir. Sanatın sonunu yaşamakta olduğumuzu söylemiyorum. Modern Sanat fikrinin sonunu yaşıyoruz.
(Paz,1996 [1972]:141)

II. Dünya Savaşı, André Gide, T.S. Eliot, Thomas Mann ve Paul Valéry'nin ölümleri, sürrealizm ve soyutlamanın tükenişinden sonra, üretilen eserlerin statüsü sorgulanmaya başlar (Huyssen, 1981: 24). 1970'lerin sonuna kadar Modern Sanat ve Avangard tartışmaların konusu değildir. Fakat tam da bu zamanda birden Avangard, sanat çevrelerinde yeniden önem kazanır. Bu tartışmalar olup bitenden sonraki değerlendirme, bir tür döküm müdür yoksa yaşanılan bir tür nostalji hissi midir? Aynı şekilde 1970'ler mumyalara, Vikingler'e, Ortaçağ imparatorlarına nostaljik bir yaklaşım gösterir. Andreas Huyssen bunu 1970'lerin muhafazakarlığının bir işareti olan gelenek arayışı olarak görür (Huyssen, 1981: 25-26). Aynı şekilde Habermas da modernleşmenin açmazlarından ötürü doğan tepkiye karşı, ucu Foucault ve Derrida'ya kadar uzanan yeni muhafazakarların, Dionysoscu arkaik ilkeye geri dönmeyi arzulayan, modern yaşamın zorunluluklarından, araçsal aklın kar- zarar ilişkilerinden kaçmak üzere merkezsiz bir öznellik iddiasında bulunan düşünürlere işaret eder (Habermas, 1994 [1980]:43).

1960'lar, Modern Sanat ve Avangard'a saldırmasına rağmen bu iki harekete de yakın kalır. 1970'ler sonunda ise modernizmin arkeolojisi yapılmaya başlanır. Burada özellikle Avangard ile Modern Sanat arasındaki ayrım ortaya konmalıdır. İkisinin kitle kültürü ile ilişkileri Avrupa ve Amerika'da birbirinden farklıdır. Amerika'da Avangard

ve Modern Sanat birbirleriyle değiştirilebilir kavramlardır. Avangard da modernizm de Aydınlanma'nın duyarlığından sanatsal çıkışlar olarak anlaşılabilir. Fakat Avrupa'da Thomas Mann ile Dada; Rilke ile Rus Yapısalcılığı birbirinden çok farklıdır. Avrupa'da birbirinden çok farklı iddialar ortaya atılsa da Avangard, sanatsal olumsuzlamanın en uç biçimidir. Sanat da ilk kurban olur. Modern Sanat ne kadar anti gelenekçi olduğunu iddia etse de içten içe gelenekseldir. Modern Sanat, hayat pratiğinden özerkliğini korur. Sanat, kurum olarak kalır (Huyssen, 1981: 26). Modernizm, yüksek sanatın saflığını, kitleselleşmeden, teknolojik modernizasyondan, kentleşmeden, modern kitle kültüründen koruma amacı taşır. Bütün bunlar, yüksek sanat da dhil olmak üzere, Avangard harekete göre 19. yüzyıl burjuva toplumunun kendini meşrulaştırma işteğinin ifadeleridir.

1960'larda Avrupa ve Amerika arasındaki en büyük fark Avrupalı sanatçı ve entelektüellerin, Modern ve Avangard Sanat'ın, kültür endüstrisiyle işbirliğinin çok daha fazla farkında olmalarıdır. Hans Magnus Enzensberger bunun için "bilinç endüstrisi" terimini kullanmıştır.¹⁵ Bu mefhuma göre insan zihni, kitle iletişimi ve eğitimi gibi mekanizmalar tarafından sosyal bir ürün olarak üretilmektedir. Böylece insanın insan üzerindeki tahakkümü ebedi kılınmaya çalışılır. Avangard, Amerika'da hala sunabildiklerini, Avrupa'da yerine getirememiş gözüküyorsa; yapılması gereken Avangardlar'a ve kültürel geleneğe sanatın ölümünü ilan etmek ve kültürel devrim için çağrıda bulunmaktır. Enzensberger bunu dener fakat tavrı çocukça bulunur (Huyssen, 1981: 29).

1970'lerde Almanya'da Joseph Beuys, Fassbinder, Peter Handke ve Wim Wenders gibi isimler bireysel olarak Avangard işlere imza atsalar da, geleceğe dair bir his taşımazlar. Aykırıdırlar, başkaldırırlar fakat nihilisttirler. Bu nihilizmleri ise, başkaldırdıklarına karşı yeni bir şey önermelerine engel olur. Amerika'da ise Dada,

¹⁵ Frankfurt Okulu'nda ise "kitle endüstrisi" terimi tercih edilir.

Sürrealizm gibi hareketler çok yayılmadığı için Pop Art, happeningler, deneysel müzik yeni olarak heyecanla karşılanır. Fakat Avrupalılar'a göre tüm bunlar sadece bir déjà vu hissi yaratır (Huyssen,1981: 30). Peki neden Amerikan Sürrealizmi ya da Dadası yoktur? Çünkü Avangard, daha önce de belirttiğimiz üzere sanat kurumunu temelinden yıkmak ister. Bunun nedenlerinden biri de güzel sanatların burjuvazinin kendini gerçekleştirme yollarından biri olarak görülmesidir. Böyle bir kültür kurumuna saldırı, ancak yüksek sanatın burjuva egemenliğini meşrulaştırdığı yerde mümkündür. Amerika'da ise bunun bir anlamı yoktur çünkü daha Amerika'da yüksek sanatın kendisi meşruluk kazanma savaşındadır.

Sonraları Amerika'da Modern Sanat, yüksek sanat olarak ilan edilip, Clement Greenberg gibi eleştirmenlerin ve devletin katkılarıyla (Soğuk Savaş zamanında kullanılmak üzere bir silah olarak)¹⁶ kurumsallaşmaya başladı. 1950'lerde Soyut Ekspresyonizm sanatta ana akım ve politik temsil oldu. Böylece Avangard, Avrupa'da sönmeye başlamışken geç de olsa Amerika'da anlam kazandı. Tarihsel Avangard'ın yeni teknolojileri benimsemesi şok üretebilmeyi mümkün kılıyordu. Ayrıca Avangard'ın teknolojiyi kullanması eleştirel ve yabancılaştırıcıydı, olumlayıcı değildi. Fakat Amerika Avangardı'nın uzay çağı teknolojilerini kullanması, aynı teknolojiyi kullanan medyayı takip eden izleyici için bir şok etkisi yaratamıyordu. Esas problem de deneysel stratejilerin ve popüler kültürün artık eleştirel estetiğe ve politik projeye bağlanmamasıydı. Popüler kültür eleştirilmeksizin kabul ediliyordu, gündelik yaşamın dönüştürülmesi ve sosyal değişim bilinci kaybedilmişti (Huyssen, 1981: 31-33). Avangardın saldırgan ve hakaret yüklü retoriği eğlenceli sayılmaya başlandı ve çılgılığı zararsız ve konformist klişelere çevrildi (Calinescu, 2010[1994]: 133). Avangardın tam da karşı çıktığı şeye dönüşmesi oldukça ironiktir.

¹⁶ Bu konuyla ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz: Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı? Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*", Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık,2009

Avangardın modernle arasındaki en büyük fark belki de, geçmişin modernlerinin, önceki çağa getirdikleri eleştiri ile o çağın geleneğini yıkmak istedikleri için, yeniyi yaratmak üzere kendilerinden iki önceki çağa başvurma eğiliminde olmalarıdır. Örneğin Rönesans'ın modernliği, Ortaçağ'a getirdiği eleştiride yatar ve Rönesans, yeniyi Antikite'de bulur. Romantizmde ise, Aydınlanma eleştirisinden yola çıkılarak bir Ortaçağ nostaljisi beslenir. İşte Avangard'ın farkı tam da buradadır. O önceki dönemlere geri dönmeyi bırakır. O öncüdür ve önünde uzanan belirsizliğe atılmaktan tedirginlik duymaz. Yeniyi geçmişten kazarak çıkarmaz, onu sıfırdan yaratır.

Avangard başından beri intiharına yol hazırlamaktadır. Her Avangard hareket son aşamada kendi kendini olumsuzlar. Simgesel olarak yok edilecek bir şey kalmadığı zaman, Avangard tutarlı bir biçimde kendine yönelir. Entelektüel oyunbazlık, putkırıclık, ciddiyetsizlik kültü, kasti aptalca mizahi gizemlileştirme gibi özellikler Avangardın sanatın ölümü estetiğine mükemmel bir biçimde uyar (Calinescu,2010 [1994]: 137).

1.3. Çağdaş Sanat

Çağdaş Sanat¹⁷, ilk bakışta kolaylıkla anlaşılır bir terim olarak görünse de sanat dünyasında hala tam olarak karar verilememiş bir dönemi anlatır. “Çağdaş”, kabaca zamanın ruhunu taşıyan olarak tanımlanabilir. Bir sanat eseri elbette çağının getirdiklerini, şartlarını, önemli olaylarını dışa vurur. Sanatçı, eserde zamanı açılar. Tuvalde ya da taşta, tarihi bir anda dondurup, sonsuzluğa hapsedmesidir belki de sanatta hakikat dediğimiz şey.

¹⁷ “Contemporary art”ın karşılığı olarak kullanılmıştır. “Contemporary” görece yeni bir sözcük olup, ilk kez 17. yüzyılda kullanılmıştır. “Com” ve “temporarius” un birleşiminden oluşur. Tam anlamı “zamanla” iken 19. yüzyılda “şimdiye özgü özellikleri taşıyan” anlamını kazanır (<http://www.etymonline.com/index.php?term=contemporary> erişim tarihi:13.07.2016 13:46). Etimolojilerine bakıldığında “modern” ile çok yakın anlamlar taşıyalar da, “modern” terimi “eskiyle karşıt olan”ı da içermektedir.

Bu açıdan bakıldığında, Leonardo Da Vinci de çağdaş bir ressamdır; çünkü çağının, Rönesans'ın tüm özelliklerini çalışmalarında barındırır. Fakat durumun hiç de böyle olmadığı açıktır. Bir müzeye ya da Çağdaş Sanat müzesine gittiğimizde, Çağdaş Sanat eserleri dendiğinde görmeyi beklediğimiz eserler, 20. yüzyıldan sonra yapılmış eserlerdir. Burada şöyle bir soru sorulabilir: “Çağımızın eserlerini çağdaş eser olarak görmek ve dolayısıyla müzede 20. yüzyıl ve sonrasında yapılmış eserlerin olmasını beklemek normal değil midir?” Bu soruya ise bir soru ile karşılık verilebilir: “Çağımız dediğimiz zaman dilimi bittiğinde bu eserler, başka bir müzeye ya da başka bir bölüme mi aktarılacaktır? Dolayısıyla Çağdaş Sanat müzeleri ya da bölümleri geçici ikametgahlar mıdır?”¹⁸ Ayrıca 20. yüzyılın başından itibaren yapılan eserleri kapsıyor ise Çağdaş; Modern ve Avangard'ı kapsayan bir terim midir?

Oxford'un yayınladığı *Dictionary of Modern and Contemporary Art*'da Çağdaş Sanat maddesine baktığımızda, bu kafa karışıklığının bütün sanat dünyasına sirayet ettiğini görmekteyiz: “Çağdaş Sanatı” ilk tanımlayan, Contemporary Society of Art olmuştur. Bu kurum 1910 yılında kurulmuştur, o dönemde yaşamakta olan sanatçılara çağdaş demişlerdir (Chilvers vd, 1999 [2009]: 434). Dolayısıyla buradaki kullanımı kelimenin sözcük anlamıdır. Günümüze geldiğimizde ise, kuramcılar için Çağdaş Sanatın başlama tarihi, modern sanatın bittiğini düşündükleri zamana göre değişiklik gösterir. Bu tarih örneğin Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi'ne göre 1940'larken, müzayede evi Christie's'e göre 1970'lerdir. John Rajchman, tam bir tarih vererek 1989 yılında bir değişiklik olduğunu ve Çağdaş Sanat'ın doğduğunu belirtir. Çoğu müzenin, sanat tarihçisinin, küratörün aksine o, 1989 yılında neoliberalizmle birlikte ortaya çıkan küreselleşme sonucunda, sanatın eleştireliliğini kaybettiğini iddia eder (Rajchman,2011 [2013] :30).¹⁹ New York'taki Yeni Çağdaş Sanat Müzesi ise Çağdaş Sanat eserlerini son

¹⁸ Contemporary sözcüğünün, “temporary” yani “ gelip geçici” kelimesini barındırdığı gözden kaçırılmamalıdır. Yani bir anlamda, çağdaş şimdide yaşanır ve biter.

¹⁹ 1989 tarihsel olarak bir dönüm noktasıdır. Soğuk Savaş sona ermiş, birçok Doğu Blok'u ülke komünist rejimden demokrasiye geçmiş ve Berlin Duvarı yıkılmıştır.

on yılda yapılmış olanlarla sınırlar (Chilvers vd, 1999 [2009]: 434). Bu durumda Yeni Çağdaş Sanat Müzesi yukarıda bahsettiğimiz geçici bir ikametgah, on yıllık bir sergidir. Bize göre ise Çağdaş Sanat, 1960'ların sonuyla başlar. Bunun nedenini ayrıntısıyla açıklayalım.

Özel kullanımıyla Çağdaş Sanat'ı; Modern ve Avangard Sanat'tan ayıran belli başlı özellikler bulunmaktadır. Öncelikle, sanatın sonunun geldiğini iddia eden düşünürler için son, Çağdaş Sanat'la birlikte gelmiştir. Bu yüzden “çağdaş” nötr bir kavramken ve herhangi bir ideolojik yankısı olmadığı için müzelerde de böyle kullanılırken; çoğu düşünür, Çağdaş Sanat yerine, “postmodern sanat”, “post-estetik sanat” ya da “tarih sonrası sanat” gibi terimleri seçer. Böylelikle Çağdaş Sanatın doğası yansıtılmaya çalışılır.

Çağdaş Sanat'la birlikte, sanata dair bildiğimiz her şeyi bir kenara koymamız gerekir. Geleneksel sanatı açıklayan kuramlar, Çağdaş Sanat'ı açıklamakta başarısız ya da eksik kalmaktadır. Tam da bu sebeple, Çağdaş Sanat açıklanamadığı için yok sayılmaktadır. Kavramsallaştırılamadığı için ontolojik olarak da kabul görmemektedir.

Ortaçağ'dan beri bir sanat piyasası süregelmiştir. Sanatçıya ve atölyesine kilise ya da bir soylu tarafından belli bir konu üzerine sipariş verilir ve karşılığında para, kalacak yer ve ihtiyaçlar tahsis edilir. 17. yüzyıla geldiğimizde örneğin Rembrandt, öğrencilerine eserlerinin yüzlerce kopyasını yaptırmış ve bunları izinli kopyalar olarak satmıştır²⁰. Fakat sanayi devrimi ve kapitalizmle birlikte, sanat eseri, en fazla değişim değerine sahip metalden biri haline gelmiştir. Endüstrileşmeyle birlikte gelen seri üretim, yabancılaşma, standartlaşma ve tüketim sanat dünyasını da etkilemiştir. Aslında topluma yönelik eleştiriyi doğuran yalıtım, kapitalizm tarafından ortadan kaldırılmış ve sanatçıyı asimile ederek eleştirinin sonunu getirmiştir. Sanatçı da yaşamını kazanmak zorunda olan ve bunu da sanatıyla yapması gereken bir kişi haline gelmiştir. Bu

²⁰Bu yüzden günümüzde hala Rembrandt'ın orijinalleri ciddi bir sorun teşkil etmektedir.

durumda sanatçının öncelikle başarılı olması gerekmektedir. Başarı, eserlerinin yüksek fiyatlara ve çok sayıda satılması ile doğru orantılı hale gelmiştir.

Arthur Danto'ya göre, “yetmişlere damgasını vuran ve günümüze kadar uzanan en önemli değişiklik, sanatçıların geleneksel “sanatçı malzemelerinden” uzaklaşarak her tür şeyi, bilhassa gündelik hayatımızdan nesne ve maddeleri kullanmaya başlamaları” olmuştur (Danto,2013:32). Tabii durum bu olunca Çağdaş Sanat'ı, Modern ve Avangard'dan ayıran en önemli şey, gündelik nesnelerden ayırt edilemez halde olmasıdır.²¹

Sanatın mimetik bir etkinlik olduğu fikri modern resimle birlikte sorgulanmaya başlamış ve sonunda bu fikir tümünden reddedilmiştir. Daha sonra Danto'nun belirttiği gibi sanat eseri giderek gündelik nesneden ayırt edilemez hale gelince, gerçekliğin kendisi de sanata dönüşmeye başlamıştır. İnsanı kutsayan, insanın sınırlarını zorlayan ve insanı gösteren sanat, biçim değiştirmeye başlar. İnsanın doğaya üstünlüğünü sanat aracılığıyla göstermek artık doğayı resmetmekten değil, insanın kendine mal ettiğini resmetmekten ya da bizzat kullanmaktan geçer. Yani sanat eserinin kendisi, önceki kuramların açıklayamayacağı biçimde dolayımli hale gelir.

Çağdaş Sanat sadece yaşam dünyasına karışmakla kalmaz. Hem alt türlerinin, hem de kendisinin diğer disiplinlerle arasındaki sınırlar da belirsizleşmeye başlar. Bir sanat eseri aynı anda hem bir heykel, hem bir heykelin videosu hem o videonun enstelasyonu olabilirken²², Biyosanat ile canlı formlarından sanat yaratılır. Çağdaş Sanat'ın bu belirsizliğinin yarattığı en büyük problem, sanatın etik açıdan sorgulanır hale gelmesi olmuştur. Bir örnek vermek gerekirse, Biyosanat'ın öncülerinden Eduardo Kac, sanatçıları işlemciler (processor) olarak gördüğünü ifade eder.²³ Yani buna göre sanatçı, bir ürüne ulaşmak için belli bir prosedüre göre işlemler yapan kişidir. Bu terim

²¹ İlk örneğini Marcel Duchamp'ta gördüğümüz buluntu nesneler, daha sonra ele alınacaktır.

²² Gabriela Fridriksdottir'in *Crepusculum* eseri. Bu eseri, Dr. Tufan ACİL'in sayesinde keşfettik.

²³ Kac, bu terimi 19. Uluslararası Estetik Kongresi'ndeki oturumunda dile getirmiştir.

ile sanatçı, Kantçı anlamda doğuştan bir deha olarak hayalgücü ile anlama yetisinin özgür oyununun bir sonucu olarak eser meydana getirmez, tamamen rasyonel bir biçimde ve anlama yetisinin kesin kuralları ile bir tür deney, işlem yapar. Bu yüzdem sanatçı ile bilim insanı arasında bir sınır çizmek zorlaşır.

Kac'ın bir eserini ele alalım: Eseri, ALBA adında bir tavşandır (2000). Kac, bu tavşanı “genetik yapısı değiştirilmiş sanat eseri” olarak görmektedir. Alba'nın özelliği, denizanası ile tavşan DNA'sı birleştirilerek üretildiği için, karanlıkta parlıyor olmasıdır.²⁴ Bu tavşan, dünya çapında ses getirmiştir. Özellikle de eserin etik boyutu çok fazla tartışılmış, birçok hayvan hakları aktivisti, Kac'ı sert biçimde eleştirmiştir. Etik olarak, yapılan bu deney/eser daha başlangıç olarak görülebilir ve sanatta bu tür etik düzenlemeler olmadığı ve sanat hala ilgi ve çıkardan bağımsız kabul edildiği için, sanat ve estetik adı altında ucu çok tehlikeli yerlere varabilecek “eser”lerin yaratımı söz konusudur. Örneğin insan üstünde de genetik oynamalar yapılabilir ve bu, sanat eseri olarak sergilenebilir²⁵. Günlük hayatın, politikanın estetize edilmesinin getirdiği tehlikeler gibi, sanatın bu muğlak alanında bir sanatçı “arı ırk” adı altında “mükemmel bir insan yarattım ve bu benim eserimdir” diyerek sergileyebilir. Belki de Mary Shelley'nin ünlü *Frankenstein* hikayesinin çok da uzak olmadığı günlerdeyiz.

²⁴ www.ekac.org (erişim tarihi, 11.07.2016 21:06).

²⁵ *Cyborg Art* adı altında da, Stelarc kolunda kök hücre ile duyabilen bir kulak yaratmış, Neil Harbisson ise renkleri duyabileceği bir anteni kafasına monte ettirmiştir. Neil Harbisson, sadece kendinin alımlayabildiği bir sanat eseri yarattığını, heykeltraşın taşı dönüştürüp heykel yarattığı gibi kendisinin de beynini dönüştürdüğünü bu yüzden beyninin bir sanat eseri olduğunu iddia etmektedir.



Şekil 5. Eduardo Kac -*ALBA* (2000)

Etik ile ilgili sorulan sorulara Eduardo Kac şu cevabı verir: “Ben sadece hayvan ve bitkiler üzerinde değil, kendi üstümde de deneyler yapıyorum. Başka sanatçılara ise neyi yapıp yapmamaları gerektiğini söyleyemem”.²⁶ Fakat diğer yandan Kac, transgenik²⁷ sanatın büyük bir dikkat ve yaşama karşı sevgi ve saygı duyularak yaratılması gerektiğini belirtir. Bu tavşanın sanat eseri olarak statüsü nedir? Eduardo Kac’ı laboratuardaki bilim insanından ayıran nedir? Kac, yüzyıllardır insanların çeşitli yaratıkların hayalini kurduğunu, fakat ilk kez böyle bir yaratığın yaratıldığını iddia eder.²⁸ Sanat, yaratımsa; Kac, yeni bir yaşam formu yarattığı için sanatçıdır. Avangard sanat bölümünde belirttiğimiz, Tanrı’yı taklit etmeye çalışan sanatçıdır. Öte yandan, Kac’ın statüsü bu şekilde kabul edildiğinde genetik mühendislerini de sanatçılar olarak görebiliriz.

Böylelikle Çağdaş Sanat’ta sanat eserinin yanı sıra sanatçının kim olduğu da sorgulanmaya başlar. Modern ve Avangard’da sanatın doğası, sanatın neliği ve anlamı bir bütün olarak sorgulanmıştı. Şimdi bu sorgulamaya sanatçının kendisi de dahil olmaktadır. Sanatın sorgulanmasında olduğu gibi kimi zaman sanatçılar kimi zaman da izleyiciler ve eleştirmenler, eleştiri odaklı olarak sanatçının kim olduğunu, kim olması

²⁶ Adı geçen kongrede.

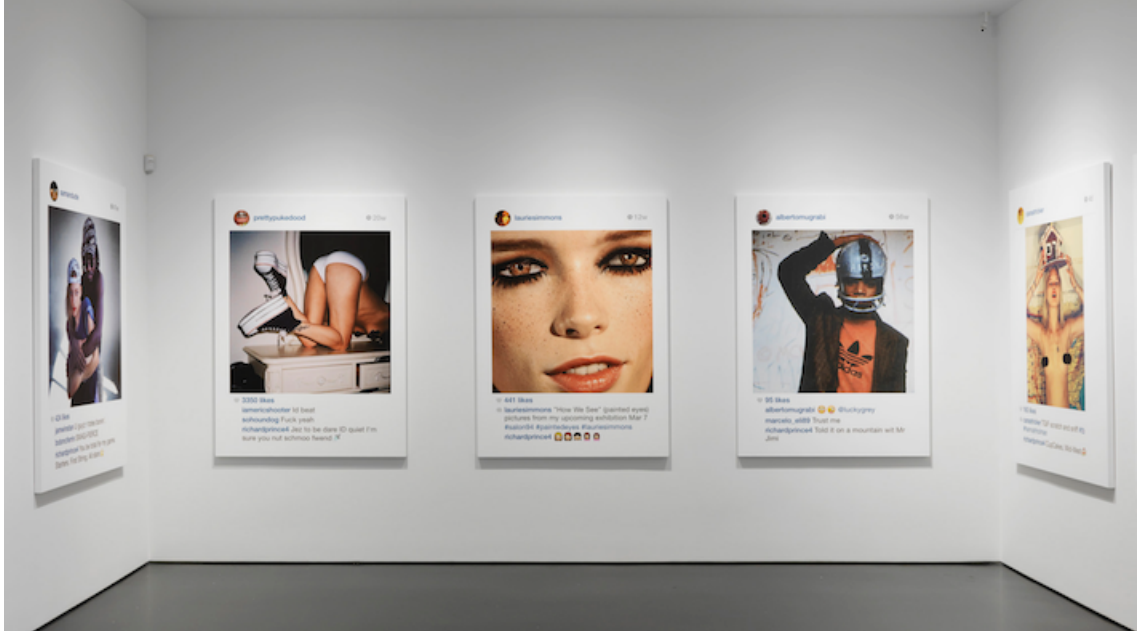
²⁷ Transgenik, bir canlıya başka bir türden canlının genleri aktararak özelliklerini değiştirme anlamına gelir.

²⁸ www.ekac.org (erişim tarihi, 11.07.2016 21:06).

gerektiğini sorgularlar. Sanat eserinin alanı genişledikçe, sanatçının kim olduğunun neye göre belirleneceği de bir probleme dönüşmüştür.

Sanatçının kim olduğu problemi, özellikle “mal etme” sanatı (appropriation art) örneğiyle daha iyi anlaşılmaktadır. Bu tür, adından da anlaşılacağı üzere, daha önce yapılmış bir eseri ya da gündelik bir nesneyi, üzerinde neredeyse hiç değişiklik yapmadan sadece sanatçının imzasını atması ile kendisine mal etmesidir. Bu eserler, buluntu nesneler, kopyalama, çoğaltma, kolaj ya da fotoğrafını çekme gibi yöntemlerle yapılır. İlk örneğini Duchamp ile gördüğümüz, Andy Warhol ve Gerhard Richter gibi sanatçılar tarafından da kullanılan bir yöntem olarak “mal etme”, 80’lerde kendi başına bir tarz olarak görülmeye başlanmıştır. İlk akla gelen sanatçıları Sherry Levine, Kathleen Gilje, Richard Prince ve Louise Lawler’dır. Bir örnek vermek gerekirse geçtiğimiz sene Richard Prince, çeşitli kişilerin Instagram uygulamasına koydukları fotoğrafların altlarına yorum yazmış, fotoğrafları kopyaladıktan sonra altlarına imzasını atmıştır. Bu fotoğraflar, Richard Prince’in eserleri olarak Gagosian Gallery’de tanesi 90000 dolara satılmıştır. Prince, fotoğrafları düzenleyip, yorum yazarak kendine mal etmiştir ve bu yüzden fotoğraflar, sanatçının eseri olarak sayılmaktadır. Fotoğraf sahipleri de herhangi bir hukuki yaptırım uygulayamamaktadır.²⁹ Burada gerçek sanatçı kimdir? Fotoğrafları çeken mi yoksa fotoğrafları kendine mal ederek sanat eserleri olabileceklerini keşfeden kişi mi? Daha kısa bir şekilde soracak olursak sanatçıyı sanatçı yapan eylemi midir yoksa fikri mi?

²⁹ Haber için bkz. http://www.huffingtonpost.com/2015/05/27/richard-prince-instagram_n_7452634.html (erişim tarihi: 13.07.2016 21:08).



Şekil 6. Richard Prince -Yeni Portreler (2016)

Çağdaş Sanatın başka bir kolu ise, Kitsch'i sanat eserine dönüştürmüştür. Kitsch, şehirlerin, karmaşık sosyopolitik yapısının temsilidir. Kırsal kesimlerden göç edenler, bir yandan şehre uyum sağlamaya çalışırken bir yandan da geçmişlerine, geleneğe bağlılıklarını sürdürmektedirler. Onlar için yüksek sanat, anlamsızlıktan başka bir şey değildir ve onun yerine kolayca alımlayabilecekleri, çok fazla zaman ve çaba gerektirmeyen işleri tercih ederler. Fakat bir yandan da bir an önce kentlileşmek, kentin temsil ettiği uygarlığa erişmek istemektedirler. Bu yüzden halk sanatına da sırtlarını dönerler. Yaşadıkları bu ikilem Kitsch'i ortaya çıkarır. Kitsch plastiktir, ucuzdur, seri üretimdir. Özellikle pahalı bir görünümde ve zenginliğe imada bulunur. Fakat boyası kolayca kazınır ve altından çıkan ucuz, adi malzemedir. Kitsch, kitlelerin elde etmek istediği, hayalini kurduğu fakat ona ulaşmak için düzeni değiştirmeye çalışmak yerine, sahtesi ile yetindiği yaşam biçiminin kendisidir.

Elitist kuramcılara göre Kitsch, bu yüzden kültür için ve dolayısıyla da yüksek sanat için önemli bir tehdittir. Nitekim Kitsch, bir yaşam biçimi olarak başlayıp sanatın derinliklerine sızmıştır. Bu durumun, sanat için ne kadar tehlikeli olduğu ise tartışma konusudur. Sanatta kategorilerin değiştiği günümüzde, Kitsch'in bayağı ve zevksiz addedilen ürünleri pekala sanat eserleri olarak sayılmaktadır, neden böyle olmuştur, sanat nasıl ve neden bu hale gelmiştir? Bu durum, sanatçılara daha özgürce hareket etme ve geniş kitlelere ulaşma, sanatı sevdirmeye gibi imkanları sağladığı gibi, sanatın “yüce amaçları” yerine günlük ve sahte arzuları tercih etmenin işareti olarak da yorumlanmaktadır.

Çağdaş Sanat'ta Kitsch'e örnek olması açısından Jeff Koons'un *Banality* koleksiyonundan *Michael Jackson ve Bubbles* parçasını değerlendirelim. Eser, porselenden yapılmıştır. Altın ve beyaz renklerde Michael Jackson ve o zamanki maymunu Bubbles'ı konu alır. Eserin görünüşü Jeff Koons'un da ismini verdiği üzere son derece banaldır. Adeta bir ucuzluk marketinden alınmış bir biblodan farkı yoktur. Fakat eserin içeriğinin ne olabileceğine dair bir araştırma yapmadan sadece formuna göre değerlendirme hatasına düşülmemelidir. Eserin yapılış tarihi 1988'dir. Bu tarih, tam da Michael Jackson'un maymununun sürekli olarak gazete manşetlerini işgal ettiği zamandır. Jackson, maymunun konuşmasını çok istemiş, ses telleri nakli ameliyatına başvurmuş, talebi reddedilince maymunu 4 yıl konuşma terapisine göndermiştir. Görüldüğü üzere olayın kendisi başlı başına Kitsch olandır. Koons'un eseri, güzel olanın mimesisi değil, Kitsch'in mimesidir. Bu açıdan değerlidir. Kitlelerin kendi yaşam koşullarını yargılamak yerine, aşılana yanlış bilinçle yarattıkları sahte öncelikleri gözler önüne sermektedir.

Sanatçı bağlamında karşımıza çıkan ikinci bir problem daha vardır: sanatçının niyeti. Sanatta da tıpkı ahlakta olduğu gibi, niyet konusu tartışmalıdır. Sanatçının eseri yaparken ki niyeti, eserin değerini etkiler mi? Örneğin Jeff Koons, bu eseri sadece para ve ün için yapmışsa ve eserin sadece “komik”, “eğlenceli” olduğunu düşünüyorsa,

bizim yorumumuzun katkısı nerede durmaktadır? Ya da esere konu olan şahsı ve olayı bilmiyorsak, yukarıda yaptığımız çıkarımlarda bulunabilecek yeterli bilginiz yoksa eser sadece formdan ibaret kalacak, anlam yükleyebileceğimiz bir içerikten yoksun olacaktır. Bu eserin formunun da göze hoş görüldüğü söylenemez nitekim sanatçı tarafından da bilinçli olarak bu şekilde yaratılmıştır. O zaman eser, “sanatın sonu” ile kast edilen karamsar iddiaların kanıtlarından biri olarak gösterilebilir. Esere bakıldığı an akla gelen, “ne bu yani şimdi?”, “milyon doları buna mı veriyorlar?”, “bizim evde de benzeri var, onu da müzeye alırlar mı?” gibi tanıdık sorulardır.



Şekil 7. Jeff Koons -*Michael Jackson ve Bubbles* (1998)

Jeff Koons, açık bir biçimde daha geniş bir kitleye hitap etmek istediğini ve bu yüzden çok ünlü bir şahsı seçtiğini dile getirmektedir. Kendisi de bu kolay alımları, dikkat çeken serilerinden sonra dünya çapında, genç yaşında popülerlik kazanmıştır. Sanatçının, bir pop yıldızı gibi olması ya da olmayı istemesi neden entelektüeller arasında rahatsızlık yaratır? Bu sorunun cevabının, sanatın eleştirel olması gerektiği, sanatın hakikatin anlık bir tezahürü olduğu görüşünün ve sanatın yüksek amaçlar taşıması gerektiğine dair modern inançların varlığını sürdürmesinde yattığını düşünüyoruz.

BÖLÜM II

SONUN BAŞLANGICI AVANGARD'A DAİR KURAMLAR

2.1.Peter Bürger'in Avangard Kuramı

Avangard, kimisine göre “öncü” anlamında kullanılan bir terim iken, kimisine göre ise sanat tarihinde önemli bir yeri olan ve Çağdaş Sanatın çok şey borçlu olduğu bir grubu temsil eder. Peter Bürger’e göre ise Avangard, belli bir döneme aittir ve bu yüzden de “tarihsel Avangard” olarak adlandırılmalıdır. Bürger, Adorno’nun görüşünü paylaşarak estetik kategorilerin tarihsel olduğunu iddia eder. Ayrıca kuramların da aynı şekilde tarihsel olduğunu iddia etmektedir. Hatta ona göre, estetik kuramlarını tartışacak kuramın kendisi de tarihseldir.³⁰ Bürger’e göre kuramın tarihselleşmesi demek, “bir nesnenin kendini açması ile bir disiplinin ya da bilimin kategorileri arasındaki bağın kavranmasıdır” (Bürger, 2004[1974]: 52). Bürger, burada yöneltilebilecek meta tarihsellik eleştirisini yani Bürger’in tarih dışı bir konum olarak konuştuğuna dair yapılabilecek eleştiriye önceden karşılayarak şöyle bir iddiada bulunur: önemli olan, bir dilin dolayımında, kendi söyleminin tarihselliğini kavrayan düşünümdür. En soyut kategoriler bile tarihsel ilişkilerin ürünüdür ve o ilişkiler içinde geçerliliğini sürdürür. Bir alanın unsurlarının kendini açılması o alanı yeterince kavramanın ön şartıdır (Bürger, 2004[1974]: 53 vd.).

Burjuva toplumunda sanatın kendini açması estetizmle gerçekleşmiştir. Tarihsel Avangard da işte bu estetizme tepki olarak doğar. Dahası Avangard, bir bütün olarak sanatı toptan reddeder. Bu bağlamda özellikle Dada, Sürrealizm ve Rus Yapısalcıları Bürger’e göre Avangard’ın içinde yer alırlar. Kübizm ise resimde sadece perspektifi,

³⁰ Bu durumda Peter Bürger’in Avangard Kuramı da tarihsel bir nitelik taşımaktadır.

dolayısıyla resmin sadece belli bir kategorisini sorgulaması nedeniyle bir dereceye kadar Avangard'dır. Fakat Richard Murphy'e göre, Bürger'in saydığı bu hareket ve akımlardan Alman Ekspresyonizmi'ni dışarıda bırakması büyük bir ihmalkârlıktır. Murphy'e göre Modernizm ile Avangard'ı birbirine bağlayan düğüm, Alman Ekspresyonizmidir. Modernizm ile Avangard'ın farklılıkları, Alman Ekspresyonizminde uzlaştırılır (Murphy, 2004: 2). Ekspresyonizm, modern bir hareket olarak görülse de; hareketin şeffaflığı, realist temsilleri, anlaşılmaçlığa doğru yönelişi, öznelliği ve bilinçsiz olanı sorgulaması gibi noktaları, onu Bürger'in tarihsel Avangard'ın devrimci, anti diskursif, anti kuramsal işlevlerine yaklaştırır (Murphy, 2004: 3).

Murphy'nin Bürger'e eleştirisi, onun Avangardı çok homojen ve dar bir şekilde tanımlamasıdır. Murphy'e göre modernizm ve Avangard arasında diyalektik bir ilişki vardır. Avangard, modernizmin varsayımlarını, boşluklarını sorgularken; modernizm, Avangard'ın eleştirisine cevap vermektedir. Avangardın başarısızlıklarını kendi poetikasının konusu yapar (Murphy, 2004: 4). Avangard, sanatçıyı toplumsal pratiğin içine sokmak isterken; Modernizm sanatçının yalıtımını ve estetik özerkliği savunur. Dolayısıyla Modernizm, Estetizm'in eserlerinde cisimleşir.

Avangard, burjuva toplumunda sanatın özeleştirisini ortaya çıkar. En son form, diyalektik aşma olarak, önceki formları kendisine doğru ilerleyen basamaklar olarak görür. Bu formlar kendilerini eleştiriye tabi tutmadıkları içindir ki, kendinden önceki formları hep tek taraflı olarak kavrayacaklardır. Süreci bir bütün olarak kavramak ancak şimdinin ötesine geçerek olur. Bu da ancak geleceğin hayaliyle değil, şimdinin özeleştirisini ile mümkündür. Özeleştirmeden kasıt bir kurumun, sistemin tamamına yönelik eleştiridir. Bu eleştiri, birbirine zıt görüşlere karşı mesafeli olmayı gerektirir. Ancak özeleştiri ile nesnellik iddiasında bulunulabilir. Fakat yine de özeleştiri ile varılan sonucun daima geçici olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir.

Bürger'in iddiasına göre sanat, tarihsel Avangard ile bu özeleştiri safhasına girmiştir. Ayrı ayrı akımlar, üsluplar değil; sanat kurumu bir bütün olarak eleştiriye tabi

tutulur. Sanat kurumundan kasıt, üretici- dağıtıcı ve sanatta belli dönemlerde hâkim olan ve algılamayı etkileyen fikirlerdir. Bürger, Tarihsel Avangard'ı 1950-60 yılları arasındaki yeni Avangard'dan ayırır. Yeni Avangard'ın hedefi tarihsel Avangardla aynı olsa da sanatı pratiğe dahil etme iddiası tarihsel Avangardın başarısızlığından sonra tekrar ileri sürülmez (Bürger, 2004[1974]: 55).

Avangard, sanatın özerk statüsüne karşı çıkar. Sanat özerkliğini kazandığı andan itibaren içerik değer kaybetmeye başlamış, sanat eseri gittikçe formel hale gelmiştir. Bu durumda ise sanat, toplumsal hayatta etki yaratamaz. Avangard, sanat ile hayat arasındaki bağa işaret ederek, sanatın özerk olduğu andan itibaren etkisiz olmaya başladığını göstermiştir (Bürger, 2004[1974]: 62 vd.).

Tarihsel Avangard, sanatın özerkliğini ve toplumsal tepki yoksunluğunu iki biçimde eleştirir. İlk olarak sanatın imkanının koşullarını oluşturan evrensel özerklik ilkelerini yapıbozuma uğratar. Realizm ve mimetik temsiller, sanatın içinde bulunduğu kültürün kodlarını açığa çıkartır ve bu yüzden sanata özel bir kurumsal statü sağlarlar. Böylece özerklik nosyonu aslında sanata keyfi olarak atfedilen kurumsal bir değerdir. İkinci olarak modern toplumun rasyonalizasyonu ve sanatın olumlayıcı işlevinin parçasıdır. Özerklik, modern toplumun normlarından bir parça bağımsızlık sağlasa da, sanat aslında bu yalıtmadan zarar görür. Herhangi bir sosyal içerik, sanat eseri hayalgücünün bir yaratımı olarak alımlandığı anda ihmal edilir (Murphy, 2004: 10). Bu durumda göz sadece formu görür. Oysa sanat eserinin estetik yanılmasının farkında olmak gerekir.

Sanatın özerkliğinden bahsettiğimizde iki karşıt özerklik anlayışı karşımıza çıkar: Sanat için sanat tezinin özerklik anlayışı ile pozitivizmin savunduğu sanatçının öznel fikri olarak sanatın özerkliği. İkisinin de genel olarak özerklikten anladığı ise sanatın topluma mesafeli duruşu, toplumsal işlevlerden bağımsızlığıdır. Bu iki özerklik anlayışının birbirinden farkı ise; ilkinin, bunu sanatın doğasına içkin olarak görmesi,

ikincisinin bunun sanatçının öznel fikrinde yattığını savunmasıdır (Bürger, 2004[1974]: 84).

Bürger'e göre ise sanatın özerkliği, sanatın toplumsal kullanım talebinden bağımsızlığıdır (Bürger, 2004 [1974]: 66). Bürger'in bu özerklik anlayışına Richard Wolin'in de aralarında olduğu bazı kimselerden itirazlar gelmiştir. Wolin'e göre Bürger'in yaşamı ve sanatı birleştirme konseptini kullanım tarzı çok yüzeysel ve basit kalmaktadır (Murphy, 2004: 27). Sanat ve yaşam aslında tarih boyunca birçok kez iç içe geçmiştir. O yüzden bu birlikteliğin tarihsel Avangarddaki farkına daha incelikli yaklaşmak gerekir. Örneğin sanat, propaganda amacıyla kullanıldığında tam da yaşamın içinde yer alır. Fakat bu haliyle araçsallaşır. Oysa Bürger'in ele aldığı şekliyle Avangard; sanatın işlevinin, sosyal pratiğin ve gerçekliğin kuramsallaştırıldığı ve kavramsallaştırıldığı özerk bir alandır. Bu yüzden birçok farklı stil ve akımla aynı ortak işlevi paylaşır. Bu durumda tarihsel Avangardı farklı kılan nedir? Bu problem Murphy'e göre estetik özerklik kategorisinin muğlaklığından kaynaklanmaktadır. Bürger, Avangardın eleştirdiği sanat- yaşam ayrımının burjuva sanatının özerkliğinden kaynaklandığını iddia ederken, Adorno'ya göre ise tam da bu özerklik, sanatçının eleştirel mesafesini sağlamaktadır. Özerkliğin bu ikili yapısı, muğlaklığı ortaya çıkarmaktadır. Avangard, kendi içinde de bu problemi yaşamaktadır; sanat ile yaşamı bir araya getirme adına sanatın özerkliğini reddederken, bir yandan bu özerklik ona eleştiri imkanını verebilmektedir. Bürger'in sorunu da, Avangardın belli bir derecede estetik özerkliğe dayandığını kabul etmesi halinde tarihsel Avangard ile modernizmin çakıştığını kabullenmek zorunda kalacak olmasıdır (Murphy, 2004: 29).

Bu sorunu çözmek için Richard Wolin, yeni bir kavram teklif eder: De-estetize özerk sanat. Bu kavram ile Wolin, Avangard'ın içine düştüğü ikilemden kurtulacağını düşünmektedir (Murphy, 2004: 32). Sanat bir yandan “de-estetize” olarak, modern estetiğin dayattığı “güzel” ve “çıkarsız beğeni” gibi kategorilerin dışında kalabilecek, fakat öte yandan kendisi için elzem olan toplumla ve gündelik yaşamla arasına koyduğu

eleştirel mesafe ile özerkliğini koruyacaktır. Zira, daha sonra da ele alacağımız üzere, eğer özerk bir alan olarak sanatın sınırları aşılar ya da bulandırılırsa, sanat eseri ile gündelik eşya arasındaki ayrım ortadan kalkmakta ve “sanat eseri” problemlili, muğlak bir varoluşa bürünmektedir.

Peter Uwe Hohendal’a göre ise sanat özerk olmalı fakat geleneksel kültürü olumlayıcı işlevlerinden kurtulmalıdır. Bu işlevler, gerçek çatışmaları estetize ederek ya da arıtarak maskeleymektedir (Hohendahl’dan akt. Murphy, 2004: 33). Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki sanat sanat içindir fikri de aslında tarihin, toplumsal koşulların yarattığı bir fikirdir. Eğer bu iddiayı tek başına alacak olursak ne Avangardlar’ı, ne Çağdaş Sanat’ı ne de sanatın kendisine yönelttiği eleştiriyi anlamak mümkün olabilir. Sanatçının öznel fikri olarak sanatın özerkliği iddiası da özerkliğin tarihsel bir olgu olduğunu reddeder. Bizce özerklik tartışıldığında sanatın hayat pratiğinden kopması ve bu sürecin tarihsel olarak giderek belirsizleşmesi tartışılmalıdır.

Rönesans’la beraber sanat, fiziğin ve matematiğin keşfettiklerini kendine mal ederek dinsel işlevinden bağımsızlaşmaya başlar. Fakat hala aristokratların ya da yeni gelişmekte olan tüccar sınıfının hamiliğine ihtiyaç duyulduğu için sanatçılar, bu kesimin isteklerine boyun eğmek zorunda kalırlar. Sanatsal soyutlanma ve bunun sağladığı özgürlükle kompozisyon, teknikler ve renklere ilgi duyulması ancak serbest piyasanın ortaya çıkmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu serbestlik, sanatçının kendisine, iç dünyasına dönmesine imkan vermiştir.

Sanatın kategorilerinde özerklik kavramı, farklı şekillerde yorumlanabilir. Bu kategoriler, amaç-işlev, üretim ve alımlamadır. Dinsel sanatta sanat eseri bir kült nesnesidir. Bir kurum olarak dine bağlıdır, kolektif üretilir, üretim tarzı zanaattır. Alımlama da kolektif olarak kilisede gerçekleştirilir. Saray sanatında egemen, iktidarını sanatla pekiştirir. Sanat bu iktidara tanıklık eder. Dinle artık bağlar kopmaya başlamıştır. Sanat eseri bir temsil nesnesi olarak iş görmeye başlar. Bu dönem ile dinsel sanat arasındaki en büyük fark üretim alanındadır: sanatçı artık birey olarak üretmeye

başlamıştır. Sanat eserinin biricikliği mefhumunun ortaya çıkışı bu döneme rastlar. Fakat alımlama hala kolektiftir. Fakat bu artık dini bir topluluğun alımlaması değildir, sosyal alımlamadır. Burjuva sanatı ile beraber sanat, bastırılmış ihtiyaçları karşılamaya başlar. Burjuva sınıfı kendine bakışını sanatta somutlaştırır. Üretim de alımlama da artık bireyseldir. Eser karşısında yalnız başına tefekküre dalarak seyir başlar. Artık düşünömsel sanatın zamanıdır (Bürger, 2004[1974]: 02).

Estetizm’de sanat eserinin içeriği formudur. Eserde önemli olan tek şey renk, doku ve biçimdir. Eser artık sadece kendinin amacıdır. Toplumsal olarak tamamen işlevsizdir. Bu yüzden Estetizm’le beraber hayatı yorumlama da ortadan kalkar. Avangardlar kendilerinden beklenenin tersine topluma hizmet edecek bir sanat değil, sanatın ortadan kaldırılmasını önerir. Hayatın özömsediği sanatta artık sanatın toplumsal işlevinin, amacının yokluğu hissedilmez. Artık praksis, aesthesis; aesthesis de praksistir. “Amaç mefhumu iki ayrı alanın varlığını gerekli kılar ve bu ayrım ortadan kalkmıştır” (Bürger, 2004[1974]: 107). Aynı şekilde bireysel üretimin karşılığı, Avangardlar için kolektif üretim değil, bireysel yaratım kategorisinin olumsuzlanmasıdır. Örneğin Duchamp’ın *Fountain*’ı ya da Andy Warhol’un matbaalara yaptırdığı üretimleri buna örnek olarak gösterilebilir.

Estetizm’in ortaya çıkışı aniden sanatta özerkliği doğurmuş değildir, bu durum 20. yüzyılın başında toplumdaki öngörülemez anlık ekonomik- teknolojik değişimlerle de ilgilidir. Bize göre Estetizm’e getirilebilecek eleştiri, bu değişimlere tepki göstermek yerine sanatçının kabuğuna çekilmesi olmuştur. Sanatçının bu tutumuna eleştiri ise Avangard’dan gelecektir. Sanatın özerkliğinin sorgulanması tam da bu tepkisizlikten doğar.

Avangardlar’ın sanatın pratiğe dönüştürölmesi talebi, sanat eserinin toplumsal bir işlev taşıması demek değildir. Avangardlar’a göre sanat, Estetler’in iddia ettiğinin tersine hayatı bütünüyle kapsamalı yani sanat, hayat pratiğine dönüşmeli, böylece de muhafaza edilmelidir. Bu bir nevi Hegelci anlamda sanatın sonudur (Bürger,

2004[1974]: 104). Fakat, burjuva toplumunun çelişkili yapısı, Avangardlar'ın bu hayatı sanat ile yeniden örgütleme isteklerini zorlaştırmaktadır:

Burjuva toplumunda sanatın çelişkili bir rolü vardır: Daha iyi bir düzen imgesi yansıtır, bu bakımdan mevcut kötü düzene isyan eder. Ama daha iyi düzen imgesini sadece bir yanılsama olarak kurmacada gerçekleştirerek, mevcut toplumun değişime yönelik güçlerin baskısını hafifletir. Bu güçleri, düşünsel bir alanla sınırlar (Bürger, 2004[1974]: 105).

Sanatın özerkliği, onun kendi dışında bir amaca hizmet etmesini engeller. Bu yüzden Avangardlar sanatın özerkliğine karşı çıkararak onu hayata dönüştürmek isterler fakat bu zor bir iştir. Çünkü bu özerklik dolayısıyla toplumla arasına koyduğu mesafe, sanatın gerçekliğe eleştirel yaklaşmasını sağlar. Tümüyle hayatın içinde bir sanat, hayatı eleştirme yeteneğini kaybedecektir. Detaylarda, gündelik hayatın gelip geçiciliğinde ve sürekli mücadele halindeyken bütünü görememe tehlikesini yaşar.

Sosyopolitik olgular ve toplumsal hareketler sanatçıyı etkilerken, bilimde gerçekleşen değişiklikler de sanatçının algısını değiştirir. 20. Yüzyılın başlarında Newton Fiziği'nin yasalarının işlemediği kuantum alanının keşfedilmesi ve Einstein'ın genel görelilik kuramının Euklides geometrisinden farklı bir geometriye ihtiyaç duyması sonucunda Reimann tarafından geliştirilen geometri ile uzam anlayışı tümüyle değişir. Paul Klée'nin de belirttiği gibi parçalanamaz denin atomun parçalanması ise son nokta olur. Kopernik devriminden sonra bir kez daha temeller sarsılmış, zemin kayganlaşmıştır.

Henri Lefebvre o anı şöyle tasvir eder:

1910 dolayında belirli bir mekan parçalandı. Sağduyunun, bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın mekanıydı bu; o ana kadar günlük söylemde de, soyut düşüncede de iletişimin içinde yürütüleceği çevre ve kanal olarak kutsanmış mekan. Öklidçi ve perspektivist mekanlar referans sistemleri olarak ortadan kalktılar. onların yanı sıra, kasaba, tarih, babalık, müzikte

tonal sistem, geleneksel ahlak ve benzeri “harcı alem” şeyler de. Bu, gerçekten hayati bir andı (Lefebvre’den akt. David Harvey, 1997:300).

Yeni paradigma ile hakikat öznel hale gelmiştir. Picasso, *Avignonlu Kadınlar*’da kadınlar hakkındaki hakikati kendi gördüğü biçimiyle ortaya koymak istemiştir. Bu Picasso’nun getirdiği yeniliktir (Danto, 2013: 22). Ressamlar artık görünüşü değil, varoluşu resmederler. Bu da hem sanatçıda hem de izleyici de bir yorumlama faaliyetini gerektirir. Yorum yapabilmek için ise önce bilgiye ihtiyaç vardır. Hem sanata, hem esere, hem de nesneye dair bilgi. Adeta bilginin bir türevini almak gerekir.

Duchamp, resim sanatının işi bitti der ve pervaneyi göstererek “bir pervaneden daha iyi bir şeyi kim yapabilir? Söylesene sen yapabilir misin?” diye sorar. Bu, makine parçasının sanat eseri olarak yorumlandığı ilk zamanlardan biridir (Danto, 2013: 37). Duchamp, şöyle der:

Bu çeşmeyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiçbir önemi yok. Onu o SEÇTİ. Gündelik hayattan alelaide bir nesneyi öyle bir şekilde koydu ki nesne işlevsel anlamını yitirdi, yeni bir başlık, yeni bir bakış açısı kazandı. O nesne için yeni bir düşünce yarattı (Duchamp’dan akt. Danto, 2013: 40).

Artık sanatçının becerisinin, gözünün hiçbir önemi kalmamıştır. Sadece bireysel seçim söz konusudur. Plastik sanatların yapım süreci, adeta varoluşsal bir boyut kazanır. Duchamp, birçok yerde birçok kez estetiği özellikle reddettiğini, formun hiçbir öneminin olmadığını belirtmiştir. Duchamp’ın bu fikri, herkesin sanat yapabileceği ve her şeyin de sanat olabileceği görüşünün yolunu açmıştır. Ayrımı koyacak olan nedir ya da kimdir? Bu, Aydınlanma’nın ve burjuvazinin değerlerinin reddedilmesidir. Jean Dubuffet, farklı bir yerden yaklaşarak Duchamp’ı ve sanat dünyasını eleştirir:

Herkesin bildiği nesneleri, camiaya ilk tanıtımlar büyük bir saygınlık kazanırlar. Bütün tesisatçıların, ve şarap mahzeni bekçilerinin elli yıldan beri hayran oldukları bir pisuvar, bir şişe rafı, camiaya tanıldığında büyük sükse

yapar. Fakat burada esas kaşif rolü tesisatçıların ve bekçilerindir. Ama sanat dünyasında kaşif rolünü ancak bir entelektüel alabilir. Kültürel topluluğun kafasındaki imgeye göre ona yabancı olan her şey bilinçsiz ve kaba saba bir avam kitlesidir, ve onun tanımadığı hiçbir şeyin gerçek anlamda varlığından söz edilemez. Nesnelerin var olması, onun tarafından tanındığı ve ondan etiketini aldığı andan itibaren başlar. Camia nesneleri “nüfusa kaydeder” ve onlara kimlik kartı verir[...] Kültürün özelliği uçan kelebeklere katlanamamasıdır. Onları iğneleyip etiketlendirmedikçe rahat edemez (Dubuffet, 2010: 39).

Burada Dubuffet’nin gözden kaçırdığı bir nokta vardır: Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Duchamp herhangi bir beğeni ya da estetik değerden ötürü bu nesneleri seçmediğini özellikle belirtmektedir. Ayrıca Duchamp, bu nesneleri imal edenlerin sanatçılardan çok daha üstün olduğunu ve tam da bu yüzden artık sanatın bittiğini açıkça belirtmiştir. Fakat Dubuffet’in eleştirisi sanat dünyasının genel tavrını çok açık bir biçimde saptamaktadır ve bizce bu eleştiri göz ardı edilmemelidir.

Duchamp’ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden önemli sayıldığı piyasaya yöneliktir. Burjuva toplumunun sanatın üreticisinin bireyler olduğu tezini sorgulamaktadır (Bürger, 2004[1974]: 108). Fakat bu provokasyon ancak bir kereliktir. Zira Duchamp’ın imzasını taşıyan şişe süzgüsü (yine bir hazır nesne) müzede sergilendikten sonra provoke edici olmaktan çıkar. “Bugün artık Tarihsel Avangard’ın sanat kurumuna isyanı *sanat* olarak kabul edildiğinden Neo Avangard’ın asiliği gerçek olmaktan çıkar.” (Bürger, 2004[1974]: 109).

Ayrıca Avangard, bireysel alımlamayı da olumsuzlamaktadır. Bu yüzden Avangard gösteriler, büyük kitleleri hedef alır. Sanatçıların yarattığı provokasyona karşı kolektif tepki gösterilir. Böylece sanatçı ile alımlayıcı arasındaki karşıtlık yok edilmeye çalışılır. Fakat bu şekilde, bu ayrım tamamen ortadan kaldırılamaz. Bunun nedeni, üretimle alımlama arasındaki art zamanlılıktır. Düşüncenin-fikrin- niyetin eyleme zamansal önceliği vardır. Özellikle Dadacılar talimatnameler yayınlayarak, nasıl otomatik metin yazılacağına dair bireysel üretim kılavuzları üretmişlerdir. Böyle bir

Üretim sanatsal değildir, hayat pratiğinin parçası haline gelir. Herkes şiir yazabilir. Andr  Breton’un da şiiri uygulama talebi de buna örnek olarak gösterilebilir. Sanatçı ya da alımlayıcı yoktur. şiiri kullanarak hayatını yaşıyan birey vardır. Bu şekilde konformize karşı bireyler farkındalık kazanırlar (Bürger, 2004[1974]:110)

Avangard ürünlere “sanat eseri” demek dahi aslında sorunludur.       Avangard üründe, eserin bütünlüklü olması ve özerkliği bilinçli olarak sorgulanmaktadır (Bürger, 2004[1974]: 113). Ayrıca sanat kurumunu da toptan bir reddediş vardır. Bu yüzden “Avangard sanat eseri” teriminin kendisi çelişkilidir. Bunu açmak üzere Adorno’nun eser tanımına bakılabilir. Adorno, “eser” kategorisini çift anlamlı kullanır: birincisi genel anlamında, ikincisi ise organik, tamamlanmış bir sanatçı ürünü olarak. Sanat eseri tümel ile bireysel olanın birliğidir. Organik sanat eserinde bu birlik dolayımısdır. Organik olmayan sanat eserinde ise bu birlik dolayımıdır, alegoriktir. En uç örneklerinde bu birliği yaratan alımlayıcıdır. Avangardlar belli bir birlik türünü olumsuzlar. Bu birlik türü parça ile bütün arasındakidir. Bu yüzden aslında Avangardlar, organik sanat eserine karşıdırlar (Bürger, 2004[1974]: 114).       organik sanat formunun sergilenmesi, kültürün olumlayıcı işlevi ile ilişkilidir ve sahte uzlaşımlar yanılgısını pekiştirmektedir. Sahte uzlaşımların yaratımı, uyumlu dünyanın estetik yanılsamasının üretimi ile olmaktadır (Murphy, 2004: 16). Toplumlar, homojen ve organik bütünlükler değildir; tam tersine birçok farklı parçalardan oluşan heterojen oluşumlardır. Geçmişin ulus devletinin yansıması olarak yorumlanabilecek organik eser yerine artık çok kültürlü, çoğulcu toplumu yansıtan parçalı işler vardır.

Bazı kuramcılara göre Tarihsel Avangard ile eser kategorisi tam anlamıyla ortadan kalkmıştır. Duchamp’ın yaptığı gibi eserin biricikliğinin simgesi olan imza, seri üretim nesnesinin altına atılırsa ne olur? Provokasyon edimi, eserin yerine geçerse o zaman eser kategorisi bir fazlalık haline gelir (Bürger, 2004[1974]: 115). Eser, tanımlanabilir bir entiteyi,  er veledenmiş bir şeyi, bir sınır düzenini gösterdiği için Avangard bunu yıkmak için “event”, “happening” gibi terimleri kullanır (Murphy, 2004:

24). “Event” ve “Happening”, sanatın hayata karışma yollarından biri olarak görülür. “Happening”i icat eden Allan Kaprow, bu belirsizliği manifestosunda şöyle anlatır:

Bir zamanlar sanatçının görevi iyi sanat yapmaktı, şimdiyse herhangi bir şekilde sanat yapmaktan kaçınmak. Bir zamanlar halka ve eleştirmenlere bir şeyler göstermek gerekirdi; şimdi bütün yetke onlarda, sanatçılarsa kuşku içinde. Sanatın ve estetiğin tarihi kitap raflarında duruyor. Bu tarihin değer çoğulculuğuna, bir de şimdi sanatları birbirinden, sanatı hayattan ayıran sınırların bulanıklaşmasını ekleyin, o zaman eskinin tanımlama ve kusursuzluk ölçütleri gibi dertlerinin artık sadece boş değil, safiyane olduğu da açık olacaktır. Daha dün sanatın karşıtıyla ve sanat olmayanla arasında ayrım varken, şimdi bunlar abesle iştigal etmemize sebep olan sözde ayrımlar oldu: Eski bir binanın yan cephesi Clyfford Still’in tuvallerini anımsatıyor, bir bulaşık makinesinin içi Duchamp’ın Şişe Süzgüsü’ne benziyor, bir tren istasyonundaki sesler Jackson MacLow’un şiirleri, ve büfede yemek yiyen insanların sesi John Cage’in eseri ve bunların tümü happening’in bir parçası olabilir....Sanat hayata dönüşmekle kalmadı, hayat da kendisi olmayı reddediyor (Kaprow, 2010 [1966]:347).

Post-Avanguardia evrede ise eser kategorisi yeniden canlanır. Avangardların anti sanat için ürettiği yöntemler artık sanat için kullanılır. Avangardlardan post Avangardlar’a kadar olan dönemde sanat kurumuna saldırılar başarısızlığa uğrar ve sanat hala hayat pratiğinden de kopuktur. Avanguardia saldırılar sonucunda sanatın bir kurum olduğu kavranmış, toplumdaki etkisizliği gözler önüne serilmiştir. Avanguardia hareketten sonra sanatın önünde iki seçenek vardır: Ya özerk statüsünü kabullenecek ya da bu statüyü değiştirmek üzere Happeningler gibi başka türden performanslar sergileyecektir. Fakat bunu yapabilmesi için sanat, hakikat iddiasından vazgeçmek zorundadır. Zamanında Avangardlar’ın hazır nesneleri hayatla ile sanatı birleştirme ve sanat kurumunu ortadan kaldırma adına yaptığı rastlantısal buluşlarken artık bu eserler müzelerde klasik eserlerle birlikte sergilenmektedirler. Artık Avangardlar’ın şok etmek üzere kullandıkları araç ve taktikler etkilerini kaybetmiştir. Şok ancak bir kere

kullanılabilir. Neo Avangardlar, Avangard'ı kurumsallaştırır ve bu yolla Tarihsel Avangard'ın niyetlerinin tam tersi bir yola girerler (Bürger, 2004[1974]: 116).

Eserlerin toplumsal etkisi sanatçıların niyetlerinden bağımsız bir biçimde eserlerin statüsü ile oluşur. Bu yüzden Neo Avangard'ın özerk bir sanat olması yüzünden sanat ve hayat arasındaki ayrım değişmeden kalır. Sanatı olumsuzlama adına yaptıkları da sanatsal gösteriler olarak görülür. Fakat en azından denilebilir ki Avangardlar, organik sanat eserini yıkarak çığır açmışlardır (Bürger, 2004[1974]:117-8).

Peter Bürger, Avangard sanat eserinin diğerlerinden farklı olarak beş nitelik taşıdığını iddia eder. Bürger'in bu iddiası, Avangard sanatçıların manifestolarında, denemelerinde yaptıkları vurgulara dayanmaktadır. Bu beş nitelik; yeni, rastlantı, alegori, montaj (kolaj) ve şoktur. Şimdi sırasıyla bu beş niteliğe değinelim.

20. yüzyılın başlarından itibaren “yeni” sanatın bir kategorisi haline gelir. Tabii ki daha önceki dönemlerde de sanatçılar yeni şeyler yapmışlar, perspektif gibi yenilikler keşfetmişlerdir. Yenilik bu anlamıyla türün belirli sınırları içinde bir çeşitlemedir. Türün ayırt edici özellikleri korunur. Fakat 20. Yüzyıldaki “yeni”de esas olan gelişme değil, kopuştur. İçerik ve dolayısıyla anlamdan yoksun olması sebebiyle Neo Avangard, her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüşür.

Avangard'la beraber teknik ve stillerin birbiri ardına ortaya çıktığı tarihsel akış, farklı öğelerin bir arada olduğu eşzamanlılığa dönüşmüştür (Bürger, 2004[1974]: 127). Bugün hiçbir sanatsal hareket tarihsel olarak diğerlerinden daha ileride olduğunu iddia edemez. Bu, postmodernizmle birlikte gelen çoğulculuğun bir sonucudur.

Avangard'ın mücadele için seçtiği bir başka araç “rastlantı” ögesidir. Rastlantı, malzemeye boyun eğmedir, sistemin zorunluluklarından bir kopuştur dolayısıyla şeyleşmenin dışında kalır. Özellikle Sürrealistler “nesnel rastlantı” dedikleri türü kullanırlar. André Breton, *Nadja*'nın girişinde nesnel rastlantıyı, bir ya da daha fazla ortak anlamsal özelliğe sahip olduklarından birbiriyle ilgisiz iki olayın birbiriyle ilişkilendirilmesi olarak açıklar. Bu iki olayın bir şekilde uyuşması bir anlama işaret

eder. Romanda katıksız bilgilendirici bir üslubun benimsenmesi, yazarın tutkularını kısıtlamak içindir. Breton, yazarın açık ve net betimlemelerinin, okuyucunun da hayalgücünü kısıtladığını iddia etmektedir (Breton, 2003[1924]:18) Rastlantısal olay kendi kendine meydana gelir. Araçsal rasyonalite, amaca uygun araçlar arar. Sürrealistler ise araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenleri gözlemler. Anlam; olayların, nesnelerin rastlantısal bir aradalığındadır. Topluma isyan eden bireyin tek çaresi, temel özelliği ve değeri amaçsızlık olan deneyime boyun eğmektir. Çünkü amaç ya da anlam belirlendiği anda rasyonalitenin parçası olmaktadır. Rastlantı, aslında heteronomi yaratır. Doğaya bir çeşit bağımlılık varmış gibi gözükse de paradoksal biçimde özgürlüğün simgesi olarak görülür. Bağımlılıktır çünkü insanın kontrol edebileceği, iradesiyle yönetebileceği bir durum değildir fakat tam da bu kontrolsüzlük insanda bir özgürlük hissi uyandırmaktadır (Bürger,2004[1974]:128 vd.).

Paul Valéry'e göre bu rastlantı üretilebilir. Bu bakış açısına göre rastlantı doğada değil, sanat eserinde bulunur. Algılanan değil, üretilen rastlantıdır. İki tür rastlantı üretimi vardır: dolaysız ve dolaylı. Dolaysız rastlantı üretimini Action Painting'de, Taşizm'de görebiliriz. Taklit ya da yorum, amaçlı bütünlük yoktur. Sadece kendiliğindenlik vardır. Özne, yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulur. Özne artık boş bir öznelliğin içindedir. Yaratımın kuralını özne kendisi koyduğu için aslında kuraldan kurtulmak demek modernitenin başından beri dayatılan özne olmaklığı olumsuzlamaktır.

Dolaylı rastlantı üretiminde malzemenin kullanımı keyfi değil, en ince hesaplamanın sonucudur. Fakat sadece araçlar hesaplanır, sonuç öngörülemez. Anlam, içerik ikinci plana atılır. Buna atonal müzik ve somut şiir örnek verilebilir (Bürger, 2004[1974]: 127).

Avangard sanat eserinin üçüncü özelliği ise alegorik olmasıdır. Benjamin'e göre alegorist bir unsuru hayat bağlamından koparır, yalıtır, işlevinden alıkoyar. Fragman

haline getirir. Alegori organik simgenin karşıtıdır. Bütünlük görüntüsü ortadan kalkar. Alegorist yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya getirir ve anlam çıkartır. Fragmanların önceki bağlamlarından bu anlam çıkarsanamaz. Alegoristin faaliyeti melankolinin dışavurumudur. Nesnenin içindeki hayatı alıp onu ölü bırakır. Nesne alegoriste teslim olur. Artık kendine ait anlamı yoktur. Sahip olduğu tek anlam alegoristin ona atadığı anlamdır. Fragmanter yapıdaki alegori, tarihi gerileme şeklinde temsil eder.

Organik eserde sanatçı, malzemesine canlı muamelesi yapar. Anlama saygı gösterilir ve anlamın taşıyıcısı olan malzeme bir bütündür. Organik olmayan sanat eserinde ise malzeme salt bir malzemedir. Malzeme işlevsel bağlamından koparılır. Malzeme bir fragman, boş bir göstergedir.

Alegori, Barok sanatta da kullanılmıştır. Barok, bu dünyayı öte dünya adına değersizleştirirken, Avangard’a bu dünyayı coşkuyla olumlar. Korkulan bu dünya, doğa değil; fazlasıyla güçlenen teknik, baskıcı toplumsal örgütlenmedir.

Organik sanat eseri insan elinden çıkmış olduğunu gizlemeye çalışır. Avangard’da ise durum tam tersidir. Kendini yapay bir inşa olarak gösterir. Bu açıdan Avangard sanat için bir diğer önemli kavram “montaj”dır. Montaj bütünlük görüntüsünü kırar. Sanat kurumunu ortadan kaldırma teşebbüsü sanat eserinde gerçekleştirilir. Organik eserde parça ancak bütünde anlam taşıırken, tekilliğinde bütüne işaret ederken; Avangard’a her tekil parça kendi başına özerk bir bütündür. Eserin bütünü olmadan parçalar yorumlanabilir, okunabilir (Bürger, 2004[1974]: 133 vd.).

Biçimi aracılığıyla organik sanat eseri, bireyin çabalamadan entegre olabileceği uyumlu bir dünya ilüzyonu sunarak, sosyalleşmenin aracı olur. Aynı zamanda Walter Benjamin’in deneyim apatisinin kurbanı olan merkezsizleşmiş modern özne gibi telafi edici imgeler de sunarak yapay bir birlik duygusu keşfeder (Murphy, 2004: 17).

Organik eser, Avangard'da montaj ile olumsuzlanır. Montaj, gerçeğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir. Eseri sanki hala daha oluşturulma evresindeymiş gibi gösterir. Özellikle sinemada fotoğraflar hareket izlenimi yaratmak için ardı ardına dizilir. Sinemada montaj bir teknik, bir prosedürdür. Avangard'da montaj, bir olumsuzlama poetikası olarak, sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden düzenler ve sorgular. Sanatı asgari koşullarına indirgeyerek, sanatın sınırlarını gösterir ve bu etmenlerin esere içkin olmadığını ima eder. Anlamsız ve birbiri ile çatışan parçaları ile organik olmayan eser, epistemolojik şüpheyi doğurur. Parça- bütün ilişkisinden anlam çıkarmak yerine yorumcu artık meta estetikle ilgilenir (Murphy, 2004: 24 vd.).

İki türlü montaj vardır: doğal hareket akışını yeniden üreten ve hareket izlenimini kendisi yaratan. Montaj ilk kez Kübizm'de kullanılmıştır. Rönesans'tan itibaren resme hâkim olan temsil sistemini bilinçli olarak yıkar. Picasso ve Braque, I. Dünya Savaşı öncesinde yapıştırılmış kağıtlar (papiers decollés) tekniğini kullandı. Bu işlerde iki teknik karşıtlık vardı: tuvale yapıştırılan gerçeklik fragmanı ile tasvir edilen nesnelerin ifade edildiği kübist tekniğin soyutlamacılığı (Bürger, 2004[1974]:141-2). Picasso'nun *Natürmort*'u ve *Duvara Asılı Keman*'ı montajın örneklerindendir.



Şekil 8. Pablo Picasso -*Duvara Asılı Keman* (1913)

Fakat Picasso'da hala gerçeklik fragmanları bir kompozisyona tabidir ve öğeler arası denge aranmaktadır. Bu eserlerde yapılmayan şey gerçekliği resmetmektir. Fakat sanatın kendisi hala sorgulanmamaktadır. Estetik bir nesne yaratma amacı hala taşınmaktadır. Bu yüzden Bürger'e göre Kübistler tam olarak Avangard sayılmazlar. Avangardları'n kullandığı kolajda artık sanatçının öznel olarak biçimlendirdiği resmin birliği ortadan kalkar. Çünkü içinde sanatçı tarafından işlenmemiş malzeme vardır. Gerçeklik dönüştürülmeden resmin içinde yer alır. Artık resim düzlemi bölünmemiş bir süreklilik olarak biçimlendirilmez (Bürger, 2004[1974]: 147).

Sürrealistler de sık sık kolajı bir teknik olarak kullanmışlardır. Hem şiirde hem de resimde. Max Ernst'e göre belli bir işlevi olan nesnelerin, farklı gerçekliklerin;

onlardan çok farklı olan nesnelerle, gerçekliklerle, yabancı bir zeminde buluşmaları nesnelerin araçsallığını, ait oldukları gerçeklikleri yok etmektedir. Ernst'in bu durumu açıklamak için kullandığı örnek Lautréamont'un ünlü dizesi "dikiş makinesi ile şemsiyenin ameliyat masasında karşılaşması"dır (Ernst'ten akt Klingsöhr-Leroy, 2006:9). Kolaj, gerçekliğin ne olduğunun sorgulanması ve rastlantısallık yaratmak açısından önemlidir.

Başka bir önemli montaj ustası ise John Heartfield'dir. Heartfield'in fotomontajları estetik nesneler değil, okunacak imgelerdir. Estetiğe dair bir sorgulama vardır. Propaganda işlevi vardır. Heartfield amblem tekniğini kullanır. Bu teknikte imge ve bir başlık, bir açıklama olmak üzere iki farklı metin parçası kullanılır. Fotomontaj, montajın fark edilemez olması ve fotoğraf kullanımı nedeniyle sinemaya daha yakındır.



Şekil 9. John Heartfield -*Üstün İnsan Adolf Altın Yutar, Çöp Tükürür* (1932)

Alımlama açısından değerlendirildiğinde Avangard eseri alımlayan kişi, organik eserde alıştığı içselleştirme tarzının karşısındaki nesneye uygun düşmediğini görür.

Çünkü anlamın yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenimden özellikle kaçınılmıştır. Alımlayıcı bu anlam verememeyi “şok” şeklinde deneyimler. Avangardın amacı anlamı reddetmek ve alımlayıcının dikkatini yaşama tarzının sorgulanır olduğuna ve onu değiştirme gereğine dikkat çekmektir. Sanatçı, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmak ister.

Şok ile ilgili sorun özgün olmayışında yatar. Şok bir değişime yol açmaz. Tepki özgün değildir. Mevcut tavırları daha da güçlendirebilir. Ayrıca şok, uzun süre sürdürülebilir bir etki değildir. Doğası gereği ancak bir kez deneyimlenebilir. Sonrasında da hızla tüketilir. Avangard eserin muammasını kavrayabilmek için anlam arayışı askıya alınmalıdır. Özellikle inşaya dikkat edip, yorumlama faaliyetinden vazgeçilmelidir. Organik eserde bütünün anlamının bağlı olduğu ve bu yüzden zorunluluk taşıyan “parça”, Avangard eserde sadece yapıyı besler. Burada biçimsel yöntem ile hermeneutik yöntem arasında bir kopuş yaşanmaktadır.

Avangard eserde bir birlikten söz edilecekse bu birlik, çelişkiyi içine almıştır. Eserin bütünlüğünü, parçaların uyumu değil, ayrı türden parçaların çelişkili ilişkisi oluşturur. Avangard eser için biçimsel analiz daha fazla yapılır. Bütün ile parça arasında zorunlu bir uyum olmadığından bütünün anlamına katmanlar arası çelişkiler incelenerek varılabilir (Bürger, 2004[1974]: 140).

Bürger’in çalışmasının eşsizliği, onun Avangard’ın doğasını sadece sanat tarihi bağlamında değil, tarihsel, toplumsal değişimleri de göz önüne alarak tanımlamasında yatar. Bu haliyle Bürger’in Avangard kuramı, Avangardlar’ın yapmaya çalıştığı işi görmezden gelmeyerek formalist bir kuram olmaktan kurtulur.

2.2 Renato Poggioli’nin Avangard Kuramı

Peter Bürger'in tarihsel bir dönem olarak aldığı Avangard'a karşılık Renato Poggioli, *The Theory of The Avant-Garde* adlı eserinde Avangard sanatı topluma ve kültüre karşı gösterilen bir tepki olarak saptar ve onu tarihsel bir dönem içinde sınırlamaz. Poggioli, Avangard'ı modern kültürün en tipik ve en önemli fenomenlerinden biri olarak görmesine rağmen çok az düşünürün bu olguyla ilgilendiğini düşünmektedir. Ona göre Avangard'ı ele alan en önemli isimler, Jose Ortega Y Gasset, Massimo Bontampelli ve ne kadar yozlaşmış (decadent) olanla Avangard'ı aynı kefedede tutsa da Georg Lucaks'tır. Poggioli, Avangard manifestoları otobiyografik ve psikolojik beyanlar olarak okumaktadır. Poggioli'yi etkileyen ve Avangard'ı kavramsal olarak ele alan ilk Avangardlar'dan olan Vittorio Pica, Avangard'ı "istisna sanatı" olarak adlandırır (Poggioli, 1962: 3). Avangard'a "istisna sanatı" demek makul görünmektedir, çünkü Avangard bütün hallerinde kural dışı ve aykırıdır. Avangard'ın tarihsel ve toplumsal yanı dışında psikolojik bir tarafı da vardır. Avangard sanata yol açan en önemli etmenler, Poggioli'ye göre içgüdüsel güçler ve eğilimlerdir. Poggioli'yi Bürger'den ayıran en önemli nokta da olgunun psikolojik boyutunun da hesaba katılmasıdır. Poggioli, incelemesinin eleştirel ya da pratik değil analitik-sentetik yöntemde yazılmış bilimsel bir kuram olduğunu iddia etmektedir. O, Avangard'ın anatomisini bize sunmak istemektedir (Poggioli, 1962:3). Poggioli'ye göre Avangard bir ideolojidir. İdeoloji, Poggioli'ye göre sosyal bir fenomendir. Avangard ideoloji, topluma karşı bir nefsi müdafaa veya kendini ifade etme argümanı olarak kullanılır ve manifestolarla açığa çıkarılır (Poggioli,1962:4).

The Theory of The Avant-Garde'ın amacı, Avangard eleştirinin ne olduğunu değil, belli gruplar ile bireyler için ne anlama geldiğini göstermektir. Avangard'ı incelemenin esas zorluğu, içindeki çeşitli hareketlerin tekil poetikalarının tek bir estetik kategori altında incelenmelerine izin vermemeleridir. Ayrıca Poggioli'ye göre Avangard'ı tarihsel bir perspektiften yazmak için daha yeterli zamansal mesafe oluşmamıştır (Poggioli, 1962: 5). Bu yüzden Poggioli, Bürger'in savunduğu şeyi

olumsuzlamaktadır; Bürger, Avangard'ın tamamen tarihsel olduğunu savunmakta ve tarihsel bir açıklama anı olarak görerek, Avangard'a retrospektif olarak yaklaşmaktaydı.

Massimo Bontampelli, Peter Bürger gibi Avangard'ın bütün sanatlarda 20. yüzyılın ilk onbeş yılını belirlediğini ve bu dönemin savaş öncesine denk geldiğini belirtir. Fakat Poggioli'ye göre Avangard, bu kadar kısa bir süre ile sınırlanamaz ve Avangard'ın kesin bir başlangıç tarihi verilemez (Poggioli, 1962: 48).

Sanat tarihinde birçok okul, grup ve hareket var olmuştur. Avangard da bir grubun kendini ifade ettiği bir addır. Poggioli'ye göre okulu ve hareketi birbirinden ayıran başlıca nitelik, dünya görüşleridir. Okul daha geleneksel ve eski tarihli bir gruplaşma iken; hareket modern bir ima taşır. Akım ise daha geniş çaplı kültürel bir tezahürdür. Yaşamsal güçleri, bilinçsiz içgüdüsel öğeleri, eğilimleri gruplardan daha fazla imlemektedir (Poggioli, 1962: 19). Okul kavramı, bir ustayı, yöntemi, gelenek ölçütünü, otorite ilkesini varsayar. Okulların sahip olduğu teknik sırlar, herhangi bir değişime karşı bağımsızlık kazanmıştır. Okul, statik ve klasik iken, içindeki disiplinler kendilerini aşkın bir ereğe adanmışlarken; hareket, dinamiktir, romantiktir. Takipçileri harekete içkin bir ereğe göre çalışırlar. Hareket, kültürü bir yaratım olarak değil, bir birikim olarak görür. Okul ise kültürü bir kavram dizini, humanist bir ideal olarak ele alır (Poggioli, 1962: 20). Bu açıdan bakıldığında Avangard, bir harekettir.

Renato Poggioli, Avangard hareketleri dört uğrakta ele alır. Ona göre Avangard hareketlerin ele alınması gereken ilk uğrak aktivizmleri, ikinci uğrak antagonist olmaları, üçüncüsü agonizmleri ve sonunucusu ise nihilizmleridir. Aktivizm ve antagonizma harekete içkindir ve rasyoneldir. Avangard'ın yöntemini tesis etmek için kullanılırlar. Yöntemi tesis ettikleri için de rasyoneldirler. Bu iki uğraktan sonra önüne gelen her şeyi, en sonunda da kendini yok eden bir nihilizm ve kendini bile yıktıktan sonra bu felaketi reddeden ya da kendini gelecekteki hareketler için feda etmiş olarak gören agonizm gelir. Agonizm hayatta kalmak için Avangard'ın çabaladığı son

uğrağıdır. Bu uğraklar ise irrasyoneldir. Bu irrasyonellik metafizik- mistik olmaktan ziyade psikolojiktir. Böylece Poggioli, bu dört uğrak ile Avangard'ın diyalektiğini kurduğunu iddia eder (Poggioli, 1962: 26-7). Aktivizm ve antagonizma tezler; nihilizm ve agonizm ise anti tezlerdir. İçindeki bu uğraklardan ötürü Avangard, gerilimli bir karakter taşımaktadır.

Renato Poggioli'ye göre Avangard, saf ve ilgiden bağımsız bir kültür kavrayışına dayalı marjinal bir entelektüel elitizmdir. Bu elitizmin kökleri Romantikler'e kadar gider. Avangard çeşitli cephelerde çarpışır. Fütürizm veya Fovizm'de geleneğe ve halka düşmandır. Suprematizm'de kendini feda eder, Vortisizm'de ise aktivisittir. Her Avangard grup, geçmişe dair bir yargı sergiler. Dada, etik soruların sorulduğu bir mahkemedir. Sürrealizm mantığı, Fütürizm bütün tarihi, Kübizm ise estetik yargıları sorgular (Kubler, 1969: 398).

Dört uğraktan aktivizm, Poggioli'ye göre en az önemlisidir çünkü Avangard'ın en az ayırt edici özelliğidir. Aktivizm terimini, LGBT aktivisti Kurt Hiller, Alman Ekspresyonizmi'ndeki belirgin bir biçimsel eğilimi tanımlamak için kullanmıştır. Hiller diğer Ekspresyonistler, Alman Liberalizmi'nin başarısızlığa uğraması ile birlikte, bireysel özgürlüklerin tehlikeye düşeceği korkusu yüzünden, elit bireyciliği savunmuştur. Elit bireycilik özgürlüğe vurgu yapar ve büyük ölçüde Nietzsche'den etkilenmişlerdir. Elit bireycilikle birlikte toplum eleştirisi de yapılır. Bu noktada aktivizm ön plana çıkar. Almanya'da faşist eğilimlere karşı, topluma yön verecek entelektüel lider fikri savunulur (Taylor,1990:61-2). Bu düşüncesiyle Hiller, ilk dönem Avangard düşüncesine uyan bir figürdür.

Terimin politik kullanımı; belli grupların, bireylerin; partilerin plan ve programını önemsemeden herhangi bir yöntemle (terörizm, doğrudan eylem gibi) bir şey yapma veya sosyopolitik durumu değiştirme eğilimidir (Poggioli, 1962: 27). Avangard aktivizm, terimi en geniş kullanımı ile ele alır. Avangard metaforu da bu aktivizmin bir metaforudur. Avangard, ıssız yerlerin bilinmeyen sınırlarının keşfidir.

Kitle eylemi veya açık ateş yerine öncü eylem, savaş düzeni alma, manevra ve formasyon bu hareketin özellikleridir. Mayakovski de bu ruhu, gerilla savaşı olarak ifade eder: “Ressam; incelikli hatların dikenli telleri ile süvari hücumunu çağrıştırmayı deneyecek misin?”(Poggioli, 1962:28)

Aktivizm, hem psikolojik hem de fiziksel bir dinamizm taşıır. Özellikle İtalyan Fütüristleri’nde psikolojik dinamizmden savaşın ululaştırılması türerken, fiziksel dinamizmden otomobil, tren, uçak gibi araçların ululaştırılması doğar. Örneğin Marinetti, güröldeyen bir arabanın Samothraceli Nike’den daha güzel olduğunu iddia eder (Poggioli, 1962: 29). Marinetti, *Fütürizm Manifestosu*’nda şöyle yazar:

1. Tehlike aşkını, yılmazlığa ve gözüpekliğe alışıklığı şarkılara dökmek istiyoruz biz.
2. Şiirimizin temel öğeleri cesaret, gözü karalık ve isyan olacaktır.
3. Şu zamana kadar edebiyat, düşüncelere dalmış hareketsizliği, esrimeyi ve uyuşukluğu yüceltiyordu; biz şimdi saldırgan hareketi, hararetli uykusuzluğu, uygun adım marşları, ölümcül sıçrayışı, tokatlamayı ve yumruklamayı göklere çıkarmak istiyoruz.
4. Dünyanın görkeminin yeni bir güzellikle zenginleştiğini iddia ediyoruz: hızın güzelliğiyle. Arkasında, öfkeyle tıslayan bir yılanı benzeyen koca koca kıvrımları olan bir yarış arabası... Kurşun hızıyla ilerlerken kükreyen bir otomobil, Semadirek Nikesi’nden güzeldir[...]
7. Artık mücadelenin dışında bir yerde güzellik yoktur. Saldırgan karakteri olmayan bir başyapıt olamaz. Şiir, meçhul kuvvetlere yönelen şiddet dolu bir saldırı olmalıdır ki, onları insan karşısında kifayetsiz bırakıp dize getirsin. (Marinetti, 2010 [1909]:102)

Yeni dünya düzeni ve teknolojik gelişmelerle beraber makine estetiği, sanatın saf duyuma indirgenmesi için bir çabadır. Yeni güzellik anlayışı hızın güzelliğidir. Yaratımın yerini hareket alırken, yaratım sıklıkla estetizmin kaba bir varyantı olarak görülür. Çoğunlukla ilerleme fikri, hız fikri ile birlikte ele alınır.

Poggioli'nin belirlediği ikinci uğrak antagonizmadır. Antagonizma³¹ bildiğimiz üzere çatışma anlamına gelmektedir. Avangardlar'ın antagonistleri ise halk ve gelenektir. Düşmanlık bir yandan bu grubu toplumdan yalıtırken diğer yandan da kendi içinde birleştirir ve Avangard'ın hoşgörüsüz bir karakterde olduğunun fark edilmesini kolaylaştırır. Avangard'ın anarşist bir tavrı vardır. Fakat anarşizm, Avangard'ın aristokrat, elit karakterini ortadan kaldırmaz. Avangardlar'da topluma karşı “biricik” olanın bireysel isyanı, sınırlı anlamda bir topluluk içi dayanışma ile birlikte görünür. Modern sanatçı, ailesi ve sosyal kökleri tarafından belirlenmiş olan çevresini değiştirme çabasıdır. Böylece sanatçılar, seçim ve eğilimlerle oluşan bir sosyal tabaka haline haline gelir (Poggioli, 1962: 30).

Modern sanatçı kendisini dışlanmış hisseder, sınıfsızdır. Sürekli olarak dandy-bohem, avam-aristokrat gerilimini yaşar. Bu durum sanatçının toplumsal durumunun ve zihin durumunun tezahürleridir. Avangard sanatçı, toplumla ve gelenekle yaşadığı antagonizmayı bir çok şekilde dışavurur. Konformizm karşıtı, görgü kurallarını yıkıcı tavrılardır bunlar. Avangard, eksantrik ve teşhircidir. Bu dışavurum kendini giyimde bile gösterir. Mayakovski'nin sarı kuşağı, Gautier'in kırmızı perdesüsü, Oscar Wilde'ın yeşil pelerini gibi (Poggioli, 1962: 31). Baudelaire, redingota “modern kahramanın kabuğu” der ve değişik, renkli giysilerin dünyayı şiirselleştirmeye çalıştığını söyler (Baudelaire, 2014 [1863]:194). Redingot, “evrensel eşitliğin ifadesi olarak siyasal güzelliğe, kamusal ruhun ifadesi olarak da şiirsel bir güzelliğe sahiptir” (Baudelaire,2014[1863]:195).

Avangard sanatçı provokasyon, skandal, holiganlık, terör, doğrudan eylem ile hep bir “sert çocuk” tavrı taşıma çabasıdır. Daha önce de genel olarak halka-karşı bir küçümsemeden bahsetmiştik. Örneğin *Little Review* adlı bir derginin alt başlığı “kamusal beğeniye taviz vermek yok”tur. Bu küçümseme Tanrı'nın ve evrenin küçümsemesine kadar gitmektedir. Rimbaud, Prometheus'a bir atıfta bulunarak “şair,

³¹ Yunanca *antagonizesthai* fiilinden türemiştir. *Antagonizesthai* bir şeye karşı mücadele etmek anlamına gelir. http://www.etymonline.com/index.php?term=antagonism&allowed_in_frame=0 erişim tarihi: 2.9.2016

ateşin hırsız olmalıdır” der. Antagonizma giderek şiddetlenir ve kendini aşarak agonizme oradan da estetik mistisizm alanına geçer (Poggioli, 1962: 33).

Avangard eleştiri, geleneksel estetiğin klişelerine karşıdır. Poggioli bu tavrı baba-oğul arasındaki nesiller arası çekişmeye de benzetir. Oğullar genç, öfkeli adamlardır. Babalar ise bu çatışmayı kabullenirler, kin ya da öfke olmadan oğullarına acırlar, hayıflanırlar. Apollinaire’in şu sözü bu durumu çok güzel bir biçimde tespit eder: “Babanın cesedini her yerde sürükleyemezsin” (Poggioli, 1962: 35). Frederic Amiel ise Darwinizm’in galip geldiğini iddia eder ve evrimin bir savaş olduğunu, savaşın da genç asker gerektirdiğini söyler (Poggioli, 1962: 35).

Antagonizma dil üzerinde de kendini gösterir. Poetik dil ve toplumsal dil karşıtlığı kurulur. Sözcük devrimi adı altında yazar kendini ifade eder, dışa vurur; ama iletişim kurmaz. Şiir anlaşılabilir bir yapıda kurularak sıradan bir okurun şiirle bağ kurması özellikle engellenir. Avangardlar’da gündelik dil düşmanlığı sıklıkla karşılaşılan bir tutumdur (Poggioli, 1962: 38).

Protesto bütün Avangardlar’da ortaktır, “bağımsızlar” ismi çokça kullanılır ve kendilerini aşağılamak için kullanılan kelimeleri de özellikle amblemleri yaparlar: *Salon des Refusés*, *Decadent* gibi. Bontampelli, Avangard’ın doğası gereği aristokrat ve yalnız olduğunu, fildişi kulede yaşamayı sevdiğini belirtir. Bunun kaynağı ise burjuvaziye ve değerlerine duyulan antipatidir (Poggioli, 1962: 39).

Sanatçı, doğal olarak sanatının tanınmasını ister. Bir başkası olmadan “sanatçı” varolabilir mi? Fakat tanınma ayrı, popüler olma ayrı iki durumdur. Popüler olmak kitlelerce tanınmaktır. Bir işin, akımın ya da stilin popüleritesi dolaylı ya da dolaysız olabilir. Dolaysız popülerliğe verilebilecek en iyi örnek “çok satanlar”dır. Halkın duygu durumuna dayalı, duygu açlığını tatmin eden eserlerdir: çizgi romanlar, hit şarkılar, televizyon programları vb. Dolaysız popüleriteden kasıt aslında tam da popüler kültürdür yani kitle kültürüdür. Bütün tüketim ürünlerini içerebilir. Fakat bu tip ürünlerde paradoksal olan, yaratıcısının adının, eserin isminin zamanla unutulması ya da

ihmal edilmesidir. Bu ürünler ve üreticileri anonim olarak kalmaktadırlar (Poggioli, 1962: 44).

Dolaylı popülerlikte ise eser, dolaysız popülerlikteki kadar tam ve doğrudan bilinmez. Herkes bazı detayları, bazı bölümleri bilir. Bazen sadece eserin adını, bazen sanatçının adını ya da eserdeki bir karakteri ya da bir cümleyi. Bu tür popülerlik antik zamanda sözlü gelenekle yayılırken, günümüzde bu popülerliğin dağılımı kitle iletişim araçları ile olur. Halk, modern klasikleri kabalaştırma yoluyla bilir.³² Bu dolayimli popülerlik, Avangard sanata da yabancı değildir (Poggioli, 1962: 44). Örneğin Dali'nin eserleri, Duchamp'ın *L.L.H.O.Q.*'sü posterler veya yeniden üretim sonucu çokça tanınır fakat bu eserlerin arka planı, içeriği çoğu zaman sanatçısı bile bilinmez. Bundan Avangardlar'ın topluma duyduğu düşmanlık sonucu benimsediği karanlık tavır da sorumludur.

Avangard'ın üçüncü uğrağı nihilizmdir. Burnouf'a göre nihilizm, nirvananın felsefi kavramıdır. Turgenev ise nihilizmin, terörizm ve entelektüel radikalizmin en uç noktası olarak anlaşılmasına neden olduğunu belirtir. Nihilizm tamamen nötr bir kavram olarak kullanılmaktadır. Aktivizmin özü eylemek için eylemede ve antagonizmanın ise olumsuz tepkiyle eylemede yatıyorsa o zaman nihilizmin özü eyleme ile eylemede bulunmamayı elde etmektir. O, yıkan bir emektir, inşa etmez (Poggioli, 1962: 61).

Hem aktivizmi ve antagonizmayı hem de nihilist yıkımı, en belirgin ve özgün şekilde İtalyan Fütürizmi'nde görmekteyiz. Rus Fütürizmi'nde de bir grupta nihilizm cisimleşir, üyeleri kendilerine “nichevoki” der. Mayakovski anti gelenekçiliğe en uç nihilist ifadeyi benimser: “ Ben daha önce yapılmış herhangi bir şey üzerine nihil [hiç] yazıyorum.” Fakat Dada'da nihilist eğilim, diğerlerine nazaran daha çok göze çarpmaktadır. Hatta Dada kendini nihilizm üzerinden var eder bile diyebiliriz. Dada'da nihilizm, yoketme zevki bir çocuğun ruhuna içkin görünür, tıpkı kumdan kalesini ayaklarıyla un ufak eden bir çocuk gibi. Rimbaud “artık mistik taşkınlıklardan ve

³² Örneğin “olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu” sözünü çoğu insan bilir ama *Hamlet*'i okumuş ya da izlemiş olanlar azınlıktır.

stilistik acayipliklerden nefret ediyorum, biliyorum ki sanat bir budalalıktır” diye yazmaktadır (Poggioli, 1962: 62). Dada'nın nihilizmi, edebi veya estetik bir duruş değildir; radikal ve totaliter, yekpare ve metafiziktir. Tristan Tzara'nın dediği gibi: “Dada hiçbir anlama gelmez.” (Poggioli, 1962: 63). Yapılması gereken daha büyük bir yok edici ve olumsuz bir görev vardır: Temizleme. Yaratımın ve geleceğin ortadan kaldırılması. Dada; sanata, ahlaka ve topluma karşı bir isyandır. Yoketme ve olumsuzlama arzusu bütün insani değerlere kadar genişlemektedir.

Nihilist tavır, halk ve gelenekle antagonizmaya yol açan bir gerilimin çıkış noktasıdır (Poggioli, 1962: 64). Modern sanatçının doğduğu, yaşadığı, öleceği psikolojik ve sosyal ortama isyanıdır. Bu bir tepki ve kaçıştır. Önce kitle kültürü ve popüler sanatta sanatın itibarının düşürülmesine tepki duyulur, sonra baskın kültürel gerçeklikten, kaba sıradan sanattan uzak bir dünyaya kaçış yaşanır. İşte bu, çağdaş kültürün trajik pathosudur (Poggioli, 1962: 64). Halka ve sanata karşı düşmanlığı en uca götüren ve bu antagonizmada bir silah olarak nihilizmi kullanan Francis Picabia, *Yamyam Manifestosu*'nda şöyle yazar³³:

....Gündelik bir değerden daha fazla tek değeri olan tek sözcük ölüm
sözcüğüdür. Ölümü seversiniz siz -başkalarının ölümünü.
Öldürün! Gebertin! Zıbartın!
Ölmeyen tek şey paradır, biraz uzaklaşır o kadar!
Ona saygı duyulur, o ciddi bir şahsiyettir.
Tanrı odur! Para, tüm aileler onun önünde diz çökerler.
Yaşasın para! -Çok yaşasın! Parası olan adam, saygıdeğer bir adamdır.
Saygınlık alınıp satılabilir- göt gibi. Göt, yaşamı kızarmış patates gibi temsil
ediyor
ve hepiniz ciddiyetinizle tezek gibi kokuyorsunuz.
DADA'ya gelince, o kokmaz; o bir anlam taşımaz, hiçbir anlam taşımaz.
DADA sizin umutlarınız gibidir: hiç.
cennetiniz gibidir: hiç.
putlarınız gibidir: hiç.

³³ Bu manifesto okunduğunda izleyiciler sahneye yumurta, domates fırlatırlar.

siyasal önderleriniz gibidir: hiç.
kahramanlarınız gibidir: hiç.
dinleriniz gibidir: hiç.
Islık çalın, haykırın, dişlerimi kırın - ya sonra?
Aptal öküzler gibi olduğunuzu her zaman söyleyeceğim, ben ve arkadaşlarım
üç ay içinde birkaç franka size resimlerimizi satacağız (Picabia, 2010 [1920]:
151-52)

Picabia'nın kaleme aldığı *Yamyam Manifestosu* ve *Dada Manifestosu*'nda, halka ve kitlelere duyulan düşmanlık açıkça gözler önüne serilmektedir. Bu düşmanlığa karşı halktan gelecek her türlü saldırı önceden düşünülmüş ve toptan bir redle nihilist bir tavır takınılmıştır. Bu manifestoları dinlemeye gelen kitlenin, farkını mülkiyet ve sanat aracılığı ile koymaya çalışan burjuva sınıfı olduğu göz önüne alınırsa, esas hedefin burjuva sınıfı olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçıların ve izleyicilerin bir pazar ilişkisi içinde olması da ayrı bir saldırı kolunu oluşturur. Picabia, *Dada Manifestosu*'nda şöyle der: “İlkelerin resimlerini küplere böldüler, zencilerin heykellerini küplere böldüler, kemanları, gitarları, resimli dergileri, boku, genç kızların hatlarını küplere böldüler, paranın da küpünü almazlarsa içlerinde kalır!” Ve bundan sonra, imzalı resimlerin kopyalarının alınması tavsiyesinde bulunur (Picabia, 2010 [1920]: 150). Fakat Picabia'nın çok köklü burjuva bir aileden geldiği göz önüne alındığında, bu tavır bir sınıf savaşından çok, yukarıda bahsi geçen “babaya duyulan öfke” olarak değerlendirilmelidir. Christopher Caudwell, *Studies in a Dying Culture*'da burjuva kültürünün iki yanını yazar: Pazar için üretim, vulgarizasyon, ticarileştirme ile sanat sürecinin amacı olarak sanat eserini cisimleştirme ve sanat eseri-birey arasındaki ilişki. Bu durum sanatın sosyal ilişkileri sorguladığı değerleri çözer ve bu yüzden sanat sadece özel bir fantezi haline gelir. Böylece bireycilik de artar (Poggioli, 1962:64).

Dördüncü uğrak olan Agonizm, Yunanca *agone* kelimesinden türer. *Agone* acı çekme anlamını taşır. İlk kullanımı, Antik Yunanca'da özellikle oyunlarda yaşanan aşırı derecedeki bedensel acı anlamındayken, hristiyanlıkla beraber zihinsel, ruhsal acı

çekme anlamını taşımaya başlar.³⁴ Bu acının özelliği bir zafer elde etmek üzere çekilmesidir. Pascal, Kierkegaard, Nietzsche'nin kullandığı biçimde *agonia* ise hayatın trajik anlamıdır. Avangard'daki agonizm ise trajikten çok patetiktir. Ne Hristiyan ne de diyonizyaktır. Modern *pathostan* türetilmiştir ve pasif bir zihin durumunu değil, en derin psikolojik motivasyonu temsil eder. İçkin felaket hissi tarafından domine edilen, bu felaketi bir mucizeye dönüştürmeye çabalayan bir gerilimdir (Poggioli, 1962: 65). Abartılı bir tutkudur. Bir yandan da sanatçının kendisine dair abartılı bir imgesidir. Sanatçı hem kurban hem de kahramandır. Fütürizm'in agonist varyantı, ölüm sonrası zafere kendini adama değil, gelecek nesillerin zaferine kendini adamadır. Apollinaire *Calligrammes*'da şöyle yazar: “Her zaman geleceğin ve sınırsızın sınırlarında savaşan bizlere yazık, hatalarımıza yazık, günahlarımıza yazık” (Poggioli, 1962: 67). Gertrude Stein ise, neslini ironik olarak hem kendine hem de dünya savaşına rağmen hayatta kalan kayıp bir nesil olarak tanımlar (Poggioli, 1962: 68).

Agonizm, olumlu anlamda bir bozgunu kabullenmeye işaret eder: “Kendilerini fethedilmiş toprakları verimli kılmak için bir gübre yığını gibi harcarlar” (Poggioli, 1962: 68). Böylece agonizm içinde fütürizm idesini barındırır. Bu anlamıyla fütürizm, sadece Fütüristler'e özgü değil, bütün Avangard'a ait bir uğraktır. Fakat Fütüristler'de daha geniş ve daha derinlemesine ele alınmaktadır (Poggioli, 1962: 69). Tüm Avangardlar, geleceğin sanatının habercileri olduklarının bilincindedirler. Umberto Saba bu durumu şöyle ifade eder: “20. yüzyılın görünen o ki tek bir isteği var. 21.yüzyıla mümkün olduğu kadar çabuk sahip olmak” (Poggioli, 1962: 70). Mayakovski'nin tamamen mekanik ve nicel tarzda yazılmış satırları, kendi nesli ve sanatının bir hazırlık aşaması olduğunu gösterir. Tüm gelişmeler, sanatta gelecek devrimin bir ön hazırlığıdır: “Shakespeare ve Byron tamamında 80000 kelimeye sahipti. Geleceğin dahi şairi her dakikada 80000000000 kelimeye sahip olacak” (Poggioli, 1962: 72).

³⁴http://www.etymonline.com/index.php?term=agony&allowed_in_frame=0 erişim tarihi 3.9.2016

Poggioli dört uğraşı ele aldıktan sonra, antagonizma ve agonizm uğraklarının soyut, psikolojik kategoriler olduklarını ve ancak aksiyom olarak görülebileceklerini belirtir. Gerçekte Avangard, bir şimdide yaşamak, üretmek zorundadır. Zamanın resmi kültürüyle kendini uzlaştırır ve en azından halkın bir kesimiyle işbirliği yapar. Taviz vermeyi kabul eder (Poggioli, 1962: 79). Avangard sanatın geleneği reddetmesi ve sürekli yeninin peşinde olması onu moda ile yakınlaştırır. Modanın ana karakteri empoze etme ve anında yeni bir kuralı veya normu kabul etmedir. Yenilik, sıradanlaştığı anda terk edilir. Modanın görevi standartlaştırmanın sürekli işleyişini korumaktır. Yeniliği ve nadirliği, genel ve evrensel bir kullanıma koyar ve sonra başka bir yeniliği ve nadirliği yerine geçirir. Yeni ve yabancı bir formu, kabul edilir ve taklit edilir forma çevirir, sonra yeterince sıradan hale -stereotip haline- geldiğinde başka bir formu yerine geçirir. Baudelaire şöyle der: “Dahinin esas görevi stereotip icat etmektir.” Stereotip modern bir kavramdır çünkü Klasisizm’de, antik Yunan sanatının ideal sanatına geri dönülerek, bu sanatı tekrarlama suretiyle evrensel güzellik idesinin tekrar canlandırılacağı umulur, bu yüzden Klasisizm’in yeni ve moda ile uzaktan yakından bir ilişkisi yoktur (Poggioli, 1962: 80).

Avangardlar bir yandan sürekli bir yeninin peşindeyken, diğer yandan Primitivizm’e, kabile totemlerine, masklara, tarih öncesi duvar resimlerine, Kolomb öncesi yerli sanatına yani zaman ve uzamda uzak olana, neredeyse tarih öncesine dönmektedir. Bu tavır, Avangard’ın gelenek karşıtlığı ile bir çelişki taşımaz. André Malraux şöyle der: “Yüzyılın başında, en modern olmayı dileyen yani geleceğe kendini en çok adanmış olan ressamlar, geçmiş öfkeyle araştırmış olanlardı.” Bu, aynı zamanda akademinin arkaik sanata dair yanlış yorum ve değerlendirmelerine polemik bir tepki göstermek için de yapılmıştır (Poggioli, 1962: 55).

Avangard’ın geleneğe tepkisinden her türden geleneğin Avangard sanata yabancı olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Ne kadar gelenek karşıtı olursa olsun Avangard’ın da kendi adetleri vardır. O, yeni bir gelenek sistemidir. En açık işlevi gelenek karşıtı bir

eğilim içerir. Yani burada geleneksel adetlerle tersine bir ilişki tarafından belirlenme vardır (Poggioli, 1962: 56). Daha önce tesis edilmiş bir düzene karşı olduğunda, düzensizlik, Avangard sanatta bir kural haline gelir.

Avangard poetikasının en önemli boyutlarından biri de deneyseldir. Bu deneyseldiğin, Romantik estetik deneyde dolaysız bir önceli bulunur. Burada, yeni ve bakir biçimler için heyecanlı bir arayış, kuralları yok etme ve yeni bir sanat morfolojisi, yeni bir ruhani dil yaratma amacı göze çarpmaktadır (Poggioli, 1962: 57).

Çağdaş Sanat'ın evrimi tanımlanırken, insansızlaşma sürecinden bahsedilir. İnsansızlaşma sürecinde serebralizm³⁵, biyolojizm³⁶ ve vitalizm³⁷ gibi yeni bakış açıları, rüyanın estetiği, doğaüstünün poetikası, oyunun modern estetiği, romantik ironi, saflığın mistiği gibi yeni doktrinler belirir (Poggioli, 1962: 58). Dolayısıyla Avangard eleştiri, Romantik eleştirinin bir uzantısı ya da adaptasyonu gibi görünmektedir

Modern sanat ve en uç formu olarak Avangard'ın en önemli başarı kriteri Romantizm'den miras aldığı orijinallik ve yenilik kategorisine uymaktır. Klasik sanat, taklit ve tekrar yöntemini kullanarak antik eserleri mükemmelleştirme ile yenilik kategorisini işliyordu. Fakat Avangard için klasik sanat, sadece kendini tekrarlayan sıradan bir sanattı ve düpedüz çirkindi. Avangard sanat ise biçimlerini her gün yeniden yapıp her gece yeniden bozuyordu. Ezra Pound, sanatta güzeli şöyle tanımlar: “Bir klişe ile diğeri arasındaki kısa soluktur.” Poggioli'ye göre tam da bu geçicilik, Avangard'ın moda ile arasındaki bağı kurar. Moda da yenilik ve gariplik, şok ve skandal arasında gider gelir. Klişe olduğu anda da o formu terk eder (Poggioli, 1962: 82).

Avangard için sonun başlangıcı, küçümsediği popüleriteyi moda aracılığıyla kazanmaya başlaması ile gerçekleşir. Bu aslında her hareketin kaderidir. Bir Avangard

³⁵ Serebralizm: Mantiğin, geleneğin, tekniğin ya da estetiğin etkisi altında kalmadan sadece sanatçının zihinsel enerjisini ifade etmesi gerektiğini iddia eden tez. Bu tezi Marinetti öne sürmüştür.

³⁶ Biyolojizm: Bedenin morfolojik ya da anatomik çizimlerini dönüştürmek yoluyla yapılan soyut figüratif sanat. Henry Moore'un heykelleri örnek olarak verilebilir.

³⁷ Kökleri Antik Çağ'a kadar uzanan, Bergson'da élan vital “yaşam enerjisi” kavramıyla yaratıcı devinim olarak bilinen, sanatta Yeni Nesnellik akımında karşılığını bulan tez.

moda, eski Avangard modaya başkaldırır ve onu geride bırakır fakat sonrasında yeni bir Avangard'ın ortaya çıkmasıyla da kendisi son bulur (Poggioli, 1962: 82). Avangard her gün yeniden ölür. Moda, Avangard sanatın Demiorgos'udur. Avangard sanatı düzenleyen, dönüştüren, gözden düşüren ve meşrulaştırandır (Poggioli, 1962: 83).

Poggioli'ye göre Avangard sanatı ve sanatçıyı belirleyen özellikler bunlar iken, Avangard sanatın hitap ettiği kitle iki gruptan oluşur. Bunlar entelejansiya ve elit tabakadır (Poggioli, 1962: 84).

18. yüzyılın sonuna kadar, sanat ve edebiyat kitlesi bir sınıf değil özel bir elit tabaka olmuştur. Baskın sosyal grubun ya da düzenin en zeki ve eğitimli üyeleri tarafından oluşturulur. Antik Çağ'ın Atinası'nda, Rönesans Floransası'nda, Modern Çağ'ın Paris'inde her kesimden ve sınıftan amatörlerin ve ustaların olduğu, bu ikisinin yollarının kesiştiği düşüncesi tamamen bir yanılsamadır. Bu kültürlerde de seçili kitle her zaman azınlıktır: Atina'da politik güce sahip vatandaşlar, Floransa'da tüccar ve artizanlar, Paris'te burjuva sınıfı ve saray çevresi (Poggioli, 1962: 85). Fransız Devrimi ile beraber saray, siyasal konumuyla beraber kültürel işlevini de kaybetmiş, kültürün yeni merkezi şehir ve özellikle kahvehaneler ve salonlar olmuştur. Kahvehaneler ile birlikte, sanat ve edebiyat tartışmaları yalıtılmış elit tabakadan orta sınıfa yayılmış ve en azından tartışma ortamında bir tür statü eşitliği varsayılmıştır (Habermas, 2012 [1962]: 100-1). Ancak kültürün şehire taşınmasından sonra sınıftan bağımsız yeni bir entelektüel grup ve modern sanatçı figürü oluşabilmiştir. Kültürel ortamın şehre taşınması, gerçek anlamda sanatçının özerkliğini kazanması anlamına da gelmektedir. Sanatçı, daha önce sarayda ya da salonlarda eserini kabul ettirmeden meşruluk kazanamazken (Habermas, 2012 [1962]:105) ve sanatını hamilerinin isteği ve beğenisi doğrultusunda şekillendirirken, artık şehirde yalnız başına ve özgürdür.

Avangard sanat ile bir neslin yalıtılmış bireylerinin kendiliğinden, bağımsız ve tekil katılımıyla oluşan sosyal ya da coğrafik olarak kolayca belirlenemeyen bir grup, sonunda kendi arzularının, topluluk ve ayırım için sebeplerinin nesnesini bulmuştur

(Poggioli, 1962: 91). Paul Valery'nin betimlediği bu yeni ilişki, antagonist bir gerilimin dramatik ve dinamik uyumu olarak eskinin yerine geçer. Bu ilişki, bilgi ile cehalet arasında değil, sürü olanların kültürü ile yalıtılmış olanları ve daha önce bilinmeyen bir değeri ödüllendirenlerle küçümseyenler arasındaki ilişkidir (Poggioli, 1962: 92). Avangard sanat, bilen ile bilmeyeni değil; anlayan ile anlamayanı birbirinden ayırır. Anlayanlar, öncelikli bir sosyal sınıfa ait değildir. Eşsiz bir bilgi ve beğeni deposu olarak tanımlanamazlar. Avangard, her türlü merkezden uzak, yalıtılmış zihinlerin öngörülemez diasporasıdır (Poggioli, 1962: 92).

Avangard, bireysel bir kültür olgusudur. Daha sonra yayılarak grup kültürü haline gelir. T.S.Eliot'a göre, kültür bir grubun ortamı olmakla sınırlanınca, zorunlu olarak belli bir sınıfla özdeşleşmez fakat grup içine kapanırsa, toplumla organik bağını kesebilir ve sonunda grup feshedilir (Poggioli, 1962: 93). Bu durum Avangardlar'ın da kaderidir.

Avangard, çoğu zaman liberal topluma düşmanca yaklaşırsa da ancak politik özgürlüğün olduğu bir ortamda yeşerebilir. Fakat yine de Poggioli'ye göre Avangard ve politika arasında a priori bir ilişkiden söz edilemez (Poggioli, 1962: 95). Böyle bir bağ ancak Avangard, kendi politik duruşunu belirledikten sonra a posteriori olarak kurulabilir. Totaliter bir rejimde fırsatçı ve zorunlu bir ilişki kurulabilirken, demokratik bir yönetimde eleştirel bir yaklaşım benimsenebilir. Fakat pratikte kurulan ilişkiler kısa süreli ve olumsuzdur. Çünkü Avangard sürekli bir ajitasyondan beslenir ve nihayetinde nihilist bir karaktere bürünür, yok etmeye odaklanır. Bu yok etme tutkusu, rejimlerin ya da politik grupların kalıcı olma istekleri ve istikrar çabalarına ters düşer ya da grupla zıtlaşır (Poggioli, 1962: 96). Poggioli'ye göre Avangard'da ortaya çıkan ve kendinden menkul tek bir politik ideoloji bulunur: En az politik ya da en anti politik olan liberteryanizm ya da anarşizm (Poggioli, 1962: 97). Avangard'da bireysellik uğrağının hiç yok olmaması da bu duruşa katkıda bulunmaktadır.

Sanatçının ayrıcalıklı konumu Romantizm'in ortaya çıkışından sonra değişir. Romantik hareket sanıldığıının aksine zamanında çok az popülerdir. Toplumun kabul gören değerleriyle olan savaşını eğitilmiş kitle ve kültürlü sınıflarla birlik olarak değil, tam tersine onlara düşman olmasına rağmen kazanmıştır. Romantizm, Poggioli'ye göre aşağıının ya da yukarının desteği olmadan bireysel olarak zafer kazanan ilk kültürel harekettir (Poggioli, 1962: 104).

Bir azınlık kültürü olarak Avangard da karşıt olduğu çoğunluk kültürünü reddetmeden ve onunla savaşmadan duramaz. Avangard'ın tepki verdiği toplum değil, onu yaratan ve temsil eden uygarlık idesidir. Karşı olduğu, sahte bir kültür olarak addettiği kitle kültürüdür. Nitel değerlere sadık olan sanatçı, modern dünyanın nicel değerleriyle mücadele eder. Bu yüzden kendini dışlanmış ve isyankâr hissederek. Geçmişte de sanatçı, daha az özgür olduğunu hissetse bile hiç bu kadar yalıtılmış, reddedilmiş ve sahipsiz hissetmemiştir (Poggioli, 1962: 108). Bu yabancılaşma Avangard bittiği zaman son bulacaktır. Poggioli'ye göre bu, ancak politik ve toplumsal sistemdeki radikal bir dönüşümün dolaysız sonucu olursa mümkün olabilir. Poggioli, Avangard sanatın bittiğini veya bitmek üzere olduğunu reddeder. Nedeni ise, Poggioli'nin uygarlığın ölümcül bir düşüş içinde olduğunu moral ve duygusal olarak reddetmesidir (Poggioli, 1962: 109). Uygarlığın ölümcül düşüşü ile Poggioli'nin kast ettiği ise artık istisnayı algılamamanın mümkün olmadığı, entelektüel azınlığın hayatta kalmasına izin verilmediği totaliter bir düzenin hüküm sürmesidir. Fakat böyle bir dönüşüm, içkin ya da kaçınılmaz olmadığı sürece Avangard, özgürlük ile kutsanmış; yabancılaşma ile lanetlenmiş olarak sürecektir (Poggioli, 1962: 109).

Richard Murphy'e göre sanat ile yaşamı entegre etmek amacıyla olan Avangard'ın önünde iki seçenek vardır: sanat, yaşam için ideal model olarak hizmet edip, uyumu ve düzeni empoze eder. Kaotik yaşama ütöpik bir alternatif sunar böylece sıradan olandaki ideal olanı görür ve sıradanlığı aşar. Bunun tam tersi yönde ise yaşam ve sanatın kinik olumsuzlanması, sanatı, sıradanlığa çeker ve sanatsal biçimi parçalar.

Poetik dilin düzenini bozarak organik yapıyı yok eder. Böylece sanat eseri, ideali terk eder ve modernizmin parçalı dünyasına iner. Avangard hareket ikincisini seçmiştir (Murphy, 2004: 34).

Murphy, bu iki durumu seçenek olarak ele aldıysa da bizce Murphy, Avangard'ın geçirdiği tarihsel yolculuğu anlatmaktadır. İlk Murphy'nin deyişiyle “idealist” Avangard vardı. Saint Simon ve Fourier ile başlayan devrimci Avangardlar döneminde sanatçılar, toplumsal devrim gerçekleştirilirken kitlelere yol gösterecek öncüler olacaklardı. Bunu da sıradan dünyadan soyutladıkları ideali, değerleri göstererek başaracaklardı. Halkın elinden tutarak onu, olması gereken ideal toplum seviyesine çıkaracaktı. Fakat 19. ve 20. yüzyılda yaşanan anlık toplumsal değişimlerle, yeni bir bilim ile sanatçının içinde yaşadığı sıradan dünya tamamen değişti. Sanatçı, kılavuzluk yapacağı ortamı tanıyamıyordu ve zamanın bütün devrim hayalleri de boşa çıkarılmıştı. Bu durumda sanatçının tepkisi de tam ters yöne sapmak oldu. Yaşanan hayalkırıklığı sonucunda sanatçının bu öncü rolü artık ancak naif bir kahramanlık sözü olarak kaldı. Bu noktadan sonra ise Bürger'in terimiyle “Tarihsel Avangard” vardı. Tarihsel Avangard eleştirisini, kendine roller biçen ve bu rollerin aslında ona empoze edildiğinin farkında olmayan sanata yöneltti.

Fakat Avangard'ın taşıdığı esas anlam unutulmamalıdır. Avangard'ın “öncü”, adeta bir “kaşif” anlamına geldiği düşünülürse, her çağın kendi Avangardlar'ı vardır ve olacaktır. Burada, Avangard olarak nitelendirilecek eser ya da kişinin keşif ile bağını koparmamasına ve eleştirel momenti korumasına dikkat edilmelidir. Keşif ile eleştiri el ele yürür. Önce var olan durumdan duyulan rahatsızlık eleştiriye getirir ve yeni bir şeyin arayışı başlar. Daha önce hiç denenmemiş ve aynı zamanda toplumun geleneksel değerlerini, alışkanlıklarını yıkacak kadar radikal bir şey. Günümüzde böyle eserler, sanatçılar mevcut mudur? Yoksa onlar ancak Tarihsel Avangard'ın zayıf birer yansımaları mıdır? Eğer keşif devam ediyorsa, sanatla ilgili kaygılar yersizdir, fakat çağdaş eserler, kopyalamadan öteye gidemiyorsa o zaman demektir ki, sanatın şu

zamanki döneminde bir döngü başlamıştır, bunun kırılıp kırılmayacağını öngörmek şimdilik imkansızdır.

III. BÖLÜM

SANATIN SONU TEZLERİ

Bu bölümde, tezimizin temel problemi olan sanatın sonu kuramlarını ele alacağız. Önce sanatta bir tür kopuş yaşandığını düşündüren, sonrasında ise bunun bir tür kriz olduğu fikrine yol açan Modern/Avangard sanatı inceledikten sonra artık sanatın sonu fikrine geçebiliriz. Çoğu olguda olduğu gibi; kriz anları, yeni olasılıkların yeşerebileceği bir süreç olarak yorumlanabilirken, sonu getirecek olan felaketler olarak da görülebilir. Modern sanat ile beraber, iki yönlü bir sorun baş gösterir. İlk olarak, yukarıda ayrıntısıyla anlattığımız üzere, Modern Sanat'ın önce mimesisi terk etmesi; ardından nesneyi dekonstrüksiyona uğratması, son olarak da nesneyi tamamen ortadan kaldırması, izleyici için sanat eserini algılanabilir olmaktan çıkarmıştır. Ortalama bir izleyici, gördüğü eseri bir şeye benzetebildiği sürece, bir şeyle çağrışım yapabildiği sürece değerlendirebilir. Fakat eser, tamamen soyut ve kavramsal hale geldiğinde, sanatın doğasını sorgulamaya başladığında sanat/ sanatçı ve izleyici arasında bir uçurum oluşmaya başlar. İzleyici artık “sanattan anlamamaktadır”.

İkinci olarak ise, Avangard sanatçıların büyük bir çabayla sanat ile yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalışmaları giderek sanat eseri ile gündelik nesneler arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bunun doğurduğu sonuç, “sanat eseri”nin nesneye, nesnenin ise sanat eserine dönüşmeye başlamasıdır. Avangardlar, eleştiri adına sanatın en uç sınırına kadar gitmişler, bu sınırdan sonra artık yapılan her şey silik taklitler olmaya başlamıştır. Çağdaş bir eser, taklit olmaktan kurtulabilirse bu sefer de alımlayıcının idrak edemeyeceği noktalara sıçramaya başlar. Böylece sanatın sınırlarının belirsizleştiği bir noktaya gelinir. Günümüz sanatının içinde bulunduğu durum için, yeni sanat eserlerini de kapsayacak nitelikte sanat ve sanat eseri tanımının

yeniden yapılması ihtiyacı vardır. Eğer bu tanım yapılmazsa sanatın sonunun ilan edilmesi kaçınılmazdır. Biz buradan hareketle, son bölümde durumu açıklamak üzere yeni bir tanım arayışı içinde olan ve bu arayışta sanatın sonuna varan Arthur Danto’yu ve geleneksel sanat anlayışını terketmediği için sanatın sonunu ilan eden Donald Kuspit’i ele aldık.

3.1. Arthur Danto’nun Sanatın Sonu Tezi

Arthur Danto, 1986 yılında *The End of Art*³⁸ isminde bir makale yayınladı. Bu makalesinde Danto, sanatın sonunun geldiğini iddia etmektedir. Bu iddiası, oldukça ses getirmiş ve üstüne çok fazla tartışılmıştır. Öncesinde bazı eleştirmenlerin ve sanatçıların belli belirsiz dile getirdiği bu düşünce, Hegel’den sonra ilk kez Danto tarafından bütünlüklü olarak sunulmuştur.³⁹ Zaman içinde tezine getirilen eleştirileri de dikkate alarak bazı ek açıklamalar yapmış ve tezini, 2013’teki ölümüne kadar sürekli revizyondan geçirmiştir.

Öncelikle sanatın sonu tezini ilan ettiği kısa makalesinde Danto’nun bu fikre nasıl ulaştığını bir inceleyelim: Danto, bu makalesi ile Çağdaş Sanat’ın yaşadığı kriz için bir açıklama sunmak istemektedir. Yani başından Çağdaş Sanat’ın bir krizde bulunduğu varsayımını kabul etmektedir. Bu krizi, yeni bir sanat tarihi modeli ile aydınlatmış iddiasındadır. Makalesinin daha ilk satırlarında, “sanatın ölümü” ifadesinin aşırı bir deyiş olacağını belirtmektedir. Çağdaş Sanat, tarih sonrası sanattır. Sanat tarihi de her dönemde giderek daha da derinleşen bir tanınmadır (Danto, 1986: 81). Danto burada ‘tanınma’ ile sanatın sonunda kendi felsefesini yapmaya başlaması ve böylece kendi doğasını tanımasını kast etmektedir.

³⁸Arthur Danto, “The End of Art” *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, NewYork, 1986, s. 81-115. Bu makale önce bir sempozyumda bildiri olarak sunulmuş, sonrasında Berel Lang editörlüğünde *Death of Art* kitabında ilk kez yayınlanmıştır.

³⁹ Danto, bu açıdan Fukuyama’nın “tarihin sonu” tezini de önelemektedir.

Danto, öncelikle gelecekteki sanat eserlerinin nasıl olacağını ve nasıl alımlanacağını bir spekülasyondan öteye gidemeyeceğini ve geleceğin şimdinin bilgisiyle ancak hayal edilebileceğini belirtir. Örneğin Van Gogh'un, Manet'nin, Cézanne'ın eserler verdiği 1882 yılında, sadece 60 yıl sonra Pollock, De Kooning gibi sanatçıların yapacakları tasavvur bile edilemezdi. Danto şöyle der: “Gelecek, ne kadar olacak şeyleri görebildiğimiz bir pencere gibi görünse de aslında sadece kendimizi gösterdiğimiz bir aynadır” (Danto, 1986: 83). Danto, gelecekte sanat eserlerinin neye benzeyeceği sorusunun cevabını aramakla ilgilenmez ve bu cevap verilmeden de sanatın geleceği üzerine tartışılabilirliğini iddia eder. Gelecek, tarihin bir kategorisi olarak düşünüldüğünde; sanatın bir geleceğinin olmadığı iddia edilmesi, onun post-tarihsel sanata dönüştüğü anlamına gelmektedir.

İnsanlık, “sanat çağı” denen bir dönemden geçmiştir. Bu dönemler arası geçişi Danto, 12. yüzyılda yaşamış teolog Floresli Joachim'ın baba-oğul-kutsal ruh çağları arasındaki geçiş teorisine benzetir.⁴⁰ Joachim, bu çağların hiçbirinin tamamen bitmediğini, sadece diğerlerinde içerildiğini söyler. Bu dönemler, tarihsel görevlerini yerine getirerek kendi uğraklarını geçirmişlerdir ama bir şekilde var olmaya devam edeceklerdir (Danto, 1986: 84). Yani burada tarihsel bir diyalektikten bahsedilmektedir. İşte aynı şekilde, sanat ve tarihin yolları, “sanat çağı”nda kesişmiştir. Fakat artık Danto'ya göre bu dönem sona ermiş ve sanat ile tarih ayrı yönler sapmıştır. “Sanat, tarih sonrası dönemde devam etse de, varlığı artık tarihsel bir önem taşımamaktadır” (Danto, 1986: 84). Bir anlamda Danto'ya göre sanat kavramının içi boşaltılmıştır.

⁴⁰ Bu teoriye göre baba çağı, Eski Ahit ile temsil edilir ve bu dönemde insanlık Tanrı'nın kurallarına itaat etmektedir; oğul çağı, İsa'nın doğumundan 13. yüzyıla kadar sürecektir ve bu dönemde insan, Tanrı'nın oğlu olur. Kutsal ruh çağında ise, insan bir meleğin öncülüğünde, Tanrı ile temas edecek, tam özgürlüğüne kavuşacak ve Tanrı'nın sözlerinin en derin anlamlarını anlayabilecektir.

Danto, *End of Art* makalesinde kendi ikna olduğu sanat tarihi modeline⁴¹ geçmeden önce, genel kabul gören iki modeli tartışır ve bu modellerin, eksikliklerini saptar. Üç model arasında diyalektik ve kapsayıcı bir ilişki söz konusudur. İlk model, öncelikle resim, heykel ve tiyatro gibi mimetik sanatlara uygunken, ikinci model bunları da içererek, mimesisin ötesini de açıklama girişiminde bulunur. Kendi savunduğu modelde ise; sanat, sona erer ve “sanat” terimi kadar geniş bir gönderime sahip olur (Danto, 1986: 85).

Danto, Çağdaş Sanatın krizinin bir sebebi olarak, resim ve diğer sanatlar arasında yapılan radikal ayrımı görür. Bu ayrım, sınırları kesin olan, tutarlı bir ayrım değildir. Bu muğlaklık yüzünden, Danto’ya göre en uygun model kendi sunacağı modeldir. Bu model, bütün sanatlar için geçerli olduğu gibi, sanatın sonu sorusuna da imkan vermektedir (Danto, 1986: 86). Danto, sonuca ulaşmadan önce “sanatın sonu”nu bir önkabul olarak almaktadır. Makalesi boyunca da, “sanatın sonu”na imkan verebilecek bir model arayışındadır. Bu açıdan argümanı bir döngüsellik taşısa da, bu tarihsel olayı betimlemek bakımından bize göre oldukça önemlidir. Danto, kendi modelini sunmadan önce diğer iki modeli açıklar.

İlk model, Vasarici model olarak da kabul edilen ilerlemeci sanat tarihidir. Burada ilerleme, sanatta tekniğin sürekli olarak gelişerek, sonunda doğadaki bütün formları fethetmesi olarak açıklanır. Bu ilerlemenin takibi, Danto’ya göre “optik tekrarlama” üzerinden yapılır. Optik tekrarlama; ressamın, sanatsal deneyimini, giderek artan bir incelik ve teknikle, nesnelerin veya doğanın deneyimlenmesine denk bir görsel deneyim haline getirmesidir. Bu modele göre, gerçek olanın yarattığı ile resimsel optik uyarılma arasında azalan mesafe, resimde ilerleme olarak yorumlanır. Bu, göz, iki durum arasındaki farkı ne kadar az fark ederse, ilerleme o kadar artmıştır şeklinde formüle edilebilir (Danto, 1986: 86). Tek bir cümleyle ifade edilirse, sanatta ilerleme,

⁴¹ Bu model, aslında Hegel’in tarih tezidir ve Danto, makalesindeki belli görüşlerin Hegel’den etkilendiğini açıkça kabul etmektedir.

temsil ile gerçeklik arasındaki farkın kapanmasıdır. Bu ilerleme, fotoğraf ve sinema ile temsilin sınırlarına dayanır.

Farklı gelenekler, toplumlar ve kültürler arasında uzamın temsiline dair farklı bakış açıları bulunabilir.⁴² Eğer bu kültürlerarası farklılık kabul edilirse o zaman sanat tarihindeki ilerleme fikrinin geçerliliği kalmaz. Bu yüzden Danto'ya göre aracın gelişmesi ile aracın dönüşümü arasında bir ayrım yapılmalıdır (Danto, 1986: 91). Buna örnek olarak Danto, perspektifi verir: Perspektifte, araç ve malzeme değişmemiştir sadece daha etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Fakat sinema, bir dönüşümdür. Çünkü aracın içsel sınırlılıkları engel yaratmaya başlar ve hareket, daha etkili bir biçimde ifade edilmek istendiğinde araç, bir dönüşüm geçirir (Danto, 1986: 92)

İlerleme modeli, bu şekilde sadece tekniğin gelişmesi olarak ele alınırsa sadece resim ve heykel tarihi için bir açıklama olacaktır. İlerleme, sadece tekniğin gelişmesi olarak düşünüldüğünde, en azından resim ve heykelin sonunun geldiği kabul edilmek durumunda kalınacaktır. Çünkü teknik olarak bu sanatlarda en ileri seviyeye erişilmiştir. Günümüzde hiper realist ressamlar ya da heykeltıraşlar fotoğraftan ayırt edilemeyecek derecede gerçekliğe denk eserler üretebilmektedir. Gerçeğe bu kadar benzerlik şaşırtıcı olsa da tekniğin ilerlemesi açısından şaşırtıcı olan bir şey yoktur. Ayrıca bu ilerleme modelinin bir diğer sorunu, edebiyata uygulanamaz olmasıdır. Çünkü dilin, ifade açısından yetersizlikleri olabilse de, bu sorun dilin yeni terimler üretememesinden çok, betimselliğinin yetersizliğidir. Zira edebiyatta işlenen konular zamanla değişebilse de, bu değişim, dilin gelişiminden çok toplumsal ve politik değişimlerle alakalıdır (Danto, 1986: 98-9).

Danto, sanatın algısal deneyimlere denklik üretme görevinin 19.yüzyıl sonu - 20 yüzyıl başında resim ve heykelden sinematografiye geçtiğini iddia eder. Bu tezinin bir onayını ressam ve heykeltıraşların algısal denklik üretmekten vazgeçmeleriyle, narratif

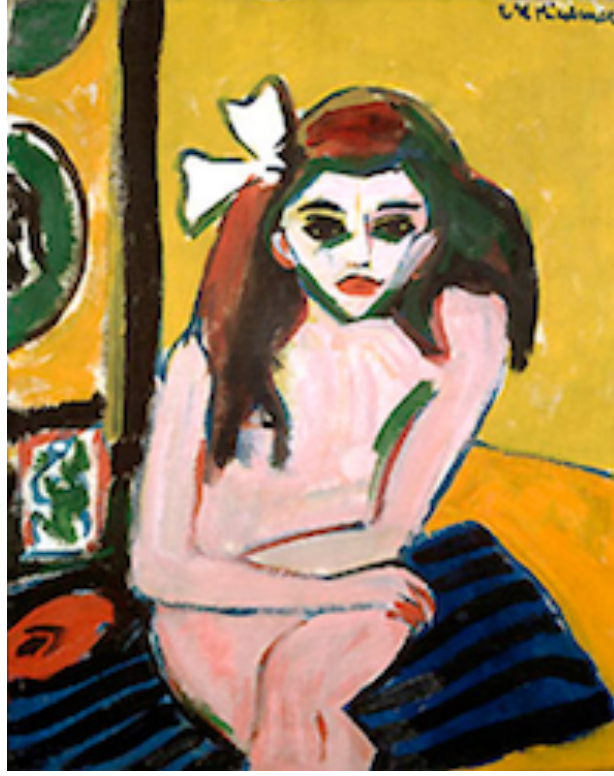
⁴² Örneğin geleneksel Japon sanatında perspektif önem taşımamaktadır. Bazı uzmanlar, Antik Mısır sanatında ya da Ortaçağ İkonalarında perspektifin kullanılmamasının nedeninin, nasıl yapılacağının bilinmemesi değil; sanatın aracı olduğu amacın önüne geçmemesi ya da mesajı iletmediği sürece perspektifin bir önem taşımaması olduğunu iddia etmektedirler.

sinemanın bütün temel stratejilerinin kurulmasının aynı anda olmasında bulur (Danto, 1986: 99). 1905 yılında sinemanın tam bir olgunluğa erişmesiyle ressam ve heykeltıraşlar, kendi varlık nedenlerini sorgulamaya başlar. Algısal denklik, artık sanatın daha fazla ilgilenmesi gereken bir konu değildir. Algısal uyarım yerini anlatıya bırakır. Ressam ve heykeltıraşların kendilerini yeniden meşru kılmaları ancak sanat üzerine düşünceleri ve sanatı yeniden tanımlamalarıyla mümkün olacaktır. Sanatçıların, sanatı eserlerinde yeniden tanımlamaya girişimleri, Vasarici modeli savunanlar için açıklanamaz bir tavidir. Bu yeni sanatı savunanlar bile, argümanlarını aslında bu ressamların son derece yetkin ressamlar olduğu, fakat bir takım fikirler ve duygular aktarmak üzere bu yolu seçtikleri üzerine kurarlar. Sanatçılar geleneği yıkmaya kararlıyken, eleştirinin gelenekten uzaklaşması daha çok zaman alacaktır. Alımlayıcı sanat üzerine düşünürken hala eski teknik ustalık/virtüözite üzerinden değerlendirmeye çalışmaktadır. Danto'ya göre bu dönemde eleştirmenler, teknolojiye dönüşümün sanat pratiğini giderek arkaik hale getirdiğinin farkında değildir (Danto, 1986: 100).⁴³ Tam da bu sırada, yeni pratiği açıklayacak bir teori ortaya çıkar: Croce'nin estetik teorisi. Danto'nun sunduğu ikinci model işte bu teoridir.

Croce, sanatçının dış dünyadan edindiği izlenimleri, soyutlayarak tinsel bir öze kavuşturmasına “ifade” adını verir ve bu tinsel sentez yani ifade, estetik yaratma sürecinin en önemli basamağıdır (Tunalı, 1998: 186) Bu durumda örneğin Ernst Kirchner'in *Marzella* tablosu, bir temsil değil, Kirchner'in izlenimlerinin tinsel bir sentezidir. Marzella, Kirchner'in Moritzberg'de tanıştığı bir kadının küçük kızıdır. Tabloda kızın gözlerinin ve yüzünün vurgulu ifadesi ve verdiği poz, küçük bir kızdaki kendinin farkında bir kadının ruhunu aktarması açısından esere gerilimli bir hava vermektedir.⁴⁴

⁴³ Bizce bu durum, sanatçının modernlik eleştirisi olarak da görülebilir.

⁴⁴ Kirchner ve Die Brücke topluluğu üyeleri, ele aldıkları konuların ruhunu aktarmayı amaçlayan Alman Dışavurumcuları'dır.



Şekil 10. Ernst Ludwig Kirchner -*Marzella* (1909)

Bu durumda artık doğanın algısal denklığı önem taşımadığından, alımlayıcı da yorumlama faaliyetinin içine girer. Bu tez, sanatın belli bir dereceye kadar mimetik bir etkinlik olduğunu kabul ederek, ilk modeli kapsarken; sanatın aynı zamanda *diegesis* (anlatı) olduğunu iddia ederek ilk modeli aşar. Burada artık eseri değerlendirmede tek önemli ölçüt, sanatçının duygularını alımlayıcıya aktarabilmesidir. Sanatçının ele aldığı nesne için hissettiği duyguları aktardığı varsayımından ötürü, alımlayıcı da esere bakarak, nesnenin aktarımından sanatçının duygularıyla ilgili bir çıkarımda bulunur (Danto, 1986: 102). Bu, aynı zamanda alımlayıcının kendi içsel yolculuğudur. Sanatçıya atfettiği duygular, aslında kendinde keşfettiği duygulardır. Yani sanat, artık çifte

yorumlama etkinliğine dönüşmüştür. Bu anlamda sanat eseri artık gerçek anlamda bir iletişim aracı, bir diyalog haline gelmiştir. Fakat sanat eserini bir ifade aracı olarak yorumlamak, bir problem doğurur: O da, bir sanatçının algısal denklik kurmamasının, yeteneksizliğinden mi yoksa bir ifade yüzünden mi olduğunun anlaşılamamasıdır. Sanatçı, özellikle de yeni bir sanatçı ise, teknik ustalığını ispatlamak zorunda mıdır? Neden insanlar, ancak ustalığa ikna olduktan sonra eseri ifade aracı olarak değerlendirirler? Bu soruları bir örnekle açıklamaya çalışalım:

2012 yılında, İspanya'nın Borja kentindeki Sanctuary of Mercy Church'ün en önemli eseri olarak görülen Elias Garcia Martinez'in *Ecce Homo* isimli İsa freskosu, 80 yaşındaki amatör Cecilia Jimenez tarafından restore edilmeye çalışılmıştır. İsa freskosunun restorasyonu, orjinaline hiç benzememektedir.⁴⁵ İlk modele göre; Jimenez, tekniği gelişmediği için yetersizdir ve bu yüzden ortaya çıkan restorasyon çalışması çok kötüdür, çirkindir. Ki bütün eleştirmenler, yayın organları ve sosyal medya, çalışmayı bu şekilde yorumlamıştır. Fakat ikinci modele göre; Jimenez, İsa'nın çektiği acıları, bu şekilde yansıtmak istediğini söylerse bu iddiaya nasıl karşı çıkılabilir? Ya da Jimenez yerine, tanınmış bir ressam, geleneksel resme karşı bir tavır olarak böyle bir şey yapsa, bu durumda eleştiri ne yönde olurdu? Bu sorulara farklı açılardan cevap verilebilir, fakat bizim burada göstermeye çalıştığımız şey, modeller arasındaki fark ve yetersizlikleridir.

⁴⁵ Tartışmanın bu noktasından itibaren restorasyonların eserin orjinaline en uygun şekilde yapılması ilkesinin paranteze alındığını belirtmemiz gerekir.



Şekil 11. Elias Garcia Martinez/ Cecilia Jimenez -*Ecce Homo* (1930- 2012)

İkinci model daha kapsayıcıdır. Bu model, resim ve edebiyat arasındaki farklılıkları da gözetten bir modeldir. Bu farklılıkların, aslında sanatın doğasına içkin olmadığını göstermektedir. İfade teorisinde sanatta ilerleme idesine yer yoktur. Çünkü tarihsel olarak daha önceki zamanlara göre daha iyi ifade edebilir olmak gibi bir durumdan söz edilemez. Bu modele göre sanat tarihinin, ilerleme paradigması üzerinden tahmin yürütülebilecek bir geleceği yoktur. Sanat eserleri sadece tarihsel olarak dizilen bireysel eylemlerdir (Danto, 1986: 103). Her bir eser, her bir sanatçı bu modelle birlikte biricik hale gelir. Birbirleriyle kıyaslanamaz, ortak bir ölçütte buluşmazlar. Alımlayıcı, her sanatçı ve eseriyle ayrı ayrı dialoga girer. Sanat eseri, sadece sanatçının duygularının dışavurumu olarak yorumlandığında sanat da görelî hale gelmiş olur.

Danto, sanatçının duygularını ifade etmesini bir gerçek olarak kabul etse de, bunun, sanatın özüne dair olmadığını iddia eder (Danto, 1986: 107). Ayrıca bu model,

sanat tarihindeki sürekliliği reddeder. Fakat bir son teorisi için bir tür lineer tarih ya da bir yönelim şarttır. Mimesis modeli, teknik olarak tarihsel bir ilerleme fikri sunsa da, bütün sanatları kapsamakta yetersiz kalır. Danto bu iki modeli tez ve antitez olarak görerek, bu ikisinin diyalektiğinden daha fazlasını içerecek bir sanat teorisine ihtiyaç olduğunu düşünmektedir (Danto, 1986: 107). Danto, Hegel'in tarih tezinin bütün talepleri karşılayacağını düşünmektedir.

İşte Danto'nun sunduğu üçüncü model, Hegel'in tarih tezine dayanan modeldir. Buna göre, sanat tarihindeki ilerleme, tekniğin değil, bilincin ilerlemesidir. Bilince ulaşıldıktan sonra, sanatın amacı kalmayacak ve dolayısıyla da sona erecektir. Peki, sözü edilen bu bilinç, ne tür bir bilinçtir? Danto'nun bu soruya, bunun sanatın ne olduğu bilinci olduğu yönünde cevap verir (Danto, 1986: 107). Hegel'in tarih felsefesinde nasıl sanat yerini dine ve sonra da felsefeye bırakıyorsa, sanat tarihinde de sanat yerini felsefeye bırakmıştır. Tam da bu yüzden Danto'ya göre sanatın sonu gelmiştir.

Arthur Danto'nun sanat çağının sona ermesinden anladığı şey, sanatın ölümü değildir demiştik. Bu tez, “bir daha sanat yapılamayacak” gibi basit bir iddiaya indirgenemeyecek kadar inceliklidir. Danto, sanatın sonu fikrinin bir eleştiri, karamsar bir yorum değil, nesnel bir betimleme olduğunu her seferinde özellikle vurgulamaktadır. Danto'nun, *Sanatın Sonu* makalesinden sonra belirlediği ana problem, 20. yüzyıla kadar neyin sanat olduğunun açıkça bilinebiliyor ve sanat eserine kesin bir ifade ile işaret edilebiliyor olmasına karşın, 20. yüzyılda bu durumun giderek değişmeye başlamış olmasıdır. Danto'ya göre, burada yatan felsefi sorun, bu nesnelerin neden sanat eseri sayıldıklarının açıklanamamasıdır. Bunun için yapılması gereken ilk şey, 20. yüzyıl sanatını kapsayacak nitelikte bir sanat tanımı yapmaya çabalamaktır. Arthur Danto'nun, birçok makalesinde bahsettiği üzere, bu fikri ileri sürmesine sebep olan başlıca eser, Andy Warhol'un *Brillo Kutuları*'dir. Andy Warhol'un Brillo kutularının, gerçek Brillo kutularından gözle görünür hiçbir farkı yoktur. Aynı büyüklükte ve aynı renktedir. Andy Warhol'un kutularında, onları ticari kutulardan ayırıcı bir sanatçı imzası da

bulunmamaktadır. İlk bakışta burada sanat eseri ve gerçeğin birbirinden ayırt edilebilmesi imkansızdır. O zaman neden Andy Warhol'un kutuları sanat eseri adını alıp müzede sergilenirken, ticari Brillo kutuları gündelik birer nesne olarak kalmaktadır? Bu ayrımı yaparken estetik özellikler yeterli gelmemektedir. Örneğin, eğer Andy Warhol'un kutuları güzelse onlara birebir özdeş olan ticari kutular da güzeldir. İkisi de aynı ölçüde haz vermektedir. Demek ki Andy Warhol'un kutularını müzede tutan neden, beğeni yargısının bir sonucu değil, belli bir düşüncenin sonucudur.



Şekil 12. Andy Warhol -Brillo Kutuları (1964)

Arthur Danto'nun sanat ile ilgili düşüncesini belirleyen başlıca özellik, onun özcülüğüdür. Bu yüzden postmodernizmin görelî eleştirisine itiraz etmektedir. Çünkü

postmodernist eleştiriye göre tüm tarihe ve toplumlara yayılmış evrensel bir hakikat yoktur. Postmodernizmin sanat dünyasındaki yansıması, radikal çoğulculuktur. Danto, radikal çoğulculuğa karşı değildir hatta kendisini bu açıdan bir postmodern olarak da niteler. Danto'nun postmodernizm eleştirisi sadece görelilik teorisi ile sınırlı kalıyor gibi görünmektedir. Danto, tarih boyunca, sanat eserlerinde değişmeden kalan özsel bir nitelik olduğunu düşündüğü için, bu özsel niteliğin ne olduğunu bulma arayışındadır. Danto'ya göre ancak bu özsel nitelik sayesinde sanatta bir süreklilik sağlanabilir ve sanat eserleri sıradan nesnelerden ayırt edilebilir. Danto'nun kendi ifadesiyle:

Felsefede bir özcü olarak, sanatın ebediyen aynı olduğu, bir şeyin sanat eseri olması için zamandan ve mekandan bağımsız koşullar bulunduğu düşüncesine bağlıyım. Bu dereceye dek özcü olunmadan nasıl sanat felsefesi - ya da felsefe süreci- yapılacağını anlamış değilim. Ama bir tarihselci olarak, belirli bir zamanda sanat eseri olan bir şeyin başka bir zamanda olamayacağı ve özellikle de sanat tarihi tarafından sahneye konan bir tarihin varolduğu ve sanatın özünün yani gerekli ve yeterli koşulların, sancılı bir biçimde bilince yükseltildiği görüşüne de bağlıyım (Danto, 2010: 126).

Danto, sanatın açık bir kavram olduğunu savunan filozofların,⁴⁶ öze ait olan nitelikleri bulamadıkları için bir noktada araştırmayı bırakıp açık kavramı kabul ettiklerini düşünmektedir (Danto, 2013: 46). Fakat Danto'ya göre en azından öze ait iki nitelik vardır. Fakat güzel, bu niteliklerden biri değildir. Daha genel olarak, 18. yüzyılda zirveye ulaşan estetik kaygılar, 20. yüzyılın başlangıcından itibaren eleştirilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla estetik de sanatın özüne ait bir nitelik değildir. Tamamen tarihsel bir rastlantıdır (Danto, 2010: 48). Danto, hangi niteliklerin tarih boyunca, bütün sanat eserleri tarafından taşındığını sorguladığında bulduğu cevap “anlam”dır. Postmodernizm, sanat dünyasını söylemler yoluyla da etkilediği için, Danto'nun aradığı anlam, bu söylemlerin iddialarında da yatabilir. Bir sanat eseri, pekala etnisite, cinsel kimlik, feminizm açısından okunabilir ve anlamı bu kuramlardan çıkarılabilir (Guasch,

⁴⁶ Burada Morris Weitz ve onu destekleyenler kast edilmektedir.

2008). Ona göre ne olursa olsun, bir sanat eseri daima anlam taşır. Her eser için “bu güzel mi?” sorusu mantıklı olmayabilir çünkü bazılarının özellikle böyle bir estetik kaygı taşımadığı hatta bu estetik kaygıyı eleştirdiği çok açıktır. Fakat her eser için “bu eserin anlamı nedir?” sorusu sorulabilir çünkü sanatçı “bu eser belli bir anlam taşımamaktadır, anlama karşıyım” dediğinde bile aslında belli bir anlam gözetmektedir. O eserin anlamı, anlamsızlığıdır. Bu cevabı bulduktan sonra, Danto bütün eserlerin anlam açısından tartışılabilirliğini ve gündelik nesne ile aralarındaki farkın anlam boyutunda tartışılabilirliğini iddia eder. Yani ticari Brillo kutusunun bir anlamı yoktur, ama Andy Warhol, Brillo kutularının birebir aynısını yaparken bir anlam gözetmektedir. Fakat burada sadece sanatçının yüklediği anlam değil, izleyicinin bir yorumlama sonucunda esere yüklediği anlam da önemlidir. Bu anlam, sürekli çeşitlenen, hem zaman içinde hem de kişiden kişiye sürekli değişen bir yorum faaliyeti olarak her zaman canlı kalmaktadır. Danto, anlam arayışındaki yönteminin bilimsel olduğunu iddia etmektedir (Guasch, 2008). Çünkü bir sanat eserinin anlamı ile ilgili bir iddiada bulunulduğunda aslında bir hipotez ortaya atılmaktadır. Sanat eseri bir veri olarak kabul edildiğinde, bu veriyi en iyi biçimde açıklama yönünde bir hipotez oluşturulur. Deney ya da sanat söz konusu olduğu için deneyim, hipotezi doğrulamazsa, hipotez değiştirilir ve hipotez sürekli olarak tekrar gözden geçirilir. Bu yüzden sanat eserinde anlam arayışı, sürekli bir yorum faaliyetidir. Gündelik nesneler için ise özellikle anlam arayışı çabasına girdiğimiz söylenemez.⁴⁷

Danto, sanat eserinin ne olduğuna dair şöyle bir açıklama getirir: “Bir nesneyi sanat eserine dönüştüren şey, cisimleştirilmiş anlamdır” (Danto, 2013: 50). “İzleyicinin yapması gereken, anlam barındıran nitelikleri, bu niteliklerin cisimleştirmeyi hedeflediği anlamı kavrayabilecek şekilde yorumlamaktır” (Danto, 2013: 48). Danto, sanat eserine dair yaptığı bu tanımla, onun değişmeyen özünü bulduğunu düşünmektedir. Yani Warhol’un *Brillo Kutuları* ile ticari Brillo Kutuları arasındaki fark,

⁴⁷Anlam, bir bakıma amacı çağırırsa da burada amaç sözcüğünün kullanımı sakıncalı olabilir. Zira sanatın özerkliğini korumak, dışsal/verili bir amaca gönderimde bulunmamasını gerekli kılmaktadır.

farklı anlamları cisimleştirmeleridir. Bu yüzden kutular, ayırt edilemez görünseler de aslında beş duyu ile algılanmayan farkları vardır (Danto,2013:58)

Sadece belli sanat akımlarını tarihsel olarak önemli gören ve diğer tüm akımları dışlayan tezler, Danto'nun pozisyonuna terstir. Örneğin; Marksist estetiğe göre, tarihsel önemi olan akım toplumsal gerçekçiliktir. Diğer tüm akımlar, Danto'nun deyişiyle “tarihin sınır çizgisi”nin dışında kalırlar (Danto, 2010: 50). Aslında Danto, bu teze karşı çıkarak, selefi olarak gördüğü Hegel'i de eleştirmektedir. Çünkü Hegel'e göre de tin, ancak belli akım ve sanat türlerinde kendini dışarı vurmaktadır, bu yüzden diğer türlerin fenomenolojik açıdan bir önemi yoktur.

Peki, Danto, özcü olduğu halde nasıl olup da sanatın sonunun geldiğini savunabilmektedir? Özcü olduğu için, günümüz eserlerinde artık o özsel niteliğin kaybolduğunu mu düşünmektedir, yoksa sanatın sonu derken kast ettiği başka bir şey midir? Cevap ikincisidir. Danto'nun ısrarla vurguladığı şey, sanatın sonu ile artık bundan sonra sanat adına hiçbir şey yapılmayacağı iddiasının aynı anlama gelmediğidir. Anlatmak istediği sanat ile tarihin yollarının ayrıldığı, günümüz sanatının tarihsel bir anlatıda artık yer alamayacağıdır (Danto, 2010: 27). O bu açıdan Hegel'i izler: Hegel'e göre tin, tarih boyunca çeşitli aşamalardan geçerek özbilincine varmıştır. Mutlak tin aşamasında ise kendini tamamen gerçekleştirmiş ve farklı temsillerle açıklamıştır. Bu farklı görünüm; sanat, din ve felsefedir. Sanat, tinin duyusal dışavurumudur. Sanat, tinin kendini açıklamasıyla ilişkili olarak belli aşamalardan geçer. Hegel'e göre sanatın son aşaması romantik sanattır. Romantik sanat biçiminde artık tinin kendini tam olarak açıkladığı sanat eseri, duyusal olmaktan çok kavramsalıdır. Bu yüzden sanat artık sanat olmaktan çıkmış, felsefeye dönüşmüştür. Tinin bilinç serüveninde bu aşamada sanat artık geride bırakılmıştır. Bu durum artık sanat yapılmayacağını değil, sanat eserlerinin tinin dışavurumu olarak noksan kalacağını göstermektedir. Ya da tini tam olarak dışavurmaya çabalayan bir eser ancak kavramsal olabilir. Yani “sanatın sonu, sanatın hakiki felsefi doğasına ilişkin bir farkındalığa erişilmesidir” (Danto, 2010: 55).

Danto'ya göre, sanat tarihi günümüze kadar belli aşamalardan geçmiştir. Fakat artık sanat tarihi anlatısını devam ettirebilecek büyük akımlar, büyük anlatılar, büyük hareketler tükenmiştir. Bu yüzden de sanatın sonu gelmiştir. Yani aslında sanatın hikayesi son bulmuştur. Hikayeler son bulabilir, fakat hikayelerin son bulması yaşantıların da son bulduğu anlamına gelmez. Danto, bu durumu şöyle dile getirir:

Dönemin üslup bütünlüğünden ya da en azından bir ölçüt seviyesine yükseltilebilecek ve bir tanıma kapasitesi oluştururken temel alınabilecek türden bir üslup bütünlüğünden yoksun oluşu ve sonuç olarak, anlatsal istikametinin olanaksızlığı. Benim bu sanata kısaca tarihsel sonrası sanat adını vermeyi tercih etmemin nedeni de bu zaten (Danto, 2010: 35).

Her sanat akımı, bir öncekinin eleştirisi olarak doğmuştur. Sanat tarihi anlatımında genel temayül bir ilerleme olduğuna yöneliktir. Sanat sürekli olarak kendisini mükemmelleştirmeye çalışmaktadır. Bu mükemmellik ölçütü ise dış dünyaya ne kadar benzediğiyle doğru orantılıdır. Bunu başarmak için de perspektiften, ışık oyunlarına, renklere kadar bütün öğeler kullanılmıştır. Fakat 19. Yüzyılın sonlarına doğru, ressamalar, bakışlarını dış dünyadan resmin kendisine çevirmişler ve resmin doğası üzerine düşünmeye başlamışlardır. Resim sanatının en başından beri kaçırdığı bir gerçek vardır. Resim aslında iki boyutludur çünkü tuval bir düzlemdir. Resim üç boyutlu olmaya çalışarak heykelin ya da mimarinin sınırlarını zorlamaktadır. Resmin malzemeleri renk, ışık ve düzlem tekrar ön plana çıkarılır. İçerik yani resmin konusu ikinci planda kalmaya başlar. Sanatçı kendi gözleriyle gördüğünü, o andaki haliyle, deneyiminden yola çıkarak tuvale aktarır. Bu yeni resimle beraber izleyici de sanatın öznesi haline gelmeye başlar. Ressam zamana bağlı olarak sürekli değişen dünyayı konu edinmektedir. Bu anlayışın daha uçlara doğru gidildikçe, dış dünya tamamen bırakılır ve sadece formlar konu edilmeye başlar. Sanatın malzemeleri konunun kendisidir artık. Sanat tarihine dair bilgisi olmayan sıradan bir izleyici müzede bu eserleri gördüğünde tek hissettiği yabancılıktır. Tuvalin aslında bir düşünce plakası olduğundan habersiz,

ressamın neden kendisinin de yapabileceği bir şeyi büyük bir gururla sergilediğini anlayamamaktadır. Çünkü sanat çağında, Danto'nun deyişiyle “felsefe kuramı ile dolayımınmayan haz” varken (Danto, 2010: 57), artık eserin ardında yatan, sanatçının felsefi duruşunu ve felsefeyi bilmeyen izleyici için haz imkansız hale gelir. Bu yüzden de Danto'ya göre, dolayımın haz da sanatın özsel bir niteliği değildir. Bu nokta geri dönülemez bir yolun başlangıcıdır artık. Sanatçı bir kere felsefi bilince ulaştıktan sonra, artık sanatı daha fazla sorgulamasına gerek yoktur. Bu yüzden de canı ne isterse onu yapabilir:

Görünüş açısından, herşey sanat yapıtı sayılabilir ve sanatın ne olduğunu keşfederseniz duyuusal deneyimden düşünceye dönmek zorundaydınız. Uzun lafın kısıası, felsefeye dönmek zorundaydınız (Danto, 2010: 37).

Danto'ya göre bu noktadan sonra sanatçı da özgürleşmeye başlar çünkü daha önce hayatta kalabilmek için hamisine, baskın akımlara bağlı olmak zorunda iken artık bireysel davranabilmektedir. Çoğulculuk, sanatta da etkisini göstermektedir. Her bir sanatçı bir diğeri kadar önemli ve söz sahibidir. Günümüzde artık belli akımlardan ziyade belli sanatçıların isimlerini duymaktayız. Danto'ya göre de hakiki felsefi keşif burada başlar:

Hakiki felsefi keşif, diğerklerinden daha hakiki bir sanat olmayışı ve sanatın hiçbir tek biçime indirgenmek zorunluluğu bulunmayışıdır. Sanatın tümü, eşit derecede ve kayıtsızca, çıkarsızca sanattır (Danto, 2010: 58).

Danto'ya yapılan itirazlardan biri, Danto'nun sanatın sonunu ilan ettiğı 1984 yılında sanat eleştirmenliğine başlamış olmasıdır. Eğer sanatın sonu geldiyse, sanat eleştirmenliğine başlamak çelişkili bir durum değil midir? Teoride sonu savunan bir kişi, pratikte hangi mevcudiyeti eleştirecektir? Fakat yukarıda da belirttiğimiz üzere Danto, hiçbir zaman sanat yapmanın bırakılacağını savunmamıştır. Dolayısıyla sanatın devam ediyor olması, Danto'nun tezini çürütmek için kullanılamaz. Esas sorulması gereken soru, bu sanatın nasıl bir sanat olduğudur.

Danto'ya göre modern sanat, sanatın sonundan önceki son dönemdir. Modern sanattan önce, sanatın 600 yıllık paradigması mimesis, yani temsil iken; modern sanat ile bir paradigma değişimi yaşanır (Danto, 2010: 53). Bütün modern hareketler, mimesis paradigması yerine, başka bir paradigmayı geçirme iddiasındadır. Bu iddialarını ve ayrıca hakikati sunacak hareket olduklarını ispatlama niyetiyle, her bir hareket kendi manifestosunu yazmıştır. Bu yüzden Danto bu döneme, “manifestolar çağı” der.⁴⁸ Manifesto, tek sanat, tek hareket, tek hakikat bilincinin çok açık bir ispatıdır.

Bir sonraki aşamada ise, yani günümüzde, bir araba ile Rönesans tablosunun aynı değeri taşımaya başladığını görmekteyiz. Peki herhangi bir tüketim nesnesi müzeye nasıl girebilir? Danto'nun buna cevabı ise sanat dünyasının işleyişinin buna karar verdiğidir. Bir nesne, sanat eseri olarak kabul edildiği anda, sıradan bir alımlayıcının eli kolu bağlıdır. O nesnenin, hangi şartlar altında ve neden sanat eseri olarak görüldüğünü, sadece sanat eseri olmakla da kalmayıp, sanat kurumlarında sergilendiğini çözmek zorundadır.

3.2. Donald Kuspit'in Sanatın Sonu Tezi

Arthur Danto, günümüz sanatını “tarih sonrası sanat” olarak adlandırırken; Donald Kuspit, “postmodern sanat” terimini kullanmayı tercih eder. Modern ve postmodern sanatı birbirinden net bir şekilde ayırarak, postmodern sanatı sert bir biçimde eleştirme eğilimindedir. Aralarındaki farklara rağmen, iki düşünürün ortak bir noktası vardır: Kuspit'in de fikirlerini sunduğu kitabın adı *Sanatın Sonu*'dur. Bu kitapta Kuspit, sanatın sonu iddiasını gerekçelendirir.

Kuspit'e göre modern sanat hala bir değer taşıırken, postmodern sanat muğlaktır ve birçok belirsizlik taşımaktadır. Postmodern sanatta mutlak bir değer idesi kalmamıştır. Sanatın estetik bir değer taşıması gerekip gerekmediği tartışılabilir bir

⁴⁸ Danto, tam tarih de verir: 1824-1964 yılları arası. Bu dönemin sonunu getiren ise Danto'ya göre Pop-Art olmuştur.

durum olmasına karşın, Kuspit için sanat mutlak bir değer taşır ve postmodern sanat, söz konusu bu değeri ilga etmiştir. Bu yüzden de tarih boyunca süregelen sanat kaotik bir yapıya bürünmüş, dolayısıyla da sona yaklaşmıştır. Kuspit, bu sürecin, 1950’ler ile 60’lar arasında keskinleşmeye başladığını iddia etmektedir. Özel, varoluşçu, ezoterik soyut dışavurumculuk yerini, bariz bir biçimde kolektif ve dolayısıyla nesnel bir yönelimi olan Pop Art’a bırakmıştır (Kuspit, 2000: 284). Kuspit, bu geçişi eleştirse de dönemi belirlemek açısından Danto ile aynı fikirdedir. Buradan, 1960’lardaki toplumsal olayların,⁴⁹ kültürün her cephesinde köklü ve geri dönüşsüz etkiler bıraktığı sonucunu çıkarabiliriz. Postmodern sanat, sanat tarihi kanonunun çöküşüdür (Kuspit’ten akt. Guasch, 2008). Sanat tarihini kanonik olarak görmek ise, evrensel olarak geçerli bir kural ve ilke silsilesini kabul etmektir. Yani Kuspit, baştan evrensel ve mutlak bir sanat tanımını ve kategorilerini varsaymakta, buna göre günümüz sanatını değerlendirmektedir.

Kuspit, 1999-2000 yılları arasında MoMA’da yapılan “Modern Başlangıçlar” sergisine sanatçı Frank Stella’nın yaptığı çok sert eleştiriyi, kitabının çıkış noktası olarak alır.⁵⁰ Frank Stella’ya göre bu sergi, sanata karşı büyük bir hakarettir. Serginin teması “insanlar, yerler ve şeyler”dir. Stella, böyle bir temayı modern sanatın ilk ve önemli örneklerinin sergilendiği bir sergi için son derece sığ bulur. Sergiyi düzenleyen küratörlerin böyle bir eleştiriye hedef olmalarının sebebi ise, o zamana kadar sanatta hep kural haline gelmiş, akımlardan hareketle hiyerarşik bir düzenleme yerine temaya göre düzenlemeye karar verilmiş olmasıdır.

⁴⁹ Vietnam Savaşı, savaş karşıtı hareketler, cinsel devrim ve 2. dalga feminist hareketler, eşcinsel hak ve özgürlük hareketleri, öğrenci ve sendika hareketleri, Afro Amerikan hak ve özgürlük hareketleri, Hispanik hak ve özgürlük hareketleri, Martin Luther King Jr. ve John F. Kennedy suikastleri, aya ayak basma, Mao Zedong’un kültür devrimi, süregiden soğuk savaş, Beatles vb. II. Dünya Savaşı’ndan itibaren sanat merkezinin Paris’ten New York’a kayması dolayısıyla özellikle Amerika’daki olaylar sanattaki değişimde etkili olmuştur.

⁵⁰ Söz konusu sergi üç bölüm olarak düzenlenmiştir: İlki ModernStarts: People’dır. İkincisi ModernStarts: Places ve sonuncusu ModernStarts: Things’dır. 28 Ekim 1999’da başlayan sergi, 14 Mart 2000 tarihinde son bulmuştur. Burada 1880-1920 yılları arasındaki eserler yer alır.

<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/archives/1999> (erişim tarihi: 23. 06. 2016 saat: 17:51)

Önceki bölümde ele aldığımız Arthur Danto'nun iddialarına göre bu sergi değerlendirilecek olsa, tam da “tarih sonrası sanat”ın özelliklerine uygun olarak, akımlar hiyerarşisinin önemini yitirdiğinin vurgulandığı, her akımın eşit derecede değerli olduğu, akımdan çok bireylerin önemini kazandığını vurgulayan başarılı bir sergidir. Fakat Kuspit, Stella'nın tarafında yer alır ve şöyle bir yorumda bulunur:

Onun [Stella'nın] karşı çıktığı sanat anlayışı, kuşkusuz kasıtlı olmaksızın, eskiden “yüksek sanat” adı verilen bir şeyin artık var olmadığı, hatta adının bile ortadan kalktığı anlamına geliyor. Hatta bugünlerde “yüksek sanat” terimini kullanmak, seçkinci, dışlayıcı, erişilemez bir olgudan, günlük olgulardan farklı bir şeyden, bu yüzden de kendi kendine ayrıcalık bahşeden ve günlük yaşamın amacının dışında kalan bir şeyden söz etmek anlamına gelir oldu (Kuspit, 2010: 18).

Fakat bu yorumda, Kuspit'in tespitinde bize göre şöyle bir hata vardır. Kuspit, gerçekte zaten öyle olan bir olgunun; yani güzel sanat/ zanaat ayrımının yapılmaya başlandığı andan itibaren erişilemez, seçkinci ve dışlayıcı olan yüksek sanatın, günümüz sanat dünyasının tutumundan ötürü böyle bir nam salmış olduğu gibi bir düşünceye sahip gibidir.

Yüksek sanat, adı üstünde yüksektedir. Tabakalardan, halktan, yaşamdan yüksekte hatta aşkın bir statüdedir. Stella ve dolayısıyla Kuspit, onun bu şekilde kalması bakımından ısrarcıdır. Çünkü günlük yaşam sığdır, yüzeyseldir. Sanatı, yaşamın içine sokmaya çalışmak, onun eşsizliğini, biricikliğini yitirmesine yol açacaktır. Sanat ile yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalışmak, onu yok etmektir. Ama bu taktirde, şu soruları sormak mümkündür: Eğer sanatta böyle seçkinci bir tavır varsa, yüksek sanatı yıkmaya, sanatla hayatı yakınlaştırmaya çalışanlar haklı değil midir? Yüksek sanat, toplumdan uzaksa ve halk için değilse o zaman neden vardır? Kuspit'e göre bu sorunun cevabı şudur: Sanat, kişinin bireysel olarak maneviyatını yükseltmek, onu gündelik yaşamın sığılığında arındırmaktır.

Postmodern sanatta, izleyici ve eleştirmen de sanatçı kadar önemlidir. Çünkü artık sanat, bir yorum etkinliğinden başka bir şey değildir. Kuspit, Marcel Duchamp'ın görüşünü benimseyerek, “yaratıcı eylemi, sanatçı ve eleştirmenin işbirliği” olarak görür. Postmodern sanatta eleştirinin önemi büyük ölçüde artsa da, Kuspit'e göre sanat pazarının önemi, eleştiriye üstün gelmektedir (Guasch, 2008). Sanatın anlamı ve değeri, piyasadaki yerine göre ölçülmeye başlamıştır. Bu da açıkça değişim değerinin, kullanım değerinin⁵¹ yerine geçmesidir. Eserin salt kullanım değerinin olmaması demek, açıkça sanatın metalaşması anlamına gelmektedir. Artık sanatın manevi değeri ile ekonomik değeri birbirinin yerine geçmeye başlamıştır. Ve sıradan bir izleyici için bu sınırın muğlaklaşması, esere satış değeri üzerinden bir estetik değer biçmesine sebep vermektedir. Halkı, müzelere ve galerilere çekmek için sergilenen eserlerin ekonomik değerlerini ilan etmek bir reklam aracı haline gelmiştir.

Kuspit, Erich Fromm'un “kişilik piyasası” kavramını ödünç alır. Adından net bir biçimde anlaşılacağı üzere, bu ifade, kişiliklerin satışa çıkarılması anlamı taşır. Yani kişiliğin de metalaşmasıdır. Kuspit'e göre post sanat dünyasında tercih edilen iki tür kişilik ambalajı vardır. İlki, kayıtsızlığı yeniliklere açıklık olarak pazarlayan Warhol, diğeri de saldırgan maço tehditleri sahicilik olarak pazarlayan Julian Schnabel'dir⁵²(Kuspit, 2010: 101). Bu kişilikler, piyasanın talep ettiği şekilde biçimlenirler. Kişilik, sanatçının bir tür ambalajı haline gelmiştir. Kuspit post sanatın problemini de burada görür: “İzleyici müşteri olmuştur; post sanata duygusal ve ekonomik yatırım yapması için de ahlaki ve düşünsel açıdan kafasının karıştırılması gerekir.”(Kuspit, 2010: 102).

Kuspit'e göre, Postmodernizm'le beraber, sanat eseri artık özerk ve kendine yeter bir entite olma özelliğini kaybetmiştir. Modernizmde sanatçı, kontrolü elinde tutar

⁵¹ Sanat eserinin kullanım değeri ile, bilinç ve duyguda yaptığı değişimler, kültüre yaptığı katkı vb. nitelikler kast edilmektedir.

⁵²Ressam Julian Schnabel, aynı zamanda ünlü bir yönetmendir. Kuspit, burada onu plastik sanatlar açısından değerlendirmektedir.

ve eleştirmen eseri sanatçının kontrolü dahilinde takip ederken, postmodernizmde durum tersine dönmüştür (Guasch, 2008). Sanatçı arz-talebe, beklentiye göre eser üretmeye başlamıştır.⁵³

Kuspit, bu olguyu, Willem De Kooning (1954) ile Andy Warhol'un (1962) Marilyn Monroe'yu konu aldıkları eserlerini karşılaştırarak işler. Kuspit, bu iki sanatçı arasında keskin bir ayrım yapar. Ona göre, Willem De Kooning, sanatsal bir biçimde yaratmışken, Andy Warhol estetik bir biçimde yönetmiştir. Kuspit, sanat ile estetik yönetim arasında bir ayrım yapar⁵⁴ (Kuspit, 2000: 279).⁵⁵ Dolayısıyla De Kooning'in *Marilyn Monroe* tablosu bir sanat eseri iken, Warhol'un *Marilyn Monroe*'su bir üründür. De Kooning gibi sanatçıların devri artık kapanmıştır, revaçta olan Warhol'un yaptığı estetik yönetimdir (Kuspit, 2000: 280). Toplumun sanat eserine gösterdiği ilgi gün geçtikçe, sanatsal değerinden çok eserin değişim değerine kaymaya başlamıştır. İşte tam da bu yüzden sanatçı artık estetik yönetici konumuna gelmiştir. Warhol estetik yönetici iken, De Kooning son yaratıcı sanatçılardan biridir. Kuspit'e göre modern ve postmodern sanatçı arasındaki fark da burada yatmaktadır. Bu durum, kapitalizmin kaçınılmaz bir sonucudur (Kuspit, 2000: 280). Kuspit, Meyer Shapiro'nun 1957'deki bir gözlemini aktarır: "Başarılı bir tablo ya da heykel, yüksek pazar değeri olan eşsiz bir metadır. Resmin ve heykelin, diğer sanatlara nazaran daha somut (maddi) olması, onları tehlikeli bir yozlaşmaya maruz bırakmıştır" (Kuspit, 2000: 281). Kuspit'e göre esas sorun, sanat ile paranın farklı ontolojik alanlar olması ve dolayısıyla bunların birbirleriyle karıştırılmasının sanatın saflığını bozmasıdır. Kuspit'e göre, sanat ve para arasında diyalektik bir ilişki bile olamaz. Warhol'un yaptığı gibi, sanat ve para arasında

⁵³ Burada "üretmek" tam da doğru bir kelime olacaktır. Sanatçı yaratmaktan çok, aynı bir fabrika gibi üretimdedir artık.

⁵⁴ Orjinali "aesthetic management" olan terimi, estetik yönetim olarak çevirmeyi doğru bulduk. Kuspit,"management" sözcüğünü bilerek seçerek, Warhol'un piyasa için çalıştığını, sanatçıdan çok bir iş adamı olduğunu vurgulamak istemektedir.

⁵⁵ Bu yazının yer aldığı kitabın adı da Kuspit'in görüşleri hakkında bilgi vermektedir: *Redeeming Art: Critical Reveries*, "sanatı günahlarından arındırmak: eleştirel düşümler" olarak çevrilebilir. Yani Kuspit'e göre günümüz sanatı, kutsallığına yakışmayacak biçimde günah işlemektedir. Bu sanatın günahattan arınması mümkün değildir, ancak bu konu hakkında hayal kurulabilir.

sahte bir ilişki kurmak, ancak postmodern nihilizmin bir göstergesi olabilir (Kuspit, 2010: 162).



Şekil 13. Willem De Kooning -*Marilyn Monroe* (1954)

Şekil 14. Andy Warhol -*Marilyn Monroe* (1962)

Bu açıdan bakıldığında sanatçı, sistemin çarklarına dahil olmuş, ürettiği eser de eleştirel olmaksızın, bu çarkların bir ifadesi haline gelmiştir. Kuspit'e göre sanatçının sistemden kaçmasının bir yolu yoktur. Bu yüzden sanatçıyı, toplumdan ayrı bir yere koymak anlamsızdır. Modern sanat bile, sosyopolitik devrimin fikirlerinden etkilenmiş ve bir devrim yaratmıştır (Guasch, 2008). Yani sosyopolitik koşullar, Kuspit'e göre, her zaman için sanata göre üst yapıdır.

Kuspit, bir bakıma sanatçının toplumsal öncü ve devrimci rolünü yıkmak peşindedir. Sanatçı, sıradan bir insandır. Sanat eseri de diğer birçok tarihsel ve kültürel olaydan biridir. Sanat eserine ve sanatçıya transandantal bir rol atfedilmemelidir

(Guasch, 2008). Hatta sanatçının amacı aslında başarı olduğu için, eleştirmenden daha da fazla sisteme bağlıdır. “Sanatçının yapabileceği tek şey, bir yandan günlük olanın içindeyken öte yandan onu estetik olarak yeniden yaratarak” aşmaktır (Kuspit, 2010: 25) Daha açık bir ifadeyle, sanatçının rolü mimetik etkinliktir. Ayrıca sanatçı, bilinçdışında olan biteni, rasyonelleştirmeye çalışmadan ifade etmeye çalışır. Yani biz esere baktığımızda, sanatçının bilinçdışını okuruz. Kuspit’e göre, gerçek sanatçı sanatını yaratırken, maskelerini, sahte benliğini bir yana bırakır ve gerçek benliğini gösterir. Fakat yine de bunu bilinçli bir şekilde yapmaz.

İşte De Kooning ile Warhol arasındaki bir fark da burada yatmaktadır: De Kooning, Marilyn Monroe tablosunda kadınlarla olan ilişkisini, dinamik, sert fırça darbeleri ve soyut figüratif resimle ifade etmektedir. Picasso’nun dekonstrüe ettiği kadınlardan farklı olarak, De Kooning’in soyut figüratif kadınları geometrik rasyonalite taşımamaktadır.⁵⁶ Bu da, De Kooning’in bilinçdışının göstergesi olarak alımlanabilir. Kuspit, bu eserin zaman zaman agresif, zaman zaman ise nazik tuşelerle, Marilyn Monroe’nun bedeninin uyumunu ve bütünlüğünü kaybettirdiğini ifade eder. Böylece Monroe’nun çok iyi bilinen imgesi, dolayısıyla da toplumun değerleri yok edilir (Kuspit, 2000: 290).

Warhol’un Monroe’su ise, Marilyn Monroe’yu hiçbir değişime uğratmadan, parlak renkler kullanarak Monroe’nun popüler kültürdeki idol rolünü ölümsüzleştiren seri baskılardır. Bu baskılar tamamıyla Warhol’un bilinçli üretimleridir. Bu yüzden Kuspit’e göre, Warhol eserlerinde gerçek benliğini göstermemekte dolayısıyla da gerçek bir sanatçı olamamaktadır (Kuspit, 2000: 291). Estetik değer ile değişim değeri karıştırılmakta, izleyici bir müşteri olarak görülmektedir. Bu yüzden Kuspit, Andy Warhol’un estetik yönetici olduğunu iddia etmektedir. Yani Warhol, eserlerini piyasa

⁵⁶Yorum için <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/19/the-strange-story-behind-de-kooning-s-woman-1/> (erişim 06/07/2016) faydalanılmıştır.

için yapmaktadır.⁵⁷Kuspit'e göre (Kuspit, 2000: 301), Warhol'un estetik yönetimi, medya tarafından belirlenmiş ve stereotip haline getirilmiş estetik araçların yönetimidir:

Warhol'un betimlediği ünlülerin, kendisi de dahil olmak üzere, derinliği olmaması bir yana, varoluşsal gerçekliği bile yoktur. Onlar varmış gibi yapmaktadırlar; gerçek anlamda var değildirler. Onlar gibi, Warhol da toplumsal bir yanılsamadır -sığ bir imgedir, neredeyse yapmacık bir yüzeydir. Sanatın kendine inancını yitirmesinin bir başka nedeni de eğlence dünyasının bir parçası haline gelmesi, daha doğrusu, Warhol'un açıkça gösterdiği gibi, popüler ticari kültüre teslim olmasıdır (Kuspit, 2010: 165).

Herşeye rağmen sanatçı, eleştirel ve muhalif çizgisini korumalıdır. Kuspit'e göre sanat, gündelik hayatın parçası olmaya devam ettikçe; sanatçı, eleştireliliğinin temelini oluşturan muhalif yabancılaşmasını kaybetmeye başlar (Kuspit, 2010: 26). Sanat ve yaşam arasındaki çizgi belirsizleştikçe bunun sanat eserine yansması da kolaylık olmuştur. Herşey sanat eseri olabilir, herkes sanatçı olabilir. Bu bir bakıma Kuspit'e göre post-art⁵⁸ durumudur (Guasch, 2008). Kuspit bu durumu şöyle ifade etmektedir:

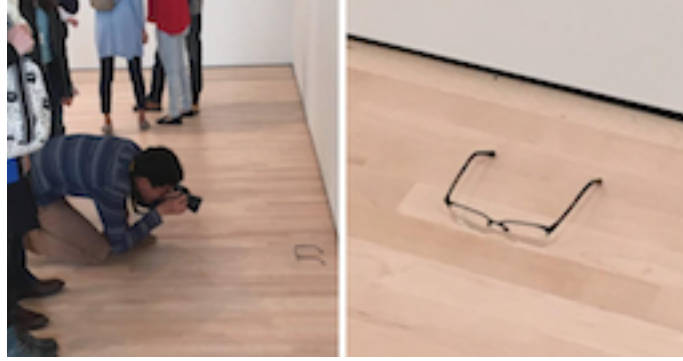
[Modern Başlangıçlar sergisi] üst düzey ve gizemli, esrarlı bir sanatı popüler ve aşık göstermeye, popüler ve ticari sanatı ise üst düzey ve yenilikçi göstermeye çalışarak aralarındaki farkı yok etmeyi amaçlar; öyle ki artık sanatın var olması için hiçbir neden ya da ihtiyaç yokmuş gibi görünmeye başlar; böylece her tür sanat "önemli"ymiş gibi görünür ve sanat, eş görülmelik (ve hiç de eleştirel olmayan) bir biçimde yaygınlaşır. Sanatta ciddiyeti belirlemek için artık hiçbir ciddi kriter kalmadığından herkes kolaylıkla "ciddi" sanatçı haline gelebilecektir (Kuspit, 2010: 24).⁵⁹

⁵⁷ Andy Warhol'un kendisi piyasa için çalıştığını söylemektedir. Warhol'un piyasa ve para ile ilgili sözleri bazı eleştirmenler tarafından tüketim kültürünü eleştiren ironik sözler olarak kabul edilirken, Kuspit Warhol'da ironi ve mizah olduğunu kabul etse de eserlerinde estetik değer yaratmadığını iddia eder.

⁵⁸ Post-art ile sanatın sonundan sonraki durum kast edilmektedir.

⁵⁹ Alıntının hedefi "Modern Başlangıçlar" sergisidir. Fakat bu sergi özelinde, günümüz sanatına dair genel bir serzenişte bulunmaktadır. Bu serginin eleştirilmesinin başlıca sebebi, eserlerin akımlar göze alınarak, değil; "insanlar, yerler ve şeyler" adlı temaya göre seçilmeleridir.

Bunun bir örneği Mayıs 2016’da yaşanmıştır. Bir grup lise öğrencisi, şaka amaçlı San Francisco Modern Sanat Müzesi’nde yere bir gözlük bırakmışlar ve gözlük, bir sanat eseri zannedilerek büyük ilgi toplamıştır. Bu durumun tersi olarak da birçok olay yaşanmıştır. Sanatçının eserinin gündelik bir nesne zannedilmesi ve bunun sonucunda parçalanması, ezilmesi ya da atılması gibi. Danto’nun da ele aldığı bu olgu, Kuspit’in de gözünden kaçmamıştır. Acaba bu olaylar, post sanat eseri hakkında bize ne anlatmaktadır? Bu durum, Kuspit’e göre, post art eserlerin anlamsız ve değersiz olduklarını göstermektedir (Kuspit, 2000: 88). Sanat olarak algılanmayan bir sanat etkinliği ya da sanat olarak algılanan gündelik nesneler veya eylemler, Kuspit’e göre gülünç bir nihilizmden fazlası değildir. Ona göre sanat ortamından koparılıp, sanat olarak algılanmayan nesne, sanat olma özelliğini yitirir (Kuspit, 2000: 89).



Şekil 15. Gözlük- San Francisco Modern Sanat Müzesi

Peki Kuspit’e göre estetik deneyim nedir? “Estetik deneyim, uyum nedir bilmeyen, dış baskılara ve içsel korkuya karşı eleştirel düşünce özgürlüğünün kavgasının anlık ve coşku veren bir biçimidir.” (Kuspit, 2000:27). Buna göre, kişi varoluşunun ve bireyselliğinin farkına estetik deneyim ile varır. Fakat burada şöyle bir problem vardır: Bu tanım ancak bir grup için uygulanabilir. Genel olarak günümüzde sanat üzerine düşünenlerin çoğunluğu; sanatı, estetik deneyimi ve sanat eserinin niteliğini izleyiciyi hesaba katmadan ele almaktadır. Bir izleyici grubuna hitap edilse

bile, bu izleyici grubu daha önce bahsettiğimiz “sanat dünyası” adı verilen çevre ve sanat erbabı kimselerdir. Daha başlangıçtan, ortalama izleyici saf dışı bırakılmaktadır. Kuspit’in yukarıda yaptığı estetik deneyim tanımı, sadece sanatçı için değil, izleyici için de geçerlidir. Ortalama bir izleyicinin, eleştirel düşünce özgürlüğüne sahip olabilmesi için, müzeden ya da galeriden önce temel bir takım vasıflara sahip olması gerekir. Evet, eleştirel düşünce özgürlüğü, her bireyin sahip olması gereken bir haktır fakat ne kadar ulaşılabilir bir kriterdir, bu tartışmalıdır. O yüzden bize göre, estetik deneyim tanımı, insana dair çok daha özsel bir şey üzerinden yapılmalıdır. Tabii estetik deneyimin tüm insanlarda ortak ve aynı olduğu varsayılıyorsa.

Kuspit’e göre modern sanat, saf sanattır ve insanı yücelten bir özelliği vardır. Ancak modern sanat, adı geçen sergide olduğu gibi gündelik yaşamın temalarına indirgenirse, bu özelliğini kaybeder. Halbuki sanatın bu özelliğinin, aynı zamanda insanın yaşamsal yaralarını iyileştirici bir etkisi vardır. Hatta belki de sanatın tek amacı da budur. Saf sanat, gerçekliğe temas ettiği anda, Kuspit’e göre hakikatini yitirmektedir. Haliyle, Kuspit, sanat ve hakikat arasında bir ilişkinin varolduğunu savunduğu için, bu ilişkinin son bulduğunu düşündüğünde sanatın varlık nedeninin ortadan kalktığı sonucuna ulaşmaktadır. Buradan anlaşıldığı üzere, sanatın, hakikatin veçhelerinden biri olduğuna dair Aydınlanmacı inanç, yani hakikatin özünü sanatta açtığı ve insanın hakikatin bilincine sanat ile vardığı fikri Kuspit’te hala varlığını sürdürmektedir. Fakat modern ressamların kendileri, altını çizerek bir hakikatin olmadığını iddia ederken ve eserlerinde böyle bir hakikat arayışı olmadığını savunurken, Kuspit’in bu inancı ile modern resme, sahip olmadığı bir özelliği zorla yüklemesi ne kadar doğrudur? Bize göre sanat eserini alımlayan her bireyin farkına varacağı tek bilinç, sadece her şeyiyle insan olduğunun bilincidir; muazzam anıtlar yaratan ile atom bombasını icat edenin aynı varlık olduğu bilinci.

Kuspit’e göre yeni sanat eserlerinin esas problemi estetik olmamasıdır. Fakat burada bir husus özellikle vurgulanmalıdır. Eserler bir yetersizlikten ötürü değil, bilakis

sanatçının estetik karşıtı tavrı yüzünden estetik değildir. Bu yüzden Kuspit bu eserleri, “post estetik”⁶⁰ olarak adlandırmaktadır. Post estetik’in en göze çarpan örneği, tezimizin önceki bölümlerinde de bahsettiğimiz Marcel Duchamp’tır. Kuspit, *Sanatın Sonu*’nda Duchamp’ı çok sert bir biçimde eleştirir. Günümüz sanatçıları için, sanatın şu an olduğu hale gelmesine olanak sağlayan bir öncü olarak görülen Duchamp, Kuspit için tam da bu yüzden, yani sanatı estetiksizleştirdiği için eleştirilir. Sanat eserinin estetik karakterini kaybetmesi doğal olarak güzelliğini kaybetmesi anlamına da gelmektedir. Kuspit’in güzelden anladığı, geleneksel biçim ile içeriğin ideal uyumudur. Yeni eserler, güzel değildir. Bu eserlerde biçim minimuma indirilmişken, içerik maksimumda tutulmaktadır (Kuspit, 2000: 52). Bu eserlerde, güzel olmak amacı da bulunmamaktadır: “Güzelliğe karşı kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması, bunun sonucunda da tek yönlü, estetik açıdan yetersiz bir sanatın - kolay kolay sanat denemeyecek bir şeyin- ortaya çıkması post estetik sanatın temel özelliğidir.”(Kuspit,2000:47)

Kuspit’e göre, estetik olan güzel demektir. Estetik olmayan, dolayısıyla güzel olmayan bir sanat da, yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı üzere, sanat bile değildir. Demek ki Kuspit’e göre post estetik sanatla beraber sanatın sonu gelmiştir. Acaba gerçekten de, estetik olanın kapsamı güzel ile mi sınırlıdır? Bize göre estetik, güzel olandan daha fazlasını kapsar. Estetik, duyumun ve duyguların tümünü kapsar. Estetik kavramı ancak bu kadar geniş tutulursa, günümüz sanatı da estetik olanın kapsamına girecektir. Fakat burada şöyle bir problem de bulunmaktadır: Estetiğin tanımının bu kadar geniş tutulması, bu sefer bütün dünyanın ve yaşamın estetize hale gelmesi tehlikesini getirmektedir.⁶¹ Bunu engelleyebilmek için ise “güzel” dışında bir takım ölçütler getirilebilir. Ya da ikinci bir yol daha vardır: Çağdaş eserlerin estetik olmadığını ve bunun da bir sorun teşkil etmediğini kabul etmek. Eğer eseri yapan sanatçının düşüncelerine saygı gösterilmesi gerekiyorsa - ki bizce gerekiyor- o zaman Duchamp,

⁶⁰ Bazı düşünürler örneğin Hal Foster, anti estetik ifadesini kullanmayı tercih eder. Post estetik, bir sürece işaret ederken, anti estetik ise kavramsal bir olumsuzlamadır.

⁶¹ Şiddetin estetize edilmesi ya da faşizm bu konuya dair örneklerdir.

“estetik olmayanın peşindeyim” dediğinde, eserlerinde zorla estetik bir yön bulmaya çalışmak, eserin yanlış yorumlanmasına ve anlam yitimine yol açacaktır.

Her ne kadar belli bir akım ya da hareket içinde sınıflandırılmasalar da biz, Çağdaş Sanatçıların⁶² dört gruba ayrılabilceğini⁶³ düşünmekteyiz: Eğlence ve popüler kültüre yönelenler, toplumsal eleştiriye yönelenler, geleneksel sanatı devam ettirenler, sanatın doğasını sorgulayanlar. Kolaylık olması açısından birer isimle nitelemek istersek; ilki ünlüler, ikincisi muhalifler, üçüncüsü sanatçılar, dördüncüsü ise filozoflardır.⁶⁴

İlk grup, sanat ile yaşam arasındaki çizgiyi kaldırma isteği ile, modern sanatı kitlelere mal etme isteği duymaktadır. Burada sanatı, kitleler için anlaşılabilir kılma isteği, yüksek sanatın yavaş yavaş eğlenceye, sanat eserlerinin de pop kültür nesnelere dönüşmesine yol açmaktadır. Sanatçı, kitleler tarafından tanındıkça, eleştirel mesafesini yitirmeye ve kitlenin istediklerini vermeye başlar. Bu aynı zamanda, sanatın eleştireliliğini korumak için gereken özerkliğinin yitimine de yol açar. Bu gruba verebileceğimiz örnek, giriş bölümünde de ele aldığımız Jeff Koons’tur. Kuspit ise, Paul McCarthy ve Raphael Montanez Ortiz’i de bu yönde eleştirir. Yaptıkları işler; ilgi çekmesine çeker, yaratıcıdır da. Fakat bu eserlerdeki sorun, anlam yitiminden dolayı, sanat eserinden beklenen, izleyiciye bir şey katma ve onu düşünmeye teşvik etme gibi özelliklerden mahrum olmasıdır.

İkinci grup ise eserlerinde biçimi minimumda tutarak, dolaylımsız bir biçimde iletmek istedikleri mesajı verirler. Bu mesaj; etnisite, cinsiyet, sınıf temelli politik bir mesajdır. Bu gruptaki sanatçıların problemi ise Kuspit’e göre, sadece toplumsal eleştiri ile ilgilenmeleridir. Fakat muhalif sanatçı, biçimi minimumda tuttuğu için, içerik

⁶² Kuspit’in post-sanatçılar dediği sanatçılar.

⁶³ Böyle bir gruplandırma denemesi yapmaktaki amacımız, Kuspit’in Çağdaş Sanatçıları nasıl değerlendirdiğini görmemizi kolaylaştırmaktır. Kuspit, üçüncü grup haricinde kalan bütün grupları post estetik olarak adlandırmaktadır.

⁶⁴ Sadece üçüncü grubu sanatçı olarak adlandırmamızdaki maksat, bu grubun geleneksel sanatı büyük harfle Sanatın ilkelerini devam ettirmesi, dolayısıyla ortalama izleyici için sanat olarak algılanan eserler icra etmeleridir.

gerilimsiz bir biçimde, çiğ olarak sunulur. Bu gruptaki sanatçılara örnek olarak Barbara Kruger ve Tracey Emin'i gösterebiliriz. Kuspit şöyle bir tespitte bulunur:

[Sanatçı] kendinden emin bir zorbaya dönüşerek, bize zaten bildiğimiz şeyler üzerine vaaz verir ama buna ilişkin hiçbir estetik, düşünsel alternatif sunmaz[...]Hiç kuşkusuz toplumsal eleştiri asil bir davadır, hiç kuşkusuz dünyayı iyileştirmek kahramanca bir iştir; ama sanatın bunların ikisinde de ne ölçüde etkili olduğu açık değildir. Sanatçı bize dünyanın gerçeklerini en iyi öğretecek kişi olmadığı gibi, acılarımıza katlanmamıza ve onların üstesinden gelmemize yardım edecek kişi de değildir (Kuspit, 2010: 52).



Şekil 16. Tracey Emin- *Kendine Güven* (2012)

Kuspit, sanatın eleştirel olması gerektiğini savunur savunmasına, fakat onun kastettiği eleştirelilik, bireyden öteye geçmemelidir. Ona göre sanatın bir görevi varsa, o da bireyin ruhunu iyileştirmektir. Sanat eseri, bir tür terapi, yeri geldiğinde ise psikanalizdir. Bu işleviyle de bireyin yaşama tahammül etmesini mümkün kılar. Ama sanattan ve sanatçıdan fazlası beklenmemelidir ve sanatçı da daha fazlasını yapmaya kalkışmamalıdır.

Aslında bu durum, 200 yıldır devam eden “sanat, sanat içindir” “sanat, halk içindir” tartışmasının bir devamıdır. Zamanında estetizm ile realizm arasında yaşanan kavga'nın boyutu ve zengin argümanlarıyla karşılaştırıldığında, günümüzde sanatın vaziyeti, pek iyi değildir. Çünkü estetizmde biçim önemli olup, içerik arka plana atıldığı halde; realizmde de içerik daha önemli olmasına rağmen; sanat eseri hala içerik- biçim diyalektiğini koruduğu için, büyüleyicidir. Günümüzde ise bir taraf uğruna, öteki taraf tamamen yok sayılmaktadır. Bu da ham imgelere ya da ham mesajlara neden olmaktadır. Kuspit, bu durumu modernitenin akıl-duyu dikotomisinin uç noktalara varması olarak yorumlamaktadır:

Akıl ile duyu arasındaki ayrım, modern sanatın başına bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir - modern sanat hiziplere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçılarmış olsa da sonuçta görünüme göre salt akıldan (kavramsal sanat) ve salt duyusalıktan (soyutlama) oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya (Kuspit, 2000: 58).

Üçüncü grubu ele almadan önce, dördüncü grubu değerlendireceğiz⁶⁵: Filozoflar. Aslında her sanatçı, zamanı geldiğinde sanatın doğasını sorgulamaktadır. “Ben ne yapıyorum?” sorusunu sormak bile, sanatın neliği hakkında bir bilgi arayışıdır. Bu yüzden az ya da çok, her sanatçı sanat felsefesi yapar. Fakat bu gruptaki sanatçılar, eserlerini tamamen kavram üzerinden inşa ederler. Onlara göre, sanatın duyusal değil, rasyonel yanı ağır basmalıdır. Duyusal olan, insanın zorunluluklara tabi maddi doğasını, hatta Duchamp’a göre hayvani yanına işaret eder. Rasyonel olan, insana özgü olan, onu zorunluluklardan özgürleştiren yandır. Bu yüzden sanat da, bu sanatçılara göre düşünsel olmalıdır. Bir cümle ile özetlemek gerekirse; “sanat, fikrin kendisidir”. Alan Kaprow, *Manifesto*’da şöyle yazar: “Sanatçı sözcüğü belirli bir alanda uzmanlaşmış bir yeteneğin

⁶⁵ Kuspit’e göre üçüncü grup sanatçılar, sanatı devam ettirebilecek olanlardır. O yüzden önce Kuspit’in eleştirdiği sanatçı tiplerini ele aldık.

ifadesi değil, tam olarak ne sanat ne de yaşam olan, anlaşılması zor alternatifler karşısındaki felsefi bir duruşun ifadesidir” (Kaprow’dan akt. Kuspit, 2010: 80). Sanatçı için önemli olan fikirleridir. Bu fikirleri hangi araç ya da hangi ortam ile aktardığının bir önemi yoktur. O, felsefi tavrını ortaya koymak için metin olarak eserini kullanır. Bu gruba örnek olarak Marcel Duchamp, Sol LeWitt ve Joseph Kosuth verilebilir.



şekil 17. Sol LeWitt -*Duvar izimi #1138* (2004)



Şekil 18. Joseph Kosuth - *Bir Çekiç-Üç Çekiç* (1965)

Son olarak ise üçüncü grubu ele alacağız. Bu grup, Kuspit'in günümüzde hala yüksek sanatı devam ettirdiğini düşündüğü, eserlerinde biçim ile içerik arasında dengeli bir gerilimin olduğu sanatçılardır. Bu sanatçılar, politik bir mesaj iletiyor olsalar bile, biçime de eşit derecede önem vererek eserde dengeyi ve uyumu sağlamaktadırlar. Kuspit, bu sanatçıları sanatın sonunun antidotu olarak görür ve onlara “yeni eski ustalar”⁶⁶ adını verir. Seçtiği sıfat, oksimorondur. Kuspit, bize göre, geleneksel sanat ile günümüz sanatı arasındaki zıtlığı göstermek için özellikle “yeni eski” sıfatını seçmiştir. Kuspit'in bu grupta saydığı isimler: David Bierk, Michael David, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Heffernan, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paulo Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg ve Brenda Zlamany'dir (Kuspit, 2000: 198). Avigdor Arikha ve Lucian Freud ise duayenler olarak anılmaktadır (a.g.e.199). Kuspit, bu sanatçıları neden seçtiğini şöyle açıklar:

⁶⁶ “Eski ustalar” terimi, Gotik sanattan 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadarki bütün büyük ressamlar için kullanılır. Bu dönem aynı zamanda Danto'nun “sanat çağı” olarak adlandırdığı dönemdir.

Bu sanatçıların hepsi yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan kişilerdi; işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin bir yoludur. Onlar hem modern, hem de geleneksel sanatı ayrıntısıyla bilirler[...]Yeni Eski Ustalar ise tıpkı Winnicott ve geleneksel sanatçılar gibi, özgünlüğün ancak eskiyi iyi bilmekle mümkün olacağına inanmaktadırlar. Geçmişin kölesi olan taklitçiler değildir[...]Geçmişin sanatı, onların “en müthiş” güçlerini tüketmez, tersine onlara yeni bir güç aşılar. Post sanatta olmayan bir şey sunar: güzellik” (Kuspit, 2000: 200).



Şekil 19. April Gornik -*Halong Koyu* (2004)



Şekil 20. Joseph Rafael -Çoban (1934)

Romantiklerde nüvelerini gördüğümüz, Avangard ile yükselişe geçen ve 1960’larda doruk noktasına ulaşan sanatı ve yaşamı birleştirme pratiği, “modern” terimine uygun bir biçimde, geleneksel sanatla ilgili bütün kuralları ve anlayışları yıkma çabasındaydı. Bu girişimler, sanatçılar üzerinde çok etkili oldu. Sanatçı artık atölyesinin yalnızlığından çıkıp, kalabalıklara karışıyordu. Sanat eseri artık sadece sanatçının tekelinde değildi ve izleyicinin yaratıcı yorumlama etkinliği ile sürekli olarak değişime uğruyordu. Özellikle George Maciunas’ın 1963’te yazdığı *Fluxus Manifestosu*, sanattaki yıkım arzusunu çarpıcı biçimde göstermektedir:

Dünyayı burjuva hastalığından, entellektüel, profesyonel ve ticarileşmiş kültürden TEMİZLEYİN, ölü sanattan, imitasyondan, yapay sanattan, soyut sanattan, illüzyonist sanattan, matematik sanatından TEMİZLEYİN,- DÜNYAYI “AVRUPALICILIK”TAN TEMİZLEYİN. SANATTA DEVRİMSSEL BİR GEL GİTİ DESTEKLEYİN. yaşayan sanatı, anti sanatı destekleyin, SANAT OLMAYAN GERÇEKLİĞİN sadece eleştirmenler, meraklılar, profesyoneller tarafından değil bütün insanlar tarafından

kavranmasını destekleyin. Kültürel, sosyal & politik devrimci kadroları, birleşik cephe ve eylemde bir araya getirin.⁶⁷

Bu manifesto, Kuspit'in karşı olduğu bütün öğeleri içermektedir: Sanatın toplumsal bir eleştiri olması, anti sanat, sanatın kitlelere mal edilmesi, yüksek sanatın ve sanat kurumlarının itibarsızlaştırılması. Kuspit'e göre sanatın sonunu getiren, post estetik sanata yol açan da bu isteklerdir. Fakat hala atölyelerinde çalışan, eski ustaları benimseyen bir yandan da modern sanatçının olması gerektiği gibi eleştirel ve yeni olan sanatçılar “yeni eski ustalar”dır. Kuspit'e göre bu sanatçılar “post post modern” dönemin ilkleri olabilir (Kuspit, 2010: 197). Bu sanatçılar, sanatın sadece tek bir kavramla olamayacağını, sanatın maddi bir yönü olduğunu hatırlamış kimselerdir.

Yukarıda adı geçen bu sanatçıların eserlerini incelediğimizde, birkaç hariç⁶⁸ edindiğimiz izlenim, bize Donald Kuspit hakkındaki nihai bir fikir vermektedir. Donald Kuspit, muhakazakar ve elitisttir. Muhafazakarlığı ve elitizmi, onu öyle bir noktaya getirmiştir ki; listesine aldığı bütün bu sanatçıların resimleri “güzel” olmakla birlikte, 20. yüzyıldan beri yaşanan bütün tarihi adeta yok saymaktadır. Bu sanatçıların eserleri ancak sanatçının “virtüöz”lüğünü göstermekte, sanata ve izleyiciye yeni, farklı hiçbir şey katmamaktadırlar. Eski ustaların şaheserlerinden sonra, bu eserler ancak eskiye öykünmekte olan mimetik ya da soyut eserlerdir.

Kuspit'in geleneksel değerlerden taviz vermemesi, onun Çağdaş Sanat'ın bir kriz içinde olduğu gerçeği yerine, onun toptan yok sayarak sanatın sonunu ilan etmesine yol açmaktadır. Bize göre “yeni eski ustalar” olarak nitelediği sanatçılar, sanatın gelişmesine, evrilmesine izin vermeyecek kadar muhafazakardırlar. Donald Kuspit, yeni kuram ya da tanım arayışlarına girmeden, krize yol açsalar da azımsanmayacak önemdeki eserleri itibarsızlaştırarak adeta kendisi sanatın sonunu getirmektedir. Çağdaş

⁶⁷(<http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/> erişim tarihi 30.06.2016 20:40)

⁶⁸ Vincent Desiderio, Julie Heffernan, Paula Rego, Jenny Saville, Odd Nerdrum gibi sanatçıları dışarıda tutuyoruz.

Sanat, bize göre içinde olduğu krizden sürekli yenilenerek, tarihin getirdiklerini takip ederek ve her daim toplumun içinde yaşayarak çıkacaktır.

SONUÇ

Tezimizde 20. yüzyıl başlarında sanatta ortaya çıkan krizden kaynaklanan “sanatın sonu” düşüncesinin geçerliğini sorgulamaya çalıştık. Bu amaçla ilk bölümde, günümüzde birbirinin yerine sıkça kullanılan, alımlayıcıda açık ve net çağrışımları bulunmayan Modern, Avangard ve Çağdaş sanat ayrımını belirginleştirdik. Sanatın sonu tezlerini ele alabilmemiz için bu ayrımın bilinmesi bize göre bir gerekliliktir. Modern sanat; plastik sanatların yeni teknolojik araçların gelişmesi ve temsilde ulaşılabilecek son noktaya gelindiği düşüncesiyle tamamen yeni bir sanat arayışıyla yola çıkar. Avangard ise modern sanattan daha da ileriye giderek adına yakışan bir biçimde sanatın yeni sahalarına, belirsizliğe doğru keşfe çıkar. Avangard, sadece kendinden önceki akımları eleştirmekle kalmaz, bir bütün olarak sanat geleneğini reddeder. Bu reddediş, aslında sanatın özerkliğini de reddediştir. Avangardlar, sanatı politik bir duruş olarak yorumlayarak sanatın yaşamla birleşmesi gerektiğini savunurlar. Fakat bu tavırlarıyla, bize göre krizin sebeplerinden biri oluşur. Reddedişleri bir nihilizme dönüşürken; sanat ve yaşamı bir potada eritme isteği sanatın sınırlarını belirsizleştirir. Sanat eserlerini gündelik nesnelerden ayırmak büyük bir sorun haline gelir. Ayrıca Avangardlar’ın kullandıkları şok yöntemi, bir kereliğe mahsus olduğu için etkisini çabucak yitiren ya da çok kısa ömürlü eserlerin yapılmasına neden olur. Şok yöntemi, sanatın kalıcı, adeta ölümsüz olduğuna dair inancı da sarsar. Avangardlar’ın kullandığı bir başka yöntem olan kolaj ise gündelik nesneleri, sanat eserine dönüştürerek sanatın neliğini sorgulatır. Çağdaş Sanat da, Avangard’ı taklit etme yoluna giderek krizin daha da büyümesine neden olmuş, Avangardlar’ın radikal yöntemlerini tekrar tekrar kullanarak sıradanlaştırmış, kanıksatmıştır. Saptadığımız bir diğer büyük sorun da budur.

Bu üç sanat kavramını ve birbirleriyle bağlantılarını açıkladıktan sonra ikinci bölümde, Avangard sanatın neden sanatın sonunun sorumlusu olduğunu gösterebilmek

için iki Avangard kuramını ele aldık. Bu kuramlar, Avangard'ı açıklama iddiasında olmaları bakımından eşsizdi. Bunlardan ilki Perer Bürger'in, ikincisi ise Renato Poggioli'nin kuramıydı. Peter Bürger, Avangard'ı belli bir tarihsel dönemde sınırlayarak, "Tarihsel Avangard" adı altında belli bir grup sanatçıyı imlerken; Poggioli, Avangard'ı, sanatçının içinde olduğu özel bir psikolojik durum olarak tanımlamaktaydı. Peter Bürger, Avangard'ı çok kısa bir zaman dilimiyle sınırlaması ve Ekspresyonistler'i dışarıda bırakması yüzünden eleştirilmişti. Poggioli'ye göre ise Avangard, belli bir dönemle sınırlanmayan bir hareketti. Poggioli, Avangard'ın dört uğrağı olarak aktivizm, antagonizm, nihilizm ve agonizmi belirliyordu. Bize göre Avangard'ın bu uğrakları, aslında sanatın krizinin mahiyetinin göstergeleridir. Fakat Poggioli her ne kadar Avangard'ı belli bir tarihsel dönemle sınırlamasa da, anlattığı Avangard, bize göre açıkça Modern Sanat'tır. Poggioli, Avangard ve Modern'i aynı anlamda kullanmaktadır. Bu haliyle de Poggioli her ne kadar Avangard'ın sonundan bahsedemeyeceğimizi söylese de, kuramı incelendiğinde Avangard tarihte bir kere olacak bir olgu gibi görünmektedir.

Üçüncü bölümde ise Arthur Danto ve Donald Kuspit'in sanatın sonu tezlerini ele aldık. Arthur Danto, Hegelci bakış açısıyla sanatın ve tarihin yollarının ayrılmasından ötürü artık sanatın tarihin itici güçlerinden biri olmadığını fakat bunun sanatın artık yapılmayacağı anlamına da gelmediği iddiasındaydı. Sanat eseri ve nesnenin birbirinden ayırt edilemez haldeki örnekler, Danto'ya göre sanatçının, sanatın doğasını sorgulamasındaki son nokta olmuş ve bundan sonra sanatçı artık filozofa dönüşmüştür. Bize göre Danto'nun başlangıç noktası olan temsil ve ifade kuramlarının artık Çağdaş Sanatı açıklayamaması nedeniyle yeni bir kurama ihtiyaç duyulması fikri, Danto'yu sanatın sonu iddiasına zorunlu olarak ulaştırmıştır. Çünkü Danto, bütün sanatı kapsayacak olan kuramın (kendi önerdiği modelin) Hegelci bir tarihsel diyalektik olduğunu savunmasıyla, sanatın sonu kaçınılmaz olmuştur. Danto, süreci çok açık ve net biçimde betimlemeyi başarırken, bize göre kuramı döngüsel bir argümandır.

Danto'nun sanatın sonu tezi iyimser bir söylemdir. Danto'ya göre sanat, artık gerçek özgürlüğüne kavuşmuştur. Herkes sanatçı olabilir, her şey de sanat olabilir. Herkesin sanatçı, her şeyin sanat olması ise bize göre krizin çözümlerinden biri değil, onu besleyen etkidir.

İkinci ele aldığımız kuram ise Donald Kuspit'inkiydi. Kuspit, Danto'nun tersine tam da çağdaş sanatçıların başarı hırısı, kitlelere ulaşma isteği ve eskiyi yorum katmadan, sadece kopyalamaları yüzünden sanatın sonunun geldiğini savunmaktaydı. Kuspit'e göre Çağdaş Sanat'ın şu anki içler acısı halinin sorumlusu ise Duchamp, Heartfield, Ortez gibi sanatçılardı. Bu açıdan, bize göre, Kuspit, adını hiç anmasa da Peter Bürger'in Avangardlar'ını kıyasıya eleştiriyor ve sanatın sonundan sorumlu tutuyordu. Bürger'in belirlediği, şok, kolaj, fotomontaj, hazır nesne gibi Avangard yöntemler, Kuspit'e göre sanatın sıradanlaşmasının başlıca nedenleriydi. Kuspit için de sanatın sonu ifadesi, bir daha sanat yapılmaması anlamında değil; Kuspit'in olumladığı yüksek sanatın sonunun gelmesi, haliyle sanat eserinin popüler kültür nesnelerine, bayağı işlere dönüşmesi anlamında kullanılıyordu. Kuspit'e göre, Çağdaş Sanat'ı içinde olduğu durumdan çıkaracak olan ise onun "yeni eski ustalar" adını verdiği bir grup sanatçıydı. Bu sanatçıların bazıları bize göre de son derece nitelikli eserler verirken, diğerleri geleneksel sanatın belirlediği ölçütlerden (renk, kompozisyon, ışık-gölge ve doku açısından) çıkmayan ve bize göre hiçbir yenilik hissi vermeyen sanatçılardı.

Bir modern sanat müzesine girdiğimizde herhangi bir ibadethaneye girdiğimiz zamanki gibi hissediyoruz. Mekanın tasarımının bize dikte ettirdiği teslim olma hissinden kurtulamıyoruz. Bu açıdan bakıldığında sanatın da aynı din gibi bir yaptırım uyguladığını söyleyebiliriz. İçeri adımımızı attığımızdan itibaren, sessizliğe bürünüyoruz. Tarifsiz bir tedirginlik, ürkeklik kaplıyor içimizi. Müzenin ya da galerinin bize anlattığı herşeyi kabullenmeye razıyız. Mekanı terk ettiğimizde ne söylersek söyleyelim, içerideyken adeta bir büyü'nün etkisi altında kalıyoruz. Tam da müzelerin yarattığı bu kutsallık, gerçek fikirlerin ve hislerin yüzeye çıkmasını engelliyor. Engin

tavanlar, geniş aralıklarla yerleştirilmiş tablolar, son derece minimal bir yerleşim düzeni, insanı yalnızlığa mahkum ediyor. Mekan tek başına muktedir olmayı başarıyor ve insanı olabildiğine eziyor. Bu yüzden eserin karşısına geçtiğimizde, mekanın bize dikte ettirdikleri dışında bir refleksiyon gerçekleştiremiyoruz. Hatta bu akıl tutulması, müzedeki sıradan nesneleri bile sorgulamamıza yol açıyor. Bu kısıtılmışlık hissi bizi sanattan daha da uzaklaştırıyor.

Sanat eseri ile ilişkinin bir diğer boyutu daha vardır. Bu bahsettiğimiz boyut ikiyüz yıl önce görünür olmuş ve 20. yüzyılın sonlarına doğru ayyuka çıkmıştır. O da “sanat eserinin nesneleşmesi” olarak tanımlayabileceğimiz bir olgudur. Öyle ki artık bazı durumlarda sanat eseri, diğer nesnelerden ayırt edilemez hale gelmiş. Geleneksel sanatta, eseri tanıyabildiğimiz çerçeve, imza, düzlem (tuval) vb. bu yeni sanatta ortadan kalkmıştır. Sıradan günlük nesneler sanat olarak sergilenmektedir. Onların sanat eseri olabileceğini tahmin edebilmemiz için ancak bir müze ya da galeri gibi bir mekanda sergilenmesi gerekmektedir. Artık mekanın kendisi sanat eserinin neliğini dikte eder. Fakat bu da yeterli değildir. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz mekanın dikte ettirdiği ölçütler yüzünden, mekan içindeki her nesne “sanat eseri” şüphesiyle değerlendirilir hale gelir. Bu durumun başlıca nedeni ise Avangardlarla başlayan sanatın özerk statüsünü terk etme, yaşamla iç içe geçirme arzusudur. Sanatın özerkliği, toplumsal eleştiri açısından mutlaka korunmalıdır. Sanat eseri olarak seçilen sıradan nesneler bize göre bu özerkliğe bir darbe değildir. Sanatın özerkliğine esas darbeyi vuran kapitalist serbest pazar ekonomisidir. Sanatın metalaşması, galerilerin ve açık artırma evlerinin alım-satım stratejileri, sanatçıları arz-talebe göre çalışır hale getirmektedir. Sanatçı yaşamak için sanatını satmak zorunda kaldığı sürece, sistemden çıkabilmesi ve eleştirel olabilmesi çok zordur.

Alımlayıcı açısından bakımından değerlendirildiğinde ise, kişinin sanatla ilişkisi; öğrenmeden ve sorgulamadan çok haz üzerine kurulmuştur. Ortalama bir insan, algılayabildiği ve kolayca hazmedebildiği, dolayısıyla daha çok temsile dayalı sanatı

tercih eder. Sanat eseri temsilden uzaklaştıkça ve alımlayıcı bu sanata dair bilgisi olmadığı için anlamlandırmadığından, alımlayıcı Çağdaş Sanattan ve sanatçıdan uzaklaşmaktadır.

Geçmişteki belli başlı eserlerin sanat açısından üstünlükleri neredeyse tartışılmazdır. Bunun sebebi, yüzyıllardır bu üstünlüğün hangi maksatla olursa olsun sürekli olarak onanmasından, yani bir tür art zamanlı bir uzlaşımından kaynaklanmaktadır. Bu sürekli onanma, sanata ait özsel bir nitelikten kaynaklanıyormuş gibi görünmektedir. Günümüz eserlerini yorumlarken de biz, geleceğin tarihini şimdide yazıyoruz. Bu yüzden günümüz eserlerine verilen yargılar, onların kalıcılıklarını da etkileyecektir. Yani bu demektir ki, sanat eserinin kalıcılığı sanatçıdan daha fazla belki de alımlayıcıya bağlıdır.

Günümüzde sanatın söz konusu eleştirelliği hala devam etmektedir. Ancak, geçmişe göre öncelikli konumunu yitirmiş durumdadır. Sanatçı, artık kendinden emin bir biçimde son noktayı koyan ve buyuran olmak yerine, sürekli olarak kendi kimliğini sorgulamaktadır. Bir yandan da onaylanma ve kabul görme isteği duyar. Sanatçı, kitleler tarafından onaylanmak istedikçe, kitlelerin kolayca alımlayacağı nesneler yaratmak zorunda kalır. Sanatı daha kolay hazmedilen, herkesin anlayacağı türden bir alana indirger ve kitlelerin bildiği, tanıdığı, yakınlık kurabileceği içerikleri seçer. Fakat burada şöyle bir sorun yatmaktadır: Sanat kurumları, sanatın din ile olan kadim bağından mütevellit bir kutsallık yanılgısı yarattığı için dayattığı kuralları yok saymak çok zordur. Sanatçılar açıkça bu kurumların dışına adım atmaya istekli değildir çünkü bu, sanatçı için aforoz edilmek olacaktır. Bu yüzden sanat kurumlarından uzak duran kitleler, bu sanatçıları tanımazken, eserleri değerlendiren grup için de bu yeni sanat, büyüsunü kaybetmiş, yavan bir nesne haline dönüşmüştür. Bunun sebebi, aslında son derece basit bir niyetle yaratılan bu işlere yoğun anlamlar yüklenmeye çalışılması ve bu yaratılan anlamlarla eserin formu arasındaki tutarsızlığın, izleyiciyi sanatçıdan uzaklaştırmasıdır. Geçmişten aktarılan bilgilerin ve kuralların etkisi altında izleyicinin aklındaki şudur:

“sanat bu kadar basit olamaz, mutlaka çok daha derin bir anlamı olmalı.” Yani sanatın sonu gelmiş gibi hisseden, aslında sanatçıdan çok izleyicidir. Zira sanatçı, her ne olursa olsun, yaratmaya devam edecektir ta ki kendisinin tükendiğine karar verene kadar. O, sanat tarihi ile, sanatın güncelliği ile bu açıdan ilgilenmez. Sanatçı, tarihe yayılmış bütün eserlerde, beslenebileceği bir yön görür o kadar. İzleyicinin sanatın sonu ile kast ettiği ise, geçmişin eserleri ile güncel eserler arasındaki hissettiği bir uçurum olduğudur. Tezimizde ulaştığımız sonuçlardan biri de şu olmuştur: aslında tartıştığımız sanatın sonunun gelip gelmediği değil, insanı hayranlığa sürükleyecek, derinden etkileyen sanat eserlerinin hala yapılıp yapılmadığıdır. Dünyanın dört bir yanında sergiler açılmaya ve yeni sanatçılar ortaya çıkmaya devam etmektedir. Ama eksikliğini hissettiğimiz şey, geçen yüzyıla kadar bir çok örneğini bulduğumuz Walter Benjamin’in deyişiyle bir “aura”ya sahip eserlerdir. Bu auradır ki insanda bir büyü etkisi yaratır. Aslında insan kendisini görür sanat eserinde. Çünkü sanat eseri de aynı insan gibi hem maddi olanın zorunluluklarına tabiidir hem de içinde bir ruh taşır. Aura’yı yaratan da budur. Sanat eserini seyrederken, izleyici bir yandan başka bir insanı yani sanatçıyı çözümlerken, öte yandan kendine dair gerçeklerin de farkına varır.

Tezimizin temel problemi olan “sanatın sonu”nun aşırı ölçüde iddialı bir sav olduğu sonucuna ulaştık. Çok kısa bir zaman biriminde gerçekleşen bir süreçten yola çıkarak evrensel bir değerlendirmeye varmak yanlıştır. Bütün tarih sürecinde, çeşitli alanların tutuluma girdiği, bir kriz yaşadığı dönemler olmuştur. İnsanın “işte bu son nokta, yapılacak hiçbir şey kalmadı” dediği zamanlar olmuştur. Bunun sebebi, o andaki egemen söylemin doruk noktasına ulaşması ve en mükemmel örneklerini ortaya koymuş olmasıdır. Fakat unutulmuş nokta, sadece şimdinin olanaklarının tükendiğidir. İnsan türü varoldukça bir alanın açacağı yeni kapılar, diğer alanlarda da yankılanacak ve yeni imkanlar yaratacaktır.

Bu açıdan konumuzla ilgili olarak söyleyebileceğimiz tek şey sanatın kategorilerinin değiştiğidir. Sanat artık sadece güzel ve estetikten hareketle

tanımlanamaz. Ayrıca, biyosanat ve mal etme sanatının açığa çıkardığı sorunlardan anlaşılmaktadır ki, artık sanatın ilgiden ve çıkardan uzak bir alan olduğunu iddia etmek tehlikeli sonuçlar doğurabilir.

Sanatın bir krizde olduğu aşikârdır fakat bir kriz olsa olsa bir duraklamaya yol açar. İnsanın düşünce dünyasına katılacak yeni kavramlar, keşfedilecek yeni şeylerle sanat da yeni bir evreye adım atabilir. Ancak sınırlı insan zihni bu değişikliklerin ne olacağını ve hangi yöne sapacağını şimdiden kestiremeyebilir. Bu yüzden bununla ilgili herhangi bir iddia saf bir spekülasyon, bir falcının kehanetinden fazlası olmayacaktır.

Sanat felsefesi, kuramı ve eleştirisi belli bir dilin içinden konuşur ve bu dil, Humboldt'un da ifade ettiği gibi dünyayı kuşatır. İnsan dil içinde yaşar ve dil onun çevresinde, sihirli bir çember çizer. Dil sayesinde insan varoluşunu ortaya koyarken bir yandan da onun tuzağına düşer. Bir dilden kurtulmanın tek yolu ancak başka bir dile geçişle mümkündür. O yüzden eleştirilerden çok, sanat eserinin kendisine bakmak gerekir çünkü eleştiriler her zaman bir dilin içinden olacaktır ve o dili yansıtacaktır. Bu yüzden bizim bireysel olarak sanat eserinin kendisinde dolaysız olarak ne gördüğümüz daha önemlidir. Kendi algımıza güvenmek, gerektiğinde “kral çıplak” demek, günümüzde neyin sanat olup olmadığını değerlendirmede belki de tek çaredir. Bu da cesaret isteyen bir iştir.

Sanat eserlerini doğru yorumlayabilmek için öncelikle bilgi şarttır. Tezimizi yazarken ulaştığımız bir başka sonuç da pedagojiktir: Sanat eğitiminin gerekliliği. Sanat eğitiminin gerekliliğinin anlaşılması için, sanatın ne olduğunu anlamak şarttır. Sanat, aynı felsefe ve din gibi, dünyayı ve varoluşu anlamlandırma çabasıdır. Tam da bu yüzden insan, insan olalı beri sanat yapmaktadır. Sanat, insana özeldir. Düşünmenin insana ait olması gibi; yaratma ve hayalgücü de insana aittir. Sanat tarihini öğrenmek, insanın kendisini tanımasının bir başka yoludur.

KAYNAKÇA

- Ackerman, J. S. (1969) "The Demise of the Avant Garde: Notes on Sociology of Recent American Art", *Comparative Studies in Society and History*, Special Issue on Cultural Innovation, Vol.11, No.4, Cambridge University Press, s. 371-384
- Arendt, H. (1956) *Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları,(2004)
- Artun, A.(ed) (2010) *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, çev. Kaya Özsezgin vd., İletişim Yayınları
- Baudelaire, C(1863), *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, (2003)
- Berger, J.(1978),*Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 16. Basım, (2010)
- Berlin,I (1999) Romantikliğin Kökleri, çev. Mete Tunçay, Yapı Kredi Yayınları, (2004)
- Breton,A.(1929) *Birinci Sürrealist Manifesto*, çev. Yeşim Seber Kafa, Altıkkırkbeş Yayın (2003)
- Bumin,T.(1996) *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, Yapı Kredi Yayınları, (2005)
- Bürger, P.(1974) *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, (2004)
- Calinescu, M.(1987) *Modernliğin Beş Yüzü*, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, (2010)
- Carroll, N. (ed) (2000), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press
- Dada Manifestoları*,(2008) çev. Melis Oflas, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul
- Danto, A. C.(2013), *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık
- Danto, A. C., (1998), *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları (2010)

- Danto, A. C.(1988), “The End of Art: A Philosophical Defense”, *History and Theory*, vol.37 No.4,s.127-143
- Danto, A. C.,(1986) “The End of Art”, *Philosophical Disenfranchisement of Art* içinde, Columbia University Press, s.81-117
- Danto, A. C., (1981), *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Esin Berktaş, Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, (2012)
- Döderlein, L.(1875) *Döderlein’s Handbook of Latin Synonymes*, çev. H.H. Arnold, W.F.Draper Pub.
- Dubuffet, J.(2010), *Boğucu Kültür*, çev. İsmet Birkan, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Basım
- Egbert, D.(1967) “The Idea of Avant-garde in Art and Politics”, *The American Historical Review Vol.73 No.2 s.*, The University of Chicago Press, s. 339-366
- Focroulle, B; Legros, R. ve Todorov, T. (2011) *Sanatta Bireyin Doğuşu*, Çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları
- Greenberg, C.(1939) “Avangard ve Kitch”, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* içinde, ed. Mehmet Yılmaz, çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınevi,(2004),s.244-263
- Guasch,A.M. (2008) “Arthur Danto and Donald Kuspit: Interviews on Contemporary Art and Art Criticism”, *Ars. Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences* n° 41, s.. 137-146
- Guilbaut, S.(2009), *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık
- Habermas, J. (1981), “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, Postmodernizm içinde, ed. Necmi Zeka, çev. Güleğül Naliş,Kıyı Yayınları,(1994),s.31-44,
- Habermas, J.(1962), *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yayınları (2012). 10. Basım
- Hafner, E.M (1969), “The New Reality in Art and Science”, *Comparative Studies in Society and History*, Vol.11, No.4, Special Issue on Cultural Innovation, Cambridge University Press

- Harvey, D.(2010) *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, 5. Basım
- Huyssen, A.(1981)“The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in 1970’s”, *New German Critique No:22*, New German Critique,s.22-40
- Klingsöhr-Leroy,C.(2006), *Gerçeküstücülük*, çev. Mehmet Tahsin Yalım, Taschen, Remzi Kitabevi
- Kubler, G, (1969), [The New Reality in Art and Science] Comment, “*Comparative Studies in Society and History*”, *Special Issue on Cultural Innovation*, Vol.11, No.4, Cambridge University Press, s.398-402
- Kuhn, T.(1969) [The New Reality in Art and Science] Comment, *Comparative Studies in Society and History*, Vol.11, No.4, Special Issue on Cultural Innovation, Cambridge University Press
- Kuspit, D. (2000), “Art is Dead; Long Live Aesthetic Management”, *Redeeming Art: Critical Reveries içinde*, Allworth Press, s.279-313
- Kuspit, D.(2010), *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 3. basım
- Maciunas, G.(1960), *Fluxus Manifest*, <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/> erişim tarihi 30.06.2016
- Malevich, K(1927). *Nesnesiz Dünya: Suprematizm Manifestosu*, çev. Cansu Tapan, Dedalus Kitap, (2013)
- Murphy, R.(2004), *Theorizing The Avant-Garde*, Cambridge University Press,
- Paz, O. (1972) *Çamurdan Doğanlar*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları,(1996)
- Poggioli, R. (1972), *Theory of The Avantgarde*, çev. Gerald Fitzgerald, The Belknap Press of Harvard University Press
- Rajchman,J.(2011), “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”, *Çağdaş Sanat Nedir? içinde*,Ed. Ali Artun- Nursu Örgü, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları,(2013), s.19-37

- Simon, C.H.(1825), “L’artiste, Le Savant et L’Industriel: Dialogue”, *Opinions Litteraires, Philosophiques et Industrielles* içinde, Galerie de Bossanfe Pere Libraire, s. 331-392
- Szabolcsi, M.(1971) “Avant-garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”, *New Literary History Vol.3 No:1*,The John Hopkins University Press, s. 49-70
- Taylor,S.(1999), *Left Wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism 1910-1920*, Walter de Gruyer
- Tunalı, İ.(2011), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, 8. Basım

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Balıkesir'in Edremit ilçesinde doğdu. İlkokulu İzmir Hakimiyet-i Milliye İlkokulu'nda, ortaokul ve liseyi ise İzmir Özel Saint Joseph Fransız Lisesi'nde okudu. 2008 yılında Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl Ege Üniversitesi Felsefe Tarihi'nde bütünleşik doktora başladı. 2011 yılında Adıyaman Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne ÖYP dahilinde araştırma görevlisi olarak kabul edildi. Halen 35. madde görevlendirmesiyle Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

AKADEMİK ÇALIŞMALAR:

Kitap Editörlüğü:

Gülşen, B., Bozkurt, E., Sorguç, G., Morkoç, U. (2014). *Günümüzü Felsefe İle Düşünmek*, Ege Üniversitesi Yayınları

Yayınlanmış Bildiri:

Çetiner, G. (2013), "Emancipation From The Museum: Street Art", *Performing Cultures* içinde, ed. Jakub Petri, Wydawnictwo LIBRON – Filip Lohner, Krakow, Polonya, s. 211-228,

Sözlü Bildiri:

Çetiner, G. (2012) "Sanatın Sonu mu? Çağdaş Sanatta eleştirelilik problemi ve otonomi kaybı üzerine bir inceleme", ODTÜ 1. Sosyal Bilimler Doktora Öğrencileri Çalıştayı, Ankara

Panel:

Sorguç, G. (2014), "Mona Lisa Çirkin", ODTÜ Fotoğraf Şenliği '14, 17-21 Mart, Ankara

Kitap Eleştirisi:

Çetiner, G.(2011) "Venedik'te Bir Prens", *Radikal Kitap Eki*, 21 Ekim, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık

Çetiner, G.(2009) "Reddi Miras: Miras'ın Sosyopolitik Analizi", *Virgül Dergisi*, No: 130, Eylül-Ekim, Pusula Yayıncılık

ÖZET

1980'lerin başından beri, sanat üzerine düşünürken kullandığımız kategorilerde önemli bir değişim yaşanıyor. Bu değişimin sebebi, çağdaş eserlerin, geleneksel sanat eserlerine göre ciddi farklar göstermesidir. Çağdaş eserler, elimizdeki tanımlar ve kuramlar ile açıklanamamaktadır. Bu yüzden sanat dünyasında sanatın sonunun geldiğine dair çeşitli tezler ortaya atılmaktadır. Bu tezlerin Hegelci bir yaklaşıma dayandırılan bazıları, sanatın sonu iddiası ile sanat ile tarihin yollarının artık ayrıldığını ve sanatın artık post-tarihsel bir karaktere büründüğünü savunmaktadır. Sanatın sonuna dair diğer tezlerde ise geçmişe, sanat çağının “yüksek sanat” eserlerine duyulan özlem, sanat eserinin biricikliğini, sahilliğini kaybetmesinden duyulan korkuyla karışarak son kırk yılın eserlerini toptan bir reddedişe dönüşmektedir. Tezimizde bu iki grubun savlarını incelemek üzere, Arthur Danto'nun ve Donald Kuspit'in sanatın sonu tezlerini irdeledik. Tezimizde 19. yüzyıldan itibaren sanatın izlediği süreç ve bu süreçte geline nokta da yaşanan krizin yol açtığı sanatın sonu düşüncesini değerlendirdik. Bu bağlamda Modern, Avangard ve Çağdaş Sanat'ı inceleyerek sanatta yol açtıkları geri dönüşü olmayan değişikliklerinin nasıl bir krize yol açtığını belirledik. Böylece, saptadığımız bu krizden kaynaklanan sanatın sonu düşüncesini incelemeyi amaçladık.

ABSTRACT

Since the beginning of 1980s, an important change in the categories by which we think about art has been taking place. The reason of this change is that the contemporary art works show significant differences from traditional art works. Contemporary works cannot be explained with available definitions and theories of art. Therefore, in the art world, several theses about the end of art have been brought up. Some of these theses with a Hegelian approach claim that the end of art means that art and history's ways are branching and art has a post -historical character now. In the other end of the art theses, longing for "high art works" of art age combined with the fear of missing authenticity and uniqueness of contemporary art works thus it becomes a total denial of contemporary art. In our dissertation, we scrutinized Arthur Danto's and Donald Kuspit's theses as exemplary.

In our dissertation, we evaluated the process of art from 19th century until our time and the crisis that it created that caused the thoughts of end of art. In this context, we analyzed Modern, Avantgarde and Contemporary art and determined how the irremediable changes caused this crisis in art. Our aim is to defend that the end of art claim which was raised from this crisis is not a valid thesis.