

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1950'LERDEN GÜNÜMÜZE SANATTA AVANGARD
OLGUSU**

**ÖZGÜR ÇİMEN
4715020**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. RIFAT ŞAHİNER**

**İSTANBUL
2010**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1950'LERDEN GÜNÜMÜZE SANATTA AVANGARD
OLGUSU

ÖZGÜR ÇİMEN
4715020

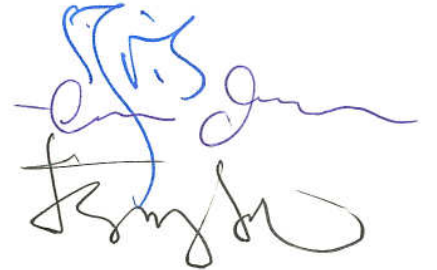
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 22. 09. 2010
Tezin Savunulduğu Tarih: 22. 10. 2010

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Unvan Ad Soyad
Tez Danışmanı: Doç. Rıfat Şahin

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Tunc Aksoy
Öğ. Gör. ERGİN ATIL

İmza



İSTANBUL
Eylül 2010

ÖZ

1950'LERDEN GÜNÜMÜZE SANATTA AVANGARD OLGUSU

Özgür Çimen

Eylül, 2010

Bu çalışmada, avangardın tarihsel geçmişi göz önünde bulundurularak, 1950'lerden günümüze sanatta avangard olgusu ele alınmıştır. 1950 sonrası sanatta avangard olgusunu etkileyen faktörler ve avangardın geçirdiği dönüşüm ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu konunun ele alınmasındaki amaç, avangard olgusunun günümüzde nasıl okunması gerektiğini ortaya çıkarmak ve gerek günümüz sanatını anlamak gerekse de günümüz sanatı için avangardın taşıdığı potansiyeli araştırmaktır.

Tezin içeriğinde, özellikle 20. yüzyılın başında Avrupa'daki tarihsel avangard anlayışlarla, 1950'lerde A.B.D.'de yeniden biçimlendirilen avangard oluşumların birbirinden ayrıldıkları noktalar saptanmış; II. Dünya Savaşı sonrasında A.B.D.'de oluşturulan avangard modelin nasıl biçimlendiği detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Peter Bürger'in "Avangard Kuramı" ve Hal Foster'ın "Gerçeğin Geri Dönüşü" çalışmaları çıkış noktası alınarak, avangard kavramı üzerindeki tartışma ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. 1950 sonrası avangard olgusunda yaşanan değişimin nedenlerine değinilerek, kültür endüstrisi için avangardın rolünün neden önemli olduğu anlatılmış; popüler kültür, kiç ve avangard arasındaki ilişkiler vurgulanmıştır. Modernizmde yaşanan kırılmayla birlikte ortaya çıkan avangard ve neo avangard ayrımı, bu konuda düşünen teorisyenlerin fikirleriyle beraber açıklanmıştır.

1980 sonrası dünyada yaşanan ekonomik, siyasi ve kültürel değişimler çerçevesinde ortaya çıkan tartışmalar bir kere daha avangardı geri getirmiş; modernizme getirilen eleştiriler, avangardı da etkilemiştir. 1980 sonrası sermayenin büyümesiyle ortaya çıkan özel şirketlerin avangardın seyrini nasıl değiştirdiği ve sermayenin uluslararası hale gelmesiyle sayıları giderek artan müze ve bienallerle avangardın ilişkisi açıklanmıştır. Küreselleşme ve Yeni Dünya Düzeni'nin avangard üzerindeki etkisine değinilmiş; küreselleşmenin getirdiği kimlik politikalarının sanatçılara yansımaları gösterilmeye çalışılmıştır. Küresel ağ toplumunun ve teknolojinin getirdiği yeniliklerin, avangard arayışlar için oluşturduğu alternatifler üzerinde durulmuş, son bölümde ise karşı stratejiler ve direnç alanları yaratan örnekler üzerinden günümüzde avangardı nasıl yorumlamamız gerektiği ve avangardın günümüz sanatı için önemi vurgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: "avangard", "neo avangard", "kültür endüstrisi", "sanatın kurumsallaşması", "küreselleşme".

ABSTRACT

AVANT- GARDE PHENOMENON IN ART SINCE 1950'S UP TO DATE

Özgür Çimen
September, 2010

In this study, avant- garde phenomenon in arts was inspected since 1950s up to day in consideration of the historical past of the avant-garde. It is tried to set forth the factors affecting the avant-garde phenomenon in arts after 1950s and the evolution occurred with avant-garde event.

The purpose of investigating this subject is to clarify how avant-garde concept should be considered nowadays and to search for the applicability of the potential of avant-garde concept for recent artworks.

In the content of the thesis, the differentiating points between the historical avant-garde understanding in Europe at the beginning of 20th century and the avant-garde phenomenon model shaped in USA in 1950s were identified; it is investigated in detail how the avant-garde model was shaped in USA following 2nd World War. The discussion on avant-garde concept is tried to be set forth by taking “Avant-Garde Theory” of Peter Bürger and “The Return of The Real” of Hal Foster as departure point. The reasons of changes experienced on avant-garde phenomenon after 1950 was investigated, explaining why the role of avant-garde is important for cultural industry and the relations between popular culture, kitsch and avant-garde is emphasized. The separation between avant-garde and neo avant-garde concepts experienced along with the rupture realized with modernism was explained with the ideas of theoreticians studied in this field.

The discussions aroused within the frame of economical, political and cultural changes in the world following 1980 have taken avant-garde back once more while the critics of modernism also affecting avant-garde. The relation between avant-garde and museums and biennials increasing in number along with the internationalism of capital and how the private companies borne with the increase of capital after 1980 has changed the course of avant-garde are explained. The affect of globalization and New World Order on avant-garde is mentioned; trying to show the reflections of the identity policies of globalization on artists. The innovations brought by global network society and technology and the alternatives they bring with for avant-garde pursuit were mentioned, and in the final section the importance of avant-garde for the arts nowadays and how we should interpret avant-garde was explained through the examples of opposite strategies and examples creating fields of resistance.

Keywords: “avant-garde”, “neo avant-garde”, “culture industry”, “institutionalization of art”, “globalization”.

ÖNSÖZ

Avangard hareketler, sanat tarihinde büyük kırılmalar yaratmış; avangard sanatçılar ise sanatın, üretimi, dağıtımı ve algılanmasını değiştirmişlerdir. Günümüz sanatında da bu etkiler hala devam etmektedir.

Yaşadığımız çağ, sonlarla doludur: “Tarihin Sonu”, “İdeolojilerin Sonu”, “Sanatın Sonu.” Bu sonların verdiği muğlâklık, belki de avangardın seyrine tanıklık ederek açıklık kazanabilir. Avangardı anlamak ise, günümüz sanatı için yeni alternatifler yaratabilir.

Bu tez çalışmasının hazırlamasında çok büyük katkıları olan tez danışmanım Doç. Rıfat Şahiner’e, görüşlerinden yararlandığım Sayın Ali Artun’a, kütüphanesinden faydalandığım Garanti Platform’u çalışanlarına, manevi desteklerinden dolayı aileme ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül, 2010

Özgür Çimen

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. AVANGARD KAVRAMI	5
2.1. Avangard Nedir?	5
2.2. Avangardın Tarihsel Gelişimi	8
2.2.1. Tarihsel Avangard ve Bürger	14
2.3. Frankfurt Okulu ve Avangard	19
2.3.1. Adorno ve Kültür Endüstrisi	23
3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI AVANGARDIN DÖNÜŞÜMÜ	25
3.1. Clement Greenberg ve Avangard	26
3.2. Avangard, Popüler Kültür ve Kiç	32
4. 1960- 1970 DOLAYLARINDA NEO AVANGARD	36
4.1. Hal Foster ve Avangardın Geri Dönüşü	40
4.2. Biçimci Avangarda Tepkiler	47
4.3. Nesnesiz Sanat.....	52
4.4. Geleneksel Mekâna Direniş.....	58
4.5. Kültürel Muhalefet	60
4.6. Sitüasyonizm ve Avangard.....	64
5. 1980'LERDE GÖSTERGE, SİMÜLASYON ESTETİĞİ VE AVANGARD	68
5.1. Meta-Gösterge	72
5.2. Simülasyon	75
5.3. Temellük ve Pastij	77
5.4. Temsil Sorununu	80
6. SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ BAĞLAMINDA AVANGARD	83
6.1. Küratöryal Çalışmalar, Şirket Sanatı ve Ekonomi Kültürü	84
6.2. Avangard, Müzeler ve Bienalizm.....	92
6.2.1. Müzeler.....	93

6.2.2. Bienalizm	98
7. KÜRESELLEŞME, YENİDÜNYA DÜZENİ VE AVANGARD.....	102
7.1. Kimlik Politikaları.....	107
7.2. Küresel Ağ Toplumu	112
7.3. Karşıt Stratejiler, Direnç Alanları	116
8. SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA	130
ÖZGEÇMİŞ.....	136

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Édouard Manet, “Olympia”, 1863.....	10
Şekil 2: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1964.....	16
Şekil 3: Jackson Pollock, “Numara 8”, 1949.....	29
Şekil 4: Andy Warhol, “100 Konserve Kutusu”, 1962.....	51
Şekil 5: Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	54
Şekil 6: John Cage, “Dört Dakika Otuz Üç Saniye”, 1952.....	55
Şekil 7: Allan Kaprow, “6 Bölümlü 18 Oluşum”, 1959.....	56
Şekil 8: Yves Klein, “Boşluğa Sıçrayış”, 1960.....	56
Şekil 9: Chris Burden, “Atış”, 1971.....	57
Şekil 10: Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran”, 1970.....	59
Şekil 11: Christo and Jeanne-Claude, “Chicago Çağdaş Sanat Müzesi Paketleme” 1968- 69.....	59
Şekil 12: Joseph Beuys, “1 Mayıs 1972 Batı Berlin’de İşçi Bayramı Sonrası”.....	62
Şekil 13: Piero Manzoni, “Sanatçının Kakası”, 1961.....	63
Şekil 14: Guy Debord, “Paris’in Psikocoğrafya Rehberi”, 1965.....	65
Şekil 15: Jeff Koons, “Yeni İki Katlı Islak/ Kuru Shelton”, 1981.....	73
Şekil 16: Haim Steinbach, “İlişkili ve Farklı”, 1985.....	74
Şekil 17: Peter Halley, “Plan B”, 2001.....	76
Şekil 18: Sherrie Levine, “Walker Evans’dan Sonra”, 1981.....	78
Şekil 19: Mike Bidlo, “Warhol Değil”, 1991.....	79
Şekil 20: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri #14”, 1978.....	81
Şekil 21: Barbara Kruger, “Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım”, 1987.....	82
Şekil 22: Chris Ofili, “Absolut Votka”, 1996.....	86
Şekil 23: Damien Hirst, “Sürüden Uzak”, 1994.....	88
Şekil 24: Hans Haacke “Sosyal Cila” (David Rockefeller alıntı; altı panelden biri), 1975.....	90
Şekil 25: Daniel Buren, “Afiş”, 1968.....	95
Şekil 26: Michael Asher, “George Washington’un heykelinin yer değiştirmesi” Chicago Sanat Enstitüsü, 2006.....	96
Şekil 27: Fred Wilson, “Müzeyi Kazmak, Köle Kelepçeleri& Gümüş Kaplar”, 1992.....	97
Şekil 28: Wang Guangyi, “Büyük Kınama Serisi: Coco-Cola”, 1993.....	105
Şekil 29: James Luna performans, “Kültürel Nesne”, 1987.....	109
Şekil 30: Doris Salcedo, “Shibboleth”, Tate Modern 2008.....	110
Şekil 31: Felix Gonzales Torres, “İsimsiz, Ross’un Portresi” 1991.....	111
Şekil 32: Guerrilla Girls, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illada çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985.....	112
Şekil 33: Brett Stalbaum, “Zapatista Floodnet”, 1988.....	115
Şekil 34: Alexander Brener, “Malevich üzerine kapitalizm eleştirisi” Stedelijk Müzesi 1997.....	117
Şekil 35: Chto delat, “Belgrad Hikâyesi”, 2009 Film.....	119
Şekil 36: Superflex, “Supergas” Kamboçya 2001.....	121

Şekil 37:	Etcétera, “W.Bush Protesto” Arjantin 2005	123
------------------	---	-----

1. GİRİŞ

Avangard olgusu, sanat tarihinde oldukça tartışmalı bir konudur. Avangard kavramı, içinde ideolojiler barındırdığından dolayı tarihin aynı dönemlerinde farklı yorumlanmış, sanatçılar ve teorisyenler tarafından birbirinden çok farklı anlamlarda kullanılmıştır. Avangard kavramı, 19. yüzyılda 1830–1940 arası sosyalist ütöapistler tarafından ilk olarak ortaya atıldığı zamandan bu yana, toplumun sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel değişimlerinden etkilenecek çok fazla anlam değişikliğine uğrayarak günümüze kadar gelmiştir.

Günümüz sanatının içinde bulunduğı sıkışmışlık durumunu değerlendirmek ve çıkış noktası sağlamak için avangard kuramı bize yardımcı olacaktır. Ne var ki, özellikle 1950’lerden sonra bu kavramın kullanımı ve tarifindeki köklü değişimler, bu tezin yazılmasında önemli bir etken oluşturmaktadır. Çalışma, özellikle günümüzde avangard olgusunun ne ifade ettiğini anlayabilmek adına, şu temel soruları sormaktadır: Bugün için sahici bir avangard durum ya da konumdan söz edilebilir mi? Avangard; çığır açıcı, yol gösterici ve menzili belirleyen bir itici güç olarak varlığını sürdürmekte midir? Yoksa salt bir yenilik, değişim nosyonu olarak mı algılamalıyız avangardı?

Kuşkusuz, tarihsel ve geleneksel tanımından bir hayli değişik bir biçime evrilen avangard olgusunun, günümüzdeki teorik altyapılar ve sanatsal çıktılar üzerinden nasıl okunabileceğı, konjöntürel olarak bu yaklaşımın politik bir direnç alanı yaratıp yaratamayacağı gibi birçok soru da bu çalışmanın sorgulama alanını oluşturmaktadır.

Günümüz sanatı, bir yandan modernizmin ortaya koyduğu kavramlarla hesaplaşmakta; öte yandan “modernizmin evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, yerine merkezin ötelediğı mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını” ve “müelliflin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik altyapıları” yerleştirmektedir.¹ Şayet avangardın, Modernizm ile özdeş bir doğrultuda hareket ettiğini -ki bunun aksini öne

¹ Rifat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008), 11.

süren birçok düşünce de mevcuttur- tespit edersek, avangardın modernizme yöneltlen eleştirilerden payını aldığını dile getirebiliriz.

Tezin çıkış noktasını, bu konu hakkında en önemli tespitleri yapmış olan Peter Bürger'in "Avangard Kuramı" adlı çalışması ve devamında ise Hal Foster'ın, Bürger'in tezini çürütmek için yazdığı "Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı çalışması oluşturmaktadır. Bu iki teorisyen arasında ortaya çıkan görüş farkı, avangardın geçirdiği dönüşümü anlamamızı da kolaylaştırmaktadır. Elbette avangard olgusunu tartışırken, bu konuda önemli çalışmalar yapan Adorno, Benjamin ve Frankfurt Okulu düşünürleri ve son dönemde görüşleriyle avangard tartışmasını canlandıran Rosalind Krauss, Huyysen, Danto, Guilbaut, Crane, Bourriaud vb. pek çok isim bu çalışmanın şekillenmesinde önemli başvuru noktalarını oluşturmaktadır.

Tezin birinci bölümü olan giriş kısmında, neden avangard olgusunun ele alındığı, tezde hangi sorunlara cevap arandığı ve tezi oluşturan bölümler kısaca özetlenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, avangard kavramı açılmalıp bu olgunun tarihsel gelişimi ortaya koyulmuş; Peter Bürger'in avangard kuramı ele alınıp konunun içinde etkin olan Frankfurt Okulu düşünürleri ve Bürger'in fikirleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmiştir. Bölümün sonunda ise avangardın yaşadığı değişimi etkin bir dille açımlayan Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" kuramı ele alınmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, II. Dünya Savaşı sonrası A.B.D'de oluşan sanat ortamının şekillenmesini sağlayan nedenler ve bu ortamın oluşturduğu avangard modelin hangi şartlarda ortaya çıktığı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde, Clement Greenberg'in avangard kavramına nasıl yaklaştığı irdelenirken, Greenberg'in "Avangard ve Kiç" makalesinden yola çıkılarak, avangard popüler kültür ve kiç arasındaki ilişkiler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde, 1960 ve 1970 dolaylarında avangard hakkında farklı görüşlere sahip teorisyenlerin görüşlerine yer verilmiş; Hal Foster'ın, Bürger'in avangard kuramını eleştirdiği ve savaş sonrası A.B.D'de şekillenen avangard oluşumları analiz ettiği önemli çalışması "Gerçeğin Geri Dönüşü" ele alınmıştır. Böylece, Foster'ın gerek Bürger'in görüşlerini nasıl çürütmeye çalıştığı, gerekse yeni avangardlar olarak nitelenen kuşağı nasıl analiz ettiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bölümün ilerleyen kısmında ise 1960 sonrası ortaya çıkan hareketlerin avangardla bağlantısı, sanatçılar üzerinden örneklenmiştir. Bu bölümde; "Biçimci Avangarda Tepkiler", "Nesnesiz Sanat", "Geleneksel Mekâna Direniş", "Kültürel Muhalefet"

başlıkları altında, Andy Warhol, Joseph Kosuth, Allan Kaprow, Yves Klein, John Cage, Chris Burden, Robert Smithson, Christo Claude, Joseph Beuys, George Maciunas vb. gibi döneme damgasını vurmuş avangard sanatçılar ve oluşumlar incelenmiştir. Üçüncü bölümün son kısmında ise pek çoklarına göre avangardın son kez ortaya çıkışı olarak değerlendirilen Sitüasyonist Enternasyonal ve Guy Debord'un avangardla olan ilişkisi ele alınmıştır.

Tezin beşinci bölümünde, 1980 sonrası yaşanan sosyo-ekonomik, kültürel ve ideolojik düşüncelerin değişmesiyle beraber, iyice yerleşen postmodern teorilerin etkisiyle avangardın anlamını kaybetmesi (ya da bu kavramdaki anlam kaymaları) birçok teorisyenin görüşleriyle irdelenmiş; bu dönemde sanat piyasasıyla/pazarla içli dışlı görünen ve spekülatif olarak süreci yönlendiren neo avangard sanatçılar üzerinde durulmuştur.

1980 sonrası avangard girişimleri ele alırken, özellikle düşünceleri refere edilen Jean Baudrillard, Roland Barthes gibi teorisyenlerin argümanlarına başvurulmuş ve bu düşüncelere yaslanan sanatçıların işlerinin avangardla ilişkisi irdelenmiştir. Baudrillard'ın "meta-gösterge" ve "simülasyon" kavramlarından hareketle; Jeff Koons, Haim Steinbach, Peter Halley v.b. sanatçıların işleri üzerinde durulmuş ve "Temellük ve Pastij" ve "Temsil Sorunu" başlıkları altında; Sherrie Levine, Mike Bidlo, Cindy Sherman ve Barbara Kruger'in yaklaşımları ele alınmıştır.

Tezin altıncı bölümünde, avangardın sanat ve kültür kurumlarıyla ilişkisi ele alınıp 1980 sonrası ortaya çıkan özel şirketlerin, sanat kurumunu yönetmeye neden ve nasıl talip olduğu üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, sanata yatırım yapan sermaye gruplarının, sanatın ve avangardın üzerindeki yaptırım gücü incelenmiş; sanatı nasıl yönlendirdikleri ve avangardı nasıl sundukları vurgulanmıştır. Hans Haacke örneğiyle, sanatın şirketleşmesine karşı alınan avangard duruşlar öne çıkarılmıştır. Bu bölümün sonunda, 1980 sonrası ortaya çıkan neo-liberal politikaların etkisiyle müze ve bienallerin şekillenışı ve sanatçıların aldıkları tutumlar incelenmiştir.

Tezin yedinci bölümünde ise, avangardın küreselleşme ve yenedünya düzeni içinde nasıl şekillendiği değerlendirilmeye çalışılmıştır. Küreselleşmeyle ve Yeni Dünya Düzeni ile oluşan kimlik politikalarının öne çıkması; James Luna, Doris Salcedo, Guerrilla Girls, Gonzales Torres örnekleriyle açıklanmıştır. Küreselleşmenin en son aşaması olan ve teknolojinin gelişimiyle beraber büyüyen ağ toplumunun nasıl çokluk olarak kullanılabileceği, Floodnet projesiyle örneklendirilmiştir. Bölümün

sonunda, karşı stratejiler ve direnç alanları kısmında ise avangard hareketlerden beslenen, sanatın hayatı dönüştürücü gücüne inanan, sanatın sınırlarını zorlayan, özgürlük alanı yaratmaya çalışan sanatçılara Alexander Brener, Chto delat, Superflex ve Etcétra grubu örnek olarak verilmiştir.

Sonuç bölümünde ise avangardın günümüz sanatı içinde nasıl okunması gerektiğine, avangard olgusunun günümüz sanatı için taşıdığı potansiyele değinilmiştir.

2. AVANGARD KAVRAMI

Avangard kelimesi, içinde birçok anlamı barındıran ve çağrıştıran, sürekli değişen ve dönüşen, sabit tanımı olmayan, pek çok şeye gönderme yapan dinamik bir kavramdır.

Avangard; yerleşik, geçerli ve egemen olana karşı siyasi, felsefi, sosyal bir karşı duruşu temsil eder. Toplumsal ve kültürel sınırların, devrimci biçimde ihlal edilmesini çağırıştırır. Avangard, toplumdaki memnuniyetsizliğin ifadesidir. Toplumdaki bütün değerlere ve baskın kültüre savaş açarak, geleceği yeniden şekillendirmek için verilen mücadeledir.

“Avangard kavramı; mantıksızlığı, saçmalığı, paradoksu, çelişkiyi, alışılmışın dışında, ahlak ve töre dışı olmayı, kısaca yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkmak ve başkaldırmaktır.”² Bu niteliği ile de kültür yaşamında, müzikte, edebiyatta, görsel sanatlarda yenilikçi, bir bakıma devrimci bir eylem olarak egemen olur. Avangard anlayış, bir sanat stili ya da belli bir sanat stiline adı değildir.

Günümüzde avangard kavramı, çok fazla kullanıldıkça ortaya çıkışındaki politik içeriğini kaybederek estetik ve kültürel anlamı daha ağır basmış; klasik ve geleneksel değerlere karşı duran, her türlü öncü, ilerici ve yeni sanatı tanımlamak için kullanılmıştır.

2.1. Avangard Nedir?

Matei Calinescu “Five Face of Modernity” çalışmasında, avangardı şöyle tanımlar: “Kelimenin Fransız edebiyatındaki ilk ortaya çıkışı ne kadar münakaşalı olsa da, öncü birlik anlamına gelen “avant- guerre” kelimesi Rönesans’ta bir savaş terimi olarak öncü birliklere verilen isimdir.” İlk orijinal kullanımı bu olmasına rağmen, “19. yüzyılda aynı sosyal reformları amaçlayan farklı felsefe okullarında yazılmış

² İsmail Tunalı, “Bir Kültür Kategorisi Olarak Avangard Üstüne”, **RH Dergisi**, s.83 (Ekim 2006), 14.

radikal sosyal edebiyat eserleri için sıkça kullanılmıştır.”³1930'lara kadar avangard; politik, radikal ve estetik hareketleri tanımlamıştır.

“Yüzyılımızın ikinci on yılına kadar, bir sanat kavramı olan avangard, birini ya da ötekini değil, estetik programları genellikle geçmişi reddetmek ve yenilik hayranlığını tanımlayan bütün yeni okulları gösterecek kapsam genişliğine ulaşmıştı. Fakat yeniliğe, çoğu kez, sırf geleneğin yıkılması sürecinde ulaşmış olduğunu göz ardı etmemeliyiz; Bakuni'nin anarşist özdeyişi “Yıkamak Yaratmaktır”, aslında yirminci yüzyıl avangard etkinliklerin çoğuna uygulanabilir.”⁴

Askeri literatüre ait olan avangard kavramı, savaş alanına giren öncü birliklerdir. Avangard, geride kalan birliklere yol açan, var olan tuzakları temizleyen, yeni yollar yaratmak için düşman cephesiyle savaşı ve hatta bunun için ölümü göze alabilen, kendini feda edebilen kuvvetlerdir.

Lev Kreft, avangardı şöyle tanımlar:

“Sanat ve siyaset alanında kullanılan avangard terimi, Rönesans'ın askeri teorisinden devşirilmiş bir metaforudur; battaglia, retrogard ve avangard, hareket halindeki bir ordunun üç bölümünü temsil eder. Tarihsel zamanın geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bölümlenmesi ve mükemmel topluma, insanlığa doğru bir yürüyüş olarak ilerleme fikri göz önüne alındığında, bir askeri oluşumun adı olarak avangard, bu günde geleceğin ufkunu barındıran ve geleceği temsil eden unsurları tanımlamak için biçilmiş kaftandır.”⁵

Çoğu kez, avangard kelimesinin orijinal ve askeri anlamından çıkan bakış açıları, avangardın anlamını da belli olgulara ve fenomenlere indirgemıştır. Avangardın öncü oluşu, ordunun diğer ana bölümlerinin önünde gidiyor olması, arkadan büyük bir şeyler geleceğinin duyurusunu yapması, düşman bölgesinde çalışması, keşif birliği işlevinin olması; bütün bunlar ve diğer yönleri, kültürel alanda ortaya çıkan şeylerle ilişkilendirilmiştir. “Yeni hareketler, yeni akımlar, yeni okullar, yeni edebiyat, yeni kültürel uygulamalar; bunların hepsi, ilk önce kültürel ve politik alanda var olan geleneksel, eski güçlerin direnciyle boğuşmak”⁶ ve bu yeni yöntemleri araştırmak zorunda kalmışlardır.

Renato Poggioli, 1962 yılında yazdığı “The Theory of the Avant-Garde” çalışmasında, avangardın estetik boyutuyla ilgilenmez; onun çalışması daha çok, avangardın sosyal davranış biçimlerindeki psikolojik ve ideolojik etkileriyle ilgilenen

³ Matei Calinescu, **Five Face of Modernity** (Indiana University Pres: 1977), 97.

⁴ Matei Calinescu, “Modernitenden Avant-Garde'a, **Kitaplık Dergisi**, s.60 (İstanbul: 2003) <http://www.cafrande.org/> [05.06.2010].

⁵ Lev Kreft, “Evrensellik ve Keskinlik, Doğalcılık ve Kültürcülük”, **Sanat Siyaset, Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı**, ed. Ali Artun, çev. Mustafa Tüzel, Elçin Gel, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nuran Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 37.

⁶ Hubert van den Berg, “The Life and Death of the Avant-garde on the Battlefield of Rhetoric and Beyond” <http://forum.llc.ed.ac.uk>, [10.06.2010].

teşhissel bir analizdir. Avangardın sadece modern bir konsept olarak değil; kitlesel, psikolojik ve sosyal bir fenomen olarak görülmesi gerektiğini söyler. Poggioli, avangard hareketlerin arkasında felsefi ya da dinden çok farklı ideolojik savlar bulunduğunu düşünür ve bu savlara sosyolojik bir perspektiften bakar. Poggioli, toplumsal açıdan yaptığı açıklamalarla, avangardın gelişiminin, kapitalist ekonominin önem kazanmasıyla ticaretin yaygınlaşması ve dilsel değişim üzerinden hareket ettiğini savunur.

Poggioli, avangardı şöyle açıklar: “Azınlıktaki toplumun, daha büyük çaptaki topluma karşı, kendisini savunması ve topluma karşı koymasıdır.”⁷ Poggioli, avangard ideolojisinin, sürdürdüğü ve ifade ettiği kültürel-sanatsal ifadelerin içindeki sosyal ve anti sosyal özellikleri yüzünden, sosyal bir fenomen olduğunu söyler. Poggioli bu çalışmasında, avangardın dört ana görünürlük özelliğini öne çıkarmıştır: “aktivizm”⁸, “antagonizm”⁹, “nihilizm”¹⁰ ve “agonizm”¹¹ dir.

Roland Barthes, avangard kelimesinin ilk kez ne zaman kullanıldığı hakkında kesin bir şey söylenemediğini ifade eder. “Görünüşe göre avangard kavramı yenidir. Tarihte burjuvazinin, bazı yazarlara göre estetik bakımdan yozlaşan ve karşı çıkılması gereken bir güç olarak ortaya çıktığı tarihsel anın bir ürünüdür.”¹²

Dianne Crane, her sanat hareketinin, sanatın estetik veya toplumsal bağlamını ya da sanatın üretim ve dağıtımını kuşatan normlarını yeniden tanımladığını söyler. Crane, avangardı; avangardın sanatta görüldüğü alanlara, “estetik”, “toplumsal içerik”, “üretim ve dağıtım koşulları” na dayanarak tanımlamaya çalışır.

⁷ Renato Poggioli, **The Theory of the Avant-Garde** (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968), 4.

⁸ Aktivizm; Belirli bir görüş çerçevesinde, davranma veya hareket etme önceliğiyle, olumlu ya da olumsuz sonuçlanacağına bakılmaksızın bir hareket oluşturma davranışdır. Poggioli, avangardın taşıdığı “askeri içerik, dinamizm, macera, devrim, gelişme, keşfetme ve icat etme” gibi birçok metaforu aktivizm ile ilişkilendirir.

⁹ Antagonizm: Bir şeye veya bir kimseye karşı olmaktır. Antagonizm çerçevesinde avangard, “akademi, gelenek” gibi şeyler ile “sahip, öğretan, otorite veya toplum” gibi kimselere karşıdır. Antagonistik karakter yapısında avangard “düşmanlık, karşıtlık, meydan okuma, anarşi ve anlaşılmaz olma” gibi birbirinden farklı özellikleri barındırır.

¹⁰ Nihilizm: Avangard nihilizm çerçevesinde tüm sınırları kırmak amacıyla, karşısına çıkan her türlü engeli yok eder. Nihilizm bir bakıma entellektüel radikalizmin uç bir aşamasıdır, bir terörizmdir. “Kuşku, kinizm ve alay”, kimi zaman “anlamsız ve çocuksu” tepkilerle birleşerek avangardı yepyeni bir düzen oluşturmaya teşvik eder.

¹¹ Agonizm: Avangard tavrının varlığı ve yokluğu arasındaki bir yeri belirleyen karakteristiktir. Agonizm, avangard tavrının savunduğu davası uğruna, kurban edilmesi veya mahvolması, kendini yok etmesini içeren abartılı bir acı çekme halidir. Bu aşamada avangard, gelecek kuşaklara yönelik kutsal bir haber verme görevi yaptığına inanır. Avangard agonizm çerçevesinde “geçicilik, gelecek, haber verici olma” özellikleri barındırır.

¹² Matei Calinescu, “Modernitenden Avant-Garde’a”, **Kitaplık Dergisi**, s.60 (Nisan, 2003), 4.

Crane'e göre, bir sanat hareketi, eğer şu aşağıdakilerden herhangi birini yapıyorsa, sanatsal çalışmalarının estetik bağlamına yaklaşımla avangard sayılabilir: "1- Sanatsal kurumları yeniden tarif ediyorsa. 2-Yeni sanatsal araçlardan ve tekniklerden yararlanıyorsa 3- Sanat nesnesinin yapısını yeniden tarif ediyorsa."¹³

Crane, bir sanat hareketi, eğer şunlardan herhangi birini yapıyorsa, işlerinin toplumsal içeriğine olan yaklaşımıyla avangard olacağını söyler:

"1-Çalışmalarını eleştirel olarak genel kültürden farklı toplumsal ve politik değerlerin bir parçası yapıyorsa

2- Yüksek ve popüler kültür arasındaki bağlantıyı yeniden tarif ediyorsa

3- Sanatsal kurumlara karşı eleştirel bir tavrı benimsiyorsa"

Son olarak Crane'e göre, bir sanat hareketi, şunlardan herhangi birini yapıyorsa, üretim ve yayılım süresine yaklaşımına göre avangard sayılabilir:

"1- Eleştiri, rol model ve izleyici bağlamında sanatın üretim aşamasının toplumsal içeriğini yeniden tarif ediyorsa

2- Sanatın, üretim-sergileme-yayım organizasyonundaki bağlamını yeniden tanımlıyorsa

3- Sanatsal rolün yapısını ya da sanatçının katıldığı eğitim, din ve politika gibi diğer toplumsal kurumların kapsamını yeniden tanımlıyorsa"¹⁴

2.2. Avangardın Tarihsel Gelişimi

Avangard hareketler, 19. yüzyıl Avrupası'nda siyasal, sosyo-ekonomik ve kültürel açıdan en radikal değişimlerin olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda yaşanan Fransız Devrimi ve Sanayi Devriminin getirdiği sonuçlar, 19. yüzyılda köklü değişimlere yol açmıştır. 1789 Fransız Devrimi'nin getirdiği değişim, eski yönetim biçimi yerine yeni bir devlet, bir toplum düzeni getirmiştir. Bunun sonucu olarak, monarşinin binlerce yıldır devam eden değerleri ve kurumlar fonksiyonlarını yitirmeye başlar. Fransız Devrimi'nin getirdiği en büyük yenilik, bireyin kendi iradesini kazanmasıdır. Monarşik dönemde kiliseye ve saraya bağlı olan sanatçı, bu özgürleşme biçimi ile saray sanatı olan klasisizmi terk etmiş; saray ve din kurumunun etkisinden kurtulmuştur. Artık sanatçıya sipariş veren ne kilise ne de aristokrasi vardır; sanatçı, bireysel özgürlüğünü kazanmıştır.

Sanat bir yandan özgürleşirken, diğer yandan da aydınlanmayla gelen akıl, bilgi, bilim ve sarayın sanatı olan klasisizm sorgulanmaya başlanmış; Fransız Devrimi'nin

¹³ Diana Crane, **The Transformation of the Avant Garde: The New York Art World, 1940–1985** (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 14.

¹⁴ **age**, 15.

getirdiği kardeşlik, eşitlik, özgürlük kavramlarının gerçek hayatta karşılığının olmaması hayal kırıklığına sebep olmuştur. Akla gösterilen bu inanç, her konuda yeni kuşklar yaratır: Devlet, toplum hayatı, din, ahlâk ve özgürlüğü sınırlayan her çeşit kural (gelenek, görenek, kalıplaşmış yargılar...) yeniden gözden geçirilmeye başlanır. Aydınlanma düşüncesini ilk başta benimseyen romantikler, daha sonraları burjuva mülkiyetiyle gelen özgürlüğe karşı tavır almışlar; burjuva toplumunun trajik gidişini göstermeye çalışmışlar; daha sonraki dönemlerde bu gerçeklikten kaçarak yabancılaşmaya ve “sanat için sanat” düşüncesine sığınmışlardır. Bu yüzden birçok teorisyen, avangardın köklerini romantizmde bulur.

Sanayi Devrimi ile birlikte tarıma dayalı ekonomiden endüstriye dayalı bir ekonomiye geçilir. Bilimsel ve teknik gelişmeler sayesinde üretilen mal ve hizmetler artmış; ticaret, ulusal sınırları aşmış; 19. yüzyıl sonlarında ise kentler, üretimin yapıldığı yerler haline gelmiştir. Kentlerde, aristokrasiye karşı zaferini ilan eden, gittikçe zenginleşen burjuvazi ve işçi sınıfından oluşan iki farklı kesim ortaya çıkmıştır. Bu, aynı zamanda birçok sorunu beraberinde getirmiştir. Kentlerde fabrikaların açılması ile nüfus kırdan kente göç etmiş; işçi sınıfın giderek artması ve yoksulluk içinde yaşaması, bu iki toplumsal sınıf arasındaki kutupları gitgide belirginleştirmiştir.

“Avangardın ortaya çıkışı, sanayileşmenin bir sonucu olarak toplumun hızla parçalanmasının bir sonucu olarak görülebilir.”¹⁵ 19. yüzyıl ortalarına, devrimci toplumsal eleştiriler ve sanatın düşünömsel gelişimine değin sanat, genellikle soylu sınıfın hizmetine ürün verdiğinden, toplumla kurduğı iletişim bir sorun olarak ortaya çıkmamıştır. 19. yüzyıl ortalarında ilk kez Fransa’da, kültörel anlatımların, çoğunluğun yaşam ve düşöncelerini ne denli yansıttığı, onun gereksinimlerine ne denli yanıt verdiğö konusu ortaya çıkmıştır. “Akademi sanatçıları gibi gelenekçiler ve gerçekçi Courbet gibi radikaller arasında büyük bir tartışma konusu olarak belirmiş, demokratikleşme, kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte avangard hareketlere yol açan yeni bir sanat sorunu yaratmıştır.”¹⁶

Linda Nochlin “The Politic of Vision, Essay on Nineteenth – Century Art and Society” adlı çalışmasında, avangard sanatçıları olarak Fransız realist ressamlar;

¹⁵ Crane, **age**, 13.

¹⁶ Jale Nejdert Erzen, “Avangard”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.1 (İstanbul: Yem Yayınları, 1998), 163.

Gustave Courbet (1819–1877) ve Edouard Manet'i (1832- 1883) görür. Avangardı, ilk olarak Courbet ile başlatır ama Manet'le birlikte, sanatçının toplum içindeki varoluş sorunsalının arttığını ve yabancılaşmanın daha fazla ön planda olduğunu söyler. Manet'in resimlerinde temsil edilen düşünceler değişmekte ve kaynağını gündelik hayattan almaktadır; akademik geleneği, temsil biçimini alt üst eder ve çok şaşırtır. Örneğin Manet'in Olympia'sı böyle bir resimdir (Şekil: 1).



Şekil 1: Edouard Manet, “Olympia”, 1863

Kaynak: http://jssgallery.org/other_artists/manet/Olympia.htm [05.09.2010]

19. yüzyıl, 1789 Fransız Devrimi'nin evrensel vaatlerinin anlamlandırılmaya çalışıldığı, pek çok siyasi düşüncenin ortaya çıktığı bir süreçtir. Kapitalizme karşı ideolojik fikirler bu dönemde ortaya atılmıştır. “Saint- Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx- Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville, geleceğe hükmedeceğine inandıkları programlarını hep bu dönemde tasavvur ederler.”¹⁷

Avangard kavramı, ilk olarak bu dönemde 1830-1840 sosyalist ütopyistler tarafından ortaya atılır. Bu dönemde oluşturulmak istenen toplumsal yapının içinde sanatçıya öncü bir rol modeli önerirler. İlk kez Saint Simon bu terimi kullanır ve sanatçıların, bilim adamları ve sanayicilerle birlikte toplumu şekillendireceğini; sanatçıların bunda öncü olacağını söyler. Saint Simon şöyle der:

¹⁷ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, sunuş. Ali Artun, çev. Erol Özbek, 2.bs. (İstanbul: İletişim yayınları, 2003), 10.

“En etkilisi ve en hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale mermere nakşederiz. Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevini yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi.”¹⁸

“Size öncü olarak hizmet edecek olanlar biz sanatçılarız. Toplum üzerinde olumlu bir etki yaratmak, gerçek bir kutsal işlev görmek ve düşünsel yeteneklerin en büyük gelişmeyi yaşadığı çağda hepsinin ileri kolu olmak- sanat için ne kadar güzel bir hizmet!”¹⁹

Bu düşünceleri ilk başta benimseyen sanatçılar, sanatın toplumda özgürleştirici bir rol oynayabileceğini düşünürler. Fakat 1848’de, burjuvazi ve işçi sınıfının el ele verip Monarşiyi devirmelerinden birkaç ay sonra, işçi sınıfı kanlı bir şekilde bastırılır. İşçi sınıfı ve burjuvazinin arasındaki ayrışma açıkça ortaya çıkar ve sınıf savaşları başlar. Sanatçılar, zamanla devrimci politikalardan vazgeçmeye; toplumsal ütopyaları bir kenara bırakıp kendi içlerine çekilmeye başlarlar ve toplumda yaşanan bu duruma karşı bir estetik tavır geliştirirler.

“1848’e kadar burjuva toplumunun bu ruhani Quartier Latinleri²⁰, kapitalizmin daha dinamik öğeleri olan hırsız baronlarından yana umutluydular; onlardan bir cumhuriyet ve toplumsal bir devrim bekliyorlardı, hatta (bütün nefretlerine rağmen) geleneksel aristokratik toplumun engellerine belli bir hayranlık duyuyorlardı. Flaubert’in Education Sentimentale’i (1869) 1840’lardaki dünyayı kasıp kavuran gençlerin kalplerinde yaşattığı bu umudun ve bizzat 1848 devrimi ile burjuvazinin kendi devrimci (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) düşüncelerini terk etme pahasına zafer kazandığı sonraki çağın yarattığı çifte düş kırıklığın öyküsüdür. Bu düş kırıklığın kurbanı bir anlamda 1830- 48’in romantizmi oldu. Onun düşüncesi gerçekçiliği, toplumsal eleştiri öğesini koruyarak – belki geliştirerek – ama görüşünü yitirerek pozitivist gerçekçiliğe dönüştü. O da sanat için sanat’a dönüştü ya da dil, biçim ve teknik formalitelerle düşüp kalkmaya başladı.”²¹

Matei Calinescu, karşıtlıkları 19. yüzyılın birinci yarısı civarında ortaya çıkan, “birbirinden ayrı ve keskin bir çatışma halinde olan iki modernlik” saptamıştır. Modernliğin ruhundaki toplumsal ve politik bir tasarı olarak modernlik ile estetik bir kavram olarak modernlik arasındaki bölünme, işte bu dönemde cereyan eder. Bir yanda bilim, akıl, ilerleme, sanayicilik; öbür yanda bunların duygu, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yansıması ve reddedilmesi duruyordu. Bir yanda “burjuva” modernlik vardı; öbür yanda “burjuva modernliği tüketmeye yeminli olumsuzlayıcı tutkusuyla” kültürel modernlik vardı.²²

¹⁸ age, 11.

¹⁹ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, 4.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1996), 33.

²⁰ Burjuva dünyasının marjinal tabakaları, sanatçılar, öğrenciler genç aydınları burjuva dünyasını yaşam tarzını benimsemeyip kent merkezi dışındaki Quartier Latin’de buluşmaya başladılar ve avangardların merkezi haline geldi. Paris’in taşrasında küçük, çoğu zaman geçici sanat kolonilerin ortaya çıkmasına neden oldu.

²¹ Eric Hobsbawn, **Sermaye Çağı 1848- 1875**, çev. Bahadır Sina Şener, 2.bs. (Ankara: Dost Yayınları, 2003), 323.

²² Krishan Kumar, **Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, çev. Mehmet Küçük, 2.bs. (Ankara: Dost Yayınları, 2004), 107.

Bu kültürel modernliği ve yabancılaşmayı yaşayan sanatçılardan biri de Baudelaire'dir. Artık sanatın bir görevi ya da sorumluluğu olduğunu düşünmez ve burjuva estetiğine savaş açar. Böylece sanat, modernleşmenin yanında kendine özgü bir modernizm geliştirir. Bunun öncüsü olarak Baudelaire görülür. Akademinin gücünün zayıflamasıyla kapalı olan Salon Sergileri, halka açılır ve adeta pazar haline gelir; sanat, ticarileşmeye ve ucuzlaşmaya başlar; önceden aristokrasi için yapılan sanat, teknolojiyle birlikte halka iner. Baudelaire, 1846 Salonu adlı eleştirisine şöyle başlar;

“Burjuvalara;

Çoğunluktasınız- sayıca ve zekâca. Demek ki siz güçsünüz güç adalet...Topluma ilminizi, sanayinizi verdiniz ve verdiklerinizin bedensel, zihinsel ve imgesel şeklinde ödenmesini istiyorsunuz Eğer varlığınızın tüm bölümlerinin dengesini yeniden kurmak için gereken zevk ve neşe miktarına kavuşmayı başarırsanız, mutlu, tok ve müşfik olursunuz- nasıl ki toplum da genel ve mutlak dengesine kavuşunca, tok, mutlu ve müşfik olacaksa (..) Zevk almak bir bilimdir ve beş duyunun kullanılması, ancak öğrenme arzusuyla ve ihtiyaçla gerçekleştirilebilen özel bir sırta erme süreci ister.”²³

19. yüzyılda düşünsel özerkleşmeyle birlikte, toplumsal işbölümü yeniden tanımlanır. Aristokrasiden kalma ilişkilerden ve klasik sanat geleneğinden arınılır. 17. yüzyıldan beri sarayın ve kilisenin üzerinde egemen olan Akademi, gücünü yitirir; yerini atölyelere bırakır. Himaye sisteminden sanat piyasasına, salonlardan galerilere, toplu sergilerden bireysel sergilere geçilir. “Modern sanat tarihi, fotoğrafın icadı sayesinde kurduğu zengin arşivlerin ve yeni müzelerin mekânlarında sanat tarihi yeniden düzenlenmekte ve bağımsız bir disiplin olarak üniversitede kabul görmektedir.”²⁴ Modernist dönüşümle beraber sanat, kurumsallaşmaya ve özerkleşmeye başlar.

20. yüzyılın başında farklı biçimlerde, farklı ideolojilerde avangard hareketler görülür: Kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, dadalar ve gerçeküstücüler. Bu avangard hareketlerin hepsi de geçmişi reddetmekle işe başlarlar.

Kübizm, geleneksel kuralları bırakarak, sanata yeni bir resimsel dil getirir. Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini altüst etmesi ile, 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri, biçimci bir avangard olarak değerlendirilir. Kübistler, resimdeki üç boyutluluğu terk ederek iki boyutluluğu öne çıkarmışlar;

²³ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, sunuş. Ali Artun, çev. Ali Berktaş, 3.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 92.

²⁴ Bürger, **Avangard Kuramı**, sunuş. Ali Artun, 14.

nesneyi birçok açıdan göstererek zaman boyutunu ortaya çıkarmışlardır. 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten uzaklaşarak resimsel gerçekliğe doğru bir devrim yaratmışlardır.

Bir başkaldırı hareketi olarak ortaya çıkan fütürizm ise ‘yeni bir dünya için yeni bir sanat’ önermesiyle ortaya çıkar. Fütürizm, İtalya’nın 20. yüzyıl başında geleceğini temsil eder ve sonradan diğer ülkelere yayılır. Fütürist sanatçılar, yazdıkları manifestolarda, geçmişin bütün bağlarından kurtulunması gerektiğini vurgulayarak, geleceğin inşası için milliyetçi duygularla birlikte sanatçılara rol verirler. Fütüristler, sanatın bütün yerleşik değerlerinin bırakılması gerektiğini söylerler. Bunun için, sanayinin ve makineleşmenin getirdiği hız ve devinimi kullanarak, sanatçıyı, geleceğe yön veren kişi olarak görürler. İtalyan fütüristler, daha sonraları İtalyan faşistlerle bağlantı kurmuşlar; dünyayı belli bir ideoloji doğrultusunda değiştirmek isteyip, aklın egemenliğinde bir dünya kurmayı amaçlamışlardır.

Yeni bir dünyanın inşası için sanatçıya rol veren bir diğer avangard hareket ise konstrüktivizmdir. 1917 Ekim Devrimi sonrası Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan Rus Konstrüktivistleri, sanatın yeni bir (komünist) toplum yaratmada önemli bir işlev üstlenebileceği umudu içindeydiler ve sanatın, devrime katkıda bulunmasını istiyorlardı. Toplum ve sanatı birbirinden ayırmayıp, yaratıcılığın yerine “inşa” kavramını koyup, geleceğin inşası için bilim ve teknolojinin kendilerini ve insanlığı ileri taşıyacağını düşünmüşlerdir. Rus Konstrüktivistleri de, sanatta gelenekten koparak yepyeni formlar, dokular, nesneler kullanarak bunu endüstriyle birleştirip ideolojilerini işlerine yansıtmışlardır.

Dada ve gerçeküstücülük, geleneksel burjuva sanat görüşlerini alt üst etmeyi amaçlamış isyankâr sanat hareketleriydi. Dadacılar, I.Dünya Savaşı’nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten kaynaklanan öfkeyle, şok etkisi yaratan taktiklerle, alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dada ve gerçeküstücülük, sanatçının görevinin, estetik hazzın ötesine geçmek olduğunu düşünüyordu; bunun için hayattan kopuk olan sanat, hayata kazandırılmalıydı.

2.2.1. Tarihsel Avangard ve Bürger

Bürger'in "Avangard Kuramı" sanatın kurumsallaşmasına verilen tepkiyle başlar. Bürger, bu çalışmasında avangardı, genel olarak estetik bağlamında değişimi ile ele alır ve bunu bir kopuş fikrine dayandırır.

Burjuva toplumunda sanat, saf estetik kaygılar nedeniyle kendi içine kapanarak toplumsal ilişkileri yansıtmaktan uzaklaşmıştır. Sanatın özerk statüsüne yönelik ilk eleştiriler, tarihsel avangard ile başlar. Avangard başta, bir kurum olarak burjuva sanatının konumuna saldırır.

Bürger'in tezi şudur: "bir alanın unsurlarının kendilerinin tamamen açması, o alanın yeterince kavranmasının şartıdır." "Burjuva toplumunda, sanat fenomeninin kendini tamamen açması ancak estetizmle gerçekleşmiştir, tarihsel avangard²⁵ hareketleri de bu alana tepki göstermiştir."²⁶

Bürger, 19. yüzyılda estetizm kendini hayat pratiğinden tamamen kopardıktan sonra özeleştirinin olanaklı hale geldiğini söyler. Bundan sonra, burjuva toplumunda sanatın gelişim prensibini oluşturan iki unsur netlik kazanır. Birincisi sanatın gerçek hayattan ayrılması, ikincisi de bunun sonucunda başlı başına bir tecrübe alanı olarak estetiğin billurlaşmasıdır.

Bürger, Burjuva toplumunda sanatın hayat pratiğinden görece uzaklığının, sanat eserinin toplumdan mutlak bir şekilde bağımsız olduğu yolundaki (yanlış) fikre dönüştüğünü savunur ve özerkliği şöyle tanımlar: "Özerklik, doğru bir unsur (sanatın hayat pratiğinden uzaklığı) ile yanlış bir unsur (tarihsel olarak gelişmiş bu olgunun, sanatın "esası" diye görülmesini) birleştiren ideolojik bir kategoridir."²⁷

Bürger'e göre, 19. yüzyılın ortasından itibaren, yani burjuvazinin siyasal egemenliğinin pekişmesinden sonra, sanatsal yapılarda söz konusu olan form-içerik diyalektiğinde form giderek ağır basmaya başlamış; sanat eserinin içeriği "sözü",

²⁵ Bürger, Tarihsel avangard hareketler öncelikle dadaizm ve sürrealizmin erken dönemlerine atıfta bulunur; ama aynı zamanda Ekim devresi sonrasında Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı hepsinde muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanat prodesürlerine değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Bürger aynı şeyin birtakım kısıtlamalarla, İtalyan Fütürizmi ve Alman Ekspresyonizmi için geçerli olduğunu söyler. Bürger, kübizmi de sanat hayat pratiğinin ortadan kaldırma amacı taşımadığı halde, Rönesans'tan beri geçerli olan doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorguladığı için tarihsel avangardların içine alır.

²⁶ **age**, 55.

²⁷ **age**, 101.

biçimsel yönüne kıyasla geri planda kalmış; bu biçimsel yönünde kendisini dar anlamda estetik diye tanımlamıştır. Bürger’e göre, toplumla o zamana kadar mevcut olan bağ, estetizmle kopar. Toplumdan (emperyalizm toplumdur) bu kopuş, estetizmin merkezini oluşturur.

“Buna bağlı olarak, kurumsal çerçeve ile tekil eserlerinin içerisindeki gerilim 19.yüzyılın ikinci yarısında yok olma eğilimine girer. Burjuva toplumunda her zaman sanatın kurumsal statüsünü oluşturan “hayat pratiğinden uzaklık” artık eserlerin içeriği haline gelir. Kurumsal çerçeve ile içerikler örtüşür. 19.yüzyıl realist romanı, hala burjuvanın kendini anlamalarına hizmet eder. Kurmaca birey ile toplum arasındaki ilişkiyle ilgili bir düşünümü ortaya koyma aracıdır.”²⁸

Bürger, Avrupa avangardı içerisinde en radikal hareket olan dadaizmin, artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirdiğini söyler. Bürger “kurum olarak sanat” kavramıyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirleri kast etmektedir ve avangard bunlara karşı çıkmıştır. “Avangard ikisine de karşı çıkar, hem sanat eserinin bağlı olduğu dağıtım aygıtına hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne.”²⁹

Bürger’e göre, sanatın burjuva toplumunda çelişkili bir rolü vardır ve çifte karakterlidir. Burjuva toplumunda sanat, daha iyi bir düzen imgesi yaratır. Bu bakımdan mevcut düzene isyan eder ama daha iyi bir düzen imgesini, sadece bir yanılsama olarak kurmacada gerçekleştirerek mevcut toplumun değişime yönelik baskısını hafifletir. Bürger, sanatın çifte karakterli olmasından dolayı avangardistlerin sanat ve hayatı dâhil etme çabasının çok çelişkili olduğunu söyler.

“Toplumsal üretim ve yeniden üretim sürecinde olan uzaklık hem bir özgürlük unsuru barındırır, hem de herhangi bir şeye hizmet etmeyi engeller bu sanatın etkiden yoksun olduğu anlamına geldiğinden avangardistlerin sanatı hayata yeniden dâhil etme girişiminin çok çelişkili bir çabadır.”³⁰

Avangardların amaçlarından biri de, bireysel yaratım kategorisini olumsuzlamaktır. Bürger bu kategori için, Duchamp örneğini verir. Duchamp, 1913’de seri üretim nesnelerini (bir pisuar, bir şişe süzgeci) imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini olumsuzla; her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya alır. Bürger, Duchamp’ın provokasyonunun, imzanın daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmadığını; burjuva toplumunda sanatın, bireyin sanat eserinin üreticisi olduğu kabul edilen ilkesini de radikal bir şekilde

²⁸ age, 70.

²⁹ age, 63.

³⁰ age, 105.

sorguladığını söyler. Bürger, Duchamp'ın hazır nesnelerinin birer sanat eseri değil, birer gösteri olduğunu; Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasından bakarak anlamlandırdığımızı söyler (Şekil: 2). Duchamp'ın bu provokasyonu, öncelikle neyin sanat olup olmadığı sorusunu ortaya atar. Burada sanat eserindeki gönderme, Rönesans'tan beri eserin bireysel olarak yaratıldığı ve biricik olduğu görüşü, provokatif şekilde sorgulanır. Bürger, bu provokasyon tekrarlanırsa ya da imzalanmış şişe süzgüsü müzede sergilenmeye başlarsa, provokasyonun tersine döndüğünü söyler. Bürger, günümüzdeki bir sanatçının bunu yaptığında nasıl bir duruma düşeceğini şöyle anlatır:

“Günümüzde bir sanatçı soba borusunu imzalayıp sergilerse, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur. Böylelikle bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar. Bunun nedeni, sanatın olumsuzlamak yönündeki yerine getirmemesidir. Bu gün tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo avangardın isyanı gerçek olmaktan çıkar. Bir isyan olarak yeniden gerçekleştirilmesinin mümkün olmadığı ortaya çıktıktan sonra, bu edim isyan olma iddiasını sürdüremez. Neo avangardist eserlerin hiç de ender sayılmayacak ölçüde uyandırdığı sanat- zanaat ilişkisi bu şekilde açıklanır.”³¹



Şekil 2: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1964

Kaynak: <http://blog.tate.org.uk/?tag=marcel-duchamp>

³¹ age, 109.

Bürger, tarihsel avangard hareketlerin, özerk sanatın asli belirlenimlerini olumsuzladığını ve sanatı hayata yeniden dâhil etmek istediklerinin altını çizer fakat bu olumsuzlamanın, burjuva toplumunda gerçekleştirilememiş olduğunu ve muhtemelen de gerçekleştirilemeyeceğini söyler çünkü kitle kültürü bunu başarmıştır; geç kapitalizmde tarihsel avangardın amaçlarını gerçekleştirmiştir ama Bürger’e göre bu, sadece değer kaybıdır.

“Ucuz edebiyat ve meta estetiği, bu sahte olumsuzlamanın kanıtıdır. Öncelikli amacı, okura belli bir tüketici davranışı dayatmak olan bir edebiyat gerçekten de pratiktir, ama avangardistlerin amaçladığı anlamda değil. Edebiyat burada özgürleştirme aracı değil, tabiiyet aracıdır. Formu, alıcıyı hiç de ihtiyaç duymadığı bir şeyi satın almaya sevk eden bir etki unsuru olarak gören meta estetiği için de aynı şey geçerlidir. Burada sanat pratiktir, ama esir edici bir sanattır söz konusu olan.”³²

Bürger, özerkliğin sahte bir şekilde olumsuzlanmasından hareketle, özerklik statüsünün olumsuzlanması gibi bir şeyin arzu edilir olup olmadığını sorgulamak gerektiğini; “sanat ile hayat arasındaki uzaklığın, belki de mevcut olana alternatifler üretilmesini sağlayacak serbest alanın varlığı açısından şart olabileceğini düşünmek gerektiğini”³³ söyler.

Bürger, tarihsel avangard hareketlerin sanatta önemli değişimler yarattığını ve bundan sonra sanatın post-avangard evresine girmiş olduğu savunur. Bürger bu evrenin, eser kategorisini yeniden canlandırmış olduğunu ve avangardların sanat-karşıtı amaçlarla icat ettikleri yöntemlerin, sanatsal amaçlarla kullanıldığını söyler. Tarihsel avangardların bu saldırısı, sanatın bir kurum olarak kavranmasını sağlamıştır ve burjuva toplumundaki etkisizliğin, sanatın prensibi olduğunu gözler önüne sermiştir. Bundan sonra sanat, hep bunla yüzleşmek zorunda kalacaktır.

“Tarihsel avangard hareketlerin sanat kurumuna saldırısı başarısızlığa uğradıktan, sanat hayat pratiğine dahil edilmedikten sonra, sanat kurumu hayat pratiğinden ayrılmış bir kurum olarak varlığını sürdürür. Ama bu saldırı, sanatın bir kurum olarak kavranmasını sağlamış, burjuva toplumunda ki (görece) etkisizliği gözler önüne sermiştir. Tarihsel avangartlardan sonra burjuva toplumunda ki her sanat bunla yüzleşmek zorunda kalır- ya özerk statüsüyle yetinecektir ya da o statüyü değiştirmek için “happening”ler düzenleyecektir.”³⁴

Bürger, sanatın hayat pratiğine dâhil edilmesi yolundaki avangardist amacın gerçekleştirilememesinden sonra “eser” kategorisinin yeniden canlandırılmakla kalmadığını hatta genişletildiğini düşünür. “Avangardistlerin hayat pratiği ile sanatı birleştirme amaçlarının somutlaştığı “buluntu nesne” bireysel bir üretim sonucundan tamamen farklı olarak, rastlantısal bir buluştur ve bugün sanat eseri olarak kabul

³² age, 111.

³³ age, 112.

³⁴ age, 116.

edilmektedir.”³⁵ Böylelikle buluntu nesne, sanat-karşıtı olma vasfını kaybeder; müzede, başka özerk eserlerin yanında bir sanat eseri olur.

Bürger, neo avangardın, sanat kurumu ve eser kategorisinin yeniden canlandırılmasının, avangardın bu günden bile tarihsel olduğuna işaret ettiğini ve neo-avangardist diye nitelenebilecek ‘happening’lerin, dadaistlerden daha kusursuz bir şekilde tasarlanıp gerçekleştirilseler bile dadaist gösterilerin isyan değerine artık ulaşamayacaklarını; çünkü avangardistlerin başvurduğu etki araçlarının şok etkisini kaybetmiş olması olarak açıklar. Ancak daha belirleyici olan, avangardistlerin sanatı ortadan kaldırma, hayat pratiğine dâhil etme amacının, pratikte gerçekleşmemiş olmasıdır. Bürger, neo avangardist sanatın özerk olduğunu, sanat olarak avangardı kurumsallaştırdığını ve böylece asıl avangardın amaçlarını olumsuzladığını söyler. Bu olumsuzlamalar, daha sonra eser niteliği kazanan sanatsal gösterilere dönüşür. Bürger, bu durumu şöyle anlatır:

“Avangardist amaçların, avangardizmin araçlarıyla, değişmiş bir bağlam içinde yeniden benimsenmesi, tarihsel avangardların yarattığı sınırlı etkiye bile ulaşamaz. Avangardistlerin sanatın olumsuzlanmasını sağlamalarını umduğu araçlar sanat eserleri statüsü kazandığı ölçüde, hayat pratiğinin yenilenme iddiası ile bu araçların kullanılması meşru bir şekilde birbirine bağlanamaz. Daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursak, neo-avangard, sanat olarak avangardı kurumsallaştırır ve böylece asıl avangardı olumsuzlar. Neo avangardist sanat, kelimenin tam anlamıyla özerktir, yani sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolundaki avangardist amacı olumsuzlar. Sanatı olumsuzlama çabaları da, üreticilerin niyetlerinden bağımsız biçimde eser niteliği kazanan sanatsal gösteriler haline gelir.”³⁶

Bürger, bundan böyle avangardistlerin amaçlarının gerçekleşmediğinden dolayı, postavangard sanatta farklı stiller ile formların bir arada var olmasını, hiçbirinin diğeri karşısında üstünlük iddiasında bulunamayacağını söyler.

Tarihsel avangard, 1848 öncesi avangardından çok farklıdır. Avangard sanat, siyasetin tekeline girmek istemez; sanatla hayatı kavuşturmak ister. “Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm), sanatın angaje ve özerk olması değil sanatın ta kendisidir.”³⁷ Sanatı hayata yasaklayan sanat, kurumu yok etmektir. Sanatçı, ancak kendi kurumuna tutsaklığından özerkleşerek hayatı ele geçirebilir.

Bürger’in yapmak istediği, avangard ve modernizmin birlikteliğini bozmaktır. Bürger’e göre modernizm, sanatın kurumsallaşmasını beraberinde getirir; bu yüzden tarihsel avangardı modernizmden farklı görür.

³⁵ age, 117.

³⁶ age, 118.

³⁷ Bürger, sunuş. Ali Artun, age, 22.

2.3. Frankfurt Okulu ve Avangard

Bürger, avangard kavramını incelerken sık sık Frankfurt Okulu düşünürlerine başvurur ve Adorno, Benjamin, Habermas'ın düşünceleriyle avangardı açıklamaya çalışır. Bazen Frankfurt Okulu mensuplarının düşüncelerini onaylar, bazen ise kendi düşüncesiyle uyuşmayan yönlerini ortaya çıkarır.

19. yüzyılın ortasından itibaren, yani burjuvazinin siyasi egemenliğinin pekişmesinden sonra, sanatta form-içerik bağlamında, form giderek öne çıkmıştır. Adorno, “Her türlü sanat içeriğinin anahtarı, tekniğinde yatar” der. Bürger, Adorno'nun bu tanımlamasının nedenini, son yüz yıldır eserin biçimsel unsurlarının içeriğinden (sözünü oluşturan unsurlarından) önemli hale gelmesinde, yani formun hâkim hale gelmesinde görür. Bürger'e göre, bu tanımlama eğer sanatın Baudelaire'den beri izlediği gelişim göz alınıyorsa sorunludur çünkü sanatın önceki çağlardaki gelişimini kapsamaz ve bu yüzden genel geçer bir iddiadır.

Adorno'nun kendisinden önceki görüşlerden en büyük farkı, sanatta “form”un altını çizmesidir. Adorno, toplumsallığın hep kötü bir şey olduğunu ve estetik sanat yapıtının, bu toplumsal olanın içinde nefes alabilecek tek yer olduğunu düşünür. Sanat yapıtının toplumsal olanın içinde yaşamaya devam ederek toplumun çirkinliklerine katılmamasını sağlayan, estetiğin duvarlarıdır; “formu”, “biçimi”dir.³⁸ Adorno'ya göre, estetik yapıtın formu ne kadar toplumsal gerçeklikten farklıysa o kadar politiktir; dolayısıyla sanat yapıtının politikliği, temasıyla ilgili bir sorun değil, tamamen biçimiyle ilgili bir sorundur. Bu yüzden Marksist estetikçiler, modern sanata apolitiklik eleştirisi yaparlar.

Avangard üzerine diğer bir tartışma konusu ise, Benjamin'in “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı” kuramıyla olan ilişkidir. Benjamin, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanatın geçirdiği değişimi anlatmak için ‘aura’ kavramını kullanır ve bu kaybın röprodüksiyon tekniklerindeki değişimden kaynaklandığını söyler. Bürger, bu kopuşun sadece röprodüksiyon tekniklerindeki değişimle olmadığını; daha da öncesinde Ortaçağ'da dinsel sanat ile Rönesans'ın dünyevi sanatı arasındaki kopuşla başladığını açıklar. Benjamin, avangarda (dadaistlere) öncü rolü yükler.

³⁸ Besim F. Dellaloğlu, “Adorno ve Yapıtı” Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, **Cogito Dergisi**, s.36 (YKY. Yayınları, Yaz, 2003), 60.

“Avangard sanatçılar, özellikle dadaistler daha sinemanın keşfinden önce resim sanatının araçlarıyla sinemaninkine benzer efektler yaratmaya çalışmıştır. Dadaistler için asıl önemli olan, eserlerin ticariliği değildi, eserlerin birer tefekkür konusu olmasını önlemektir(...) Şiirleri birer sözcük salatasıdır, müstehcen deyişlerden, dile ilişkin akla gelebilecek her türlü kötü kullanımdan oluşur. Üstlerine düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tabloları da farklı değildir. Bu yolla amaçladıkları ve gerçekleştirdikleri şey, yaratımların aura’sını acımasızca yok etmek, onlara üretim araçlarıyla röprodüksiyonun utanç verici damgasını vurmaktır.”³⁹

Bürger, Benjamin’in Dadaistlere öncü rolü yüklemesini, alımlama tarzlarındaki değişimi röprodüksiyon teknikleriyle değişime dayandırmasını ve özgürleştirici beklentilerin teknikle arasında bağ kurulmasını eleştirir. Bürger’e göre bu özgürleşme, insan bilincinden ayrı düşünülemez ve toplumsal alt sistem olarak sanatın özeleştirme imkânının tarihsel koşulları, Benjamin’in aura kaybıyla açıklanamaz.

Adorno ise, Benjamin’in iddiası olan sanat yapıtının aurasının kaybolması; onun biricikliğini ve özgünlüğünü oluşturan, üretildiği tarihsel koşullarla bağını yitirmesi görüşüne katılır ama Adorno bu olanağın kültür endüstrisinin eline geçtiğini; bunun çok önemli olduğunu; dolayısıyla, sağlanan demokratikleşmenin, hiç de özgürleştirici anlama gelmeyeceğini söyler.

Avangard kavramı açıklanırken en çok başvurulmuş kategorilerden biri, “yeni”dir. Adorno, geçmişin sanatının modern sanatla kavranabileceğini söyler ve modern sanatın merkezine “yeni” yi koyar. Adorno şöyle der:

“Özünde geleneksel olmayan bir toplumda (burjuva toplumunda) estetik gelenek ön koşuludur. Yeni’nin otoritesi, kaçınılmaz olarak olanın otoritesidir. Modernizm stillerin yaptığı gibi eski sanatsal uygulamaları olumsuzlamaz, geleneğin kendisini olumsuzlar. Bunu yaptığı süreçte sanattaki burjuva prensibini olumsuzlar. Soyutluğu, sanatın meta değerine bağlantılıdır.”⁴⁰

Bürger, Adorno’yu, tarihsel avangard hareketlerin gerçekleştirdiği “gelenekten kopuşu” modern sanatın koşulu olarak gördüğü için sorunlu bulur çünkü Bürger, avangardı modernizmden ayırmaya çalışır. Bürger’in ikinci sorunlu bulduğu şey ise Adorno’nun sanattaki “yeni” kategorisini, meta toplumunun zorunlu sureti olarak görmesidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olacağı için, alıcıları daima ürünlerin yeniliğine cezp etmek gerekir. Bürger, Adorno sanatın bu zorunluluğa boyun eğdiğini düşündüğü için ona katılmaz çünkü Bürger’e göre toplumu yöneten bu yasaya ayak uydurmayla o topluma karşı çıkılamaz.

“İmdi, sanat, meta toplumunun en yüzeysel unsuruna ayak uyduruyorsa, bu yolla topluma nasıl karşı çıktığını anlamak zordur. Adorno’nun sanatta keşfettiği şeyi düşündüğü, sürekli yeni formlara bürünme zorunluluğunu duyan direnişi burada bulmak zordur.”⁴¹

³⁹ Besim F. Dellaloğlu, **Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum**, 4.bs. (İstanbul: Say Yayınları, 2007), 117.

⁴⁰ **age**, 120.

⁴¹ Bürger, **age**, 124.

Bürger, sanatın “yeni” olanı üretme yönündeki baskıya boyun eğdiği yerde, onu geçici hevesten ayırmanın zor olduğunu söyler. Bürger, Warhol örneğini verir: “100 Cambell konservesine bakıp da meta toplumuna direniş görmek için, insanın o resimde böyle bir direnişi görmek istemesi gerekir.”⁴² Bürger, avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneleyen neo-avangardın, anlamdan yoksun olduğu için, her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüştüğünü söyler.

Bürger, “yeni” kavramının yanlış olmadığını ama söz konusu kopuşu kesin bir biçimde tanımlamak için fazlasıyla genel olduğunu söyler ve onu, sadece genel ve belirsiz olduğu için değil, geçici hevese dayanan (keyfi) yenilik ile tarihsel zorunluluk taşıyan yenilik arasında ayırım yapma imkânı vermediği için eleştirir.

Bürger, avangardın günümüz estetik kuramı açısından taşıdığı önemi ortaya çıkaranın Adorno olduğunu ama sadece eser tipi üzerinde durduğunu, avangardların sanatı hayat pratiğine aktarma amaçlarına değinmediğini söyler. Bürger’e göre tarihsel avangardlar, sanat kurumunu yıkamamıştır ama herhangi bir sanat ekolünün evrensel geçerlilik iddiasıyla ortaya çıkma ihtimalini ortadan kaldırmıştır.

Jurgen Habermas, Frankfurt Okulu’nun diğer teorisyenleri gibi, Aydınlanma projesinin sorunlu olduğunu farkındadır ama Aydınlanma projesinin insanı özgürleştirici taahhüdünden vazgeçmek istemez.

Habermas, “Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje” makalesinde avangarda yer verir. Habermas, estetik modernlik ruhunun ve disiplininin, Baudlaire’nin yapıtlarında net kontürlere büründüğünü ve bunun çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağladığını ve nihayet Dadaistlerin Cafe Voltaire’lerinde ve Sürrealizmde doruk noktasına ulaştığını söyler. Habermas, bu zaman bilincini avangard metaforlarıyla ortaya koyar ve avangardı şöyle tanımlar:

“Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulunan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci kendini, vanguard (öncü) ve avangard metaforlarıyla ortaya koyar. Avangard ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede yol bulmak zorundadır.”⁴³

⁴² age, 125.

⁴³ Jürgen Habermas, “Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje”, **Dipnot Dergisi**, s.1 (İstanbul: Mitani Yayıncılık, 2010), 31.

Habermas, tarihsel avangardların çok şiddetli bir savaş yürüttüklerini ama hatalardan dolayı başarısız olduklarını söyler. Habermas’a göre sanat, modernliğin üç yönünden sadece biridir (bilim- ahlak- sanat) ve tarihsel avangardlar bunu modern toplumu oluşturan özerk alanlardan sadece birini kullanarak yapmaya çalışmışlar ve başaramamışlardır. “Gündelik iletişimde, bilişsel anlamlar, ahlaki beklentiler, öznel ifadeler ve değerlendirmeler, bütün bunların hepsi birbiriyle ilişki içinde olmalıdır. İletişim süreçleri bütün alanları bilişsel, ahlak-pratik ve dışavurumsal kaplayan kültürel bir geleneğe ihtiyaç duyar.”⁴⁴

Habermas’a göre avangardlar, sanatı geride bırakarak hayata yeni bir biçim vermeyi denemiş olabilirler ama diğer alanların içine girmekte başarılı olamamışlardır ve modern toplumun temel yapısı hiç zedelenmeden korunmuştur. Habermas, avangard projesinin böyle bir başarısızlığa uğramasına üzülmez. “Habermas’a göre, alanlardaki çeşitliliğin ortadan kaldırılması, Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan “modernite projesi”nden uzaklaşmak anlamına gelirdi.”⁴⁵ Habermas’a göre modernite projesi hala gerçekleştirilmeyi beklemektedir.

Sonuç olarak, Bürger, tarihsel avangardı iki savaş arasına koyar; II. Dünya Savaşı sonrası gelecek neo avangardlar, sadece tarihsel avangardın kötü bir tekrarı olacaktır ve Bürger için avangard burada sonlanmıştır. Benjamin ve Adorno ise avangardı tek çıkış olarak görürler; onlar için bu sorunlu da olsa yine de umut bağlanabilir. Habermas için avangard, baştan beri saçma bir deneydir.

2.3.1. Adorno ve Kültür Endüstrisi

Frankfurt Okulu düşünürlerinin modern toplum eleştirilerinde; kültür endüstrisi, popüler kültür ya da kitle kültürü gibi kavramları bu kadar öne çıkarmalarının temelinde, geç kapitalizmin sadece ekonomi politik ile çözümlenemeyecek kadar gelişkin bir toplum oluşu yatmaktadır. “Bu toplumun en temel özelliklerinden biri, hegemonya ve ikna süreçlerinin kültürel boyutunun sistemin genel bütünselliği içinde, gitgide daha belirgin bir hale gelmesidir.”⁴⁶

⁴⁴ age, 37.

⁴⁵ Sven Lütticken, “Gizlilik ve Kamusalılık: Avangardı Yeniden Harekete Geçirmek”, **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere**, ed. Pelin Tan, Sezgin Boynik (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), 109.

⁴⁶ Dellaloğlu, **Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum**, 117.

“Kültür endüstrisi” terimi ilk kez 1947’de, Amsterdam’da Adorno ve Horkheimer’in birlikte yayınladığı “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı kitapta kullanılmıştır. Adorno ve Horkheimer’e göre, ekonomik üretim bir yandan daha adaletli bir dünya için gerekli olan maddî koşulları sağlarken, diğer yandan da teknik araçlar ve belirli sosyal grupların nüfusun geri kalanı üzerinde orantısız bir hâkimiyet kurmalarına yol açar.

Adorno, “Kültür Endüstrisi”nin gerçek olmayan ihtiyaçları uyarak kitleleri pasifleştiren anonimleştirici ideoloji ya da kurumun bir ögesi olarak görülmesi gerektiğini öne sürer ve bu ihtiyaçlar sanatta giderilir. Adorno, “Aesthetic Theory” de şöyle yazar:

“Kültür endüstrisinin sunduğu metalara aç olan bu endüstrinin aldattığı kitleler kendilerini sanatın bu yönünde yer alan konumunda bulur. Böylece toplumun şimdiki yaşam sürecinin yanlışlığını değilse bile yetersizliğini, bir sanat eserinin ne olduğunu hala anımsayabilenlerden daha açık bir şekilde algılayabilecekleri bir konumda yer alırlar... Metaların maddi kullanım değerlerinin önemsizleştiği, tüketim geçici bir prestij haline gelerek, arzunun tatmin ettiği ve nihayet tüketilebilir şeylerin meta niteliğini tamamen ortadan kalkar gibi görüldüğü – estetik yanılmanın bir parodisi- aşırı üretim çağında bu doğru bir saptamadır.”⁴⁷

Adorno, kültür endüstrisi karşısına avangardı koyar. Avangard sanatı, kitle kültüründen ayırır ve hakikate ancak avangardın hizmet ettiğini söyler. Adorno, avangard ve kültür endüstrisinin ilişkisini şöyle ifade eder:

“Tüm ulusun kendine mal etmesi için starların ve yönetmenlerin ‘doğal’ diye üretmek zorunda oldukları, teknik tarafından koşullandırılmış bu kalıpların zorlaması öyle ince denk ayrıntılara denk varır ki, bunlar ancak avangard sanatın sahip olduğu incelikteki araçların erişebileceği ayrıntılardır. Ne ki avangard sanatın araçları, kitle kültürün tersine, hakikate hizmet eder. Doğallık kalıbının yükümlülüklerini kültür endüstrisinin tüm dallarında harfiyen yerine getirebilmek gibi ender bulunan siyasi bir yeti, ustalığın ölçüsü haline geldi. Neyin nasıl söyleneceği gündelik dil aracılığıyla denetlenebilir olmalıdır.”⁴⁸

Kültür endüstrisi, gerçek bir kültür değildir; kendiliğinden olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Kitlel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte, sanat metalarının karakterinde önemli değişiklikler olmuştur. Burada yeni olan, sanatın metalaşması değil fakat sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde yerini gururla almasıdır.

Kültür Endüstrisi; Hollywood filmleri, reklam teknikleri, kitle iletişim araçları, avangard sanatın tüm keşiflerini ve tekniklerini çok daha kapsamlı ve etkili bir şekilde kullanmaya başlamış ve popülerleşerek herkese ulaşmıştır. Örneğin,

⁴⁷Georg Stauth- Bryan S.Turner, “Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü”, **Modernite Versus Postmodernite**, der. Mehmet Küçük (Ankara: Vadi Yayınları, 1993), 260.

⁴⁸Theodor Adorno, **Kültür Endüstrisi**, sunuş. J.M Bernstein, çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 58.

avangard sanat için önemli olan izleyiciyi şok etme durumu, kültür endüstrisi tarafından kullanılmaya başlanmış; Bürger'in dediği gibi, izleyiciler gazete haberleriyle şoka hazırlanmış ve bunu bekler hale gelmiştir. "Adeta kurumsallaşmış diyebileceğimiz şok, herhalde alılmayıcıların hayat pratiği üzerinde çok küçük bir etkiye sahip olacaktır. Bu şok tüketilir."⁴⁹

Kültür endüstrisiyle birlikte, gündelik hayat estetikleşmeye başlar. Bu süreç, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayırımla ilişkilidir. Çift yönlü bir hareket sonucunda, sanat ve gündelik hayat arasındaki kimi sınırlar çökmüş ve sanatın kuşatma altındaki bir meta olarak özel koruma altına alınmış statüsü aşınmıştır. Her şeyden önce sanatın; tasarım, reklam, tv, sinema, müzik ve bunlarla birlikte üretilen simgesel üretim ve imaj üretiminin sektörlerine aktarılması söz konusudur.

Sanatın tüketim kültürü içinde oynadığı rolün genişlemesi ve sahip olduğu itibar yapısı ve hayat tarzıyla, sanatın biçiminin bozulması şeklinde cereyan eden birbirine iki paralel süreç sonucunda türler arasındaki ayırımlar bulanıklaşmış ve simgesel hiyerarşiler bozulmaya başlamıştır. "Bu durum zevklerin değişkenliği karşısında çoğulcu bir tutumun benimsenmesini, yüksek-kitle kültürü ayırımını aşındıran bir kültürel sınıflandırma bozumu süreci getirir."⁵⁰

⁴⁹ Bürger, **Avangard Kuramı**, 153.

⁵⁰ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Toplumu**, çev. Mehmet Küçük, 2.bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 56.

3. II. DÜNYA SAVAŞI SONU AVANGARDIN DÖNÜŞÜMÜ

II. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmatik etkiler, Avrupa'yı siyasal ve ekonomik yönden çökertirken, savaş esnasında Nazizm'in yükselişiyle birlikte ortaya çıkan soykırım, herkesi dehşet, umutsuzluk içine sürüklemiş ve bütün ahlaki değerleri kökünden sarsmıştır. 1945 yılında savaşın sonunda Amerika'nın Hiroşima'ya attığı atom bombası ile savaşın sonuçları çok büyük felaketlere ulaşmıştır. Savaştan galip çıkan A.B.D ve Sovyetler Birliği, dünyayı iki kutba ayırmıştı: bir yanda devrimci görüşlere sahip sosyalist ve komünist ülkeler, diğer yanda özgürlükçü ve liberal A.B.D. Bundan sonraki dönem, ideolojik silahlara dayanan soğuk savaş dönemidir.

1930'lu yıllarda, başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazıma yolundaki girişimler, birçok Avrupalı sanatçının Amerika'ya göç etmesini sağlamış; II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla bu sayı çok fazla artmıştır. Savaş esnasında Avrupa'dan kaçan entelektüeller ve sanatçılar Amerika'ya yerleşirken, beraberlerinde sanat görüşlerini de Amerika'ya götürmüşlerdir. Fransız Okulu üyeleri, sürrealizmin temsilcileri, Amerika'nın sanat ortamına ciddi katkılar sağlamış; hatta ortaya çıkacak olan sanat hareketlerini ciddi biçimde etkilemişlerdir.

A.B.D'nin II. Dünya Savaşı sonrası soğuk savaşın propaganda aracı olarak birçok kültür politikasını devreye soktuğu görülür. Eva Cockcroft, Art Forum, Haziran 1974 dergisinde, belirli bir sanat akımının birtakım tarihi koşullar içinde neden başarı kazandığını anlamak için, o devirdeki sanat koruyuculuğunun özelliklerini ve güçlülerin ideolojik gereksinimlerini incelememiz gerektiğini söylüyor:

“Belirli bir sanat akımının birtakım tarihi koşullar içinde neden başarı kazandığını anlamak için o devirdeki sanat koruyuculuğunun özelliklerini ve güçlülerin ideolojik gereksinimlerini incelemek gerekir. Rönesans devri ve öncesinden sanatı himaye edenler idari kuvveti elinde tutarlardı. Sanatın ve sanatçının toplum yapısında kesinlikle belirlenmiş bir yeri ve çeşitli görevleri vardı. Endüstri devriminden sonra akademilerin önemini yitirmesi, galeri sisteminin gelişmesi ve müzelerin kurulmasıyla sanatçının rolü eski belirginliğini kaybetti ve sanat yapıtları gitgide ekonomik piyasadaki meta akımının bir parçası haline gelmeye başladı. Sanatı koruyanlarla dolaysız ilişkileri kesilen sanatçılar, yapıtları üzerindeki tasarruf ve kontrollerini hemen hemen kaybettiler. Burjuva toplumunun maddi değerlerini reddeden ve bohem bir

yaşantı içinde egemen kültürün tümüyle dışında var olabilecekleri efsanesine kendilerini kaptıran öncü sanatçılar kültürel meta üreticisi olduklarını kabullenmeyi reddetmişlerdir.”⁵¹

Eva Cockcroft’un bu sorusunu, avangardın A.B.D.’de ortaya çıkışını anlamak için kullanabiliriz. Amerikan avangardının ulusal ve uluslararası düzeyde eşi görülmemiş başarısı, iki nedene bağlanabilir. Birincisi, bu başarı salt estetik ve üslupsal nedenlere bağlı değil; aynı zamanda Amerikan ideolojisinin sanatçılarla ve sanat piyasasıyla örtüşmesinden kaynaklanıyordu. İkincisi ise, savaş sonrası Amerikan ekonomisinin büyümesiyle oluşan sanat piyasası ve bu ekonominin, piyasanın ihtiyaçlarını karşılaması ile ilgiliydi.

II. Dünya Savaşı’nın sonunda A.B.D., ekonomik ve siyasi alanda güçlenmesinin yanında kültür ve sanat alanında da bir güç olmak istiyordu. Avrupa, faşizm tarafından yıpranmış ve savaşın yaralarını sarmaya çalışırken, bu, A.B.D. açısından sanatın yeniden canlandırılması için iyi bir fırsattı. Avrupa’nın sanattaki rolü, Amerika’ya geçiyordu fakat ülkenin modernist bir avangardı kaldırabilecek hale gelmeden önce, bir sanat bilinci geliştirmesi, içinde diyalog ve çekişmelerin meydana gelebileceği ortamlar kurulması ve sanat piyasasının yaratılması gerekiyordu.

3.1. Clement Greenberg ve Avangard

II. Dünya Savaşı sonrası dünyanın her yerinde olduğu gibi A.B.D.’de de entelektüeller ve sanatçılar ikiye bölünmüşlerdi. Bu, sadece liberalizm ve Marksizm bölünmesi değildi. Stalin’in, Troçki’ye açtığı haksız savaş, dünyada sol çevreleri ikiye bölmüştü. A.B.D.’de aydınların birçoğu, Troçki’yi destekliyordu. Bunun nedenlerinden biri, aydınların Sovyetler Birliği’ne güvensizlik duyması; diğeri ise Breton’un, Troçki’ye olan yakınlığıydı.

1930’larda Amerikan entelektüelleri, Marksizm’den uzaklaşmaya başlamıştı. Fransız ve Amerikan Komünist Parti üyeleri, devrimci sanat konusunda “ılımlı bir anlayışı” benimseme kararı almışlardı. Amerika’da Troçkist muhalefet giderek yayılıyordu. Özgürlük Komitesi’nin kurulmasıyla Halk Cephesi eski önemini kaybedip Amerikan çağdaş kültüründe etkili olan “Partisan Review”, 1937’de yeni bir çizgi izlemek zorunda kalıyordu. Aynı yıl kurulan “Amerikalı Soyut Sanatçılar”(AAA) Derneği’nin tutumu da derginin yeni tutumuyla örtüşüyordu.

⁵¹ Özer Kabaş, “Politikada Sanat Bilinci”, **Toplum Bilim Dergisi**, s.4 (İstanbul: Haziran, 1996), 56.

“Amerika’da sanatçılar, 1930’larda son derece örgütlüydüler fakat sonraları baştan destek verdikleri liberal ve komünistler arası ittifaktan, bu ittifakı ön gören “halk cephesi” politikalarından ve Stalinizm’den giderek ayrılırlar ve Troçki’ye dönerler.”⁵² Troçki’nin ve sürrealistlerin lideri Andre Breton’la birlikte geliştirdikleri tezlere kapılırlar.

Andre Breton, Diago Rivera ve Lev Troçki isimlerinin bir araya gelmesi, içine sıkıştıkları siyasal ve sanatsal labirentten bir çıkış yolu arayan entelektüeller üstünde derin bir etki yaratır. “Breton Avrupa avangardını, Rivera siyasal duvar resmi sanatını, Troçki ise siyasal avangardı temsil ediyordu. Sanatçı için Troçkizm, siyasal bir avangard ile sanatsal bir avangard arasında niteliği belli olmayan bir ittifaktı.”⁵³

“1938’de Partisan Review, “Sanat ve Siyaset” başlığı altında, Troçki’nin dergiye gönderdiği bir mektubu yayınladı. Bu mektup, hem Stalin’in totaliter sanat anlayışına sert bir saldırı hem de bağımsız sanata bir övgü niteliğindeydi.”⁵⁴ Troçki, saf ve gerçek bağımsız sanat, hep bir yıkıcı ve eleştirel öge içerir diyordu. Genel bunalım koşullarında Troçki’ye göre sanatçının, oynayacağı belirleyici bir rolü; özgür sanatla devrimci çabaya katılımı birleştirilebilirse aslında devrimci bir rolü vardır. Troçki, bu belirsizliğin üstesinden gelme rolünün, siyasette olduğu gibi sanatta da, yalıtılmış avangard gruplar tarafından gösterileceğini söylüyordu. Breton, sanatçının rolünü şöyle tanımlıyordu: “Gerçek sanat devrimci olmamayı, toplumun eksiksiz ve radikal bir biçimde yeniden kurulmasını amaç edinmemeyi başaramaz.”⁵⁵

İlk başta Troçki’ye destek veren Clement Greenberg, sonraları iç anlaşmazlıklar yüzünden bu görüşlerden ayrılır. Greenberg, sanatçıya böyle bir devrimci rol verilmesini kabul etmez. Greenberg şöyle der: “Aşağı yukarı Troçkizm olarak başlayan anti- Stalinizmin nasıl “sanat için sanat’a dönüştüğünü ve böylece, gelecek kuşaklar için, destansı bir biçimde yol açtığı anlatılacaktır günün birinde”⁵⁶

“Avangardın kendini toplumdaki “koparmayı” başarinca dönüp durmaya ve hem burjuva hem de devrimci politikaları reddetmeye giriştiği doğrudur. Kültürün bugüne kadar dayalı olmak zorunda kaldığı o “değerli” aksiyomatik inançları içermeye başlar başlamaz sanat ve şiirin çok elverişsiz bulunduğu ideolojik mücadele kargaşasının bir parçası olarak toplumun içine bırakılmıştı devrim.”⁵⁷

⁵² Bürger, **Avangard Kuramı**, sunuş. Ali Artun, 18.

⁵³ Serge Guilbalt, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?**, çev. Elif Göktepe (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009), 247.

⁵⁴ **age**, 40.

⁵⁵ **age**, 41.

⁵⁶ **age**, 25.

⁵⁷ **age**, 44.

Greenberg, 1939-1948 yılları arasında formalist (biçimci) modern sanat teorisini geliştirmiş; uluslararası arenada başat rol oynayacak bir yapı oluşturmak adına, formalizmi avangard kavramı ile beraber ele almıştır. Greenberg, çoğu zaman, sanatsal modernizme en etkili meşruiyet biçimini kazandıran kişi olarak görülür. Greenberg'e göre, "sanatlardaki modernist devrim, her şeyden önce yükselmeye başlayan teknoloji dünyasının çalkantılarının bir ifadesi, bir politik yenileme hareketi ya da sanatın işlevine ilişkin "ilkel" gerçeklere bir dönüş olarak değil; sanatın biçim, konu ve pratik bakımından kendi kendisinin keşfi olarak anlaşılmalıdır."⁵⁸

Greenberg'e göre resim, kendisine ve yalnız kendisine ait olanı keşfetmeden ve başka sanatlarla paylaştıklarını tasfiye etmeden, asla kendisi olamaz. Bu görüşleri 1940'larda dile getiren Greenberg, avangard sanatların bir "safılık" kazandıklarını ve kendi etkinlik alanlarının sınırlarını kültür tarihinde emsali görülmemiş bir radikallikle çizdiklerini düşünür.

Greenberg, yabancılaşmış bir grup Amerikan sanatçısının ortaya çıkmasından umutludur; yabancılaşma, bir özgürlük belirtisidir. Greenberg'e göre New York, avangard rönesansı için en uygun yerdi ve Jackson Pollock da bunun kahramanıydı (Şekil: 3).

"Pollock, tıpkı Dubuffet gibi, tuvalini baştan başa bir tarafsızlıkla ele alma eğiliminde; ama o anda Fransız sanatçısından daha fazla çeşitlilik sunmaya ve daha riskli öğelerle çalışmaya muktedir görünüyor.. Dubuffet'in yetkinliği, tuvalerini daha ustaca, daha hoş bir biçimde "paketlemesine" ve anlık birliği daha çok gerçekleştirmesine olanak sağlıyor ama bence Pollock'un sonunda söyleyecek daha çok sözü var, Pollock temelde daha orijinal, aynı cazibe onda olmadığı için. Pollock şiirini ideogramlarla ortaya sermek zorunda olduğu sahnenin ötesine geçti.(...)Amerikalı ve daha sert ve daha vahşi ama daha tam. Ne olursa olsun, geleneksel anlamda Dubuffet'den kesinkes daha az muhafazakâr, daha az şövale ressamı"⁵⁹

Greenberg'in kültürel çabası iki nedene bağlanabilir. Birincisi, Amerika'da resme para yatıran belli bir çevrenin dikkatini kiç ürünlerden çekip, seçkin yapıtlara yöneltmek; ikincisi de, yukarıda Pollock ve Dubuffet karşılaştırmasından görüldüğü gibi, sanat piyasasını Paris'ten New York'a çekmek için kendi ülkesinin sanatçılarını cesaretlendirmek. Greenberg'in sözlerinin gösterdiği gibi, Paris Ekolü ve New York ressamları arasındaki rekabette, New York avangardı daha ön plana geçmek istiyordu.

⁵⁸ Steven Conner, **Postmodernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner (İstanbul: YKY Yayınları, 2001), 125.

⁵⁹ Guilbaut, **age**, 225.



Şekil 3: Jackson Pollock, “Numara 8”, 1949

Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/> [05.09.2010]

II. Dünya Savaşı sonrası A.B.D. Hükümeti’nin kültür politikalarıyla verdiği destekle yeni müzeler, galeriler açılır; yeni dergiler çıkmaya başlar. “Bu dönemde sanatçı sayısı çok fazla artar, yeni sanat okulları açılır ve sanat hızla akademikleşir.”⁶⁰ Dev bir müze ve sergi ağı kurulur; müzayede sistemi etkinleştirilir; piyasa çok fazla büyür ve fiyatlar artar. İş adamlarının sanata ve sanatın reklamda kullanılmasına duyduğu heves 1940’larda başlar, çabucak büyür ve en sonunda 1940’ların sonunda sanat patlamasında kilit önem taşıyan bir etmen olur. “Ulusun endüstriyel kudretinin tümüyle savaş üretimine yöneltildiği, öyle ki geleneksel piyasada satılacak hiçbir şey bırakılmadığı bir dönemde şirketler sanatı ve reklamı markaları canlı tutma, halkın gözü önünde tutma yolu olarak kullandılar.” Bir kültür bunalımı içinde sanata destek vermek, parlak bir fikir gibi görünür; pek çok kişinin zihninde, iş adamlarının Rönesans’taki sanat koruyuculuğuyla bağdaştırma yolu gibidir. New York’ta savaş öncesi sanat galerileri sayısı 40 iken savaş sonrası 1946’da bu sayı 150’yi bulmuş; özel galeri satışları, 1945’te yüzde kırktan yüzde üç yüze çıkmıştır. Amerikan Hükümeti’nin 1935–1943 arasında sürdürdüğü destek kampanyası, Federal Sanat Projesi olarak adlandırılır. Bu proje kapsamında birçok sanatçıya devletten maaş ödenerek kamusal alanlar için sanat yapıtı ısmarlanır. “1943’de sona eren bu projenin

⁶⁰ Crane, age, 10.

sonuçlarına göre on bin sanatçı kamusal koleksiyonlara giren yaklaşık yüz elli bin yapıt üretmiştir.”⁶¹

Sanatın bu kurumsallaşmasıyla birlikte, avangard, soğuk savaş döneminde “yeni liberal Amerika’nın, uluslararası sahnedeki büyük bir gücün amaçlarını ve beklentilerini doğru yansıtan tutarlı, tanınabilir ve satılabilir bir imaj biçti kendine.”⁶²

1950 sonrası ise avangard sanatçılar, artık siyasal açıdan tarafsız bireyler daha sonra siyasetçiler tarafından özümzenecek ve kullanılacak değerleri dile getirdiler ve sonuçta saldırgan ve başkaldıran avangard, liberal ideolojiye dönüşür. Bunun sanattaki karşılığı ise soyut dışavurumculuktur.

Soyut dışavurumculuğun uluslararası başarı kazanmasında, sanat teorisyenlerinin yanı sıra, Amerika Hükümeti’nin, CIA’nın desteklediği Committee for Cultural Freedom (Kültürel Özgürlük Komitesi-CCF) ve ona destek veren MOMA (Museum of Modern Art) nın katkıları bulunuyordu. “CCF’nin sanat alanındaki iddiası şuydu: İnsanlara özgürlük vaat eden sosyalist rejimler altında sanat politikaya alet ediliyor, kısıtlanıyordu. Sanatın ve insanın özgür olabileceği tek düzen kapitalizm, en gelişmiş ve özgür ülke Amerika’ydı.”⁶³ Sanatçıların apolitik tavırları ve bu çalışmalarda politik görüşe yer verilmemesi, dünyada “bireysel özgürlüğün bir kanıtı” ve Amerika’nın sanata müdahale etmeyişinin bir göstergesi olarak sunuldu. Soyut dışavurumculuk, Amerika’daki liberalizm ve özgürlüğün temsiliydi.

Greenberg, soyut dışavurumculuğu, avangardın şekli olarak görür; sanatın şu ya da bu amaca hizmet etmesine ya da bir kurama uyacak şekilde hareket etmesine karşı çıkmış ve sanatın salt kendi görevini, kendi niteliğini koruması gerektiğini söylemiştir. Greenberg’e göre Batı kültürünün bunalım nedenleri, Troçki’nin “Sanat ve Siyaset”te saydıklarıyla (yani kapitalizmin bunalımı ve yönetici sınıfın çöküşü) aynıydı. Greenberg’in buna karşılık cevabı, 1939’da Partisan Review’da yayınlanan “Avangard ve Kiç” makalesi olur. Greenberg bu makaleyi, Troçki’nin sınıf mücadelesi bakış açısından tarihsel olarak açıklamıştır. Greenberg, yazısında marksist bir dil kullanır; beklediği sanatın komünist bir rejimle gerçekleşmeyeceğini, karşı çıkılması gereken şeyin ise “kiç” olduğunu söyler.

⁶¹ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010), 146.

⁶² Guilbalt, **age**, 42.

⁶³ Deniz Hakyemez, “CIA Hangi Sanatın Kurucusu”, <http://www.odatv.com>. [05.07.2010].

Greenberg'in tanımlamasına göre avangard sanat, kapitalizm karşısında kültürü canlı tutma işlevi gören o tarihsel kurumdur. Greenberg, avangard kültürü şöyle anlatır:

“Bugünkü toplumumuzun çöküşünün ortasındaki umut dolu göstergelerden biri- bazılarımızın- kendi kültürümüzün bu son evresini kabul etmeye niyetli olmayışımızdır. Hellenizmin ötesine geçmeye çalışırken, Batı burjuva toplumunun bir kısmı şimdiye dek duyulmamış bir şey üretti; Avangard Kültür. Daha yüksek bir tarih bilinci- daha doğrusu, tarihsel bir eleştiri diyebileceğimiz yeni bir tür toplum eleştirisi yaratmıştır bunu. Bu eleştirileri günümüz toplumunu önü sonu belirsiz ütopyalara karşı karşıya getirmek yerine, her toplumun gönlünde yatan formların geçmişe ait örnekleri, haklı göstermelerini ve işlevlerini tarih ve neden sonuç bağlamında incelemiştir. Böylece, burjuva toplumsal düzenekler içinde salt en son evre olduğunu göstermiştir. 19.yüzyılın ellili ve altmışlı yıllarındaki ileri, aydınlanmacı vicdanın bir parçası durumuna gelen bu yeni kültür bakış açıları, çoğu kez bilinçsiz de olsa, sanatçılar ve şairlerce çabuk benimsendi, sindirildi. Bu nedenle avangardın doğuşunun, kronolojik- aynı zamanda coğrafi- açıdan, Avrupa'da bilimsel devrimci düşüncenin ilk atılımı gelişimiyle örtüşmesi rastlantı değildir.”⁶⁴

Greenberg'e göre kapitalizm, stalinizm ve faşizmin hepsi kiçten yararlanır çünkü kiç iletişimsel yanıyla tanımlanırken, “avangard”, kültür yaratmanın ve anlam vermenin koşullarını inceler; hem ticaret hem de totaliter rejimler bilgileri en yüksek düzeyde denetlemek ister. Bunun için kiç kültürüne gerek duyarlar. Kitle kültürü, kaçınılmaz olarak kiçtir çünkü edilgen tüketiciler erişebilir sonuçları bilinçli araştıran sebepten çok daha kolay anlar. Greenberg, avangard ve kiç'in eşzamanlı olduğunu söyler.

“Her nerde avangard varsa orada, aynı zamanda bir artçı görürüz. Doğrusu bu ya, avangardın ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak Batı'da ikinci bir yeni kültür meydana geldi: Almanların kiç dediği şey: kromtipleri, magazin kapakları, illüstrasyonları, ilanları, süslü cilalı ucuz romanları, çizgi romanları, Tin Pan Alley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada gösterilen popüler kültür, ticari sanat, edebiyat. Her ne dense bu devsel oluşum öylece benimsedi. Şimdi bize düşen, bunun nedenlere nasıllarına eğilmektir.”⁶⁵

Greenberg, kiçin, endüstri tarafından ideolojik ve güdümlü olarak mekanik bir şekilde üretildiği için asla rastlantısal olamayacağını söyler. Büyük miktarlarla maddi olarak desteklendiğini ve karşısında maksimum karın amaçlandığını belirtir. “Gerçek kültürün etrafında tuzaklar kurulmuştur. Kiçin aldatıcı, manipülatif farklı düzeylerine dikkat çeker. Üst sınıfın yüksek kültürünü sınıflandırıp kendi yararına kullanır. Bunun karşısında yüksek kültür ve avangard sanat vardır.”⁶⁶

Amerika'da orta sınıf ile saldırgan, enternasyonalist, liberal elit tabaka arasında çekişme görülür. Life ve benzeri dergiler, geleneksel sanatın, Partisan Review gibi dergiler de avangard sanatın propagandasını yapar. Avangard, daha çok elit bir kesimin ilgisini çeker ve yüksek kültüre hitap eder. Örneğin Pollock resimleri, lüks evlerin reklamlarıyla aynı dergide yan yana yer alır. “Avangard resimlere sahip

⁶⁴ Clement Greenberg, “Öncü ve Kiç”, **Sanatın Felsefesi- Felsefenin Sanatı**, ed. Mehmet Yılmaz, 2. bs. (Ankara: Ütopya Yayınları, 2009), 246.

⁶⁵ *age*, 251.

⁶⁶ *age*, 253.

olmak demek; alışılmamış, sıra dışına ilgi duyan, varlıklı, modern müşteriler için, toplumsal hiyerarşinin daha yüksek bir sırasına ulaşmayı simgeliyordu.”⁶⁷ Avangard resim, modern konut ve sofistike yaşam biçimiyle özdeşleştirilir. Modernist avangard yüksek kültürü, kiç ise popüler kültürü temsil eder.

3.2. Avangard, Popüler Kültür ve Kiç

Popüler kültür, 20. yüzyılın getirisi olan hızlı sanayileşme ve buna bağlı olarak yükselen kapitalist değerlerin toplumsal, ekonomik, siyasal ve sanatsal sonuçlarının yansıdığı tüketim çağının ürünüdür. Popüler Kültür en genel anlamda; yaygın olan, geniş kitlelerce benimsenmiş, halkın içselleştirdiği kültür olarak tanımlanabilir.

Popüler kültür, egemen toplumsal ve ekonomik ilişkileri destekler, haklı çıkarır ve sürüp gitmesinde yardımcı olur. “Popüler kültür tekelci kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve gereksinimlerine göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürü anlatır.”⁶⁸

1950’lerden başlayarak her yere yayılan kitle iletişim araçları (gazete, sinema, televizyon, dergi, video, vb.) ve tüketime yönelik üretilip piyasaya sunulan mal ya da imgeler, kent yaşamını kuşatma altına alır. Kent yaşamını etkisi altına alan tüketim çılgınlığı, medyanın ve reklam sektörünün itici gücüyle birleşerek, görseller aracılığıyla uyarıcı, tetikleyici bir etkiye neden olur. Baskı ve çoğaltma teknolojisindeki devasa yenilikler, değişime kentlerden başlayarak yaşamın her alanını yeniden tasarlar. Reklam endüstrisi, ucuz, albenisi yüksek standartta üretilen nesneleri, bireylerin yaşamlarında yeni gereksinim alanları yaratmak amacıyla ambalajlayarak kitlelere sunar. Bunun getirisi olarak insanlar, sinemada ya da televizyondan izledikleri “starların” imgelerine kolayca sahip olmakta ve onlarla bir anlamda bağ kurabilmektedirler. Artık imaj her şeydir ve her yerdedir. Ortaya çıkan toplum, tüketim toplumu; kültür ise popüler kültürdür. “Avangardın en önemli yeniliklerinden biri olan görsel montajın kullanımı ticari reklamlarda çoktan standart

⁶⁷ age, 234.

⁶⁸ İrfan Erdoğan, “Popüler Kültür; Kültür Alanında Etkinlik ve Mücadele”, www.irfanerdogan.com/makaleler4/kulturegemenlik [05.07.2010].

bir izlek haline gelmiş ve yazınsal modernizmin anımsatıcıları Volkswagen tosağa reklamlarında ortaya çıkıvermiştir.”⁶⁹

Dianne Crane, yüksek-kültürün kendine özgü bir tip kitle ile ortaklık halinde bulunduğunu ve genellikle belli bir saygınlıktaki orta ya da daha üst sınıfa ait olduğunu söyler.

“Yüksek-kültür, çok kez üst-orta sınıf müşterileri tarafından sunulan ya da kontrol edilen küçük uzmanlaşmış örgütlenmeler içinde yaratılır ve yayılırken, popüler kültür genellikle şirket düzenlemeleri içerisinde üretilir ve kitleye yayılır”.⁷⁰

Matei Calinecu ise popülerliğin, sistemi ve onun direk manifestosu olan marketi kabul etmek demek olduğunu; bunun sonucu olarak marketin ne elitist ne de anti elitist olarak görülebileceğini söyler. “Çağımızda popüler olabilmek market için yaratıcı olmak onun arzu ve yok etmek üstüne isteklerine cevap vermektir.”⁷¹ Calinescu, avangardı anlamak için onun kiç ve çöküş kavramlarıyla beraber ele alınması gerektiğini düşünür.

Kiç, popüler kültürün ürünüdür ve kitleler için üretilir. Kiç; ucuzlama, bayağılaşma, ticaretleşme, estetikten uzak kavramlarıyla açıklanmaya çalışılır. Yüksek kültür ve alt kültür arasındaki sınır kaybolunca kiç ortaya çıkar. Kiç, hiçbir zaman avangard kadar karmaşık ya da anlaşılması güç ya da öyle olmayı amaçlamaz; aksine daha basit, anlaşılır ve aslında “bir şey anlatma kaygısı, derdi olmayan” bir tarafta durur.

Baudrillard’a göre, kiç ve “otantik nesne”, ikisi birlikte bugünün sürekli hareket ve genişleme halinde olan ayırt edici nesnenin mantığına göre tüketim dünyasını düzenler. Kiç, zayıf bir ayırt edici değere sahiptir ama bu zayıf değer istatistiksel olarak maksimal bir verimliliktedir.

“ Koca koca sınıflar, ona dört elle sarılır. Bunun tersi olarak, nadir nesneler sınırlı miktarlarıyla ilintili olarak maksimal ayırt edici özelliğe sahiptir. Burada “güzellik” söz konusu değildir: Ayırt edici özellik söz konusudur ve bu sosyolojik bir işlevdir. Bu işlev, her kerede herhangi bir verili bir toplumsal yapıda, herhangi bir nesne ya da gösterge kategorisi yoluyla statüsün belli etme imkânı sağlar. Daha çok sayıda toplumsal katmanın bir göstergeye erişmesi, üst sınıfları sınırlı miktarda ki (gerek otantik nesneler, gerekse lüks baskılar, seri dışı otomobiller gibi sistemli olarak sınırlı olarak) diğer göstergeler aracılığıyla bu toplumsal katmanlarla kendi aralarına bir mesafe koymak zorunda bırakır. Bu mantığın ayırımına hiç bir şey katmaz: Dolayısıyla kiç üretilmiş ve yoksul değerleriyle tanımlanır. Bu zayıf değeri kiçin sınırsız çoğalmasının nedenidir. Hiyerarşik klâs nesnelerin niteliklerinin artmasına ve nadirleşerek yenilemelerine karşın kiç çoğalır.”⁷²

⁶⁹ Andreas Huyssen, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970”, www.ebschost.com [05.06.2010].

⁷⁰ Crane, *age*, 12.

⁷¹ Calinescu, *Five Face of Modernity*, 144.

⁷² Jean Baudrillard, *Tüketim toplumu*, çev. Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, 3.bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 138.

Baudrillard’a göre kiç, anti estetik işlevine bağlıdır; kiç, güzelliğin ve orijinalliğin estetiğinin karşısına simülasyon estetiğini koyar. Kiç, her yerde nesneleri doğalından daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretir; malzemelerin (yalancı mermer, plastik) taklidini kullanır; uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder. Baudrillard bunu, gerçek pratiğe bir gönderisi olmayan bir işlevin sürekli simülasyonu olarak değerlendirir.

Kiç ve avangard arasındaki ilişki sürekli gerilim halindedir. Avangard sanat; baskın kültürü, çoğunluğun kültürünü, kitle kültürünü reddeder. Avangard sanatçının sanat sürecinin; kitle sanatlarının ise bu sürecin etkilerinin ifadesi olduğu söylenebilir. Bu durum, avangard ve popüler kültür birbirinden ayıran mesafeyi tanımlar. Bu mesafe, aynı zamanda sosyal bir mesafedir. Durağan bir toplumda kültürel iki bulanıklıktır ve egemen azınlığın aksiyonları genellikle çoğunluk tarafından paylaşılır; azınlığın koyduğu biçimsel kültüre inanılır.

Popüler kültür, dönün avangard sanatını eskitirken diğer taraftan yarıninkine ortam hazırlar. Avangard ve popüler kültür arasındaki ilişki, sık sık birbirlerine geçişler yapar; “popüler sanat avangard malzemeyi sulandırarak öyle bir kullanır ki ikisi arasında ayırım yapmak güçleşir. Bu sınırlar birbirine teğet geçtikçe yeni başkalaşım süreçleri başlar.”⁷³

Modernizmde avangard, önde gidendir; kiç ise geride kalan. Fakat bu durum modernizm sonrası yüksek ve popüler kültür arasındaki sınırların bulanıklaşması sonucu değişmeye başlar. “Bazı teorisyenler hem popüler kültürü hem de orta sınıf hayat tarzını reddeden bir sanatçı grubu anlamında sanatsal bir avangarddan söz etmenin bundan böyle pek bir anlamı olmadığını savunur.”⁷⁴

Huyssen’e göre, tarihsel avangardın sanatsal buluşları ve teknikleri, popüler kültür tarafından Hollywood filmi, televizyon, reklam, endüstri tasarımı ve mimariden teknolojinin estetsize edilmesine ve meta estetiğine kadar, Batı “mecradan geçer kültürünün” bütün ifadelerinde yutulmuş ve kullanılmıştır. “Bir zamanlar özgürleştirici avangardın meşru zemini, bugün mecradan-geçer kültür ve onu ayakta tutan kurumlar tarafından boşaltılmış durumda. Yirminci yüzyılda avangardı

⁷³ Demet Ulusoy, “Modern Toplumda Sanat; Güzel Sanatlarda Uyum Ve Uyumsuzluk”, **Ekonomik Yaklaşım Dergisi**, c. 8, s.27 (1997), 10.

⁷⁴ Featherstone, **age**, 55

gündelik hayatı dönüştürmeyi başaran avangard değil, kültür sanayi oldu.”⁷⁵ Andreas Huyssen tarihsel avangardın kaçınılmaz çöküşünü, sosyo-politik çerçevesi ve kitle kültürünün eşzamanlı yükselişiyle açıklar.

1964’de Leslie Fiedler “Avangardın Literatür’de Ölümü” adlı çalışmasında, kitlesel medya yardımıyla kendi sonunu hazırlayarak avangardın, anti-moda olduğunu söyler. Fiedler, avangardın bu ölümüyle modernizme saldırır. Fiedler’ın temel kaygısı, “yüksek sanat”ı demokratikleştirmek değildir; amacı, daha ziyade popüler kültürü onaylamak ve yüksek sanatın gelişen kurumsallaşmasına karşı mücadele etmektir. Bu yüzden birkaç yıl sonra yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki “Sınırı aşmak–aralığı kapamak istediğinde, klasik avangardın bu yapay olarak ayrılmış kültür alanlarını yeniden birleştirme projesini kesin olarak yeniden onaylar.”⁷⁶

Poggioli şöyle der: “Avangard, modanın etkisi altında, o bir zamanlar çok küçümsemiş olduğu popülerliğe ulaşmaya mahkûmdur- bu ise onun sonunun başlangıcıdır.”⁷⁷

⁷⁵ Andreas Huyssen, “Saklı diyalektik: Avangard- Teknoloji- Kitle Kültürü”, **Defter Dergisi**, s.7 (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 69.

⁷⁶ (Aktaran Andreas Huyssen) “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970”, **www.ebschost.com** [05.06.2010], 6.

⁷⁷ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 35.

4. 1960- 1970 DOLAYLARINDA NEO-AVANGARD

Modern gelenekteki dramatik kırılma, Amerikan kritiğinde avangard ve neo avangard arasındaki farkın sebebi olarak görülebilir. Amerika’da yüksek kültürün güçlenmesi ve sanatın kurumsallaşmasına eşdeğer bir zamanda avangard kavramı, modernizmin yavaş yavaş sorgulanmaya başladığı bir süreçte yeniden canlandırılır. Avrupa avangardı ile Amerika’daki avangard anlayışı birbirinden oldukça farklıdır. Perry Anderson’un belirttiği gibi, “her yeni entellektüel alan üretkenliğini sağlayabilmek için karşı bir kutba gereksinim” duyar.

Matei Calinescu, avangardın 1950 sonrası durumunu şöyle anlatır; “II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da avangard, kendini farklı bir şekilde skandal üzerine gelişen büyük kültürel mitolojilerden biri halinde buldu.”

“Avangardın saldırgan kıyamet bağışları ilginç bir şekilde klişeye haline geldi. İronik olarak avangard kendini istemeden de olsa bir başarı içinde başarısızlık içinde buldu. Bu durum bazı eleştirmen ve sanatçıları avangardın sadece tarihsel yönünü değil, avangard konseptinin yeterliliğini ya da uygulanabilirliğini sorgular hale getirdi.”⁷⁸

Calinescu, postmodern gözlemlere göre yıkıcı avangardın sorgulandığını ve avangardın yıkıcı tavrına karşılık, postmodernizmin geçmişle arasında yapıcı bir bağı olduğunu söyler. Calinescu, avangardı modernitenin en uçtaki tezahürü, gelenekselliğe karşı bir duruş olarak görür ve avangardı modernizmin kırılma noktası olarak tanımlar. “Tarihsel olarak verilen görev “yok et”, “icat et”. Eski geçmiş ve kurumsallaşmış sanat etkili yöntemlerle reddedilmelidir” ve “üzerindeki sır perdesi açığa çıkarılmalıdır. Yeni ise kendi yolunu bulacaktır, ani, beklenmedik ve göz alıcıdır.”⁷⁹ Calinecu’ya göre, modernizm ve avangard arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için avangardı bilinçli modernitenin parodisi olarak düşünmeliyiz. “Parodinin statüsü diğer olacak her şeye göre belirsizdir. Parodi kınar ve bunu abartmayla yapar.” Calinesscu, sanatsal avangardın bir kriz kültürüyle geliştiğini; modernitenin kendisinin de bir kriz kültürü olduğunu; kriz yoksa bile yaratılabileceğini söyler. “Avangardın kendisinin yok olma özelliğini barındırdığını, eğer sembolik olarak yok edecek bir şey yoksa kendini yok ettiğinden bahseder. “Bu

⁷⁸ Calinescu, **Five Face of Modernity**, 123.

⁷⁹ **age**, 276.

estetik ölüm sevicilik avangardın ruhunu barındıran diğer özellikleri (put kırıcılık⁸⁰, entelektüel oyunculuk, ciddi olmama, gizemli bir hava verme, utandırıcı şakalar...) bunlar zaten sanatı öldüren estetik hareketlerdir.”⁸¹

“H.M. Enzensberger, Eric Hobsbawn, Roland Barthes gibi bazı teorisyenler avangardın öldüğünü, bazıları ise avangardın geçmişte yerinden edildiğini düşünürler.”⁸² Achilla Bonati Oliva ve Arthur Danto gibi muhafazakârlar, avangardın kendi tarihinin sonuna geldiğini ve sanatın sahip olduğu özgürlük çağına eriştiğini söylerler. Yeni sol eleştirmenler (Suzi Gablik, Andreas Huyssen, Hans Maugns Enzerberg), avangardın ölümünü özgürlüksüz bir modernitenin görünür bir kâbusu olarak görür, kültür endüstrisi tarafından yok edildiğini söylerler. Her iki düşünce de radikal sanat ve politikanın karışımının sonunu onaylamışlardır. Alman şair Hans Magnus Enzerberg, “Avangardın Çözölemeyen Çelişkisi” adlı çalışmasında, avangard hareketinin kendi önermeleriyle ve davranışlarıyla yeni bir şey çıkaramayacağını savunur.

Edebiyat eleştirmeni Irwing Howe, avangardın çöküşünü, 1960’larda avangardın çevresindeki kültür tarafından emilmesi olarak açıklar. Howe, modernist kültür ve burjuva arasındaki savaşta tahmin edilemeyecek bir şey olduğunu; bu aradaki düşmanlığın ve kinin ıslak bir kucaklaşmaya dönüştüğünü, avangardların hazır olmadıkları bir şeyle “başarı sorunuyla” karşı karşıya kaldıklarını söyler.

“Modernist kültür ve burjuva toplumu arasındaki savaşta avangard tarafından tahmin bile edilemeyen bir şey oldu. Bu aradaki düşmanlık ve kin ıslak bir kucaklaşmaya çevrildi. Orta sınıf kendi değerleri üzerine olan en ciddi saldırıların hoş bir eğlenceye dönüştüğünü fark etti. Avangard sanatçılar hazır olmadıkları bir şeyle karşı karşıya kaldılar başarı sorunu.”⁸³

Howe, avangardın 1960’ların edebi ilgilerini ve teorik estetiklerini açıklayıcı bir terim olarak kullanılmasını terk etmeyi teklif eder. Modernizm ve avangardın yerine postmodernizmi kullanarak, eleştirel dilde bir yön değişikliğini savunmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası “kitle toplumu” oluşumuna eşlik eden sosyal kriz ve değişimi ifade etmek için postmodernizm çok uygundur. Howe, modernizmin eski dünyanın (II. Dünya Savaşı öncesi) tarihsel bağlamına ait olduğunu önererek, büyüyen tüketim toplumunun, geleneklerdeki ve otorite yapılarındaki erozyon için sorumlu olduğu bir güncel dünyanın terminolojik tanımı için postmodernizm terimini önerir.

⁸⁰ Iconoclastic (Putkırıcılık); yerleşmiş inanç, gelenek ve kurumlara karşı çıkan, saldıran.

⁸¹ Calinescu, **age**, 276.

⁸² Hubert van den Berg, “**The Life and Death of the Avant-garde on the Battlefield of Rhetoric - and Beyond**”, <http://forum.llc.ed.ac.uk>, [17.07.210].

⁸³ Calinescu, **age**, 124.

Andreas Huyssen ise, yeni avangardların geri dönmesinin nedenini, “1960’ların sanatının yüksek modernizmine karşı, Avrupa avangardının mirasını yeniden canlandırmaya ve buna kısaca Duchamp-Cage-Warhol eksenine denebilecek hat boyunca bir Amerikan biçimi vermek”⁸⁴ olduğunu ileri sürmektedir. Bu süreci, dört evreye ayırmıştır. İlk evrede, dada ve gerçeküstücülük gibi erken avangard hareketleri hatırlatan geçici bir imgelemin olduğunu ve bu nedenle, Duchamp’ın 1960’lar postmodernizminin babası olarak görüldüğünü söyler. İkinci evrede, Amerikan kültüründe yüksek sanat geleneğine karşı bir avangardist başkaldırının politik bir anlam taşıdığını; sanatın günlük yaşamdan kopuşuna yönelik bir saldırının (happeningler, pop lehçeler, sokak tiyatrosu vb.) söz konusu olduğunu anlatır. Üçüncü evrede, postmodernistlerin 1920’ler avangardının teknolojik iyimserliğini paylaştıklarını; yeni medyaya duyulan hevesle gelen dördüncü evrede ise, popüler kültürü, modernist ya da geleneksel yüksek kültürün kutsallığına bir meydan okuma olarak etkin bir girişimin ortaya çıktığını belirtmektedir.

Huyssen, 1960’ların Amerikan sanatının, soyut ekspresyonizme karşı başarılı saldırıları sayesinde, Avrupa’da çoktan Hitler ve Stalin tarafından kültürel ve politik olarak tasfiye edilmiş olan klasik avangardın rengârenk ölüm maskesi olarak parıldamakta olduğunu söyler. Huyssen, sanat pratikleri ve kuramları bakımından “1960’ların bir ürünü olan postmodernizm, modernizmin kutsal ilkelerine karşı radikal ve meşru eleştirisine rağmen, iddia edildiği gibi bir radikal atılım değil, avangardın son perdesi olarak görülmesi gerektiğini”⁸⁵ düşünür.

Huyssen, 1970’lerde avangardın yeniden canlandırılmasının gelenek arayışıyla ilişkisi olduğunu ve bunun nedeninin yeni-muhafazakârlara karşı bir savunmadan kaynaklandığını savunur.

“Acaba bu gelenek arayışı, 1970’lerin muhafazakârlığının bir başka işaretinden ibaret mi, politikadaki karşı tepkilerin, eğilim dönümü (*Tendenzwende*) olarak adlandırılan şeyin kültürdeki karşılığı mı? Ya da başka bir seçenek olarak, klasik avangardın müzelerde ve TV’deki canlanışını, son yıllarda modernizmin ve avangardın kültürüne karşı Almanya, Fransa ve ABD’de iyice yoğunlaşan yeni-muhafazakâr saldırılar karşısında bir savunma olarak yorumlayabilir miyiz?”⁸⁶

⁸⁴ Andreas Huyssen, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, **Modernite Versus Postmodernite**, ed. Mehmet Küçük (Ankara: Vadi Yayınları, 1994) 117, 119.

⁸⁵ Andreas Huyssen, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970”, **www.ebschost.com** [05.06.2010], 10.

⁸⁶ **age**, 12.

Huyssen'e göre modernizm, çıkmaz bir yola girmiştir ve artık geçmişteki gibi mutluluk vaadini yerine getirmemektedir. Huyssen, bu yüzden modernizme karşı konulması gerektiğini, avangardın geçerliliğini yitirdiğini ve bunun nedenlerini "sadece kültür endüstrisinin sistemin bir parçası haline getirme, yeniden üretme ve metalaştırma kapasitesi değil ama avangardın kendisinde"⁸⁷ olduğunu söyler. Bunun nedeni olarak avangardın burjuvaya karşı olmasına rağmen bazen avangardın (fütürist ve konstrüktivist yönelimler) Batının geleceğe yönelik gelişme ve ilerleme ideolojisiyle beraber gittiğini ve resmi kültürün bir parçası olduğunu belirtir.

Avangard, modernizmin en radikal tavırlarından biridir; her ne kadar modernizmin getirdiği sanatın kurumsallaşmasına ve özerkliğe karşı çıksa da, içinde ütopyalar, geleceğe dönük devrimci planlar barındırır. 1950'ler sonrası ise avangard, farklı bir kimliğe bürünmüştür. Neo avangard, avangardın siyasi ve politik tavırlarını geri plana iterek yenilik nosyonunu ön plana çıkarıp kitle kültürüyle bütünleşmiştir. Bürger'in dediği gibi, sanat ve hayat arasındaki uzaklık, sahte bir biçimde kapanmıştır. Pop artın ve minimalizmin teknolojiyi ve endüstriyi kullanarak getirdiği yenilikler; pop-artın popüler kültürle iç içe geçmesi, minimalizmin biçimciliğe verdiği tepkiler, modernizme verilen tepkilerdir. Bu iki hareket, modernizimden kopuş olarak değerlendirilebilir.

1950'li yılların ortalarından itibaren Batılı kapitalist ülkeler ciddi bir biçimde büyüme gösterirler. Bu dönemde Sovyetler Birliği'nde ve Avrupa'da ideolojik-siyasal muhabere alanları zayıflayıp, Üçüncü Dünya ülkelerine kaymış; Batılı işçi sınıfı ve solu zayıflamış; siyasi bir başkaldırı için 1968 ayaklanmalarını beklemek gerekecektir. 1960'lı yılların dünyasının içinde bulunduğu yoğun siyasi ortam; Batı ülkelerindeki gerek içten parçalanma (komünist ve azınlık kültürleri unsurların sistemi tehdit etmesi) gerekse bu ülkelerin, Üçüncü Dünya'da karşılaştıkları tepki yeni bir şuur getirmiş; estetik gerçeklerin bir yönde oluşamayacağı, sanat tarihinin bir çizgide olmayacağı şüpheleri uyandırmıştır. "1960'sonunda kendini öğrenci hareketleriyle ifade eden bu yeni uyanışlar, sanattaki parçalanmayı vazgeçilmez ve karşı konulmaz bir gerçek olarak kabul etmişlerdir."⁸⁸ 1968 isyanlarında işçi ve öğrenci hareketlerinin uğradığı hüsrana, ekonomide piyasanın hâkimiyetiyle

⁸⁷ age, 15.

⁸⁸ Jale Nejdert Erzen, "Modernizm Sonrası Sanat" **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, s.4 (İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, 2001), 25.

sonuçlanırken, ezilenlerin ve aşağılananların seslerinin duyulmaya başlaması, siyasetin ve ahlakın sorgulanmasına neden olmuştur.

1960’larda ortaya çıkan hareketler, sanatın biçimiyle ilgilenmeyip toplumsal ve politik bağlamda sanatı ele almışlardır. Sanatı biçimlendiren üretim koşullarını, sanatın metalaşmasını, sanat ve hayat arasındaki sınırları yok etme, sınıf, cinsiyet, sanatın üretim koşullarını ve bunların düşünsel alt yapılarıyla ilgilenirler. Böylelikle eleştirel düşünce, kavrama doğru kayar. Sanatı anlamlandıran, sanatın üretimine ve sergilemesine yol açan nedenler araştırılmaya başlanır.

Perry Anderson, estetik açıdan modernizmin, gerileme sürecindeki küçük bir halkadan öteye geçememekle birlikte; ideolojik açıdan çok büyük önem taşıyan postmodernizmin de, 1960’ların radikal kuşağının uğradığı siyasal yenilginin bir sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. “Devrim umutları boşa çıktığında bu kuşak, teselliyi 1980’lerde yaşanan aşırı tüketime dayalı patlamada kendisine çıkış bulan kinik bir hazcılıkta aramıştır”.- Bu konjonktür- “Batı’daki yeni orta sınıfın içinde bulunduğu refah ve bu sınıfın önde gelen sözcülerinin birçoğunun uğradığı siyasal hayal kırıklığı – giderek çoğalan postmodernizm söylemleri için uygun bir ortam yaratmıştır.”⁸⁹

4.1. Hal Foster ve Avangardın Geri Dönüşü

Foster, “Gerçeğin Geri Dönüşü” kitabını, neo avangardın savunmasına adar. Bürger’in iki savaş arasına koyduğu ve II. Dünya Savaşı sonrası bitirdiği avangardı, Hal Foster yeniden canlandırır. “Avangard geçmişte kalsa bile gelecekte dönüp bu günün sanatında yeniden ortaya çıkar ve şimdinin olasılıklarına yer açmak için geçmişin paradigmalarına döner.”⁹⁰

Foster’ın, tarihsel avangardı yeniden canlandırmak istemesi, modern sanata duyduğu şüphelerden kaynaklanır. “Hiç kuşku yok ki öncüllerim için kaybettiğimiz itibarın işaretidir. Pollock’un yolunu açan Picasso’dan çok, Andy Warhol’un önünü açan Marchal Duchamp’tan etkilenmemizdir.” Foster, avangardı yeniden gündeme getirmesinin nedeni olarak, avangard yapılanmaların değeri ve avangard tarihin yeni

⁸⁹Perry Anderson, **Postmodernizmin Kökenleri**, çev. Elçin Gen, 3.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 32.

⁹⁰ Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 12.

anlatımlara gereksinimleri olmasını gösterir. “Bunun için yeni soy kütüklerine ihtiyaç vardır.”⁹¹

Foster, bu çalışmayı 1980’lerde yeni muhafazakâr darbesi tarafından önü kesilen eleştirel uygulamaları yeniden kazandırmak için yaptığını; bu çalışmanın, 1980’lerde gelişen Reagancı kapitalist kültürün tahmini ve neredeyse tekelci hesapların etkisinde olduğunu ama yine de bu kültürel mantığı anlamanın zorunlu olduğunu söyler.⁹²

Foster, neo avangardı anlamak için iki kavram önerir: “Paralaks”⁹³ ve “ertelenmiş eylem.”⁹⁴ Foster, Freud’dan ödünç aldığı ertelenmiş eylem kavramını tramvayla ilişkilendirir ve geçmişte bastırılan tarihsel avangard, tramvatik olarak ertelenmiş eylemle geri dönmüştür:

“Paralaks, hem geçmişi mevcut konumumuza bağlı olarak şekillendirdiğimizi hem de bu konumun da benzer şekillendirmelere göre tanımladığını vurgular. Paralaks kavramıyla açıklanan izleyici tepkisi, ertelenmiş eylemin önünü açar. Freud bir olayı ancak sonraki bir olayda; öncekini kapsayan ve yeniden anlamlandıran şekilde ertelenmiş eylem olarak ortaya çıktığında, travmatik olarak tanımlar. Burada avangard olayların öneminin de benzer bir şekilde, karmaşık bir bekleyiş ve yeniden oluş döngüsünde ortaya çıkar.”⁹⁵

“Travma; ilk yeni avangardın bazı özelliklerinde tarihsel avangardın anarşist saldırılarını dışı vurmasındaki gibi isterik bir şekilde ifade edilir. Travmanın zahmetli bir şekilde açığa vurduğu diğer durumlar ise; ikinci yeni avangardın bir zamanların soyut ve düz saldırılarını içkin ve mecazi performanslarına dönüştürmesiyle örneklenir. Tüm bu yöntemlerde yeni avangard sanki tarihsel avangard kendisini tarafından temsil ediyormuş gibi davranır; tarihsel avangard geri dönmüştür ve geri dönmeye devam etmektedir. Fakat gelecekte geriye döner; Bu da onun çelişkili zamansallığıdır.”⁹⁶

Foster, bu iki kavramın beraber ele alındığında; neo avangardın, tarihsel avangardın kalıntılarından oluştuğu klişesini değiştirdiği gibi, postmodernin modern ile karşılaştırıldığında gecikmiş olduğu klişesini de değiştirdiğini söyler.

Foster, Bürger’in “Avangard Kuramı” tezlerini önemli bulur fakat kör noktaları olduğunu; betimleyişinin hatalı, tanımlayışının ise fazla seçici olduğunu söyler. Bürger’in, kendi zamanının sanatını anlayamadığını düşünür.

“Bürger, Duchamp’ın ilk hazır yapıtlarına, Andre Breton’un ve Louis Aragon’un erken dönem rastlantısal deneylerine ve John Heartfield’in ilk fotomontaj çalışmalarına odaklanır. Ayrıca, avangardların burjuva sanatının sahte özerkliğini yok etme projesi altında sınıflandırılacak tüm eylemleri tek bir kuram ile kavranabileceği iddiası sorunludur. Yine de Bürger’in savaş

⁹¹ Foster, **age**, 16

⁹² **age**, 21.

⁹³ Paralaks: İki farklı noktadan gözlenen nesnenin konumundaki ve görünüşündeki değişim.

⁹⁴ Ertelenmiş Eylem: Freud bir olayı ancak sonraki bir olayda; öncekini kapsayan ve yeniden anlamlandıran şekilde ertelenmiş bir eylemde yeniden ortaya çıktığında, tramvatik olarak tanımlar.

⁹⁵ Foster, **age**, 14.

⁹⁶ **age**, 55.

öncesi sanat kurumuna yönelik eleştirisinin sürekli tekrarlanarak işlevsiz hale getirilmesi, onun savaş sonrası avangard sanatını sadece yeni olarak görüp dışlamasının yanında sönük kalır.”⁹⁷

Foster, Bürger’in tarihsel avangardı, ilk önce estetik dönüşümlerinin bir mutlak başlangıcı olarak görmesini eleştirir. Foster; Duchamp ve Picasso’yu örnek verir; bu sanatçıların kusursuz gibi ele alındığını fakat bu sanatçıların geçmişten günümüze gelen sayısız sanatsal tepki ile eleştirel okuma sonucu oluşmuş avangard pratik ile kuramsal tepkilerin zaman içerisinde ilerleyen ilişkileriyle meydana geldiğini söyler.

Bürger, tarihsel avangardı saf köken; neo avangardı ise parçalanmış bir tekrar olarak görür. Bürger’e göre tarihsel avangardın tekrar edilmesi için, özerk sanat kurumu eleştirisini göz ardı etmek; daha fazlası bu eleştiriyi bağımsız sanatın bir olumlamasına dönüştürmek gerekir. Foster, bundan şöyle bir sonuca ulaşır:

“Bu sonuçla eğer hazır yapıtlar ve kolâjlar dışavurumcu sanatçı ve organik sanat eseri gibi burjuva prensibine meydan okuduysa, yeni hazır- yapıtlar ve yen

i kolâjlar bu prensipleri tekrarlar ve içerisinde bir araya getirerek yeniden oluşturur. Eğer dada izleyiciye ve piyasaya saldırdıysa, benzer şekilde yeni dada hareketleri de- bu tip şoklara sadece alışık değil; aynı zamanda bunların heyecanlanmasına aç izleyicilerden dolayı ona ayak uydurur. Bu böyle devam eder.”⁹⁸

Foster, burada Bürger’e hak verir. Örneğin, hazır-yapımların erken-pop ve yeni gerçekçi alımlanışı, onun estetikleşmesine yol açmış ve onları bir sanat metasına dönüştürmüştür.

“Jasper Johns’un bronz iki Ballantine şişesini yapıp boyadığında, sanat olmayan işler olarak pisuar ve şişe askısındaki Duchamp’çı belirsizliği azaltmış, sadece malzemeleri açısında bile sanatsal olanı çağırmıştır. Aynı şekilde Arman müdahale edilmiş hazır yapıtları toplayıp birleştirdiğinde, Duchamp’ın estetik kayıtsızlığını tam tersine çevirmiş; asamblajları, ne ihlal ne de uyum sergilemiştir. Daha da kötüsü, dadacı provokasyon, Yves Klein gibi figürlerle bir burjuva gösterisine, Smithson’un söylediği gibi “maceracı skandal öncülerine dönüşmüştür.”⁹⁹

Bürger’e göre avangard, burada bitmiştir fakat yeni avangardın hikâyesi Foster’a göre buradan başlar. Foster’a göre Bürger, birçok sanat felsefecisinin düştüğü hataya düşer ve kendi zamanının tutkulu sanatını anlayamaz.

Bürger’e göre dadacılar geleneksel biçimleri yıkmakta, sürrealistler öznel aşkınlık ile toplumsal devrimi uzlaştırmakta ve konstrüktivistler de kültürel üretim biçimlerini kamusallaştırmakta trajik bir biçimde başarısız olmuştur. Bürger’e göre neo avangardın yaptığı gibi sadece başarısız olmak; en iyi bakışla üzücü ve gülünç, en kötü bakışla ise kötümser ve fırsatçıdır. “Bu gün hiç bir sanat hareketi tarihsel olarak

⁹⁷ age, 33.

⁹⁸ age, 36.

⁹⁹ age, 37.

diğer hareketlerden daha ileri bir sanat hareketi olamaz”¹⁰⁰ Foster, Bürger’in bu umutsuzluğunu baştan çıkarıcı olarak görür ve Frankfurt Okulu’nun tüm melankolisine sahip olduğunu düşünür.

Foster’a göre varılan sonuç; tarihsel, politik ve etik açıdan hatalıdır ve neo avangardın tarihsel avangardı feshetmek yerine onu ilk kez kavramasıdır.

“Bunun birinci sebebi, Bürger’in başka bir yerde anlattığı, avangard kuramın özü olan çağdaş sanatta dâhil olmak üzere tüm sanatın tarihsel olduğu öğretisini yok saymasıdır. İkinci olarak Bürger yeni avangardın, sanat kurumuna savaş öncesi eleştiriye tersyüz etmektense geliştirmeye çalıştığını zaten görmezden gelir.”¹⁰¹

1950’lerin sonları ve 1960’ların başında, dadacı hazır-yapıtların ve konstrüktivizmin özellikleri tekrarlanır. Foster, estetik ve politik açıdan farklı olan bu iki uygulamanın yaptığı tekrarlarının sürpriz olmadığını düşünür ve bilinçli yapıldığını söyler. Bu iki uygulama da, ona göre burjuva sanat anlayışının bağımsız sanat ve dışavurumcu sanatçı ilkeleriyle mücadele eder. Foster’a göre bunun nedeni, o dönemin baskın modeli Roger Fry ve Clive Bell tarafından “izlenimcilik” ve devamı için geliştirilecek, Clement Greenberg ve Michael Fried tarafından New York Okulu için oluşturulan “biçimcilik”tir.

“Dadacı hazır-yapıtlar bu ilkelerle gündelik nesneleri kullanarak ve estetik açıdan kayıtsızlık yaratarak, konstrüktivist yapılar ise endüstriyel malzemelerin kullanımı ve sanatçının fonksiyonunun propaganda kampanyalarının ve fabrika projelerinin üretilmesi aşamasında dönüştürülmesi yoluyla mücadelesini sürdürmüştür. (...) Bundan hoşnutsuz olan sanatçılar bu sahte bağımsızlığı aşan iki harekete yöneldiler. Bu hareketlerin birincisi, dadanın yaptığı gibi sanat kurumunu estetik kategorilerin epistemolojik bir araştırması olarak tanımlamak veya sanatın biçimsel kurallarına anarşist bir eleştiriyle saldırmak. İkincisi rus konstrüktivistlerin yaptığı gibi sanatı devrimci bir toplumun maddeci eylemlerine uygun olacak şekilde (sadece günlük-mekân zaman değil; her şekilde toplumsal eylemle de ilişkilendirerek) dönüştürmektir.”¹⁰²

Foster, tezini daha sağlam bir zemine oturtmak için neo avangardı ikiye ayırır. Biricisi, Rauschenberg ve Kaprow tarafından temsil edilen 1950’ler ve ikicisi de, Broodthaers ve Buren tarafından temsil edilen 1960’lar. Foster, ilk neo avangardların, özellikle avangardın temel araçlarını birebir kullanan dadayı- tarihsel avangardı- geri getirdiğini; bunun sonucu sanat kurumunu dönüştürmekten çok, avangardı kurumsallaştırdıklarını söyler. Fakat Foster’a göre ikinci yeni avangardlar, tarihsel avangardların yapmak istediğini kavramıştır. Foster, örneğin 1960’ların başında Flavin, Andre, Judd, Morris gibi sanatçılar ile sonradan 1960’ların sonunda Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke, dada, konstrüktivizm ve diğer avangard

¹⁰⁰ age, 39.

¹⁰¹ age, 40.

¹⁰² age, 30.

akımların- sanat kurumunun algısal ve bilişsel, yapısal ve söylemsel parametrelerine ilişkin araştırmalarına dayanarak- yaptıkları gibi geleneksel kurallara yönelik bir eleştiri geliştirdiklerini vurgular. Foster, buradan üç sonuca varır:

“1-Sanat kurumunu bugünkü anlamı ile tarihsel avangard tarafından değil, neo avangard tarafından idrak edilir.

2-Neo avangard bu kurumu aynı zamanda hem yapıbozumcu hem özgün olan yaratıcı bir çözümleme ile ele alır. Tarihsel avangardın çoğu kez hem soyut hem anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez;

3-Neo avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz; ilk kez onun tasarısını yerine getirir. İlk kez burada teorik sonsuzluğu ifade eder.”¹⁰³

Foster, oluşturduğu bu tezin sorunlu olduğunu kabul eder. Sanat ve yaşam, kimi düzenekleri gösteri kültürü tarafından “(kısmen yeni avangardın sürekli tekrarları yüzünden) uzun süreden beri asimile edilmiş olan avangard bağlamında değil, kültür endüstrisi bağlamında yeniden bütünleşmiştir.”¹⁰⁴ Burada Foster ve Bürger aynı düşüncede buluşur.

Foster, tarihsel avangardın tekrarını kabul eder ama bunu Bürger gibi dışlamak yerine, Freud’un bastırma ve tekrarlama modelini önerir. Foster, bu bastırma ve tekrarlama tekniğine örnek olarak Rauschenberg ve Johns’u verir. Bu kavramı Bucloch ortaya atmıştır ve şöyle der:

“Burada Bürger’e karşı şunu ifade etmek istiyorum: Tarihsel avangard ve yeni avangard arasındaki bağlantıda tarihsel bir özgünlük dönemin saptanması, burada sadece etkilenme, taklit ve özgünlük kavramlarıyla açıklamayan tekrar yüzleşen bizlere, bu bağlantının aslında ne kadar karmaşık olduğu hakkında bilgi vermez. Bu bağlantıyı daha iyi şekilde açıklayacak tekrar modellerinden biri Freud’un bastırma ve reddetmeden kaynaklanan tekrarlama kavramıdır.”¹⁰⁵

Foster’a göre avangardın kurumsallaşmaya başlaması, sonraki tüm sanatı gösteriş veya eğlence amaçlı olmaya mahkûm etmez; asimilasyon ve uzlaştırma sürecinin bir eleştirisi olan ikinci neo avangardı teşvik eder.

Foster, ikinci neo avangardın, hem birinci neo avangardı hem de tarihsel avangardın sınırlarını gözden geçirdiğini düşünür ve Buren’i örnek verir. Buren, Duchampçı eylemlerin dadacı doğrudan deneyim ideolojisini veya “küçük burjuva anarşist radikalizmini” sorgulamıştır. Aynı dönemdeki birçok çalışmasında “sanatsal üretimi ve algılama ölçütlerinin” işleyişini durdurmak için monokrom ve hazır yapıtı, bu eski paradigmalara açığa çıkarmaya çalıştıklarının daha ötesine geçecek şekilde birleştirilerek standart bantlardan oluşan bir figüre dönüşmüştür. Foster, Buren’in

¹⁰³ age, 48.

¹⁰⁴ age, 49.

¹⁰⁵ age, 50.

“herhalde bizimkine benzeyen bir tuvali gördükten sonra birinin tek yapacağı şey devrim” sözünü hatırlatır. Buren’in 1971’de “Atölyenin işlevi” adlı yazısında belirttiği gibi, Buren’in çalışmaları atölyenin ortadan kalkmaları sonucudur. Bu gelişme, sadece sanat oyunuyla “çelişmeyi” değil, sanat kurallarını tümünden “yok etmeyi” vaat eder.

Sonuç olarak Foster, ikinci yeni avangardın kurumsal analizini geliştiren çağdaş sanatçıların büyük karşıtlarından uzaklaşarak, ustalıklı yer değiştirmelere (Lois Lawler ve Silvia Kolbowski’den Christopher William ve Andre Fraser’e kadar çeşitli sanatçılar) veya değişik topluluklarla stratejik işbirliklerine (Fried Wilson ve Mark Dion burada tipik örneklerdir) yöneldiklerini söyler:

“Bu, avangard eleştirilerinin, aslında avangardın süregeldiği yollardan biridir. İddia edildiği gibi derin veya biçimci düşünce anlayışına reçete değil, bir eylem formülüdür. Ayrıca avangardın değişik aşamalarıyla ilgili herhangi bir çağdaş algılamının ön koşuludur.”¹⁰⁶

Foster, minimalizmi modernizmden bir kopuş olarak görür. Sanat dünyasının minimalizm eleştirilerinin altında yatan iki neden bulur. Bunlar, “1960’larda minimal sanatın aynı anda hem tamamladığı hem de parçaladığı modernizmin biçimci modellerinden mükemmelleştirdiği düşüncesi” ve “1980’lerde sanat ve diğer alanlarda geleneğe dönüşü savunmak için 1960’lara yönelik bir saldırıyı kullanan genel tepkidir.”¹⁰⁷

Foster, minimalizmin, soyut dışavurumculuğun iki egemen biçimiyle çeliştiğini düşünür: “Harold Rosenberg’in geliştirdiği varoluşsal yaratıcı olarak sanatçı ve Greenberg’in geliştirdiği biçimci eleştirmen olarak sanatçı.” Bunu yaparken, aynı zamanda modern estetiğin bu iki sanatçı modeliyle temsil ettiği ilki dışavurumcu, ikincisi de biçimci sanatçı olan iki merkezi konumuna saldırır. Daha da önemlisi minimalizm, algının geçiciliği üzerine yaptığı vurguyla, görsel sanatın mekânsal olarak ele alındığı modern estetiğin disipliner düzenini tehdit eder.

Micheal Fried 1967 yılında yazdığı “Sanat ve Nesnelik” makalesini, yazınsalcılar diye adlandırdığı Donald Judd ve Robert Morris’in savlarına bir yanıt olarak yazmıştır. Fried, yozlaşmış duyarlılık olarak nitelediği şeye karşı çıkarak, modernizmin “soyutçu” yanını, onun ayırt edici özelliklerini ve erdemlerini yinelemektedir. Fried’e göre bu, nesneyle izleyici arasındaki ilişkiyi gösterişe dönüştüren literatist (yazınsalcı) yozlaşmasının bir yansımasıdır. “Modernist sanat

¹⁰⁶ **age**, 54.

¹⁰⁷ **age**, 64.

gerek nesnelliğin gerekse zaman duygusunun askıya alınmasını içerir.”¹⁰⁸ Fried, minimal sanatı teatral ve şekilci olarak eleştirir ve ideolojik bulur. Teatrallık ile, izleyicinin nesneyle kurduğu fiziksel, psikolojik ve zihinsel ilişkinin farkında olma durumunu kasteder. Fried, teatrallığı görsel sanatlar için bir zaaf olarak niteler; çünkü ona göre teatrallık, izleyiciyi yapıt karşısında süregelen zamana bağlar, zihinde bir ikirciklik yaratır, onu soyut ve estetik alanından çıkarır. Fried, minimalizmin hatasını, “sanatın aşkın “şimdiliğini” nesnelerin “gündelik” varoluşuyla karıştıran gerçeğe uygun bir okumayla geç modern sanatı yerinden etme çabası”¹⁰⁹ olarak görür.

Foster, Fried’in minimalizm aleyhine bu derece tutkuyla savaşmasının nedeni olarak, minimalizmin biçimci modernizme tehdidini Judd ve Morris’den daha fazla kavraması olarak görür. Foster, Fried’in bu karşı duruşunun nedenini, minimalizmi geç modernizmden kopuşu olarak görmesi olarak açıklar. Foster, bunun nedeni olarak, minimalizmin sanatın gelenekselliğinin kendini belli ettiği bu dönemde, yeni avangard ardıllarının karşı duruşunu önceden haber verdiğini; Greenberg ve Fried’e göre bu, sanatın kurumsal sınırlarını aşmak, biçimsel özgürlüğünü reddetmek ve sanatın sonunu ilan etmektir.

Foster, minimalizm için şöyle bir denkleme ulaşır: “Minimalizm tarihsel avangardı – özellikle sanat kurumunun biçimci kategorilerini bozuşunu – kısmen tekrar ederken geç modernizmden kopar”¹¹⁰ Foster, minimalizmi, sanatın biçimci özerkliğinin hem ulaştığı hem parçalandığı tarihsel bir dönüm noktası olarak görür.

Foster, minimalizm ile pop-artı, modernizm ve kitle kültürü diyalektiğine karşı ortaya çıkan bağlantılı tepkiler olarak görür ve bu iki sanat, bir taraftan geç modernizmin seçkin yüksek sanatına, diğer yandan da gelişmiş kapitalizmin gösteri kültürüne karşıdır ve ikisi de bu güçlerce bastırılır. Foster, bu durumu şöyle anlatır:

“Popart yüksek sanatı sınamak için kitle kültürünün kullanma yollarını arar, fakat elde ettiği sonuç, kategorileri bozulmadan kalan yüksek sanatın yerine gündelik olanı getirmek olur. Minimalizm ise, estetik eylemlerin dönüştürücü özerkliğini yeniden elde edebilmek için, hem yüksek sanata hem kitle kültürüne direnir; fakat yarattığı baskın sonuç özerkliğin geniş bir kültürel aktivite alanına yayılması olur. Bu bütünleşme ve kopuşların nedenlerinin hakkındaki en iyi ipuçları, gündelik kültürün pop tarafından kucaklanması ve minimalizm tarafından reddedilmesidir. Her ikisi de yeni bir seri üretim ve tüketim düzenine işaret eder. Algısal varoluşu vurgulayan minimalizm kitlesel sunumlara direnir (...) Minimalizm, gösteri amaçlı

¹⁰⁸Michael Fried, “Sanat ve Nesnellik”, **Sanatın Felsefesi-Felsefenin Sanatı**, der. Mehmet Küçük, 2.bs. (Ankara: Ütopya Yayınları, 2009), 274.

¹⁰⁹ *age*, 275.

¹¹⁰ Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, 83.

imgelere ve gelişmiş kapitalizmin bedensiz öznelerine karşı çıkarken, pop-art bunu benimser. Hem minimalizm hem de pop art hazır yapıtları sadece konu değil biçimsel, hatta yapısal olarak kullanır. Minimal endüstriyel nesneleri, pop art'ın taklitçiliği neyi gösterir? Birbirinin ardından- diğerinin geldiği bu sosyo- ekonomik düzen için, seri üretim ve tüketim adına seriler halinde çalışmak.”¹¹¹

Foster, minimalizm ve popun damgaladığı sanatsal dönüm noktasının, 1960’larda gerçekleşen toplumsal, ekonomik, kuramsal-politik diğer kırılmalarla ilişkilendirilebileceğini vurgular. “Sanatın minimalizm ve pop-artı kapsayan yeni doğası sadece eleştirel kuramın yeni yapısıyla değil (aşkın sebeplerden öze dair anlamlarla postyapısalcı bir dönüşüm) bir şekilde Kuzey Amerika sermayesinin 1960’lardaki yeni yapısıyla da bağlantılı”¹¹² olduğunu söyler.

“Kurumsal sanatın minimalizm ve pop art yoluyla aşılması da sadece kadınların, Afro Amerikalıların, öğrencilerin ve diğerlerinin cinsiyetçi ve ırkçı kurumlara karşı çıkışında değil; bir şekilde Kuzey Amerika’nın 1960’lardaki iktidarının haddini aşmasıyla bağlantılıdır.”

Sonuç olarak Foster, avangardın erken tavsiyesin karşıdır. Neo avangardlar, gerçeğin bastırılması olarak, tramvatic bir biçimde geri dönmüştür. Bunu, dışlamak yerine, bastırılmışlık ve bundan çıkan tekrar olarak görmeliyiz. Neo avangard, avangardın kavranmasını sağlamıştır. Foster’a göre bu cenazeler, yanlış ölümlerle yapılıyor olabilir. Foster “modern sonrasının parçalı ve karmaşık tarihselliğinden, heterojen estetiğinden kaçınmanın olanaksızlığına ve avangardın yinelemeler yoluyla sistemin resminde yırtıklar açabileceğini”¹¹³ söylüyor.

4.2. Biçimci Avangard’a Tepkiler

Biçimci avangarda tepkiler sadece sanatsal kuramlarla değil, o dönemde uygulanan ekonomik ve siyasi politikalar sonucu toplumun değişen sosyo-ekonomik ve kültürel sonuçlarıyla da ilgilidir. 1950 ve sonrası Amerika’da ve daha sonra da Avrupa’da gitgide artan ulusal gelir, toplumda, temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimi oluşturmaya başlar. Teknolojinin gelişmesi, seri üretimin ortaya çıkması, medya ve kitle iletişimin her alana yayılması, popüler kültürün etkileri, sanatın üretim ve tüketim koşullarını da değiştirmeye zorlar.

Her yerde yayılan kitle kültürü ürünleri, gazeteler, dergiler, fotoğraflar, durmaksızın piyasaya sürülen mallar, televizyon, sinema vb. herkesin kolayca ulaşabilecekleri ve tüketebilecekleri bir ortam sağlar. Yüksek ve alt kültür arasında sınırlar kalkar; kitle

¹¹¹ Foster, **age**, 91.

¹¹² **age**, 98.

¹¹³ Rıfat Şahiner, “Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.116 (İstanbul: YKY Yayınları, Mayıs- Haziran, 2010), 74.

kültürü, sermaye tarafından yönlendirilir; ortaya çıkan kültür endüstrisi her şeyi belirler hale gelir.

“1950’li yılların başından itibaren Londra’da; Lawrence Alloway, Reyner Banham, Frank Cordell, John Mc Hale, Richard Hamilton, Tony del Renzio, Peter ve Alison Smithson ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçılardan oluşan Independent Group, resimli dergi, film ve reklamlarda sunulan imgeleri incelemeye ve bunların topluma neden çekici geldiğini düşünmeye başlar.”¹¹⁴ Sanatta günlük yaşama yeniden dönüş isteğinin, bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. TV, reklam, çizgi film, sinema v.b. iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri kullanmaları gerektiğini düşünürler.

Richard Hamilton; popüler, gelip geçici, kitle ürünü, ucuz, “sexy”, “göz boyayıcı” bir sanat olarak tanımlanır. Hamilton’un “Günümüz evlerini bu kadar farklı ve çekici yapan nedir?” adlı kolajı, 1956’da Londra’da açılan “İşte Yarın” konulu serginin aynı zamanda afişidir. Soyutdışavurumculuğun biçimsel ve saf sanat anlayışının tamamen dışında olan bu çalışma, dergi ve gazetelerin reklam sayfalarından toplanmış fotoğraflardan meydana getirilmiştir; geleneksel bakış açısından koparak, tüketim toplumunun hızlı devinimini sindirmeye çalışan bir düşünce sisteminin kendini her alana duyumsatmasıdır.

Eleştirmen Lawrence Alloway, 1958’de yazdığı bir tanıtım yazısında, popüler kültürü benimsiyor, sanatın malzemesi olarak görüyor ve şöyle diyor:

“Bizim endüstrileşmiş uygarlığımıza ait popüler sanatlar, meydana gelen teknik gelişmeleri yansıtıyorlar – yavaş yavaş değil tam tersine, şiddetli ve deneysel bir şekilde (...) Popüler sanatlarda, haberden fantaziye – örneğin film yıldızlarından parfüm reklamlarına, seksi kadınlardan kabasaba şeylere, güzellikten korkunç ölümlere kadar her şeyi bulabilirsiniz. (...) Bir bütün olarak bakarsak, popüler sanatlar, dünyadaki değişimleri kontrol etmeye ilişkin hayaller ve entrikalar sunarlar; değişen kültürümüzdeki her şey popüler sanatların malzemesidir.”¹¹⁵

Alloway’ın bu sözleri, Ernest Mandel’in yazdığı gibi, geç kapitalizmin yaşamımızın her alanına yayılmış olduğunu hatırlatır. “Geç kapitalizm, sanayileşme sonrası toplumları temsil etmekten çok uzaktır ve tarihte ilk defa dünyanın her tarafına yayılmış, genel bir sanayileşme yaratır” böylece “geçmişte sadece ana endüstrinin meta üretimi alanında belirleyici olan makineleşme, standartlaşma, aşırı uzmanlaşma

¹¹⁴ Yılmaz, **Modernizimden Postmodernizme Sanat**, 181.

¹¹⁵ Mehmet Yılmaz, **Modernizimden Postmodernizme Sanat** (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006), 181.

ve emeğin parsellenmesi gibi özellikler, şimdi toplumsal yaşamın tümüne yayılmıştır.”¹¹⁶

1960’lerde kapitalizm içindeki değişmelere bakılırsa, yirminci yüzyılın son elli yılında önemli değişimleri saptamak olanaklıdır. Bu değişimler, yeni bir evreye - postmodernizme- geçişi oluşturmak şeklinde özetlenebilir. Jameson, postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak niteleyerek, postmodernizm gibi kültürel değişmelerin “geç tüketici ya da çokuluslu” kapitalist toplumsal sistemin “derin mantığını dışa vurma” yollarını analiz eder. Kapitalizmin bu üçüncü aşamasını, İkinci Dünya Savaşı sonrası çokuluslu kapitalizm olarak dönemselleştirir. Tarihsel gelişmelerin, sermayenin birikim mantığının ve teknolojik değişimlerin bir sonucu olarak örülmesinin barındırdığı indirgemecilik bir yana “Jameson şöyle bir kültürel dönemselleştirme yapar: gerçekçilik akımı piyasa kapitalizmine, modernizm akımı tekelci kapitalizme, postmodernizm ise geç/çokuluslu/ tüketimci kapitalizme karşılık gelir.”¹¹⁷ Jameson bu durumu şöyle anlatır:

“O (..) en azından benim kullandığım şekliyle, bir dönemselleştirme kavramıdır. Çok kere nazikçe, modernizasyon, post-endüstriyel toplum, tüketim toplumu, medya toplumu, görüntü toplumu veya çok uluslu kapitalizm olarak adlandırılan toplumlarda görevi yeni resmi kültür özelliklerin ortaya çıkışı ile ilişkilendirmektir. Bu yeni kapitalizm dönemin Amerika Birleşik Devletleri’nde 1940’ların sonu ile 1950’lerin başında yaşanan, savaş sonrası patlama ile başladığı söylenebilir.”¹¹⁸

Jameson’ın belirttiği özellikler gibi pop-art, hem post-endüstriyel toplumu, hem tüketim toplumunu, hem medya toplumunu, hem gösteri toplumunu; postmodernizme geçişi temsil eder. Böylece biçimci modernist avangard, yerini kültür endüstrisinin ürettiği popüler kültür ve onun yansıması olan pop-art’a bırakacaktır.

Amerika’da ise, 1950’lerde Robert Rauschenberg’in gündelik malzemeyle resmi buluşturan “Yatak”, Jasper Johns’un “Bayrak” adlı çalışmaları gerek konu gerekse malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verileri kullanmaları açısından “yeni dada” olarak adlandırılır. Yeni dada, neredeyse avangardların taklidi olur ve avangardın kurumlaşmasını sağlar. Bu, Duchamp ve eski dadacıların tepkisini çekmişti. Duchamp, arkadaşı Hans Richter’e yazdığı bir mektupta bu durumu şöyle ifade eder:

¹¹⁶ Foster, **age**, 97.

¹¹⁷ Featherstone, **age**, 95.

¹¹⁸ **age**, 83.

“Ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-dadalar ise benim hazır- nesnelerimde estetik bir güzellik buluyorlar! Şişe süzgecini ve pisuarı meydana okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar.”¹¹⁹

1960’larda yeni dadaların çalışmaları, pop artla daha ileri götürülür. Richard Hamilton, pop artı şöyle anlatır:

“Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır) Geçicidir. (kısa vadeli bir çözümdür. Harcanabilir. (hemen unutulur) Ucuzdur. Seri üretilmiştir. Gençtir.(hedef kitlesi gençliktir) Espirilidir. Gösterişlidir. Numaracıdır. Ticaretin büyüğüdür.”¹²⁰

Andy Warhol, reklam sektörüyle sanat piyasası alanında hiç bir fark görmez. Coca-Cola, Amerikan Doları, Campbells Konserve Çorbaları, Araba Kazaları, Elektrikli Sandalyeler, Çiçekler, Brillo Kutuları, Kendin Yap Kendin Boya Resimleri, Marilyn Monreo, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, kendi portresi, Mao ve Lenin portrelerinin sayısız şekilde çoğaltılmış kopyaları... Hepsi sanatın konusudur artık. Warhol “Amerika’ya tapıyorum... Benim resmim, bugün Amerika’nın, üzerine inşa edilmiş olduğu kişiliksiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelerin ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanaksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin satılmasıdır.” der. Andy Warhol, 1975’de, artık sanat ve piyasanın aynı şeyler olduğunu söyler:

“Piyasa sanatı, sanatın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasaya sanatçı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister sanat densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı işadamı ya da iş adamı sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasaya düşüncesinden uzaklaşmışlardır, para kötüdür ve çalışmak kötüdür gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmak en iyi sanattır.”¹²¹

Baudrillard, Andy Warhol’u, söz konusu resmin sanatının icrasındaki kurumsal çelişkiyi ve bu çelişki nedeniyle de pop-artın hakiki nesnesini düşünme zorluklarını en iyi dile getiren kişi olarak görür. Baudrillard, pop-arta kadar tüm sanat “derinliğine” kurulmuşken pop-artın bunu bozduğunu; pop-artın kutsal olmayanı temsil ettiğini; dünyayla bütünleşmeyi hedeflediğini ve böylece yaratıcı edimin sonu olduğunu söyler. Baudrillard’a göre tüketimin mantığı, sanatta temsil etmenin geleneksel yüce statüsünü yok eder. “Bundan böyle nesnenin imge üstünde öz ve anlamlandırma ayrıcalığı yoktur. Biri diğerinden hakiki değildir. Nesne ve imge

¹¹⁹ Antmen, *age*, 161.

¹²⁰ *age*, 159.

¹²¹ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, 2.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 161.

göstergeler olarak eşit bir biçimde rol aldıkları uzamda ve aynı mantıksal mekânda birlikte vardır.”¹²²

Arthur Danto için pop art, sanatın felsefi hakikatini özbilince taşıyarak Batı sanatının büyük anlatısının sonunu imlemiş ve pop art sanatçıları, filozofların sanat üzerine yazdıklarını hemen hemen değersiz kılmış ya da en iyi haliyle, bu yazıları yerel bir anlam ve önem taşıy duruma getirmiştir. Danto için kendi başına pop art, popüler kültür amblemlerin yüksek sanata baş kaldırısını içerir; pop ise insanlara anlamlı en anlamlı gelen şeyleri başkalaşıma uğratarak bunları yüksek sanat statüsüne getirir.¹²³ Danto, amacı, aracına ilişkin önermelerde bulunmak olduğu sürece, geleneksel olarak ticari sanat yahut kitle sanatı olarak sınıflandırılan şeyin büyük bir kısmının sanat sayılması gerektiğini düşünür ve pop art, resmin girdiği bir “tarihsel-sonrası” özgürlük döneminin başlangıcıdır. Danto “sanatın sonu”ndan söz ederken, siyasi sanatın ideolojilerinin ve tarihsel ilerlemeciliğin, sanat ideolojilerinin sonunu kasteder. Modern sonrası dönemde her şey mübahtır.

Danto, pop artı olumlayarak anlatır. Fakat Bürger için durum böyle değildir; “Warhol’un 100 Campbell konservesine bakıp da meta toplumuna direniş göstermek için, insanın o resimde böylesi bir direnişi görmek istemesi gerekir.”¹²⁴ Dada, gerçeküstü ve avangardın stratejilerinin ve sanatsal tekniklerinin birçoğu, tüketim kültürü içinde reklam ve popüler medya tarafından devralınmıştır. Pop sanatın kitle tüketiminin kültürel nesnelerini parodik tarzda kopyalaması, kültür endüstrisini besler. “Sadece ilan levhaları değil, elektronik medyanın imajları da esin kaynağı sağlar. Mesafe koymaya fırsat tanımayan dolaysız bir etkiye sahip, süslü, aşırı kodlu çok renkli görüntülerin bolluğu söz konusudur”¹²⁵ (Şekil: 4).

¹²² Jean Baudrillard, **Tüketim toplumu**, 144.

¹²³ Artur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, çev. Zeynep Demirsu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 162, 163.

¹²⁴ Bürger, **age**, 124.

¹²⁵ Featherstone, **age**, 165.



Şekil 4: Andy Warhol, “100 Konserve Kutusu”, 1962

Kaynak: http://www.albrightknox.org/ArtStart/Warhol_1.html [05.09.2010]

Fredric Jameson, Warhol’un çalışmalarında geç kapitalizmin izlerini bulur, ama bunun eleştirel bir tarz barındırmadığını söyler.

“Warhol’un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerine odaklanıyor ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizmin en ön planında yer alan dev Cola-Cola şişesi ya da Campbell Konserve Çorbaları afişi görüntüleri güçlü ve eleştirel birer siyasal bildirim olmalıydı. Eğer değilse, kuşkusuz insan nedenini öğrenmek isteyecek ve geç sermayenin postmodern döneminde siyasal veya eleştirel sanatın imkânları konusunda birazcık daha ciddi şüphelere kapılacaktır.”¹²⁶

Sanat, gündelik hayata dönmüştür; artık sanat ne yücedir ne anlaşılmaz. Coca Cola şişesi kadar yakındır bize. “Sanat metalaşp gündelik hayat içinde erimeye başlar. Popüler kültür, kitle kültürü avangard stratejileri kendine mal eser. Avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri medyanın ve eğlence dünyasının standartları arasına girer. Aykırılık sıradanlaşır.”¹²⁷ Sanat, gösteri ve show dünyasıdır artık. “Pop art yüksek sanatı sınamak için kitle kültürünü kullanma yollarını arar; fakat elde ettiği sonuç, çoğunlukla bozulmadan kalan yüksek sanatın yerine gündelik olanı getirmek olmuştur.”¹²⁸

¹²⁶ Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**, çev. Nuri Plümer (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), 138.

¹²⁷ Bürger, sunuş. Ali Artun, **age**, 26.

¹²⁸ Foster, **age**, 91.

Avangardın topluma ve baskın kültüre karşı asi, başkaldıran rolü yerine pop-art, piyasayla barışık, toplumu yadsımayan gösteri dünyasıyla bütünleşmiş bir hale gelmiştir. Greenberg'in modernist biçimci avangardını eleştirmekle işe başlayan pop-art ve Warhol, avangard gibi karşılanmıştır. Pop-art, popüler kültür ve yüksek kültürün arasındaki sınırı bulanıklaştırırken, tam da alaya alma derdinde olduğu ticariliğe yenik düşer.

4.3. Nesnesiz Sanat

1960'larda ortaya çıkan neo avangard hareketler, sanatın biçimiyle ilgilenmeyip toplumsal ve politik bağlamda sanatı ele almışlardır; sanatı biçimlendiren üretim koşulları, sanatın metalaşması, sanat ve hayatın arasındaki sınırları yok etme, sınıf, cinsiyet ve bunların düşünsel alt yapılarıyla ilgilenirler. Böylelikle eleştirel düşünce, kavrama doğru kayar. Sanatı anlamlandıran, sanatın üretimine ve sergilenmesine yol açan nedenler araştırılmaya başlanır. Sanatın nasıl himaye edildiği, hangi sınıflara hizmet ettiği ve popüler kültürle olan ilişkisini irdelenmeye başlanır. Her bir yaklaşım, sanatın içeriğini ayrı bir bakış açısıyla ele alır.

Modernizme ait olan kavramlar, geçerliliğini yavaş yavaş yitirmeye başlar. 1960'larda Michael Foucault'un "Müellif Nedir", Roland Barthes'in "Müellifin Ölümü", "Çalışmadan Metne" adlı çalışmaları, sanatçıların yaratıcı sanatçı imgesine karşı bir çıkış noktası olmuştur. "Foucault, kabul edildiğinin aksine iktidara sahip kurumlar tarafından kurulan özne olan sanatçısının kendisinin değil, söylemlerin konuştuğunu öne sürerek modernizmin öngördüğü yaratıcı ve bireysel sanat mitinin ideolojik bir kurmaca olduğunu öne sürer. Barthes ise okuyucunun metne verdiği etkiye vurgu yaparak yaratıcı özne olarak kabul edilen sanatçıyı sorgular."¹²⁹ Barthes yazılarında, özerk bir konuma sahip olduğu düşünülen sanat çalışmasının kendisi yerine onun, izlenmesi- okunması- dinlenmesi- tartışılması işlerine vurgu yapar.

Bu kavramsal çalışmalarla birlikte artık yapıtın nasıl görüldüğü sanatçı için önemli değildir; asıl önemli olan sanatçının düşüncesinin kavranmasıdır. Dolayısıyla, yapıtın nasıl olduğunun ve görüldüğünün önüne "kavram" geçer. Bu bağlamda devreye giren "kavramsal sanat" (Conceptual Art), sanat nesnesine karşı bir tutum sergiler.

¹²⁹ Nicholas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, çev. Nermin Saybaşı (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004), 16.

Kavramsal sanatçılardan Sol Lewitt, “Sanat nesnesine karşı olarak, kavramsal sanatın modernizmin bittiği yerde başladığını” söyler.

Bu düşüncenin savunulardan biri de Joseph Kosuth’tur. Kosuth’un çalışmaları, sanat nesnesinin yerine nasıl düşüncenin ve kavramın geçtiğini gösterir. Duchamp’ın başlattığı sanat eseri ve kavram arasındaki bağlantı daha da ileri götürülür. Kosuth, bir nesnenin sanat olabilmesi için onun ancak sanat bağlamında düşünülmesi gerektiğini söyler. Kosuth’un (1965) “Bir ve Üç Sandalye” işinde, ortada gerçek bir sandalye; solunda ve sağında sandalyenin fotoğrafı ve sandalye kelimesinin sözcük açıklaması yer alır (Şekil:5). Kosuth, bu yerleştirmeye bakanın nesne, nesne görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımlar üzerinden izleyicinin düşünmesini ister. Kosuth’a göre sanatçı, geleneksel sanattan kalan dil mirasını düşünmemelidir. Kosuth, endüstriyel kapitalizmin kültürel ideolojisi olan modernizmin özünü yansıtan sanat kavramına inancını yitirmiştir.¹³⁰ Sanatçı, çalışmalarını oluştururken, form ve renk vb. gibi geleneksel sanat değerleri içeren uğraşlarla ilgilenmediğini; önem verdiği tek şeyin yapının içerdiği “anlam” olduğunu söyler. Kosuth şöyle der: Duchamp’tan sonra bütün sanat (doğası gereği) kavramsaldir; çünkü sanat, ancak kavramsal olarak var olabilir.

“Duchamp’tan sonra her sanatçının “değeri”, sanatın doğasını ne kadar sorguladığıyla, başka bir deyimle, “sanat kavramına” eklediği şey ile ölçülebilir: Artık sorarlar adama: Sen çalışmaya başlamadan önce sanatta eksik olan neydi? Sanatın doğası ancak sanatın doğasına dair yeni öneriler getirilerek sorgulanabilir.”¹³¹

¹³⁰ Nancy Atakan, **Arayışlar** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 59.

¹³¹ Mehmet Yılmaz, “Joseph Koush”, **Postmodern Şöyleşiler** (Ankara: Ütopya Yayınları, 2009), 200.

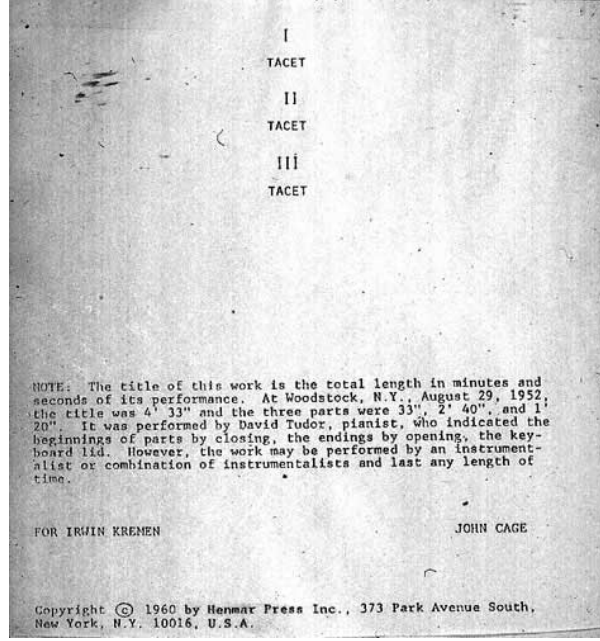


Şekil 5: Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

Kaynak: <http://visualthought.tumblr.com/post/48080837/one-and-three-chairs-by-joseph-kosuth>
[05.09.2010]

Duchamp’ın hazır-nesne kavramı, John Cage’de “hazır ses”e dönüşmüştür. Cage, Batı dışı düşünce sistemlerini inceleyen bir besteci ve eğitimcidir. “Cage, sanatçıların kişisel beğenileri terk etmeleri ve rastlantıyı değerlendirmeleri gerektiğini düşünür. Eşit olmayan sanatsal deneyimlerin yerine, deneyimlerin eşitliğini gösteren bir sanat yaratılmalıdır.”¹³² 1960’larda Cage, müzik gösterilerini bir tür tiyatro gibi değerlendirme düşüncesine ulaşır. Cage, 1954’te “4’33” (Dört Dakika Otuzüç Saniye) adlı bir gösteri yapar (Şekil: 6). Bu gösteride hiç bir müzik enstrümanı çalınmamıştır. Müziksiz geçen dört dakika otuzüç saniyeden ibarettir eser. Bu süre içinde “parça”nın başlangıcına ve bitişine işaret eden (muhtemelen gösteriye yardım edenlere ait) bir takım sesler hariç hiç ses çıkmamıştır. İzleyiciler, sessizliği dinlemek zorunda kalmıştır. Cage’in yaklaşımı, sanatçıları, sanatın sınırsızlığı konusunda cesaretlendirmiş ve birçok kişiyi etkilemiştir.

¹³² Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 262.



Şekil 6: John Cage, “Dört Dakika Otuz Üç Saniye”, 1952

Kaynak: <http://musicage.tumblr.com/post/113552628/instructions-for-433-by-john-cage-source>
[05.09.2010]

1960’ların sanat nesnesi sorgulanırken, nesnesiz sanat fikri daha da ileri götürülür. Cage’in öğrencisi olan Alan Kaprow’un “oluşumları”, dada gösterilerini anımsatır. 1959 yılında Allan Kaprow, New York Reuben Galerisi’nde “6 Bölümlü 18 Oluşum” adlı gösterisini sunar (Şekil: 7). Bu gösteri, izleyicilerle birlikte ortak yapılan bir çalışmadır. Artık sadece sanatçı, sanat eseri yoktur; izleyenin de birlikte oluşturduğu ortak yaratımlar vardır. Sanat yapma işinin, yüce sanatçının gizemi ortadan kalkmıştır. Alan Kaprow, dadacıların tavırlarını tekrarlayarak ve onların amaçladıkları sanat ve hayatın arasındaki sınırları bulanıklaştırmak ister. Kaprow bu çabasını şöyle anlatır:

“Avangard çabada genel olarak kritik bir dönüm noktası olduğunu düşünüyorum. Bu bence tamamıyla iyi bir olay olmasına karşın, üzerimizde muhtemelen pek de hoş olmayan, plastik sanatların doğasına dair kabul edile gelen yakıştırmaları gözden geçirerek değiştirme görevini yüklüyor(..)Sanat ve hayat arasındaki sınırlar alabildiğince akışkan ve belirsiz tutulmalıdır.”¹³³

¹³³ Allan Kaprow, “Assemblages, Environments and Happenings” **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.67 (İstanbul: YKY Yayınları, 1998), 81.



Şekil 7: Allan Kaprow, “6 Bölümlü 18 Oluşum”,1959

Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> [05.09.2010]

1960’lardaki bu arayışlar, sanat etkinliklerini gösteriye doğru götürür. Sanatçılar sanat eserini yaratma zorunluluğundan kurtularak; tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerinin arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilecek ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmişlerdir. Fransız sanatçı Yves Klein’in, 1960’ta kendisini pencereden atarken gösteren “Boşluğa Sıçrayış”ı (Şekil: 8); fotoğraf ve mavi boyayla bulanmış çıplak modellerin, atölyenin zeminine serili tuvaler üstünde yuvarlandığı “Mavi Dönemin Antropometreleri”, sanatın artık sanat eserinden kurtulduğunu gösterir.



Şekil 8: Yves Klein, “Boşluğa Sıçrayış”,1960

Kaynak: <http://shifrax.wordpress.com/2007/12/19/anticipation-yves-kleins-leap-into-the-void/> [05.09.2010]

1960’larda sanat, bir direnme biçimi olarak karşımıza çıkıyor. Sanatçılar, kalıcı olmayan, nesneleşmeye ve metalaşmaya karşı direnen, yaşadıkları dönemin ve zamanın yarattığı sorunları bedenlerine uyguladıkları şiddet ve acıyla birçok şeyi sorgularlar. Örneğin Chris Burden, 1971 yılında “Atış” adlı performansında, arkadaşına 22 kalibrelik bir tüfekle kendisini sol kolundan vurdurarak, Vietnam Savaşı’nı protesto eder (Şekil: 9). Burden bunu şöyle açıklıyordu: “Yaşanması gereken bir şey. Vurulmadıkça vurulmanın nasıl bir şey olduğunu nasıl bilebiliriz. Denemeye degecek kadar ilginç geliyor bana.”¹³⁴ Bir sanat dergisinin yayın yönetmeni, Burden’e, neden sanat yapıtlarını sanat olarak gördüğünü sorduğunda, sanatçı şu cevabı verir:

“Başka ne olabilir? Tiyatro değil..Vurulmak gerçekten olmuş bir şey..Yirmi iki gün boyunca yatakta yatmak.. Bunca yapmacılık ya da olmamış olmuş gibi gösterme yok. Orada bir kaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro bu olurdu. Şimdi neyle karşılaşacağımı biliyorum. Bilmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmamın anlamı yok.”



Şekil 9: Chris Burden, “Atış”, 1971

Kaynak: <http://juleswidmayer.wordpress.com/2009/11/19/intro-to-chris-burden/> [05.09.2010]

Burden, 1974’te evinin garajında bir Volkswagen’in arkasına sırtüstü yatmış ve bir arkadaşına kendini çiviletmıştır. Bununla kalmayıp, o halde arabanın birkaç dakika dışarıda son sürat sürülmesini istemiştir. Suzi Gablik, sanatçıların bu tür eylemlerinin nedenini, bizi olumsuzluk ve acı deneyimiyle yeniden karşı karşıya getirmek zorunluluğu duymalarından kaynaklandığını söyler. Burden’in avuçlarına çakılan

¹³⁴ Suzi Gablik, “Kaygı Nesneleri”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.75 (İstanbul: YKY Yayınları, 2000), 210.

çivi daha sonra, kırmızı kadife kaplı bir taş blok üzerine yerleştirilerek bir New York Müzesi'ne satılmıştır. Suzi Gablik, “sanat dünyasının önceliklerinin nasıl davranışımızın her dokusuna nüfuz ettiğini – ve nasıl bir bireyin peşine düştüğü ideallerin, içinde bulunduğu toplumsal yapıya bağlı olduğunu ”¹³⁵ açıklayarak bu durumu özetler.

4.4. Geleneksel Mekâna Direniş

1960’ların içinde bulunduğu siyasi ortam, sanatı da sokaklara taşımış; sokaktan beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen galeri ve müzelerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş; alternatif mekân anlayışlarına yönelmişlerdir. Bu alternatif mekânların arasında terk edilmiş binalar, sokaklar yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların bu geleneksel mekâna direnişlerinin nedeni; sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç göstermek, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi ve anti- kapitalist bir tavrın ifadesi olarak değerlendirilebilir. Eleştirmen Barbara Rose, bu tavrı, “mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik hoşnutsuzluk, o sistemi sürdüren ve yücelten türde metalar üretmeye yönelik bir isteksizliğe dönüşmüş, etikle estetiğin bulunduğu bir alan yaratılmıştır”¹³⁶ şeklinde açıklar.

Arazi sanatı, bu anlayışın yansımasıydı. 1967’de Robert Smithson’un “yer olmayan” diye geliştirdiği düşünce, temelinde galerinin hem kültürel hem de fiziksel bir hapishane olduğu düşüncesinden yola çıkarak galeriyi terk eder. 1968 tarihli denemesinde dile getirdiği gibi Smithson, çalışmalarını galeri dışına taşıyarak, sanatın ticari değerini vurgulamış; aynı zamanda sergilerin parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolü üstlenmiştir. 1970’de gerçekleştirdiği “Spiral Dalgakıran”, sanat kurumundan bir kaçışın göstergesidir (Şekil: 10). Smithson, hem galeri hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir. Sanat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, “sanat nesnesinin

¹³⁵ age, 211.

¹³⁶ Antmen, age, 253.

metalaştırılmasından ve sanatçının sömürülmesinden kaçabilmektir.”¹³⁷ Smithson, “Kültürel Kapatılmışlık” (1979) makalesinde sanat kurumları ve küratör ilişkisini şöyle değerlendirir:

“Kültürel kapatılmışlık bir sanatçıdan kendi sınırlarını belirlemesini istemekten çok, bir küratörün kendi sınırlarını bir sanat sergisine dayatmasıyla gerçekleşir. Sanatçıların bazı hileli düzenlemelere uymalarını isterler. Kimi sanatçılar kendi denetimlerinde olduğunu sansalar da, kendileri onun denetimindedirler. Sonuçta bunlar kendi denetiminde olmayan kültürel bir hapishaneye payanda olmakta kalırlar. Aslında sanatçıların kendi değerlerini değil de yapıtlarıdır içeriye kapatılan. Müzelerde tıpkı bakımevleri ve hapishanelerde olduğu gibi koğuşlar, hücreler baka deyişle galeri diye bilinen odalar vardır.”¹³⁸



Şekil 10: Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran”, 1970

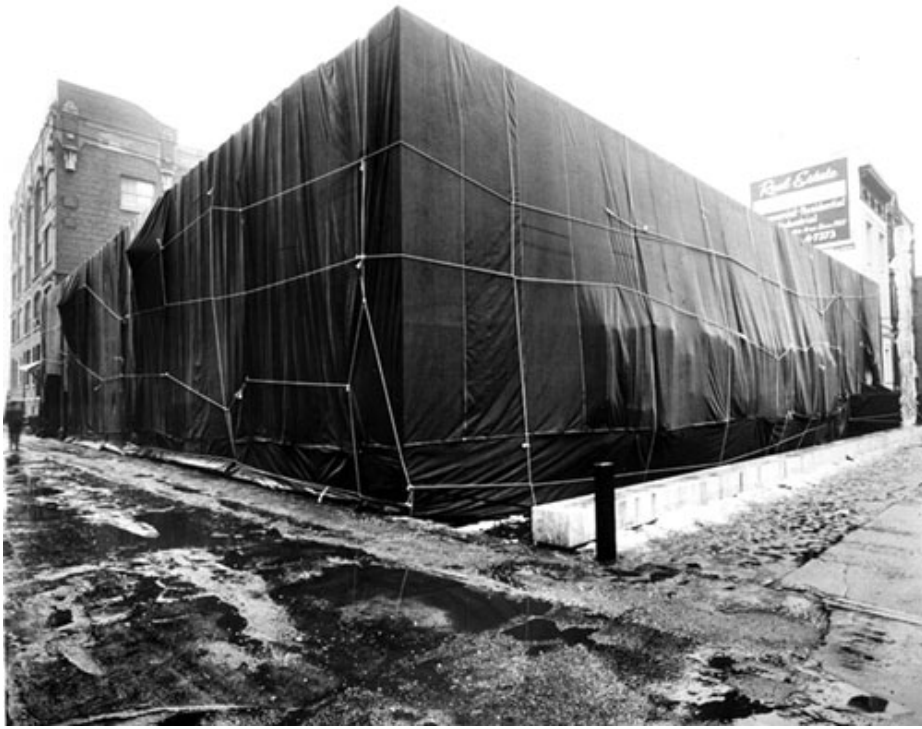
Kaynak: <http://utahcommhistory.wordpress.com/2010/05/04/utah%E2%80%99s-spiral-jetty-art-and-nature-collide/> [05.09.2010]

Mekâna karşı diğer bir direniş ise, Christo ve Jeanne-Claude’un işlerinde görülür. Christo, 1963’den itibaren ip ve kumaştan yaralanarak çeşitli kütleleri paketler. Bu bazen bir müze bazen de bir sahil olabilir. Çalışmaların bütçesini ise yaptığı taslaklardan ve çizimlerden sağlar. Christolar’ın işleri, estetik meseleleri sosyal bir bağlama taşıyarak politik bir alana çeker. Christo’nun paketlemeleri sadece sanat meraklılarını değil, sokaktaki insanı da düşündürür. Kurumsal yapının parodisidir. Christolar’ın 1969’da Chicago Çağdaş Sanat Müzesi’ni paketlemeleri, sanat hakkında bir sürü soruyu ortaya çıkarır (Şekil: 11). Christo’nun bu işi, müzenin içinde olmanın onu onaylamak olduğunu söylemektedir. Brian O’ Doherty’e göre

¹³⁷ Atakan, **age**, 61.

¹³⁸ Robert Stihson, “Kültürel Kapatılmışlık”, **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**, 315.

Christolar'ın işi, 1960 ve 1970'lerin ana konusu haline gelen bir meseleye ilişkin derin bir anlayışı gözler önüne sermiştir: “sanatın sanat olmasını mümkün kılan yapının tecrit edilmesi, tanımlanması, gözler önüne serilmesi ve bu süreçte sanatın geçirdiği dönüşümlerdir.”¹³⁹ O'Doherty'e göre sanatçılar bu süreçte, bir yandan galeriye düşman kesilen sanatçılar öte yandan var olmak için ona gereksinim duydukları için bölünmüşlerdir ve bu, post-kapitalist süreçte ilerici sanatın göstergelerinden biridir. O'Doherty, Christolar da dâhil olmak üzere 1960'larda ve 1970'lerde üretilen sanatın başarısını, kendi çelişkilerini içinde barındırabilmesi ve gösterebilmesi olarak görür.



Şekil 11: Christo and Jeanne-Claude,
“Chicago Çağdaş Sanat Müzesi Paketleme”
1968- 1969

Kaynak: http://liternet.bg/publish11/avangelov/christo_en.htm [05.09.2010]

¹³⁹Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde**, çev. Ahu Antmen (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010),129.

4.5. Kültürel Muhalefet

Sanatı “burjuva hastalıklarından” kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak! Amerikalı sanatçı George Maciunas’ın 1960’larda yazdığı Fluxus Manifestosunun amaçları böyle sıralanıyordu.

“Burjuva sıkıcılığını tasfiye edin, entelektüel, profesyonel & ticarileşmiş kültürü tasfiye edin, ölü sanatı, imitasyonu, yapay sanatı, soyut sanatı, illüzyonistik sanatı, matematiksel sanatı tasfiye edin, Avrupanizm dünyasını tasfiye edin...”

Sanatta devrimci bir tufanı ve akıntıyı yükseltin, yaşayan sanatın ve karşı sanatın ilerlemesini sağlayın ki; sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyonellerce değil, herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın.”¹⁴⁰

George Maciunes’un kurucularından olduğu fluxus, özünde 1960’ların toplumsal muhalefetinden beslenir. “Akış” anlamına gelen fluxusun önemli noktalarında biri, bütün üretim biçimlerini bir arada kullanabilmeleri (Müzik, resim, tiyatro, heykel, şiir, performans, video) ve estetiğe önem vermemeleri, alınıp satılabilecek metalar üretmemek istemeleridir. Fluxus da dada, sürrealistler gibi çalışmalarında sanatı hayata dâhil etmek, rastlantısallığı ve şans faktörünü kullanmak, izleyicinin algısını edilgen değil etken yapıp politik görüşlerini sanatta bir devrime dönüştürmek istemişlerdir. “I.Dünya Savaşı’ndan sonra dada neyse, II. Dünya Savaşı’ndan fluxus odur diyebiliriz. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe kafa tutar. Duchamp’ın yerini bu kez Joseph Beuys almıştır.”¹⁴¹

Fluxusa dâhil olan Joseph Beuys (1921–1986) bütün öğretilerinde, yazılarında ve konferanslarında, bir sanatçının bir sanat yapıtı yaratması gibi, herkesi bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çağırmıştır. Beuys’a göre herkes bir yaratıcı gizli güce sahip olduğundan bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktır. Beuys’un düşü, “bir sanatçının bir heykeli biçimlendirme ve tasarlamakta kullandığı yaratıcılığı gibi, herkesin yaratıcılığını ve kendi kültürünü bir arada tasarlaması ve biçimlendirmesidir.”¹⁴² Bunun için Beuys “sosyal heykel” kavramını üretmiştir. 1968 olaylarından sonra Beuys’un işleri, daha politik bir kimlik kazanır. Beuys’un, 1 Mayıs 1972 yılında 1 Mayıs gösterilerinden sonra çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürme gibi

¹⁴⁰ Fırat Arapoğlu, “Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi”, (Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 30.

¹⁴¹ Rifat Şahiner, *Postmodern Kırılmalar*, 52.

¹⁴² Atakan, *aeg*, 31.

performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gösterir (Şekil: 12).



Şekil 12: Joseph Beuys, “1 Mayıs 1972 Batı Berlin’de İşçi Bayramı Sonrası”

Kaynak: <http://www.projektmigration.de/english/content/kuenstlerliste/beuys.html> [05.09.2010]

Beuys; sanatçı, eğitimci kişiliğinin yanında politik bir kimliği ile öne çıkar. 1972’de Kassel Document’e, 5’te 100 gün boyunca sabahdan akşama kadar yaptığı konuşma da “Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi Örgütü” hakkındadır. 1972’de Düsseldorf Akademisi’nde görevine son verildikten bir yıl sonra “Uluslararası Özgür Üniversiteyi” kurar. Bu üniversitenin amacı, yaratıcı gücü açığa çıkarmaktır. Okul, birey ve toplum arasında bir köprü vazifesi yapacaktır. Beuys, daha sonra, Almanya’daki Yeşiller Partisi’nin önde gelen kurucularından birisi olur. İlerleyen süreçlerde, parti organlarıyla yakın ilişkiye girerek silahsızlanma, ekonomik eşitsizlik ve milliyetçiliğin ortadan kaldırılması, Avrupa ve bütün dünyanın birlikteliği, Batı’nın Doğu’yu sömürmemesi, dünya hukuku gibi konuları gündeme getirir; konferanslar verir ve gösteriler düzenler. Beuys, dünyadaki sorunların asıl kaynağının, ekonomik ve siyasi iktidarı elinde bulunduranların yanlış politikaları olduğunu biliyordu; yine de umutsuzluğa düşmemek gerektiğini söyler; sorunların genişletilmiş bir sanat yoluyla aşılabileceğini düşünür. “Genişletilmiş sanat” ise, her türlü yaratıcı ve iyileştirici insan eyleminin kendisiydi. Beuys, sanatın dönüştürücü bir gücü olduğuna inanıyordu. Beuys bu durumu şöyle açıklar:

“Sanatın biricik evrimci ve devrimci bir güç olması, ancak ve ancak kökten genişletilmiş bir tanım koşulunda, sanat ve sanata ilişkin eylemlerin bunu kanıtlamasıyla mümkün olacaktır. Sanat eserinin toplumsal bir organizma olarak inşa etmek için, ölümcül çizgisi boyunca sendelemeye devam eden, mecali kalmamış bu toplumsal sistemin baskıcı etkilerini söküp ortadan kaldırmaya ancak sanatın gücü yeter.”¹⁴³

İtalya’da 1960’ların sonlarında çıkan “Yoksul Sanat” da, sanat piyasasına bir başkaldırı niteliğindedir. Sanatçılar; yalnızca resmi, endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp sanatın bireysel bir ifade aracı olarak var olmasının etik bir nedeni olup olmadığını soruşturmışlardır. Düşünsel tasarımlardan kaçarak doğanın, yaşamların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesinin yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak isterler. Grup sanatçılardan Germano Celant’a göre, “sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir.”¹⁴⁴

Sanatın metalaşmasını ve sanat pazarında bir mala dönüşmesini eleştiren işlerden biri de Piero Manzoni’nin “Sanatçı Dışkısı” adlı işidir. Sanatçı, Mayıs 1961’de Milano’da yaşarken, 90 adet sanatçı dışkısı konserveşi “imal etmiştir.” Birden doksana kadar numaralandırdığı konserveşlerin etiketlerine de İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak; “İçindekiler: Sanatçı dışkısı, 30 gr. Net. Mayıs 1961’de taze biçimde hazırlanarak üretilmiştir” yazar (Şekil: 13).



Şekil 13: Piero Manzoni, “Sanatçının Kakası”, 1961

Kaynak: <http://www.porhomme.com/tag/piero-manzoni/> [05.09.2010]

¹⁴³ Yılmaz, “Joseph Beuys”, *Postmodern Söyleşiler*, 163.

¹⁴⁴ Antmen, *age*, 215.

Manzoni, sanatın pazarlanabilirliğini eleştirirken, sanat piyasasının saçmalıklarını protesto etmek için eleştirel bir duruş geliştirmeye çalışır. Fakat ironik olan Tate Gallery, konserve kutularını 35.000 Euro'ya satın alır. Tate Gallery'nin basın sözcüsünün yorumuysa şöyledir: “Manzoni bizim için çok akıllıca bir yatırım oldu, hatta bu işten karlı çıktığımıza inanıyoruz.(...) Bu eser, 20. yüzyılın sanatının yol açtığı başlıca sorgulamalara ışık tutuyor: sanatçı/müellif kavramları ve sanat üretimi konuları üzerinde düşünmemizi sağlıyor.”¹⁴⁵

4.6. Sitüasyonizm ve Avangard

Sitüasyonistler; sanatın, radikal arzusun ve politik militanlığın bir araya geldiği bir çağın sonunu işaret ettikleri için, son avangard çaba olarak görülür. Sitüasyonistlerin amacı, öncülleri olan dadaizm, gerçeküstücü, konstrüktivizm, bauhaus, letrizm gibi avangard sanat hareketlerine benzer bir şekilde toplumun bütün şekilde ideolojik eleştirisini yapmak ve devrim gibi yeni alternatifler sunmaktır.

“Öncelikle, dünyanın değişmesi gerektiğini düşünüyoruz. İçinde kendimizi hapsedilmiş hissettiğimiz hayatın ve toplumun en özgürleştirici değişimi istiyoruz. Böyle bir değişimin uygun eylemlerce olacağını biliyoruz.”¹⁴⁶

Uluslararası Sitüasyonist hareket, Guy Debord'un da üyesi olduğu Lettrist hareketin 1957 yılında IMIB hareketiyle (International Movement for an Imaginist Bauhaus) birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu harekette, kendini hem sanata hem de radikal siyasete adanmış avangard sanatçılar, şairler, yazarlar, eleştirmenler ve film yönetmenleri vardır. Sitüasyonistler, sanatsal pratiğin bir eylem olduğuna; sanat aracılığıyla devrimin başarılabileceğine inanırlar. Teorileri ve pratiklerinde dada, sürrealizm, cobra'nın ideallerini bilinçle benimsemişlerdir.

Sitüasyonistlerin öncülerinden Debord, 1963'de “Sitüasyonistler ve Sanatta Politikada Yeni Eylem Biçimlerini” yazar ve Sitüasyonist Enternasyonal'i bir avangard proje olarak görür.

¹⁴⁵FlaviaCosta ve Ana Battistozzi, “Sanat ve Provakosyon”, <http://webcache.googleusercontent.com> [05.07.2010].

¹⁴⁶ Bill Brown, **Sitüasyonist Enternasyonal**, çev. Artemis Günebakanlı, ed. Şenol Erdoğan (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2008), 36.

“Sitüasyonist Hareket sanatsal avangard olarak, günlük hayatı özgürce inşa etmenin olası deneysel soruşturması olarak ve yeni bir devrimci müdahalenin kuramsal ve pratik gelişmesine katkıda bulunmak olarak görülebilir. Bundan sonra, herhangi temel kültürel yaratım, toplumun niteliksel dönüşümü için olduğu gibi, bu türeden iç ilişki yaklaşımın sürekli gelişmesine bağlıdır.”¹⁴⁷

Sitüasyonistler, gündelik ortama yapılacak sanatsal müdahalelerin halkı uyandırabileceği ve toplumun dönüşümünü sağlayabileceğini düşünürler. Sitüasyonistler için, kültüre el atılması gerekir. Kültür, kapitalist toplumda çatlaklar açmaya başlamanın bir yolu olduğu, tüm sistemi sorgulama ve ona karşı direnme olanağı sağladığı için gerekli bir şeydir. Böylesi bir anlayış, Sitüasyonistleri farklı bir takım kültürel alanlara el atmaya iter: Kentlerdeki stratejik alanlara iliştirilen alışagelmış iletilerin yerle bir edilmesi için duvar yazılarından, posterlerden yararlanırlar; özgürce bir oyuna dönüştürdükleri kent gezileri düzenlerler; “gösterinin eleştirilmesi ve devrimci gücün yaratılması için bültenler, karikatür ve kısa filmler yaparlar.”¹⁴⁸(Şekil: 14) Fakat radikal sanat ile siyaset arasındaki işbirliğinin ömrü kısa olur. İç anlaşmazlıklar yüzünden, 1962’de profesyonel sanatçıların çoğu artık yollarını ayırır. Geriye kalan ve Debord’un başını çektiği Parisli üyeler, siyasal teoriye ve aktivizme daha fazla yoğunlaşır. Doğrudan 1968’in öğrenci isyanlarını besleyen fikirlerinin doruk noktası, Mayıs 1968’de düzenlenen genel grev ve Paris’in istilasıdır. Sitüasyonistler de bu isyanların merkezindedir.



Şekil 14: Guy Debord, “Paris’in Psikocoğrafya Rehberi”, 1965

Kaynak: <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm> [05.09.2010]

¹⁴⁷ Guy Debord, “Sitüasyonistler Ve Sanat ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri”, **art-İst Dergisi**, s.1 (2004), 124.

¹⁴⁸J.Macdonald, “Gösteriden Birleştirici Kentleşmeye: Sitüasyonist Kuramının Yeniden Değerlendirilmesi”, **Mayıs’68 Cogito Dergisi**, s.14 (İstanbul: YKY Yayınları, 1998), 203.

1968’de Paris’te yüzlerce üniversite ve fabrika işgal edilir. Milyonlarca işçi greve gider; yüz binlerce işçi polisle çatışır. Yönetimi, işçi ve öğrenci grupları ele geçirir. Devrimci hareket, sınıfsız bir toplum istemektedir. Her yerde duvar duvar sokaklar onların sloganlarıyla donanır: “Hayalgücü İktidara”, “Tutkulara Özgürlük”, “Çalışmaya Son”, “ Bütün Ülkelerin İşçileri Keyfinize Bakın”, “Bırakın Yaşayalım”, “Marx’ı Tüketme Yaşa”, “Sanat Öldü, Cesedini Harcamayın”¹⁴⁹ Ancak bu durum uzun sürmez; Paris 1968 isyanları, aynı 1848 devrimindeki gibi kanlı bir şekilde bastırılır.

1968 isyanlarının yenilgisi, herkeste büyük hayal kırıklığı yaratır. “Foucault, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Deleuze, Guattari, Badio gibi düşünürler, 68 isyanlarının içindedirler ve birçok düşünür; modernliğin, tarihin, toplumun, devrimin, ütopyanın, sanatın sınırlarını sorgulamaya başlarlar.”¹⁵⁰

“Sitüsyonizmin bıraktığı yerden, postmodernliğin arkeolojisine devam ederler. “Bütün gerçekliği yutan imge iktidarlarını, yeni “arzu politika’sının olanaklarını, düşünsel göçebeliği, “olay”ın devrimci gücünü, Marksizmin açmazlarını araştırırlar.”

1968’in büyük mücadelelerinden bir yıl önce, Guy Debord’un “Gösteri Toplumu” kitabı yayımlanır. Guy Debord, “Gösteri Toplum”unu, kapitalist üretim nesneleri ve onların aracılığıyla tüm sosyal hayatı bir şeyleştirme ve seyire dönüştüren iktidarın ideolojisi anlamında kullanmaktadır. Debord, gösteriyi, sermayenin birleşerek imaja dönüşmesi olarak görür.

“Modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür. Dolayısıyla yaşanmış olan her şey yerine bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. Yaşamın her bir görünümünden kopmuş olan imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşır. Kısmi olarak göz önünde bulundurulmuş gerçeklik, ayrı- sahte dünya olarak, salt seyir nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir.”¹⁵¹

Debord, Marksist meta ve onun fetiş niteliğine ilişkin eleştirileriyle, kendi teorisini inşa eder; bugünkü meta fetişizmini ‘gösteri’ olarak adlandırarak, ‘gösteri’nin, Marx’taki anlamıyla metadan geliştiğini söyler. Debord’a göre, gösteri içinde meta kendini sergiler ve seyirciyi sürekli pasif bir seyire yöneltir. Sanat da pasif bir biçimde seyredilen bir gösteri niteliğine sahip olduğundan, kendisi bir çeşit fetişizm biçimidir ve aşılmalıdır. İnsan ilişkilerinin kendisi şeyleşmiş ve fetişizm toplumsal yaşamın doğasını değiştirmiştir; bu yüzden her boyutuyla mücadele etmek

¹⁴⁹ Ali Artun, “Sanat Ve 1968 Baharı/ Bir Kronoloji”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.110 (İstanbul: YKY Yayınları, 2009), 32.

¹⁵⁰ **age**,143.

¹⁵¹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkıran (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), 13.

gerekmektedir. Her yabancılaşma biçimi gibi, sanatın da sonu gelmektedir. Dolayısıyla teorisine uygun bir eyleyişi hayata geçirmek isteyen Debord, sanatsal ve politik etkinliği arasında herhangi bir aç farkı olmamasına özel bir önem vermiştir.

Debord, dadaizmi ve sürrealizmi, modern sanatın sonunu belirleyen iki akım olarak görür. Debord, dadaizmin, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istediğini; sürrealizmin ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istediğini; daha sonra Sitüasyonistler tarafından geliştirilen eleştirel tavrın, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, sanatın aşılmasının birbirinden ayrılmaz yönlerini gösterdiğini söyler. “Sitüasyonistlerin bu hareketlerden çıkardığı ders, “ıslah etme” (recuperation) olarak adlandırılan ve 20.yy’ın kapitalist kültür endüstrisine bolca kullandığını ifade ettikleri bir kavramdır.”¹⁵²

“Islah etme”yi sitüasyonistler, kapitalist sistemin ideolojisini ciddi bir biçimde eleştiren her yıkıcı hareketi, bir şekilde yumuşatarak (etkisini azaltarak) kendini içine çekmesi olarak kavrarlar. Bu yumuşatma şekilleri arasında avangard sanatı müzelere hapsetmek, basit klişelere indirgemek, kolay tüketilebilir bir obje haline getirmek, yüzeysel algılamak gibi birçok kritik nokta bulunmaktadır. “İhlalci etkenleri ıslah etmek onları bir gösteriye dönüştürmek” demektir. Bundan kaçmak için, ana akımları ve liberal kapitalist sistemi kültürüyle her çeşit müzakereyi reddetmekle işe başlamışlardır.

“Sistemin hiç bir müzesiyle veya dönemin uluslararası avangard sahnesiyle ilişkiye girmiyorlardı, resmi dergilere hiç bir yazı, röportaj veya demeç vermiyorlardı, ünlü sanatçılarla çalışmıyorlardı ve global sanat piyasasına katılmıyorlardı.”¹⁵³

Bu strateji, avangardın dilini kullanmak demektir; böylece kapitalist sisteme karşı bir strateji oluşturabilmişlerdi. Bu alternatif, sistemin içinde değil, sistemin dışında bir ihlalcilikle kurulmuş, kaynağını günlük hayattan almaya çalışmıştır.

¹⁵² Sezgin Boynik, “Gösteri Toplumu İktidarı Karşı Avangard Hareketlerin Geliştirdikleri Estetik-Politik Stratejiler”, **Sanat ve Sosyoloji** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 130.

¹⁵³ **age**, 131.

5. 1980'LERDE GÖSTERGE, SİMÜLASYON ESTETİĞİ VE AVANGARD

1970'lerde kapitalist merkez, sosyal refah devletini taşıyamaz hale gelir ve beraberinde sermaye birikiminde değişiklik getirir. 1980'lerde Amerika'nın liderliğinde Batı'ya ideolojik-siyasal zaafılar biriktirmiş olan sosyalist düşüncenin dayanması mümkün olmamış, sosyalist sistemin çöküşü ile liberal modernitenin muhafazakârlaşması önündeki engeller kaldırılarak ortaya yeni muhafazakârlar çıkmıştır. Bir yanda neo liberal politikaların yürütücüsü yeni muhafazakârlar, diğer yanda milliyetçi ve köktenci akımlar, büyük anlatılara duyulan inancın yitirilmesi, modernite projesini gerçekçi bulmayan postyapısalcılar, nihilizme uzanan eğilimler; ve böylece 1980 sonrası postmodernizm, geniş bir mecra bulmuştur.

Bazı teorisyenler bu dönemde avangarddan söz edilemeyeceğini söyleseler de, bazıları da avangardı postmodernizme kimlik kazandırmak için yeniden canlandırmak isterler. Foster ve Huyssen, avangarda yönelen bu yeni-muhafazakâr saldırılar karşısında avangardı korumak gerektiğini söylerler.

Habermas, “Modernite Tamamlanmamış Bir Proje” makalesinde, avangard ve modernliğin karşısına, postmodern ve muhafazakârlığı yerleştirir. Avangarda saldırının nedenini, muhafazakârlık olarak değerlendirir. Batı'nın az çok tümünde kapitalist modernleşme süreçleri gibi kültürel modernizme karşı eleştirel eğilimleri azdıran bir anlayış geliştiğini söyler. Habermas'a göre sanat ve felsefenin olumsuzlaması çağrısında bulunan programların düşkırıklığı, muhafazakâr tavırlara bir bahane olarak kullanılmaktadır.

Daniel Bell, “Cultural Contradictions of Capitalism” (Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri) adlı kitabında, “gelişmiş batı toplumlarındaki krizlerin, kültür ile toplumun birbirlerinden ayrılmasına kadar geri gittiğini”¹⁵⁴ söyler. Modernist kültürün, gündelik hayatın değerlerine sızmaya başladığını; canlı dünyanın, modernizm tarafından bozulduğunu öne sürer. Bell, modernliğin itici gücünün tükendiğini; kendisini avangard olarak düşünen herkesin kendi ölüm fermanını okuyabileceğini vurgular.

¹⁵⁴ Habermas, “Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje”, *age*, 32.

J.F.Lyotard, postmodern dönemi meta anlatılar karşısında kuşkuculuk ve tarih felsefelerinin, herhangi bir totalleştirici düşünce biçimi (Liberalizm, Marxizm vb.) reddi olarak tanımlar. Lyotard, avangardın günümüzde bütün geçerliliğini yitirdiğini; artık böyle bir şeyden bahsedilemeyeceğini ve avangardın kapitalizm tarafından yalıtımın önüne geçmek için panzehir niyetine uydurulmuş bir sözcük olduğunu söyler.

“Avangard sanatçının yol göstermesi anlamına gelir. Kime yol gösterecek? Kavram tarihsel olarak ilk kez siyasal Leninist bağlamda kullanılmıştır: Parti toplumsal sınıfa yol gösterir. Model 18.yy ordularının uygulamalarından ödünç alınan askeri bir modeldir. Kaynağı olan bütün geçerliliğini yitirmiştir ve siyasal konularda herhangi bir geçerliliği yoktur. Sanat söz konusu olduğu yerde hiçbir zaman geçerliliği olmamıştır; sadece yatıştırıcı ama düşünülemeyecek bir aktarım sonucudur.(...)Proletaryanın önünde duran ifade yolları kitle iletişim araçları, metro afişleri, sinemadaki reklamlar, pop müzik ve TV’deki gösterilerden geçmektedir. Bunlar, iki katlı bir özgüllükle uğraşabildikleri biçimlerdir: Amatörün etkinliği edilebilirlik içine yerleştirilir; biçim doğrudan sermayenin biçimine tabidir. Arzunun karşılanması ve sonuçta kaybolmasını sağlayan biçimler bunlardır.”¹⁵⁵

Zygmunt Bauman da Lyotard gibi düşünür. Avangardın öncülüğü, yol göstericiliği, ilericiliği artık kalmamıştır. Avangarddan, postmodern dünyada söz edilemez. Postmodern dünyada her şey hareketlidir; bu yüzden “ileri” ya da “geri” olduğu bilinemez. Bauman’a göre, son, hem avangardın içinden hem de dışından geliyordu ve avangard niyetleri itibariyle modern, (hiç beklenmeyen ve kaçınılmaz olan) sonuçları itibariyle ise postmoderndi. “Bugünkü postmodern düzenekte avangarddan söz etmek mümkün değildir. Sanatsal avangard, devrimci bir faaliyet olarak yaşıyordu. Hâlbuki günümüz sanatı, toplumsal gerçeklikle hiç ilgilenmiyor.”¹⁵⁶

1980’ler, neoliberal politikaların ve postmodern teorilerin sanat piyasasında da kendini ağırlıklı olarak hissettirdiği bir dönem olur. Crane, 1980’lerde Amerikan avangardı için örgütsel yapının; büyük, çeşitli ve karmaşık olduğunu söyler. Bu dönemde açılan müze ve sergiler, sanat koleksiyonu yapan kurumlar, sayısı artan koleksiyoncular, sanat okullarından mezun birçok sanatçı, sanatta yeniliğin teşhirini kolaylaştırmıştır. Crane, bu dönemde sanatçı profillerinde de yaşanan değişime dikkat çeker. Sanatçı profillerinin alt-kültüre kaydığında, sponsorlara bağlandıklarını söyler. Yaşanan bu değişimler, avangardın da şeklini bir kez daha değiştirir.

¹⁵⁵ J.F. Lyotard, “Sanat Yapıtının Eleştiri İşlevi Üzerine Notlar”, **Resmi Görüş Dergisi**, Deneme Sayısı (İstanbul: 1999), 28.

¹⁵⁶ Zygmunt Bauman, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), 134.

“Bu süreç, Amerikan toplumundaki çok sayıda müze, sanat koleksiyonu yapan çok sayıda kurum, çok sayıda koleksiyoncu, sanat okullarından mezun olan çok sayıda sanatçı, avant-garde sanat sergileyen çok sayıda galeri ve halk için sanatsal etkinlikler düzenleyen çok sayıda sanat merkezini içeren sanatsal kurumların ve kişilerin sayısının inanılmaz derecede artmasına tanıklık etti. Bu trendlerin dökümü, kuşkusuz, 367 sanatçı tarafından yapılan çalışmaların 771 kurum tarafından (331 müze, 183 kuruluş, 67 çeşitli kuruluş ve 190 yabancı kuruluş) satın alınmasıydı. Bu gelişmeler, artan bolluk ve eğlence sürecinin bir sonucu olarak her çeşit kültürel etkinlikle Amerikan toplumunda yer eden vurguya uygundu. Bir başka önemli etken, koleje ya da üniversiteye giden nüfustaki miktarın artışıyla birlikte birçok kişinin, amatör düzlemde çeşitli türde sanatsal uğraşla uğraşmasıydı.”¹⁵⁷

Sanat piyasasında yaşanan bu gelişme, yeniden resmin (pentürün) geri gelmesini sağlar. “1980’li yıllar, bir rönesansın ilanıyla karşımıza çıkar.”¹⁵⁸ Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer, “resim sanatına yönelik büyük açlık” olarak gördüğü bu ilginin temelinde, 1970’li yılların ekonomik durgunluğundan sonra 1980’lerde yaşanan ekonomik canlanmanın ve sanatın bir yatırım aracı olarak değerlendirilmeye başlamasının etkisi olduğunu belirtir.

Örneğin, 1980’lerde Achillo Bonito Oliva’nın önderliğinde kurulan “transavangard” adıyla anılan hareket, İtalya’da bu süreçte ortaya çıkmıştır. Bu terimi, 1979’da gelenekçi anlatım biçimlerine (resim ve heykel) ayrıcalık tanıyan her türlü siyasi bağlantıdan uzak duran ve kesinlikle eklektik tavrı benimsemiş olan bir sanatı tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Oliva’nın manifestosunda “transavangard”, “bir eserden diğerine, bir stilden diğerine göçüp durur (..) Herhangi bir hesaplama, bir ideolojik zorunluluk yoktur (..) Yaratıcılık, bir baştan çıkarma, kendi deneyimini geliştirmeyi amaçlar. Sanat bir şov haline gelir.”¹⁵⁹

1960 ve 70’lerdeki avangardist karşı çıkışlar, yerini, 1980’lerde “Neo” ların oluşturduğu sanat piyasasıyla barışık bir sanat ortamına bırakır. Yeni geometricilik, yeni dışavurumculuk, yeni pop, yeni gerçekçilik gibi isimler alırlar. Modernizmin reddettiği bütün kavramlar, bu sanatçılar tarafından benimsenir. Avangardın öncü rolü, Rosalind Krauss tarafından çok ağır eleştirilir. Avangard ve kiç arasındaki çekişmede kiç, bir estetik form olarak karşımıza çıkar; simülasyon estetiği adı altında en garip objeler bile müze ve galerilerde yerlerini alır. Bu dönemde, artık postmodernizmin bütün eklektik formları yan yana ve iç içedir. Sanat, artık

¹⁵⁷ Crane, *age*, 137.

¹⁵⁸ Nobert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 3.bs. (İstanbul: Remzi Yayınları, 2004), 339.

¹⁵⁹ Bürger, **Avangard Kuramı**, sunuş. Ali Artun, 26.

postprodüksiyondur. “Tüketicilerin, onları kültürün işletmecilerine dönüştüren bir dizi sermaye formudur.”¹⁶⁰

Dan Cameron, sanat pazarındaki çarpıcı değişim hakkında şunları söyler:

“Birincisi, başlangıçta çok açık olmasa da artık oldukça belirgin olan bir durum var: O da; yeni dışavurumcu anlayışla ortaya çıkan ve adeta sanatın anlamı üzerine oluşturulan sessiz bir uzlaşıydı. Yeni dışavurumcu sanatçılar uluslararası pazarla olan ilişkilerini açıkça ortaya koymaktan çekinmediler. İkincisi, bu pazarın en tipik özelliği, genç sanatçıların kariyerleri üzerine finansal spekülasyonlar yapabilmesidir. Üçüncüsü ve belki de bu dönüşümün en önemli olanı ise, tüketim kültürü ya da çokuluslu şirket kapitalizmi diye bilinen, yazılı ve elektronik medyaların şekillendirdiği Amerikan toplumunun sosyal, kültürel ve ekonomik yapısıyla ilişkiye geçen sanatçıların pazarın koşullarına ayak uydurma istemidir.”¹⁶¹

1980’li yıllarda ortaya çıkan yeni gerçekçilik, ağırlıklı olarak çıkış noktalarını postyapısalcı ve postmodern söylemlerden alır. Foucault, Barthes, Lyotard, Baudrillard’ın fikirlerini neredeyse görselleştirirler. Bu dönemde sanatçılar, artık toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlendiği alt anlamları “okumaya” yönelirler. “Hal Foster’a göre postmodern sanatçı, işte bu nedenlerden dolayı ‘gösterge manipülatörü’dür.”¹⁶²

Baudrillard’ın “meta- gösterge”, “simülasyon”, “hipergerçeklik” gibi kavramları, sanatçıların temel konusu olur. Baudrillard, ne kadar bu ilişkiyi yadsısa da ve düşüncelerinden yola çıkan sanatçıların kendisi ile bağlantılı olmadığını söylese de, bu işlerin metinleriyle Baudrillard’ın kavramları arasında bir ayrım okunamaz. Baudrillard, sanat alanındaki hiçbir şeyin diğerine karşıt olmadığını ve bizim de bunları kolaylıkla benimsediğimizi söyler: “Yeni Geometricilik, yeni dışavurumculuk, yeni soyutlamacılık, yeni figürasyon; tüm bunlar tam bir farksızlık içinde bir arada bulunuyorlar. Bu eğilimlerde özgün bir yaratıcılık kalmadığından dolayı aynı kültür alanı içinde bir arada bulunabiliyorlar.”¹⁶³

Baudrillard; postmodern çağda, sanatın ve muhtemelen teorisinin, siyasetin ve bireylerin tek yapacakları şeyin, zaten üretilmiş olan biçimleri bir araya getirmek ve bunlarla oynamak olduğunu söyler. Ona göre; batılı özneler, ya da aydınlar, politikacılar, sanatçılar, yaratıcı düşünce ve eleştirel düşünce açısından tükenmiştir. Baudrillard’a göre, önceki toplumsal teorilerinin, büyük göndergelerinin “gerçek, anlam, iktidar, devrim ve hatta toplumsalın” sonu gelmiştir. Sanat, işlev olarak da,

¹⁶⁰ Bourriaud, **Postprodüksiyon**, 61.

¹⁶¹ Aktaran Rıfat Şahiner, “Post-Nesne: Sanat Nesnesinin Postmodern Dönüşümü”, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, 216.

¹⁶² Antmen, **age**, 277.

¹⁶³ Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, 21.

biçim ve söylev olarak da her şeyi denemiştir. Sanatın, artık köktenci ve bir eleştirel tavrı artık yıkıcı bir metafor olarak mümkün değildir. Sanatın karşı çıkacak bir sistem ya da ya da öncü olacağı bir durum yoktur. Sanat, özgünlüğünü yitirmiştir. Baudrillard şöyle der:

“Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. Olanaksız bir tanımın çevresinde döner durur. Bu tanım artık ne sanat tarihinde, ne de biçimler tarihinde bulunabilir çünkü olası tüm tarih ve tüm tanımlar sökülmiş ve tahrip edilmişlerdir. Gerçeklikle artık hiçbir şeye gönderme yapılmamaktadır. Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır.”¹⁶⁴

5.1. Meta - Gösterge

Baudrillard, 1980’lerde “meta- gösterge” ilişkisini tüketim içinde sorgular. Baudrillard’a göre, metaların kitlesel üretiminde, meta-gösterge temel koşuldur. “Kapitalizm koşulları malların orijinal kullanım değerlerini mübadele değerlerine tabi kılmasıyla metanın bir gösterge, anlamı özgöndergesel bir gösterilenler sistemi içinde konumu tarafından keyfi olarak belirlenen bir göstergeye dönüşmüştür.”¹⁶⁵ Tüketime, kullanım değerlerinin tüketimi olarak değil, maddi bir fayda olarak değil, her şeyden önce göstergelerin tüketilmesi olarak anlaşılması gerekir.

Baudrillard, meta-gösterge ilişkisinde, göstergenin anlamının kalmadığına; metanın bir gösterge haline geldiğine işaret eder. Baudrillard için göstergelerin manipülasyonu, gösterge ve metanın “meta ve gösterge” üretmek için biraraya geldiği geç kapitalist toplumda merkezi bir yer işgal eder.

1980’lerde, bu meta-estetik, sanatçıların işlerinin konusu olur. Jeff Koons ve Haim Steinbach’ın işleri, meta-gösterge üzerine dayalı meta heykellerdir. Bu meta heykellerde, sanatın yerine tasarım ve kiçi yerleştirirler. “Burada ütopyacılığın olmadığını tam tersine sanattan aşkınlığın ve topluma karşı çıkmanın imkânsızlığı gösterinin bir parçası olduğunu söylerler.”¹⁶⁶ Meta-heykel, pop art gibi, yüksek kültür ve meta kültürünü çökertmeye çalışır; fakat bu yüksek-değersiz diyalektiği gerçekten çöker mi? Ya da meta göstergeler yeni bir politik düzene mi dönüşür? Bu kuşkuludur çünkü sanat eseri fetişleşmiş; eleştirdiği şeye dönüşmüştür. Koons’un pleksiglas içindeki, aydınlatılmış Shelton elektrikli süpürgeleri (Şekil:15),

¹⁶⁴ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 2.bs. (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 53.

¹⁶⁵ Featherstone, **age**, 120

¹⁶⁶ Foster, **age**, 146.

Steinbach'ın formika raf üzerinde koyduğu Air Jordan ayakkabılar (Şekil: 16), sanat ve meta değişimine yönelik göstergeler olarak sunulur.



Şekil 15: Jeff Koons, “Yeni İki Katlı Islak/ Kuru Shelton”, 1981

Kaynak: <http://www.porhomme.com/tag/piero-manzoni/> [05.09.2010]

Bu hazıryapıt ve meta arasındaki gerilimli ilişkinin öncüsü, kuşkusuz, Duchamp'tır. Duchamp, 1914'de şişe askısını sanat olarak sergileyerek, estetik değer ve neyin sanat olduğunu sorgular; burjuva sanatında estetik değer, nesnesinin özerkliğine, yani dünyadan soyutlanmasına bağlı olduğunu ima eder. Duchamp, hazır yapıtta kullanım değerleri olan nesnelerin estetik veya değişim-sergi değeri yerine, geçeceğini gösterir. Koons ve Steinbach'ın nesneleri, bunun tam tersini yapar. Koons'un pleksiglas kaideleri, Steinbach'ın rafları, tüketim nesnelerini sergileme değeriyle sıradan nesnelerden ayrılır. “Bugün tüm değerlerin genel olarak -estetik, kullanım ve değişim/ sergi değeri- değişim değeri göstergesiyle kapsandığını ima eder.”¹⁶⁷

¹⁶⁷ Foster, **age**, 143.



Şekil 16: Haim Steinbach, “İlişkili ve Farklı” 1985

Kaynak: http://jssgallery.org/other_artists/manet/Olympia.htm [05.09.2010]

Koons’un hem küçük hem de şatafatlı malzemeleri, Steinbach’ın aşırı pahalı ve zevksiz tüketim nesneleri, sanat eseri ile lüks metalar arasındaki ilişkileri gösterir. Arzu nesneleri ve üstünlük gösterme araçları (prestij, güç vb.) olarak bir kimlik farkı olduğunun altını çizerek kendileri de bu kimliğe dâhil olurlar. “1980’li yılların ortalarındaki Reaganomik seçkinlerin zihinlerini işgal eden tüketim partilerinin parodisini yaparlar.”¹⁶⁸ Jeff Koons’un çalışmalarının izleyici üzerindeki etkisini, sanat tarihçisi Robert Rosenblum şöyle anlatır:

“Porselen Pembe Panterler ve Puppies’lerden, boyalı ahşap ayılara ve meleklerle uzanan bir yelpazede seviyesiz üç boyutlu küçüklerin, Koons’un yaptığı, sevimli bir korkunçluğu olan, aslına uygun yeniden kurgularıyla ilk karşılaştığımda yaşadığım sarsıntıyı hatırlıyorum. Elbette hepimiz yıllardır, her alışveriş merkezinde, turist avlamak için kurulmuş her tuzakta böyle şeyleri görüyoruz; ama o insanın kafasını bulandıran çirkinlikte, çıldırtıcı derecede bön ifadelerle bir galeri ortamında hiç bu denli yakından karşılaşmamış, bu denli burun buruna gelmemiştik.”¹⁶⁹

Koons, kendini şöyle ifade eder: “İçinde büyüdüğüm sistemde -batı kapitalist sistemi- insanlar, nesneleri emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler, bu nesneler

¹⁶⁸ age, 146.

¹⁶⁹ Edward Lucie-Smith, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay (İstanbul: Akbank Kültür Sanat, 2004), 355.

birlikte birbiri destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyurmak” ve “onları ifade etmek için yayarlar.”¹⁷⁰

Michael Compton, Art& Design ve New Art dergisinde çıkan “Pop Art II.” başlıklı yazısında, Jeff Koons’un neden en çok satan, konuşulan sanatçılar olduklarını şöyle açıklar:

“Bu şahıslar aynen bir rock grubunun fan’ının, o rock grubunun sticker’ını üzerinde benzetilecek bir şekilde, bir elit alt kültürün kulübüne üye olma, ait olma karakteristiklerini taşımış oluyorlar. Bu da alt yapılara dâhil edilen küçük notlar, göndermeler, profesyonel jargon denilen ağır teknik laflarla gerçekleşiyor. Onları takip eden sanat eleştirmenleri de aynı belirgin özellikleri daha da abartılı şekilde taşıyorlar.”¹⁷¹

5.2. Simülasyon

Jean Baudrillard, simülasyonu “gerçeğe ait tüm göstergeleri ele geçirmiş ve gerçeğin yerine geçmiş sahte” olarak niteler. Simülasyon, nasıl ve ne zaman olduğu bilinmeyen bir şekilde gerçeği yok edip yerine geçmiş olan onun bir hipergerçeğidir. “Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir.”¹⁷² Baudrillard, simülasyon evreninde her şeyin gerçekliğini yitirip kendini aşmak suretiyle yok olması gibi sanat ve estetiğe ait tüm değer ve kuralların da yok olduğunu söyler:

“Macera olarak sanat; yanılsama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyununa boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir “başka” sahne kuran sanat; bir tuvalin üstündeki çizgiler ve renkler gibi, varlıkların anlamını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu. Kültür adıyla tanıdığımın estetik değerlerin düpedüz üretiminden – göstergelerin sonsuza değin hızla çoğalmasından, geçmiş ve güncel biçimlerin yeniden kullanıma sokulmasından- sanatı ayıran simgesel uzlaşma niteliğiyle sanat yok oldu. Ne temel kural ne yargı ölçütü ne de zevk var artık. Günümüzün estetik alanında, kendi kurallarını tanıyacak tanrı kalmadı; ya da başka metafor kullanırsak, estetik zevk ve yargıya ilişkin hassas terazi yok artık.”¹⁷³

Yeni geometriciler (Neo-Geo) veya Simülyonistler (Mike Bidlo, Peter Halley, Jeff Koons, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Richard Prince, Haim Steinbach, David Salle), Baudrillard’ın bu kuramından yola çıkıp malzeme olarak her çeşit eşyayı, ortamı veya geometrik biçimleri kullanırlar. Örneğin Peter Halley, işlerini, Baudrillard’ın simülasyon kuramına dayandırır. “Halley, renkli geometrik

¹⁷⁰ Bourriaud, **Postprodüksiyon**, 44.

¹⁷¹ Bedri Baykam, **Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı** (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992), 97.

¹⁷² Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003), 17.

¹⁷³ Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, 20.

elemanlar ve bu elemanları birbirine bağlayan şeritlerle oluşturduğu geometrik şebekeleri simulakr durumundaki bir model olarak açıklamaktadır”¹⁷⁴ (Şekil: 17). Halley, yazdığı yazı ve kitaplarda, yaptığı konuşmalarda, çalışmalarını anlamak için Baudrillard’ın çalışmalarını bilmek gerektiğini söyler.



Şekil 17: Peter Halley, “Plan B”, 2001

Kaynak: <http://www.artpublic.ch/artists/halley/halley5.php> [05.09.2010]

Nicolas Bourriaud, simülyonistler için çalışmanın, tüketici ve sanatçı/erzak müteahhidinin eşit derecedeki önemini şart koşan bir sözleşmeden kaynaklandığını söyler. “Sanatçının çalışmalarının teması herhangi bir değiş tokuşta geçerli şeydir.” Simülyonistler, sanatın değişen statüsünü sergilerler. Sanat ve meta diyalektiğinin arasındaki çöküşü körüklerler.

Bu sanatçıların egemen kültüre angaje olma işi neredeyse kaynaşmaya dönüşmüştür ve müşterilerle ilişkiler sınırsızdır. Jeff Konns, şöyle der: “Çalışmalarımı toplayan kişiler benimle aynı politik görüşe sahip insanlardır.”¹⁷⁵ 1980 sonlarında, koleksiyonerler geri çekildiğinde bu biçimler ortadan kaybolur.

¹⁷⁴ Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, 186.

¹⁷⁵ Foster, **age**, 157.

5.3. Temellük ve Pastij

Modernizme ait olan “orijinallik”, “müelliflik” kavramları, postmodern ve post yapısalcı söylenlerle yapıbozuma uğratılır. Bu söylensel göstergeleri parçalamak, eleştirel bir montajla yeniden yazmak, yeniden dolaşıma sokmak ve kendine mal etmek, 1980’lerin başlarında temellük sanatının kullanılan bir stratejisi olmuştur. Artık orijinalliğin ve müellifin anlamını yitirdiği bir çağda, yerini kopyalar, çoğaltımlar alır. Bunların avangarda da ait kavramalar olduğu düşünülerek, avangard da yapı-bozuma uğramış olur.

Roland Barthes, “Müellefin Ölümü”nden sonra, gerçekçi bir sanatçıyı doğadan kopya eden değil de, kopyalardan kopyalar çıkaran biri olarak tanımlar. “Resimlemek, bir dilden bir göndergeye değil bir koddan diğerine atıfta bulunmaktır. Bu nedenle gerçekçilik gerçeğin kopyalanmasını değil, (resimlenmiş) bir kopyanın kopyalanmasını içerir(..) (Gerçekçilik) ikincil bir mimesis aracılığıyla zaten bir kopya olanı kopyalar.”¹⁷⁶

Barthes’ın bu düşüncesini, 1980’lerde Sherrie Levine görselleştirilmiş hale getirir. Sherrie Levine, ünlü erkek fotoğrafçıların işlerini kopyalayarak kendine mal eder. Bunun için fotoğrafı kullanır; zaten fotoğraf, ilk çıktığı zamandan beri orijinallik ve müelliflik fikirlerinin tartışma noktasıdır. Levine, Edward Weston, Walker Evans gibi ünlü fotoğrafçıların işlerini yeniden fotoğraflayarak üzerine hiç bir işlem yapmadan sadece imzalayarak sahiplenir (Şekil: 18). Levine böylece, orijinal sanat eserini sıradanlaştırır; yaratıcı sanatçı, özgünlük söylencelerini yapı bozuma uğratır; telif hakkı sorunu ortaya çıkarır; sanatta onaylama ve yargılama mekanizmalarını düşündürür. Paradoksal olan ise, “bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşımaları, hem de postmodern ilişkilerinden ötürü sınırsızca çoğaltılabildikleri için giderek pazarlama değerlerini arttıran bir niteliğe sahip olmalarıdır.”¹⁷⁷

Rosalind Krauss, Levine’nin çalışmalarını, avangardın ileriye atılmış bir adımı olarak göremeyeceğimizi ve artık özgünlükten bahsedemeyeceğimizi söyler. Rosalind Krauss, ‘The Originality of the Avant- Garde and Other Modernist Myths’ adlı çalışmasında, avangardın özgünlüğünü sorgular. Bu özgünlüğün arkasındaki mitleştirmeyi ele almaktadır. Orijinalliğin yinelemeyle var olacağını; avangardın,

¹⁷⁶ Yılmaz, “Rosalind Krauss-Avangardın Özgünlüğü”, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, 272.

¹⁷⁷ Şahiner, **age**, 130.

kendisinin özgünlük söylemine karşı aslında yineleme ile yeniden vuku bulacağını düşünür. Bu bakışla Krauss, tarihsel avangardı radikal bir biçimde eleştirir. “Öncü (avangard) sanatçı ilk yüzyıllık deneyimi süresince pek çok kılığa girmiştir” ve “devrimci, züppe, anarşist, teknokrat, mistik. Bu arada çeşitli inançlar üstüne vaazlar da vermiştir”¹⁷⁸ Krauss, avangard söylemde yalnızca bir tek unsurun çok tuttuğunu söyler: “Öncülük teması.”

“Bu perspektiften baktığımızda modernizm ve avangardın özgünlüğünün söylemi olarak tanımlayabileceğimiz şeyin işlevleri olduğunu ve bu söylemin profesyonel sanat üretiminin kısıtlı çevresininkinden daha geniş çıkarlara hizmet ettiğini görürüz- buda geniş bir kurum yelpazesinden pompalanır. Bu özgünlük teması, otantiklik, kökenler ve asıllar gibi nosyonları kapsayan haliyle, müzenin, tarihçinin ve sanatı üretenin paylaştığı söylemsel alandır.”



Şekil 18: Sherrie Levine, “Walker Evans’dan Sonra”, 1981

Kaynak: <http://www.artsjournal.com/artopia/2009/05/> [05.09.2010]

Temellük sanatını kullanan diğer sanatçılardan biri de Mike Bidlo’dur. Bidlo; Picasso’dan, Duchamp’a, Pollock’tan, Yves Klein’e uzanan birçok sanatçının yapıtlarını kendine mal ederek “sanatçı kültü”nü sorgular. Modern sanat tanrılarının otoritesini sarsan Bidlo, “Yves Klein’in antropometri performanslarından, Pollock’un

¹⁷⁸ Yılmaz, *age*, 264.

Peggy Guggenheim'in şöminesine işemesi, Andy Warhol'un atölyesi Fabrika gibi 20. yy sanatının belli başlı anılarını ve mekânlarını tekrar eden performanslar gerçekleştirmiştir¹⁷⁹ (Şekil: 19).



Şekil 19: Mike Bidlo, “Warhol Değil”, 1991

Kaynak: http://www.tate.org.uk/magazine/issue3/consume_image3.htm [05.09.2010]

Levine ve Bidlo'nun çalışmalarındaki öykünme ve tekrarlamayı, Fredric Jameson postmodernizmin önemli özelliklerinden biri olan pastiş (öykünme) olarak değerlendirir. Jameson, biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı dünyada bize kalan tek şey “pastiş”¹⁸⁰ tir der.

“İleri modernizmin üslup ideolojisinin çökmesinden itibaren, kültür üreticileri, geçmişten; ölü biçimlerin öykünmesi, artık globalleşen kültürün düşsel müzesinde muhafaza edilen tüm maskeler ve seslerden sağlanan konuşmalardan başka yönecek bir yer bulamıyorlar.”¹⁸¹

Jameson, şimdi göstergelerin ve gerçekliğin hepten kaybolduğunu söyler. Geride elimizde kalan, postmodern adını verdiğimiz, imleyiciler arasındaki saf ve rastgele oyundur. Burada, modernist türde anlatılar üretilmez; önceden varolan metnin parçaları, daha eski kültürel ve toplumsal üretimin inşaları, yeni ve yükselmiş bir “brikolaj” içinde yeniden dağılırlar. “Sonuç; diğer kitapları yutan üst- kitaplar, diğer metinleri parçalar halinde karşılıklı özümseyen üst-metinler – en özgün, en otantik

¹⁷⁹ Antmen, *age*, 279.

¹⁸⁰ Pastische(pastiş): Yeni bir üslubun keşfedilmesinin daha fazla mümkün olmadığı bir dünyayı temsil eder ve geçmişteki “Ölü Üslupların” taklididir.

¹⁸¹ Jameson, *age*, 46.

formlarını deneysel videonun yeni sanatında bulan postmodernizmin mantığı”¹⁸² genelde budur.

5.4. Temsil Sorunu

1980’ler, medya ve tüketim çağının zaferidir. Jean Baudrillard, medya kültürünün bireyler üzerinde derin etkilere yol açan herhangi bir “kod”un, nasıl ve ne biçimler altında yapılandığını açıklamaya çalışır. Baudrillard, kodun, tüketicinin özünü oluşturduğunu ileri sürerek, insanların gerçekte tüketim nesnelerini tüketmekten daha çok, bunların ardına gizlenen imgeleri, fantezileri, özledikleri ama ulaşamadıkları yaşam biçimlerini tükettiklerini savunur; bu tüketim kaynaklarının hepsinin de medya bombardımanı ile tüketicilere sunulduğunu söyler.

Bu dönemde sanatçılar, kitle iletişim araçlarından yayılan imaj bombardımanının gizlediği toplumsal stratejilerini açığa çıkarmaya çalışırlar. Tüketim toplumunda ve kültür endüstrisinde ortaya çıkan imgeler, kimler tarafından yaratılıyor ve “kimler adına konuşuyordu? Bu imgeleri bu derece güçlü kılan neydi? Bu imgeler kimin gereksinimine hizmet ediyordu?”¹⁸³ Bu gibi sorular, kadın sanatçılar için çıkış noktası olur; cinsiyet ayrımcılığının kültür endüstrisi içindeki kullanımını sorgularlar. Bunun için en iyi anlatım yolu olan fotoğrafı kullanırlar.

Cindy Sherman, 1980’lerde tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirlemedeki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla gündeme gelmiştir. 1977’den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde Amerikan filmlerindeki kadın karakterlerini ele alan Sherman, kendisinin çektiği ve rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında, izleyen-izlenen rollerini yapıbozuma uğratmıştır. Sherman’ın gerçeklikle kurgu arasında kalan, bir anlamda kurgusalın yeniden kurgusu olarak okunabilecek imgeleri, kimliğin toplumsal kodlarla şekillendirileceği düşüncesinden hareket etmektedir. Her bir fotoğrafta başkası olarak karşımıza çıkan sanatçı, aslında özneyi parçalamıştır. Sherman, bunu, fotoğrafın gerçek dışı olabileceğini gösterirken, gösteri kültürünün şekillendirdiği yapay kimliklere göndermede bulunur (Şekil: 20).

¹⁸² age, 138.

¹⁸³ Antmen, age, 280.



Şekil 20: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri #14”, 1978

Kaynak: <http://www.rachelhulin.com/blog/2008/12/oh-larry-gagosian-oh-youre-on-fire.html>
[05.09.2010]

Temsil sorununu kullanan diğer bir sanatçı ise Barbara Kruger'dir. Kruger, kitle iletişim araçlarının yaymakta olduğu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapı söküme uğratmayı amaçlamıştır. Dergilerden, takvimlerden seçtiği hazır-imgeleri bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokar. Kruger, toplumda özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Erkek egemen medyanın yarattığı kadın tipleri üzerinden erkek bakışının şekillendirdiği dünyada kadın olmanın anlamını sorgular. Onun tüketim toplumundan haber veren kocaman siyah beyaz fotoğrafları, bazen sade bazen de reklam afişi havasına sokulmuşlardır. Bazılarının üzerinde İngilizce olarak “Yeterince Eğlendik mi?”, “Alışveriş Yapıyorum, O halde Varım”, “Göründüğü Gibi Değiliz” gibi yazılar vardır (Şekil: 21). Barbara Kruger, dile getirdiği sloganlarının afişlerini, her kesimden insanın görmesi için, büyük müzeler ve galerilerde sergilediği gibi, kalabalık halk kitlelerinin görebileceği ilan panolarında, otobüs duraklarında ve toplu taşıma araçlarında da sergiler.

1980'lerdeki çalışmalarda, sanatın, postmodernizmle ilişkilendirilen ana özellikler ortaya çıkıyor ve bu özelliklere bakıldığında avangardın, hâkim olan özellikleri yitirmeye başladığını hatta alaya alındığını görebiliyoruz. Mike Featherstone, bu özellikleri şöyle sıralıyor:

“Yüksek kültür ve kitle kültürü/ popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği, parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve “kültürün yüzeysel “derinliksizliği”nin selamlanışı, “sanat üreticisinin özgünlüğünün/ dehasının gözden düşüşü, sanatın ancak yinelemekten ibaret olacağının varsayımı.”¹⁸⁴



Şekil 21: Barbara Kruger, “Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım”, 1987

Kaynak: http://www.tate.org.uk/magazine/issue3/consume_image2.htm [05.09.2010]

Günümüz sanatçılarının temsil sorunu, ister istemez kimlik ve kimliklerin oluştuğu sosyal gerçeklik meselesiyle yakından ilgilidir. Sanat ve sanatçı, toplumun değişen dinamiklerinden ayrı düşünülmemeyeceği gibi, ona karşı verilen tepkiler, o günkü egemen söyleme verilen tepkilerdir. Bu egemen söylemin ise, çeşitli iktidar araçları tarafından yönetildiği söylenebilir.

¹⁸⁴ Featherson, **age**, 29.

6. SANAT VE KÜLTÜR YÖNETİMİ BAĞLAMINDA AVANGARD

20. yüzyılın başından beri ortaya çıkan tüm avangard hareketlerin karşı çıktıkları şey, sanatın kurumsallaşmasıydı. Kurumsal güç ve sanatsal özgürlük arasındaki bu çekişme, gün geçtikçe yerini kucaklaşmaya bırakmıştır. Sanat ve kültür yönetimi profesyonelleştikçe, sanatçıların kurumla olan ilişkisi de bir paradoks halini alır. Şirketler sanatı yönetmeye talip oldukça sanatın, sanat nesnesinin ve sanatçının tanımı da değişikliğe uğrar.

“Günümüz sanatını ve sanat nesnesini ele alırken pek çok isim, piyasa, moda, pazarlama stratejileri marka kavramları dilinden düşürmüyor. Küresel şirketlerce yönetilen sanat ve kültür politikalarının söz edilirken, günümüz sanatçısının da spekülâtif yanına vurgu yapılmakta. Sanatın, postmodern süreçte para ve iş dünyasıyla kurduğu kuşkulu birliktelik ya da kendi kurumsal zırhlarından kurtulması adına gündelik olanın yüceltilmesi, sanata dair olduğu düşünülse, sanat dışının(!) biraradalığı, günümüz sanatı üzerine yapılan bir dizi tartışmanın odağında yer alıyor.”¹⁸⁵

Piyasanın, sermayenin ve şirketlerin sanat üzerinde hâkimiyeti, 1980 sonrası dönemde ağırlıklı olarak hissedilir. Özel şirketler; açtıkları müzelerle, aldıkları koleksiyonlarla, sponsor oldukları sergilerle dağıttıkları ödüllerle, sanat üzerinde yaptırım gücüne sahip olurlar ve çağdaş sanat söylemini yeniden tanımlarlar; günün geçerli olan sanatını belirlerler. Sanatın üretilmesi, yayılması hatta alınılmasına kadar kendilerini hissettirirler.

Günümüz toplumunda avangard sanatın rolünü anlamak için, yalnızca onun estetik ve toplumsal bağlamına bakmak değil, bu çalışmaları onaylayan ve yayan galerilerin, müzelerin, koleksiyoncuların, küratörlerin, bienallerin yapısını ve desteğini incelemek de gereklidir. Bu kurumların değişen karakteristik özellikleri topluma ulaşmış ve böylece, belli bir sürecin en karakteristik özelliği olarak algılanış modellerini de etkilemiştir. Sanatçı sayısının ve sanatsal etkinlikler için kaynakların genişlemesi, sanatın onaylanması ve yayılması için bu kurumlar, kolaylıklar sağlarlar ve şekillendirirler. Dianne Crane, avangardın nasıl normalleştirildiğini ve nasıl herkesin anlayabileceği hale getirildiğini şöyle anlatır:

¹⁸⁵ Rıfat Şahiner, “Post-Duchamp Krizi ya da Sanatın Sonu”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.109 (İstanbul, YKY Yayınları, 2008), 97.

“Bu kurumlar, marjinal sanat grupları tarafından önerilen çok radikal açıklamaları basitçe yok sayabilirler. Gerçeklik şu ki, bu kurumlar şimdi devlete ve şirketsel ayrıcalıklara güveniyorlar, bu destek, halka uyumlarını, daha iyi bir seçenek sunma koşuluyla daha geniş bir izleyici kitlesine yönelmelerini, yeni patronlarına, kaynakların kullanımına doğru değiştirdi. Bu aynı zamanda, sanatçılara toplumun daha geniş bir kesimine anlamlı olacak işler üretmek için bir özendirme de sağlıyor.”¹⁸⁶

Günümüz sanatının bu kurumsallaşmasına ve yönetilmesine, Nicolas Bourriaud ile Jerome Sans’ın, Paris’teki ‘Paleis de Tokyo’ örnek verilebilir. Dünyanın çeşitli bölgelerinden gelen küratörler, galeri müdürleri, sanatçılar, tasarımcılar ve eleştirmenler için burası, sanatın ve kültürün şekillendirilebileceği alternatif bir mekân oluşturmaktadır. Bu kurum, kendi kurumsal statüsünü bilerek reddeden; esnek bir yapıyı, ticaretten eğlenmeye ve sanatın seyredilmesine, sonra da tersine doğru akışları kolaylaştıran bir yerde durmaktadır. “Küresel Kapitalizmin, yönetsel literatürünün sayfalarında övülen istikrarsızlık ve öngörülemezliği, sanatın alımlanmasının mikroyapılarını da yeniden üretmektedir.”¹⁸⁷

6.1. Küratöryal Çalışmalar, Şirket Sanatı, Ekonomi Kültürü ve Avangard

1980’lerden itibaren Batı’da hükümete geçen Reagan ve Thatcher yönetimleri tarafından uygulanan neoliberal ve özelleştirme politikalarıyla, özel şirketlerle, sanat ve kültür alanında önceden devletin sahip olduğu işlevi devir alırlar. Bu şirketler; kendi küratörleriyle, sanat departmanlarıyla, ekonomik güçlerini kullanarak, oluşturdukları koleksiyonları açtıkları müzelerde veya yurtiçi ve yurtdışında sergilemeye başlarlar; aynı zamanda müzeleri ve galerileri bir tanıtım alanına dönüştürürler. Sanata yatırım yapmaları, maddi faydalarının yanı sıra şirketler için güç, iktidar ve önemli derecede prestij sağlar.

1980 sonrası dönemde “Batılı Kapitalist demokrasilerinde çağdaş sanat, diğer kültür ürünleriyle birlikte, şirketler ve farklı bir biçimde de olsa üst düzey yöneticiler için, hem maddi hem de simge değeri taşıyan bir mübadele aracı gibi işlev”¹⁸⁸ görmektedir.

Pierre Bourdieu’nun geliştirdiği “kültürel sermaye” kuramı, günümüz sanatının temsil sistemini anlamak için yararlıdır. Bourdieu, sanatla esasen bir hegemonik ideoloji biçimi olarak ilgilenir; “sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hâkim sınıfın

¹⁸⁶ Crane, *age*, 16.

¹⁸⁷ Matthew Jesse Jackson, “Avangardı Yönetmek”, *New Left Review*, (Agora Kitaplığı, 2005), 275.

¹⁸⁸ Chin- tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 22.

hâkim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet eder.”¹⁸⁹ Bourdieu’nun geliştirdiği etkili kavram olan kültürel sermaye, günümüzde sanat kurumları için bir tahakküm aracına dönüşür.

Günümüzde şirketler, piyasa ve toplum üzerindeki tahakküm biçimi olarak kültürel sermayeyi ekonomik sermayeyle oluştururlar. Böylece, yarattıkları kültürel sermayeyi daha sonra siyasi bir güce dönüştürebilirler. Bu gücü dönüştürmeye örnek olarak, Philip Morris’in New York 1994’de sigara yasağına verdiği tepki gösterilebilir.

Philip Morris firması, sigara yasağının yasalaşmasıyla şirketin merkezinin iki bin çalışanıyla birlikte başka bir yere taşınacağını; bu yüzden sanata verdiği desteği keseceğini söyler. Şöyle bir demeç verirler: “Eğer bu düzeydeki bir şirket desteği ne sebeple olursa olsun azalırsa dans, tiyatro ve müzik etkinlikleriyle sanat sergilerinin sayısında ve kalitesinde düşüş yaşanabilir.” Burada, şirketin edindiği kültürel sermayenin nasıl ekonomik çıkarlara hizmet etmek üzere politik bir güç haline geldiği en açık şekilde görülebilir. Yasa sonuçta uygulanmıştı ama müzelerde sigara içilmesi yasak olduğu halde Metropolitan Müzesi “Empresyonizmin Kökenleri” adlı sergi açılışında, Philip Morris’in bu sergiye bir milyon dolarlık bağışından dolayı sigara dağıtmış, şirket binasında sigara içilebilir hale gelmiştir. Şirket sözcüsü şöyle diyordu: “Biz yasaya aykırı bir şey yapmıyoruz yalnızca yasadan muafiz.”¹⁹⁰

Şirketlerin, sanata bu kadar destek vermesi ve destekleyici olmalarının nedenlerinden biri de, diğer rakipleri arasında kendi iktidarlarını sağlamlaştıracak ve diğerlerinden ayıracak bir gösterge olmasıdır. Philip Morris Inc’in yönetim kurulu başkanı George Weisman, neden sanata yatırım yaptıklarını şöyle açıklar:

“Bir şirket olarak böyle bir karar alırken asıl amacımız sanatın gelişmesine katkıda bulunmak değildi; bir şirket olarak asıl amacımız benzersiz olmaktı; (tütün sanayindeki) geleneksel şirketlerden farklı bir kişiliğimiz ve kimliğimiz olmalıydı. Bir şirketi büyük yapan sanattır.”¹⁹¹

Günümüzde sanat, reklam ve sponsorsuz düşünülemez hale gelmiştir. Sanat, şirket imajlarını ve güçlerini destekleyecek, sanat kurumları ise bunun sergileneceği yerler olmuştur. Örneğin 1960’larda Britanya’nın alternatif sanat kurumu olduğunu açıklayan Oxford Sanat Müzesi, 1996’da “Absolut Vision” isminde “Yeni Britanya Resmi” alt başlığında bir sergi düzenler. Bu, Absolut Votka’sının sponsor olduğu bir

¹⁸⁹ age, 23.

¹⁹⁰ Chin- tao Wu, age, 244.

¹⁹¹ age, 158.

sergidir. “Absoul” kelimesinde, harflerin yerleri değiştirilerek Absoul’tu veya About’u çağrıştıracak şekilde reklam stratejisi uygulanır. Bu sergi için Chris Ofili’e Absoul şişesi resmi sipariş edilmiş ve sergide yer almıştır (Şekil: 22). Bu iş, müze yöneticisi David Eliot tarafından “heyecan verici bir eser” olarak değerlendirilir ve Absolut’un şirket koleksiyonuna dâhil edilir. Bundan daha önce ise Andy Warhol’a da şişenin resmi sipariş edilmiş; 1985’den itibaren Absolut Votka’nın sanatsal ilanları için dört yüzden fazla sanatçı çalıştırılmıştır. Absolut Votka’nın sahipleri ve dağıtımçıları, ilanları tasarlayan avangard sanatçıların statüsünden yararlanarak, bu içkiyi tüketim malı olmaktan çıkarıp sanat formuna dönüştürmeyi başarmışlardır. “Uluslararası reklam dünyasındaki lüks pazar dilimini ele geçirme yönündeki ticari hedefleri avangard sanatla özdeşleşme yönündeki bir politikayla birleştirmişlerdir.”¹⁹²



Şekil 22: Chris Ofili, “Absolut Votka”, 1996

Kaynak: http://www.art-magazin.de/szene/23954/absolut_art_award_stockholm [05.09.2010]

Baudrillard, her şeyin hiper-gerçekliğin içine girdiğini; artık bundan sonra neyin gerçek neyin sahte olduğunu ayıramayacağımızdan bahseder. Baudrillard’ın bu tanımı, “sanat ve spekülasyon” arasındaki ilişki içinde geçerlidir.

¹⁹² age, 254, 255.

“Sanat pazarında da her tür ticari değer yasasına son verilmiş olduğu için, her şey “pahalıdan daha pahalı”, pahalının karesi haline gelir: Fiyatlar pek aşırılaşır, artırma çılgın bir hal alır. Estetik oyununun kuralı kalmadığında bu oyun her yere saçılıyorsa, değişim yasasına her türlü gönderme ortadan kalktığında, pazar da aynı biçimde dizginsiz bir spekülasyon içine düşer.”¹⁹³

Sanatın, spekülasyon- reklam- pazarlama- kurumlarla ve siyasetle olan ilişkisine “Saatchi” gibi bir reklam şirketinin sahibi olduğu “Genç Britanyalı Sanatçılar” koleksiyonu örnek verilebilir. Bu koleksiyonun oluşması ve sanat piyasasındaki yerini alması hayli ilginçtir. Charles Saatchi’nin kardeşi Maurice, çeşitli müzelerin mütevelli heyetinde bulunur ve reklam ajansı da müzenin reklam kampanyasını yürütür. Maurice’nin müze içinden aldığı bilgilerle, kolayca koleksiyon oluşturup satılabilir hale getirir. Saatchi reklam ajansı, 1980’lerde bir ekonomik kriz geçirir ve elindeki çoğu Amerikan sanatçılardan oluşan koleksiyonunun büyük bir bölümünü satmak zorunda kalır. Sonra ise tanınmayan genç sanatçıların işlerini çok ucuz bir fiyata toplayıp, reklam ve pazarlamanın gücüyle yeni bir sanatçı grubu oluşturur: ‘Young British Art’. 1997 yılında Londra’da Kraliyet Akademisi’nde gerçekleştirdiği “Sensation” adlı sergi, reklam ve pazarlama teknikleriyle medyanın ilgi odağı olup, sanat piyasasında en çok söz edilen bir sanat grubu haline gelir. “Bunun geri planında ise Saatchi’nin, Thatcher’in reklam kampanyasını yürütmesi ve aynı zamanda Saatchi’nin dünya çapında neredeyse reklam imparatoru haline gelmesinin eş zamanlılığı vardır.”¹⁹⁴ “Genç Britanyalı Sanatçılar” bir marka haline gelir ve Guy Debord’un 1960’larda dediği gibi gösteriye dönüşür.

Bu grup sanatçıları (Damien Hirst, Tracey Emin..), sanat dünyasının avangard sanatçıları olarak sunulur. Birbiri ardına ödüller alırlar; çalışmaları yüksek fiyatlara satılır fakat bu sanatçıların arkasındaki reklam, pazarlama, sermaye, siyaset ve spekülasyon ilişkileri düşünülünce, avangardın günümüzde nasıl algılandığına ve oluşturulduğuna dair ironik bir durum oluşur. “Saatchi 1980’lerde olağanüstü büyüme sağlamış ve doğal olarak kendi gelenekçi ve post-tarihçi görüşleri yansıtan uygulamaları ödüllendirmiştir.”¹⁹⁵

Damien Hirst, şirket destekli çalışmalar yürütür (Şekil: 23). Sanat kariyeri, en başından günümüze kadar sponsorlar desteğiyle gelişen sanatçılardan biri olan Hirst’ün sanat yaşamı, şirket politikalarının sanata nasıl müdahale ettiğini gösterir.

¹⁹³ Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 24.

¹⁹⁴ Chin- tao Wu, *age*, 194, 195

¹⁹⁵ Foster, *age*, 158.

“Olympia & York ve Londra Rıhtımları Geliştirme Şirketi’nin sponsor olduğu banal öğrenci sergisi Freeze’dan, 1989’daki BT Yeni Çağdaşlara, 1994’te Serpentine Gallery’de Haagen-Dazs’ın desteklediği sergiden 1995’te sponsorluğunu Beck’s’in üstlendiği çağdaş opera Agongo’nun sahne tasarımı kadar, arkasında hep sponsorlar vardır.”¹⁹⁶

Hirst’ün parlak kariyeri, 1995’te Turner Ödülü’nü almasıyla doruğa ulaşır. Hirst, sponsor ve sanat arasındaki ilişkiyi yadsımadan hatta bunu tersine çevirip politik bir mesaj verebileceğinden söz eder.

“Eğer sanat hayat hakkındaysa, hayatın o yüzünü görmezden gelemezsiniz. GoldSmiths’ College’da sizi gerçekten engelleri yıkmaya ve yeni iş yapma yolları bulmaya teşvik ediyorlar, sponsorluk da bunun bir parçası. Hiç kuşkusuz sponsorluk işin alımlanışını etkiler; ama bu da üzerinde çalışılacak bir şeydir. Kendimi Et Pazarlama Komisyonu’na yakın falan hissetmiyorum; ama hayvanları kullanarak gerçekten iğrenç bir şey yapıp Friends of the Earth’ün sponsorluğundan yararlanarak politik bir mesaj da verebilirsiniz.”¹⁹⁷



Şekil 23: Damien Hirst, “Sürüden Uzak”, 1994

Kaynak: <http://www.superfuture.com/supernews/?tag=damien-hirst> [05.09.2010]

“Avangardın “şok” etkisi bir zamanlar avangardın meydan okumaya kalkıştığı burjuva dünyasının sponsorluğunu birleştiren Hirst’ün kariyeri, tam bir paradoks oluşturur.”¹⁹⁸ Kendine genç, yeniliğe açık, havalı bir imaj çizmek isteyen ve özgül pazar arayışında olan şirketler açısından aykırı sanatın cazip özelliği, kendilerine en uygun olanıdır. Böylelikle sponsorluk, sadece sanatçının malzemelerinden biri haline gelebilir; böylece süreç içinde sanatçının kendisi de bir reklam malzemesine dönüşür.

¹⁹⁶ Chin-tao Wu, *age*, 249.

¹⁹⁷ *age*, 250.

¹⁹⁸ *age*, 251.

Avangard sanatçılardan olan “Cindy Shearman, yalnızca ünlü sanatsal film kareleri için giyinip poz vermekle kalmayıp, aynı şeyi Calvin Klein kazakları, Shamask gömlekleri ve Mizrahi gece elbiseleri içinde yapıyor.”¹⁹⁹ Böylece, sanatçının eleştirdiği moda ve cinsiyet konuları, kültür endüstrisi tarafından tekrar ortaya çıkarılıp iyi bir malzeme haline geliyor. Sanat, moda, avangard ve reklam hepsi iç içe geçiyor ve arasındaki çizgiler yok olmaya başlıyor.

Crimp, açık sözlükle sanatın nasıl şirket çıkarlarınca büsbütün devralındığını ve metalaştığını şöyle açıklıyor:

“Son bir kaç yıldır görmekte olduğumuz, sanatın büyük şirketler çıkarlarınca büsbütün devralınmasıdır. Sermaye modernizmin sanatında ne rol oynamış olursa olsun, şu anda yaşanmakta olan olgu tam da kapsamı dolayısıyla yenidir. Şirketler sanatın her yönden hamileri haline gelmişler. Büyük koleksiyoncular oluşturuyorlar. Her büyük müze sergisini onlar finanse ediyorlar (..) Müzayedeciler ödünç veren kurumlar haline gelmiştir, sanatta borç teminatı niteliğiyle yeni bir yer kazandırıyorlar. Ve bütün bunlar eski ustaların değerinin enflasyona uğramasını değil, sanat üretiminin kendisini etkiliyor (...) Büyük şirketler büyük miktarları ucuza kapatıyor, genç sanatçıların değerinin yükseleceği günlere yatırım yapıyorlar (..) Geleneksel yapıda bir resim ve heykele dönüş, meta üretimine dönüş olur. Ben derim ki, geleneksel olarak sanat ikircikli bir meta statüsüne sahipti Şimdi hiç ikirciksiz biçimde metadır.”²⁰⁰

Sanatın kurumlara bu kadar bağlı olması nedeniyle, küratöryel çalışmalarında şirket politikalarından bağımsız hareket ettiği düşünülemez. Küratöryel çalışmalarda kamu sermayesini kontrol eden politikacıların fikirleri, sponsorların beklentileri, müze mütevelliler heyetlerinin istekleri gibi birçok etmen; sergilerin ne türde olacağı, sergilerin temaları, nasıl işlerin sergilenebileceği üzerinde yaptırım gücüne sahiptirler. Küratör, eskiden sanat tarihi ve sanatçı işleriyle ilgilenirken, şimdi şirket kültürünün çok fazla öne çıkmasıyla, çalıştığı kurum kimliğini en iyi şekilde temsil etmek için uğraşır hale gelir. Karsten Schubert, küratörün günümüzde değişen iş tanımını şöyle yapıyor:

“Küratör, sanatçının kendine özgü sesinin garantörlüğünü yapan, politikacının kültürel amacını yerine getiren, bağışlara aracılık ederek müzesini ve onun koleksiyonunu ileri götüren” ve “kurumsal özgürlükten ödün vermeden sponsora kapı açan, izleyicinin eğitim gereksinimleriyle eğlence arzularını yorumlayan birisidir.”²⁰¹

Sanatın şirketleşmesi, Hans Haacke’in işlerinin ana konusu olur. Haacke, 1960’lı yılların ortalarından beri kültür kurumlarının içine gizlenmiş ideolojilere dayanak oluşturan iç mekanizmaların ve dış müdahalelerin yapısını açığa çıkarmayı amaç edinmiştir. Haacke özellikle, eser bağışında bulunan özel kişilerin ticari bağlarını ve

¹⁹⁹ age, 413.

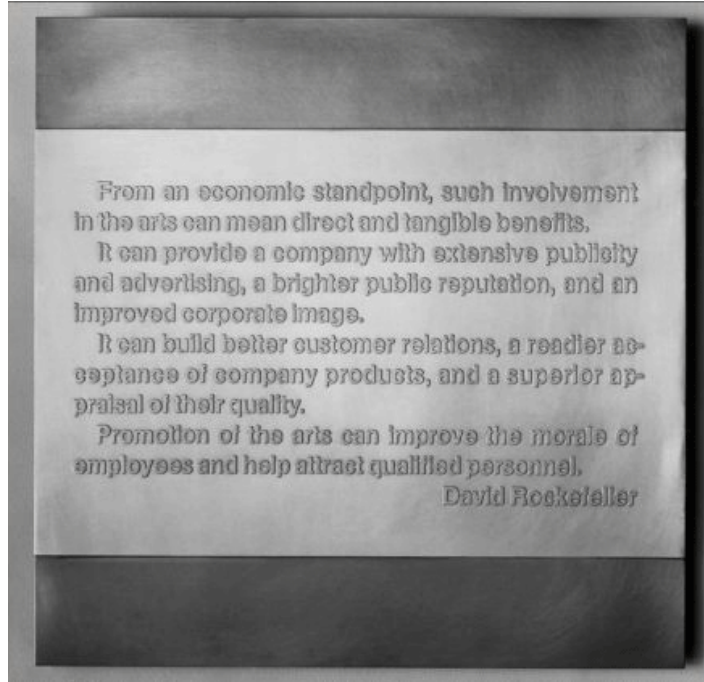
²⁰⁰ Harvey, age, 80.

²⁰¹ Karsten Schubert, *Küratörün yumurtası*, çev. Rana Smith, ed. Tomur Atagök (İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Yayınları, 2004), 87.

şirket patronlarının sanata yönelik yaklaşımlarının altında yatan nedenleri sorgulayan işler yapar. Haacke, George Seurat'ın “Modeller” (1888–1975) adlı işini satan alan insanların izini sürer. Haacke, tablonun fotoğrafıyla birlikte tabloyu satın alan kişileri, onların sosyo-ekonomik durumunu ve ödenen fiyatları sunar. Haacke, burada şunu gösterir: “Bir eserin anlamı ve değeri, müze teşhirinde imal edilenin aksine, ne zaman ötesidir ne de özerk; tarihsel koşullara bağlıdır ve değişen sınıf çıkarlarıyla şekillenir.”²⁰² Haacke'in incelediği bu tablonun geçmişi, önce miras yoluyla bir veraset sistemi içinde tutulan, sonra uluslararası sanat piyasasında spekülâtif alım satım nesnesine dönüşen bir meta olarak ortaya çıkar.

Haacke'in bu işi, “Sosyal Cila” adlı işiyle beraber 1975'de sergilenir. Haacke'in Sosyal Cila adlı işi, her biri, ünlü iş adamının sanat sergilerini desteklemenin mali yararlarını öven ifadelerinin yer aldığı altı panelden oluşur (Şekil: 24). Örneğin bir panelde, CBS'nin eski yöneticisi Frank Stanton'ın şu sözleri vardır:

“Önemli olan şu: Sanatın apayrı bir alan olmadığı, iş dünyası da dâhil olmak üzere hayatın tüm veçheleriyle ilişkili olduğu, hatta iş dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğu kabulü giderek yaygınlaşıyor”²⁰³



Şekil 24: Hans Haacke “Sosyal Cila” (David Rockefeller alıntı) 1975

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/haacke>. [05.09.2010]

²⁰² Brian Wallis, “Hans Haacke” **Sanatçı Müzeleri**, çev. Elçin Gen, Ali Berkay, Engin Yılmaz, ed. Ali Artun, 1. baskı (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 181.

²⁰³ **age**, 185.

Haacke'in "Sosyal Cila" işi ironik bir şekilde, New York'taki Gilman Kâğıt Şirketi Koleksiyonu'na girer. Bu eleştirel işin sanat koleksiyonuna girmesi ile bu işin saptırıcı, sorgulayıcı ve kışkırtıcı yönlerini sanat kurumlarını tehdit etmeyecek hale getirilerek şirketin ne kadar eleştiriye açık ve farklı olduğu düşüncesi oluşturulur.

Haacke, Philip Morris Şirketi'nin, Picasso Sergisi sponsoru olmasını ironi göstererek, 1990'da "Sigaralı Kovboy" adlı işini yapar. Şirket finansmanının hâkim olduğu bir sanat dünyasında, Haacke'nin hamiliğe yönelik eleştirisi, hem materyalist bir sanat tarihine hem de daha genel düzeyde tüm sanat eserlerinin dâhil olduğu ağına eleştirel bir şekilde kavranmasına temel oluşturmuştur. Haacke şöyle der:

"Eleştiri bilincini yükseltebilecek, sosyal dünyayla ilişki içinde olan bilinç ürünlerini diyalektik olarak sunabilecek veya iktidar ilişkilerini sorgulayabilecek sergilerin onaylanma ihtimali çok zayıf. Şirketler, doğrudan bir baskı uygulamaksızın, müzelerde alınan kararlarda veto yetkisini elde etmiştir."²⁰⁴

Günümüzde şirketlerin sanatı yönetmesi, artık garipsenmez ve işler daha da ilerlemiş; sanat ve kültür üzerinde marka yönetimi yapan şirketler ortaya çıkmıştır. Dünya devi yirmi dört şirketin bir araya gelmesiyle, 2000'li yılların başında Fransa'da, The International Association of Corporate Collections of Contemporary Art (IACCCA) kurulur. Adından da anlaşılacağı üzere bu, çağdaş sanat koleksiyonu yapan kurumsal şirketlerin bir araya geldiği bir oluşumdur. "IACCCA, şirket koleksiyonlarının doğru yönetimi, koleksiyona eklenecek eser seçimi, koleksiyonun tanıtımı, şirketlerin sanat projeleri ve tüm dünyada iş dünyası ile sanat dünyası arasında bir köprü görevi üstlenmektedir."²⁰⁵

Sanat, artık küresel bir çapta yönetilebiliyor hale gelmiştir. Amerika'da New York'ta 2008 yılında Çin Çağdaş sanatını tanıtmak amacıyla; yayınlar yapmak, ortak sergiler düzenlemek, uzmanlık hizmetleri vermek, hamilik işlevleri görmek, eğitim programları vermek ve seminerler düzenlenmek için bir kitap yayınlanır: "Çin Sanatı Hakkında Bilmemiz Gereken Yedi Şey." Bu kitap, New York Asya Toplumu Müzesi yöneticisi ve kurumun küresel sanat programı başkan yardımcısı Melissa Chiu tarafından yazılır. Chiu, kitapla ilgili şöyle diyor: "Eminiz ki eser, gelecek yıllarda, Çin çağdaş sanatı hakkında daha çok şey öğrenmek isteyen Çinli okurlar için önemli kaynak haline gelecektir."²⁰⁶ Kitap, Çin'de avangard sanatın doğuşu ve erken dönem

²⁰⁴ age, 186.

²⁰⁵ Özlem Ünsal, "Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü" www.lebriz.com [04.06.2010].

²⁰⁶ Sanvar Özer, "Çin Sanatı Hakkında Bilmemiz Gereken Yedi Şey" <http://lebriz.com> [11.06.2006].

tarihi, müze kültürünün oluşumu, müze koleksiyonculuğu, yurt dışında yaşayan Çinli sanatçıların ülkeye geri dönüşü ve bu durumun Çin sanat piyasasında yarattığı etkiler ve avangard sanatçılar hakkında bilgi verir. Yalnız kitabın İngilizce olarak Amerika’da basılması ve kitabın ismi, sanat koleksiyonerleri için hazırlandığı izlenimi veriyor. Artık sermayenin bu akışkanlığından dolayı, uluslararası sanat kurumlarının aracılığı ile bir ülkenin avangard sanatı bile pazarlanıp sunulabilir hale geliyor.

Julian Stallabrass, serbest ticaret ile özgür-serbest sanatın, birbirlerine görüldüğü kadar taban tabana zıt olmadığını düşünmek için bazı nedenlerimiz olduğunu söyler ve bunu üç nedenle açıklar:

“Birincisi, sanat ekonomisi finans kapital ekonomisini çok yakından takip eder; finans kapital ekonomisindeki gelişmelerin etkileri çok kısa sürede sanat ekonomisinde de hissedilir. Finansal gücün dağılımı ile kültürel hâkimiyetin paylaşımı arasında çarpıcı paralellikler vardır. Sanat eseri fiyatları ve satış hacmi, hisse senetleriyle beraber gider. Dünyanın belli başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması hiçte rastlantı değildir. Sanat piyasası aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçırma ve kara para aklama için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır. İkinci olarak, çağdaş sanat hiç durmadan, bağımsızlığının ve kitleden farklılığını işaretlerini sergilemek zorundadır. Anlaşılmazlığı, sıkıcılığı erdeme dönüşür. Böyle bir serbestlik ve özgür eleştiri kapitalizmin araçsal sistemiyle beslenir. Üçüncüsü serbest ticaret ve özgür- serbest sanat birbirlerinin karşısı değil de, ilkinin bir hâkim sistem diğerini ise onun yaralarını saran, bütünleyici bir parçası olarak görmek mümkündür.”²⁰⁷

Şirketlerin sanat girişimleri, kurumsallaşarak manevi bir otorite kazanır, meşrulaştırıcı simgeleri kendilerine mal eder ve sanat trendlerini belirleyebilirler. “Modern paradigma içinde avangard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasında, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır.”²⁰⁸ Şirketler, kendi yaratıcılık ve girişimcilik değerlerini olumlu yönde yansıtmak için sanat eserleri toplarlar. İş dünyası, “yenilik” kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesini önemli ve meşru bir dava olarak sunar.

Şirketlerin sanatla bu kadar iç içe olması, sanatçıların profilini de etkiler. Sanatçılar, sermayeyle barışık, müzelerle ve galerilerle uyum içinde bir görüntü sergilerler. “Dahası yeni avangardistler eskisi gibi sisteme kafa tutan lanetli isimler değildir.

²⁰⁷ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş.** çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 17, 18.

²⁰⁸ Chin-tao Wu, **age**, 25.

Sanatçıların; devlet, şirketler ve müzelerle kurduğu ilişkilerin adını eleştirmenler çoktan bulmuştur: Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü”²⁰⁹

Edward Lucie Smith, bugün avangard olarak anılan sanatçıların hepsinin, ekonomik olarak resmi kurumlara bağlı olduğunu söylüyor. “Alternatif sayılan alanlar bile hükümet ya da kurumların maddi desteğiyle var olmaktadır. Avangard sistemin dışında değil içindedir.”²¹⁰ Bu durumda, günümüzde avangard sanatı kurumsallaştıran yeni sisteme karşı geçerli eleştirilerin üretilip, üretilmeyeceği üzerine düşünülmeli ve bunun için yeni araçlar, teknikler, ideolojiler aranmalıdır.

6.2. Avangard, Müzeler ve Bienalizm

Günümüz sanatını belirleyen diğer mekanizmalar, müze ve bienallerdir. Sanat, kendini duyurmak ve göstermek için mekâna, topluluğa ve izleyiciye ihtiyaç duyar. Müze ve bienaller, sanatın sergilenmesi, sanatçıların görünür olması için en uygun yerlerdir.

Küreselleşmeyle birlikte, müzeler uluslararası şubeler açar; bienaller ise dünyanın her tarafına yayılır. Her ikisi de, sermayenin küreselleşmesiyle birlikte kentlerin tanıtımı için yeni amaçlara hizmet etmeye başlarlar. Sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasında değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde kullanılır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son yıllarda ciddi bir biçimde artması, kentin uluslararası arenada söz sahibi olmak ve daha çok sermayeyi çekmek istemesiyle açıklanabilir.

6.2.1. Müzeler

Avangard hareketlere baktığımızda, romantiklerden itibaren sanatçıların ana hedefleri müzeler olmuştur çünkü müze; geçmişin, geleneğin, akademinin ve iktidarın temsilidir. Romantikler, fütüristler, dadaistler, sürrealistler, konstrüktivistlerin hepsi, müzeye karşı savaş açmışlardır.

Huyssen, tarihsel avangardların müzeye karşı olan tavırları hakkında şöyle der: “Geleniğin tümünden reddedilmesine, ufukta belirdiği düşünülen büsbütün farklı bir

²⁰⁹Rıfat Şahiner, “Küresel Ekonomi ve Sanat”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu Bildiri**, (1-2 Aralık 2006).

²¹⁰ Edward Lucie Smith, **age**, 382.

geleceğin coşkulu, kıyametimsi yüceltilmesine dayalı manifestolarıyla, avangardist kültür içinde müze, gerçekten de akla yatkın gelen bir günah keçisiydi”.²¹¹

Douglas Crimp, Foucault’un bilgi ve iktidarın örgütleniş ilişkisini, müzelere uygular. Crimp’e göre; sanatın hakikati, tecrit edilmiş olduğu şekilde müzelerde şekillenir. Crimp, müzenin sanatı siyasal, muhalif özelliklerinden ayıklayarak tarafsızlaştırdığını, normalleştirdiğini belirtir. Sanatın toplumsal hayattan sökü� alınması, sanat için özerk bir alan yaratılması, müzenin nosyonu olur. “Modernist teori ve pratiğin radikal formları buna karşıdır. Avangard, sanatın kurumsallaşmasına en çok bu yüzden isyan eder.”²¹²

Avangardın müzeye olan eleştirisi, yine müzenin içinde son bulur. 1936’da New York Sanat Müzesi’nde (MOMA) dada-sürrealizm sergisi düzenlenir. İkinci sergi ise ilk serginin zıttıdır. “Fantastik Sanat” ismiyle açılan sergi, popüler kültürün kurbanı olur. “Tzara, Man Ray, Dali, Duchamp, Brancusi gibi yıkıcılar, Vouge, Harper’s Bazaar, Vanity Fair dergilerinin sayfalarını süslerler.”²¹³

Avangardın müze içindeki ölümü, 1950’lerin sonlarından itibaren sık sık tekrar edilir. Birçoklarına göre bu, müzenin kültür savaşlarındaki nihai zaferidir. Andreas Huyssen, avangardın yazgısının, müzenin son zamanlardaki dönüşümüne paradoksal bir şekilde bağlı olduğunu söyler. “Avangardın 1970’lerden itibaren bu yana estetik uygulamaların başat felsefesi olarak gücünü yitirmesi” ve “bu günlerde müze manzarasını belirler görünen, müze ve sergi projeleri arasındaki sınırların giderek bulanıklaşmasına katkıda bulunmuştur.”²¹⁴

1960’larda, sanat kurumunun iktidarına karşı pek çok alternatif mekân çıkmıştır. Sandy Nairne’in deyimiyle “muhalefetin kurumsallaşması”, kendi tüccarlarını yaratarak sisteme eklenmiştir. Amerika sanat ortamında, 1960’lardan 70’lere uzanan süreçte birbiri ardına açılan alternatif mekânlar, genellikle sanatçı inisiyatifiyle kurulan; feminizm ya da savaş karşıtlığı gibi belli bir ideolojik gündemi olan; alışılmış mekânların ilk başta direnç gösterdiği enstalasyon, performans vb. sanat türlerinin özgür pratiği için oluşturulmuş mekânlardır. “1980- 1990 yılları arasında

²¹¹ Andreas Huyssen, “Avangard ve Müze”, **Müze ve Eleştirel Düşünce**, çev. Renan Akman, Esin Soğancılar, Tanıl Bora, Elçin Gen, Ufuk Kılıç, Kemal Atakay, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 266.

²¹² Ali Artun, **Müze ve Modernlik**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 193.

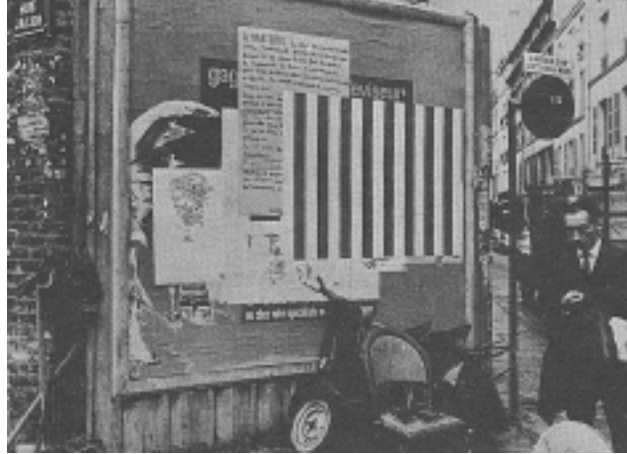
²¹³ Ali Artun, “Modernliğin Sınırında II- Sanat ve Özerklik” www.aliartun.com [08.06.2010].

²¹⁴ Huyssen, “Avangard ve Müze”, **Müze ve Eleştirel Düşünce**, 270.

Amerikan hükümetinin özerk sanat kurumu National Endowment for the Arts'ın yoğun desteği, alternatif mekânların kurumsallaşmasında rol oynamıştır".²¹⁵ Alternatiflerin ekonomik anlamda sahiplenilmesi, Julia H. Reiss'in "alternatif kültürün paketlenmesi olarak" tanımladığı bu süreç, 1970'lerin sonunda başlamış ve önceki dönemlerin tüm karşı-kültürel unsurları sistemin bir parçası haline gelmiştir.

'Alternatif Mekanlar'ın bir ticari değere dönüşmesinin yanında, müzenin içinden de eleştiriler devam eder; (Michael Asher) sanatın sergilendiği mekânlara, (Daniel Buren) sanatın sergilenme biçimlerine, (Hans Haacke) sanatın bir meta olarak statüsüne yönelik eleştirileri işlerinin konusu olmuştur.

1967'de Daniel Buren ve başka sanatçılar, Paris'teki Uluslararası Modern Sanat Müzesi'nin Genç Ressamlar Salonu'nda bir gösteri düzenlerler. Her sanatçı, kuruma yönelik muhalefetini temsil eden bir "imza" niteliği taşıyan basit bir motifini sergiler ve el ilanı dağıtırlar. Ertesi yıl Buren, bir renkli beyaz dikey şeritten oluşan "aynı" resmi iki yüz panel üzerine boyar ve bunları Paris'deki ilan panolarına asar. "Sanat teşhirlerinin artık müze sınırları içinde hapsedilmesine gerek olmadığını gösteren bir eylemdir"²¹⁶ (Şekil: 25).



Şekil 25: Daniel Buren, "Afiş", 1968

Kaynak: <http://www2.arnes.si/~sggaler/zbirke.htm> [05.09.2010]

Daniel Buren, müzenin sanata dayattığı "çerçeve"yle ilgili düşüncelerini ilk olarak, 1970'de yazdığı "Müzenin İşlevi" başlıklı makalesinde şöyle dile getirir:

²¹⁶ Putman, "Kutuyu Aç", **Sanatçı Müzeleri**, 49.

“Müzenin estetik rolü daha da pekişir, çünkü eserlerin değerlendirilmesine olanak tanıyan tek, biricik (kültürel ve görsel) bakış açısı haline gelmiştir; sanat bu kapalı şekil üzerinde şekillenir ve onu sunup oluşturan çerçevenin altında ezilip oraya gömülür.”²¹⁷

“Bir Dilim Ekmek

Boş bir müze ya da galeri hiç bir anlama gelmez, sonuçta her an jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüşebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânın statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırında sanat yapıtını bir ekmeğe dönüştürmez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonrada sanat yapıtını – herhangi bir sanat yapıtını – bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?”²¹⁸

1970’lerin sonu ile 1980’lerin başında Daniel Buren yaptığı özel işlerde, müze düşüncesini yapısöküme uğratarak bu düşüncesini daha da geliştirir. Aynı dönemde Michael Asher de, müzelerin sergi mekânlarına koyduğu yerleştirmelerle, sanatın kurumsal olarak çerçevelendirilmesi üzerine eleştirel düşünceleri ortaya atar ve müzenin çizgisel tarih şemasını alt üst eder. Asher’in bu konuda en çok bilinen işi, 1979’daki Chicago Sanat Enstitüsü’nde 73. Amerikan Sergisi için yaptığı bir iştir. George Washington heykelinin bronz kopyasını, binanın girişindeki daimi yerinden kaldırıp müze içindeki, 18.yüzyıl resimleri ile mobilyalarının bulunduğu bir odanın içinde alçak bir kaidede sergiler. “Böylece heykelin anıtsal bir parça olarak taşıdığı rolü değiştirip eseri sanat tarihinin bağlamlarından birinin unsuru haline getirir ve heykelin müzeolojik sunumunu farklı kriterler doğrultusunda değişebildiğini gösterir”²¹⁹ (Şekil: 26).

²¹⁷ age,54.

²¹⁸ O’Doherty, **Beyaz Küpün İçinde**, 18.

²¹⁹ Putman, “Kutuyu aç”, **Sanatçı Müzeleri**, 55.



Şekil 26: Michael Asher, “George Washington’un heykelinin yer değiştirmesi”
Chicago Sanat Enstitüsü, 2006

Kaynak: <http://symposiumc6.com/speakers/rondeau/> [05.09.2010]

1980’lerin ortalarında Fred Wilson, Louise Lawler ve Mark Dion gibi bazı sanatçılar, müzenin nötr yüzünün arkasında gizlenen toplumsal ve siyasi gündemleri araştırmaya başlarlar. Müzeyi; servet, ayrıcalık, toplumsal cinsiyet ve kültürel önyargı meselelerine bakmak için eleştirel bir hareket noktası olarak kullanmaya devam ederler. Örneğin Fred Wilson (1992), Baltimore’de Maryland Tarih Derneği’nde “Metal Eserler 1793–1880; Müzede Kazı” başlıklı işinde, serginin parçası olarak, birbirine benzemeyen her türlü nesneyi yan yana koymak suretiyle müzenin koleksiyonunun “gizli” tarihini gözler önüne serer. Burada iki etiket vardır; birisinde “Baltimore stili gümüş kaplar, 1830”, diğerinde ise “Köle zincirleri (yapan bilinmiyor), 1783–1872” yazar. Wilson’un bu nesneleri yan yana koymaktaki amacı, “Baltimore’daki yüksek sosyetenin, yoksul hayatın köleliğine dayandığına dikkat çekmektir”²²⁰(Şekil: 27).

²²⁰ age, 58.



Şekil 27: Fred Wilson, “Müzeyi Kazmak, Köle Kelepçeleri & Gümüş Kaplar”
1992

Kaynak: http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html

1990’ların başına gelindiğinde ise bazı sanat müzeleri, sanatçıları, kalıcı koleksiyonları ile etkileşim içinde olan ya da müzenin kurumsal rolünü irdelemeyi sağlayan işler yapmak ya da serginin küratörlüğünü yapmak için çağırmaya başladılar. “Örneğin Joseph Kosuth’un Brooklyn Sanat Müzesi’ndeki açtığı “Sözü edilmeyenler Oyunu–1991” ve ya Fred Wilson’ın Baltimore’da Maryland Sanat Derneğinde açtığı “Müzede Kazı” sergilerinde”²²¹ sanatçı, hem konuk küratör rolünü üstlenir hem de mekâna-özel yerleştirmeler yapar.

Tarihsel avangardlardan günümüze gelen sürece baktığımızda, sanatçı ve müze arasındaki kapışma, sonrasında işbirliklerine dönüşmüştür. Müzeler, eleştirel düşünceleri kabul eder, sanatçıyı müzeye özel iş üretmesi için davet eder, müzeyi istediği gibi kullanma hakkı verir; sanatçılar içinse müzeler, söyleyebilecekleri için bir arenaya dönüşür, eleştirilerini müzelerin içinden yaparlar.

Tarihsel avangardların saldırdığı müzeler, önceden yüksek kültürün temsil edildiği yerlerdi. Şimdi ise müzeler, kültür endüstrisinin bir aygıtı konumunda çalışır hale

²²¹ age, 59.

gelmiş, sanatın sergilendiği kutsal yerler olmaktan çıkıp, boş zamanın değerlendirildiği, eğlenilebilen ve tüketimin yapıldığı yerlere dönüşmüştür. Müzeler ve açılan şubeleriyle, yeni kültür politikalarıyla kentlerin, şirketlerin, hatta ülkelerin pazarlanması için bir araç olarak kullanılabilir. Müze, kent ve ülke ekonomisine sağladığı yararlarla turizm sektörüne katkı sağlayan bir eğlence ve tüketim aracına, müzenin kendisi de kapitalist seyirlik bir gösteriye dönüşüyor.

Müzeler, günümüzde özel şirketlerin kurum kimliklerini sergileyecekleri ideal mekânlardır. Guggenheim Müzesi, bir sanat kuruluşu olmasına rağmen, yaptığı sergilerde ticari kaygılar ön plandadır. “The Art of the Motorcycle” (Motosiklet Sanatı) sergisi, sponsorların kendini gösterdiği; müzenin mali çıkarlarını koruma amacı taşıyan bir sergidir. Sanat ve kültürden daha çok sponsorları sergiler. 2000 yılında New York Guggenheim’de düzenlenen “Giorgio Armani” sergisi, “Armani’nin müzeyle imzaladığı 15 milyon dolarlık sponsorluk anlaşmasıyla bağlantılıdır.”²²² Armani’nin kendi markasını sergilediği bir yer olmuştur; Armani’nin müzeyi kiraladığı söylenebilir.

Nasıl müzeler marka olabiliyorsa, sanatçılar için de marka yaratılabilir. Örneğin Tracy Emin’in kendisi, işlerinden daha çok bir marka değeri taşır hale gelir ve avangard sanatçı kimliğiyle özdeşleştirilir; böylece sanatçının marka değeri hoş bir üretim şeklinde müzeye girerken, müzenin kendisi de postmodern kültüre ve gösteri dünyasına teslim olur. Dev kültür sanayi, estetik pratikleri dünyanın dört bir yanına dağıtırken, müzelerde iktidar ve itibar sistemlerinin bir parçası haline gelir.

6.2.2. Bienalizm

20. yüzyılda müzeler nasıl bir çoğalma yaşadıysa, günümüzde de bienaller aynı sayıda çoğalmıştır. Avrupa’nın sanat üzerindeki hegemonyasını bienallerde göstermesi gibi, Batı dışı ülkelerdeki bienaller ise, kendi ülkesinin sanatını Batı ile buluşturmaya, ya da uluslararası sanat piyasasında kendine yer edinme kaygısı taşırlar.

Avrupa bienalleri ve Avrupa dışı diğer ülkelerde düzenlenen (Brezilya’da San Paulo, Latin Amerika’da Havana, Kore’de Kwangju, Afrika’da Dakar, Bantu, Kahire, Johannesburg, Avustralya’da Sydney, Amerika’da Whitney, Türkiye’de İstanbul Bienali vb.) bienaller, küratörleriyle birlikte güncel sanatın nasıl

²²² Stallabrass, *age*, 129.

kavramsallaştırabileceği, sınıflandırılabilmesi ve sergilenebileceği konularında günümüzün en belirleyici modellerinden biri olurlar.

Bienaller'in diğer bir özelliği ise, yerel sanat piyasasını uluslararası hale getirmek ve küresel sanat ağına girerek, yapıldığı kente bir marka değeri yaratarak kültür turizmine katkı sağlamak olur. Sanat ve kültür, eğlence sektöründen daha fazla bir prestije sahip olduğu için, küresel yarış halindeki kentler için önemli hale gelir ve bunların propagandasını yapar. Artık kentte bir yatırım merkezi olmuş, diğer kentlerle bir yarışa girmiştir. Bu durumu Hou Hanrou şöyle anlatır:

“Bu yeni dünya kentleri, yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan ekonomik, kültürel ve hatta politik güçlerin yükselişini temsil ediyor. En önemlisi, kendine özgü miraslarıyla bu kentler, yeni modernlik anlayışlarının ve ‘ütopik/ disütopik’ hayalgücü için yeni imkânların geliştirebileceği ve yeniden icat edilebileceği, yeni ve özgün mekânlardır.”²²³

Kültür turizmi gibi Bienal turizmi ortaya çıkmış; sanat üreticileri ve tüketicileri, dünyanın dört bir tarafındaki bir bienalden bir bienale giderek kültür taşıyıcıları olmuştur. Bourdieu'nun “kültürel araçlar” olarak adlandırdığı kültür, sanat ve eğitim kurumları veya bu alanlarda söz sahibi olan grup ve kişiler, kültürel sınırların çizilmesinde önemli rol oynarlar. “Neyin sergilenip neyin sergilenmeyeceğine karar verirler ve kurumsal otoritelerce kabul edilirler, büyük sermaye grupları da kurumlar aracılığıyla kültürel üretim ve tüketim süreçlerini şekillendirirler.”²²⁴

Roza Martinez, bienali meydana getiren şey nedir sorusuna şöyle cevap verir: “İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bu günü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu. Artur Danto'nun hayran olduğum tanımlaması gibi, bienal, uluslararası bir anlık ütopyanın bir anlık görüntüsüdür.”²²⁵ Bienaller, anlık bir görüntü olduğu için, etkileri ve izleyicileri sınırlı olabilir.

Bienaller, genelde o kentte yaşayan insanlardan çok, uluslararası bienal izleyicisine seslenir. “Örneğin Havana Bienali orada yaşayanlar için değil uluslararası sanat dünyasının kültür, sanat eleştirmenleri, küratörleri yani kozmopolit sanat izleyicisine hitap etmektedir ve birçok bienalde aynı şekilde olmaktadır.”²²⁶ Bu konuda, 2000 Havana Bienali'nde Santiago Sierra “Santiago Sierra Sizi Bir Kadeh İçki İçmeye Davet Ediyor” adlı işinde sanatçı, sanat – turistleri ile yerli halk arasında kurulması muhtemel iktidar ve sömürü ilişkileri hakkında keskin bir yorum yapmış; partilere

²²³ Stallabrass, age, 43.

²²⁴ Sibel Yardımcı, **Küreselleşen İstanbul'da Bienal** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 127.

²²⁵ Stallabrass, age, 41.

²²⁶ age, 46.

katılanlar otursun diye yerleştirilen sandıkların içine saklanmaları için para vermiştir. Sierra'nın bu tür çalışmaları, sistemin çarpıklığının yarattığı sorunları sanat mekânına taşır; ilk başta izleyiciyi şaşırtsa da kalıcı bir etki bırakmaz; bienalin gelip geçiciliği gibi kısa bir sürer; bir bienalden diğer bienale gider ve bu alan dışına çıkamaz.

Ali Artun, sanatın yönetilmesini, post fordist sevk ve idare disiplinle soğurulması olarak görüp bunu en okunaklı temsil edenin bienaller olduğunu söyler:

“—Uluslararası, metropoller-arası bir ağ oluşturan korporasyonlar, üretimlerini, hizmetlerini ve yönetimlerini bir takım yerel kuruluşlara ihale ederler: outsourcing. Efsaneleştirilir.

—Bu mesai onlara bir istikbal vaat etmez. Bienallerde bugün vardılar, yarın yokturlar.

—Çalışmaları esnekleşmiştir. Stil, özgünlük, sahililik gibi modern sanata özgü ve bir süreklilik gerektiren tarihsel kategoriler onları bağlamaz. Aynı sanatçının bir bienaldeki işi ile bir diğerindeki işinin estetik bir ilinti, tutarlılık oluşturmaları beklenmez. Aksine, her defasında ayrı bir marifet göstermesi beklenir. Çağdaş değil de “güncel” olması yeğlenir: bir aktüalite, gelip geçici bir haber, bir reklam spotu, bir klip, bir şaşırtmaca.

— Sanat kadar sanatçılık da esnekleşmiştir. Sanatçılık toplumsal işbölümü içinde özerk ve tarihsel bir yere sahip olan bir meslek, bir ömür, bir hayat olmayabilir artık. Esnek, değişken bir işbölümü içinde sanatçılıkla, örneğin Jeff Koons gibi borsacılık veya Andy Warhol gibi reklamcılık arasında dolaşıma girebilirsiniz. Zaten sanatın temsil edildiği ortama göre tasdik edildiği bir görecelik (relativizm) dönemine girilmiştir. Güzelliğin estetik normları ve sanatsal dehanın kanonu lağvedilmiştir.

— Korporasyondaki gibi bienalde de zaman şimdiki zamana ayarlıdır. Sanatın ve sanatçının varoluşu tarihsel, toplumsal bağlamlarından yalıttır. Dolayısıyla artık sanata siyasal veya toplumsal bir dava, hatta modernist anlamıyla herhangi bir içerik yakıştırmak anlamsızlaşır.

— Bienal de fazlasıyla meritokratiktir. Ustalığınız, siciliniz değil, tam aksine, farklı gösterilere, temalara, dramalara, rollere, yönetimlere uyum gösterebilmeniz önem kazanır. Bu nedenle bienaller daha ziyade genç sanatçıları öğütür. Modern bir müzede bekleneceği gibi, sanatçının özgünlüğünü kanıtladığı bir ustalık bienal ortamının koşulu değildir.

— Bu esnek-yönetim stratejileriyle bienal, yerkürenin dört bir yanından binlerce sanatçıyı yarıştıır. Dolayısıyla son derecede rekabetçi bir ortam örgütler. Bu da sanatçılar arasında girişim kültürünü yayar. Sanatçılar, özellikle halkla ilişkiler ve pazarlama konularında, geçici ‘sanat yönetimi’ eğitimlerine zorlanırlar. Eğer tırmanmayı başarabiliyorlarsa, zamanla bu hizmetleri uzmanları olan şirketlere devrederler. Daha şimdiden İstanbul’daki kimi PR firmaları, sanatçı imajı tasarlama, markalaştırma (branding) küresel korporasyonlar ağını temsil eder ve bu ağa eklemlenir. Korporasyonlar adına sanatın ve sanatçıların küresel yönetimini üstlenir. Sonunda bienal şebekesinin kendisi de, yüz otuz kadar merkezi bulunan, CEOlarını bir avuç küratörün oluşturduğu küresel bir korporasyon gibi devinir.

— Küratörlerin sınırsız bir coğrafyayı kapsayan sanatçı seçimindeki egemenlikleri ve bu sanatçıların işlerini temalandırmaları konusundaki yetkileri hatırlanırsa, bienal yönetimleri diğer korporasyonlarla kıyaslandığında daha da merkezi, otoriter ve seçkindir. Onun da iradesinin üstünde, küratörleri atayan şirket kurmayları, onların yönetim ve iletişim danışmanları veya bunlarla işbirliği içinde çalışan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı gibi ngolar²²⁷ bulunur. Bu ngolar da zaten, kamusal bir kimlikten ziyade bir şirket kimliği (corporate identity)ları, jargonları ve açılış gibi seremoni ve ritüelleri bu cemaat kültürünü pekiştirir. Yönettikleri gösteriler kadar kendilerini de sahnelerler.

—Bu cemaatin mayası sanat üretimi değil, corporate tabiri tam da böyle bir ideolojiyi ifade eder.

—Bienallerin kökleri, 19. yüzyılda Avrupa’da ve Amerika’da düzenlenen ve kolonyalist kültürün meşrulaştırılarak ‘evrensel’ bir geçerlik kazandığı, büyük, uluslararası ‘dünya sergileri’ veya ‘evrensel sergiler’e dayanır. Günümüzdeki bienaller, bu modern, evrensel gösterilerin, çağdaş -post-modern- ve küresel tercümelemleri olarak incelenebilir. Ancak, çağdaşlık konusundaki sekteçiliklerine rağmen, modernliğin de öncesine uzanan sanatsal himaye

²²⁷ Ngo: Non-governmental organization; hükümet dışı örgütler.

rejimlerine özgü mizansenleri hatırlatırlar. Küratörler tarafından bildirilen temaları ve görsel mecralarını kuşatan şirket logolarıyla bienaller, sanatın sipariş üzerine veya hamilerin denetiminde icra edildiği, sergilerin prenslik armalarıyla donatıldığı Rönesans zamanının görkemli imparatorluk koleksiyonlarını uyandırır.

—Bienallerin sanat deneyiminde gerçekleştirdikleri tarihsel kırılma en çarpıcı olarak, modernizmin ve avangardın örgütlendiği ve 19.yüzyıl sonlarında yayılmaya başlayan galerilerle kıyaslandığında kendini gösterir.”²²⁸

Günümüz bienallerinde, üçüncü dünya ülkelerinin sanatçılarının çok fazla olduğu görülür; çünkü kültürel farklılık çok fazla pazarlanır hale gelmiştir. Bienallerde, Batı dışından gelen sanatçıların işlerinde post kolonyal kuramlar etkisinde “kültürel kimlik” ve “ tekilik” sorunlarının işlendiği, melezliğin ön plana çıktığı, batı merkeziliğin eleştirildiği sergiler görülür. Bienallerde, küresel ve yerel temalar i  içedir. “Sanatçılardan melez sanat formları üretmeleri beklenir, iktidarın temelini oluşturan homojen blokların her şeyden önce ulus devletin altını oyan ara alanlar burada yeşerecektir.”²²⁹

Bienaller göz ardı edilmiş sanatçılar ya da yeni yükselen sanatçılar için görünürlük sahnesidir. Fakat nihai amaç, sürekli olarak karşı tarafta durmak değil, bir kuruma, diğer bir deyişle müzenin sürekli koleksiyonuna dâhil olma ve dolayısıyla da sanat tarihinin sayfalarına yerleşmektir. “Birbirini iyi tanıyan ve sürekli ilişki içinde olan sanatçı ve küratörler bienal adını verdikleri “ sanal mahallelerde” avangardlık, çok kültürlülük, uluslar  st l k ve başkaldırmacılık oyunu oynar.” Bu sanal mahallelerde, ne küresele ne de yerele erişilir. “Yerel bu sergileme mekanizmasında sadece seyirci kalıp dâhil olamazken, küresel olanlar da aslında sadece belli bir sosyal ağın içinde kendini tanımaktan öteye gidemezler.”²³⁰

Jullian Stallabrass, bu küresel bienal ve küratörlü sistemin “emeğin hareketliliğine ve bununla bağlantılı olarak çok kültürlülüğün erdemlerine ilişkin neo liberal değerleri” pekiştirdiğini söyler. Bienaller, yeni ekonomik ve politik g  lerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir. Yeni oluşan bienallerin birçoğunun amacı, yerel düzlemde küresele eklemelenmek ve kültürel kapitale sahip olmak için ayrıcalık kazanma çabaları olabilir. Küreselleşmeyle beraber, kültür ve sanatın hem siyaset hem de sermaye içinde şekillenmesiyle, bienaller festival havasına bürünür.

²²⁸ Ali Artun, “Sanat Hayali, Yönetim Disiplini ve Sanat Yönetimi Avangard ve Taylorizm”, www.aliartun.com [04. 07. 2010].

²²⁹ Stallabrass, *age*, 41.

²³⁰ Ayşe H. Köksal, “Bienaller ve  tesi”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, s.108 ( stanbul: YKY Yayınları, 2008), 162.

7. KÜRESELLEŞME, YENİ DÜNYA DÜZENİ VE AVANGARD

Küreselleşme: 1980 sonrası Sovyetler Birliği'nin dağılması ve Doğu Bloğu'nun yıkılmasından sonra tek kutuplu bir dünyanın ortaya çıkmasına paralel biçimde iletişim ve ulaşım teknolojilerinin hızla yaygınlaşması; bilim, sanat, hukuk, siyaset, kültür ve iktisadi alanlarda dünyadaki bütün ülkelerin birbirine daha bağımlı hale gelmeleri ve kültürel anlamda ise ortak değer, yaklaşım ve tavırların öne çıktığı bir süreç olarak tanımlanabilir. Küreselleşmeyle beraber ulus devletin gücü zayıflamış, serbest piyasa ekonomi her şeyi belirler duruma gelmiştir.

“Yeni Dünya Düzeni” genel olarak Soğuk Savaş'ın bitmesiyle ortaya çıkan uluslararası sistem olarak adlandırılır; bu düzende yine Amerika gücünü korurken, bugün karşısına Çin, Japonya, Avrupa Birliği, Ortadoğu gibi karşı güçler çıkmaktadır. Yeni Dünya Düzeni'ni, uluslararası sermaye büyük şirketler tarafından şekillendirilmektedir.

Küreselleşme kavramının üç ana özelliğinden söz edilebilir: Birincisi, teknolojik araçların kullanım kapasite ve kapsamının yaygınlaştırılması. İkincisi, üretim ve tüketim kalıplarındaki radikal değişikliğe paralel olarak hayat tarzının standardizasyonu. Üçüncüsü ise; ekonomik, sosyal ve siyasal mekanizmaların tekeli bir evrenselleşme sürecine girmeleri.²³¹

Malcom Waters, küreselleşme ve kültür arasındaki bağlantıyı, standart olan ekonomi/ siyasal yapı/ kültür ayrımını, sırasıyla maddi, siyasal ve sembolik karşılıklı ilişkiler çevresinde ele alır ve şöyle değerlendirir:

“Malların karşılıklı değişimi yerleştirir, siyasetlerinki uluslararasılaştırır ve sembollerinki küreselleşmesi kültürel ilişkilerin ekonomik ve siyasal düzenlemelere nazaran ne kadar etkili olduğuna bağlıdır. Ekonomi ve siyasal yapı, kültürelleştiği ölçüde; yani ikisi arasındaki alışveriş sembolik olarak gerçekleştiği sürece küreselleşebilir. Kültürel alandaki küreselleşmenin boyutu ekonomik ve siyasal alanda yaşananlardan daha büyüktür.”²³²

Waters'ın kültürü bu kadar ön plana çıkarmasının nedeni, kültürel sembollerin her yerde ve her zaman üretiliyor olmasıdır. Kültür, kültürel biçimlere ve ürünlere içkin

²³¹ Ahmet Davutoğlu, **Küresel Bunalım**, 6.bs. (İstanbul: Küre Yayınları, 2004), 209.

²³² John Tomblinson, **Küreselleşme ve Kültür**, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 39.

olan hareketlilik sayesinde ve kültürel ilişkilerin kolaylıkla “esneyebiliyor” olması nedeni ile daha da küreseldir.

Samir Amin’e göre, küreselleşme kavramı gerçek anlamına gönderme yapmıyor ve küreselleşme adı altında bir çok şey gizleniyor. Amin, küreselleşmeyi şöyle tanımlıyor:

“Temel içeriklerinde, kökten reformlara ulusal stratejileri anlamsızlaştırarak, bunlara, uluslar arası piyasaların yargı ve yaptırımlarını karşısında tutunamayacaklarını ima etmek vardır. Bu anlamda kullanımıyla kavram, kapitalizmin yayılcı mantığına asla gönderme yapmıyor, daha da önemlisi bu yayılmanın emperyalist boyutuyla bağ kurmaktan kaçınıyor. Aynı zamanda kavramın tanımlama biçimi asla karşı konulmaz ve süreçleri temsil ediyor.”²³³

Küreselleşme kavramı, içinde birçok ideoloji barındırdığından dolayı, farklı teorisyenler, küreselleşmenin olumlu ya da olumsuzluğu üzerine birbirinden çok farklı görüşlere varmaktadır. Küreselleşme, bir yanda teknolojik gelişme, iletişim devrimi ile küçülen, sınırları kaybolan bir dünya yaratırken, diğer yandan ekonomik krizler, eşitsizlik, işsizlik gibi toplumsal krizleri beraberinde getirir. Bazı teorisyenlere göre, sanatta tek tiplilik, bir tıkanma noktası oluşturur; bazılarına göre ise çok kültürlülük, çeşitlilik olarak anlaşılmakta ve sanatta yeni olanaklar sağlayan, zenginlikler getiren bir süreç olarak görülmektedir.

Julian Stallabrass, sanat dünyasının, küreselleşmenin liberal yönlerini benimsediğini, bu retoriğin arkasındaki vizyonun, sanat dünyasına yansıdığını düşünür. Stallabrass, küreselleşme ve sanat arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

“Sanat dünyasında da, küreselleşme hakkında edilen söylentiler aynı ölçüde gevşektir ve her yere yayılır ve sanat dünyası küreselleşme tartışmalarının politik açıdan liberal yönünü benimserken, özellikle kültürel sentezin ya da meleziğin yararlarını överken, söz konusu retoriğin arkasındaki vizyon – küresel sermaye rüyası- bütünüyle sanat dünyasına yansıdı. Bu gelişimler sonucunda sanat söylemi, sanat kurumları ve sanatçının yarattıkları işler hızlı bir değişim sürecinden geçti.”²³⁴

Küreselleşmeyle birlikte sanata yatırım yapan şirketler, uluslararası sergiler açarlar, uluslar arası organizasyonlar düzenlerler ve sanatı kendi kurum kimliklerini güçlendirmek için kullanırlar. “Böylece sanatın metasal karakter kazanmasıyla mücadele eden pek çok avangardist harekete rağmen, sanat pazarını büyük bir iştahla yönlendiren kapitalist sermaye, hangi sanatçıların” ya da “yapıtların ön plana çıkartılacağını ve dolaşıma sokulacağını da belirleyebilmektedir.”²³⁵

²³³ Samir Amin, “Kapitalizm, Emperyalizm, Küreselleşme”, çev. F. Başkaya, **Özgür Üniversite Forumu**, s.1 (Aralık,1997), 25.

²³⁴ Stallabrass, **age**, 22.

²³⁵ Şahiner, “Küresel Ekonomi ve Sanat”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu**, 1-2 Aralık 2006, Çanakkale. www.rifatsahiner.com [05.06.2010]

Küreselleşmeyi sadece ekonomik değil, kültürel anlamda da belirleyen şirketler, açtıkları sergiler ve verdikleri ödüllerle farklı etnik kimlikleri ön plana çıkarırlar. Batılı olmayan sanatçılar, Batı'nın anlayacağı tarzda üretim yaparlar; kendi etnik kimliklerini egzotik bir tarzda sunarlar. Çinli sanatçı Huang Yong Ping'in (1988 Hugo Boss Ödülü finalistlerinden) çalışmaları, sürekli kaplumbağa şekilleri ve Çin harflerinden oluşur. "Doğu'nun gizemleriyle ilgili çağrışımlar uyandıran bu imgeler, kavramsal sanatın moda lisanını kullanarak korkusuzca sunulur; böylece kadim dostu Doğu egzotizmiyle çağdaş Batı'nın aşinalığını bir arada da hissetmesi sağlanır"²³⁶ Bu işler hem Batı'ya uyumlu, hem etnik, hem de melez formlardır. Batı sanatında Uzakdoğulu sanatçıların çok fazla gündemde olmasının nedeni, sadece çalışmaların taşıdığı özelliklerden değil, aynı zamanda Uzakdoğu pazarının büyük, çekici boyutta ekonomik değer taşımasıdır.

Küreselleşme ve kapitalist sermaye, ülkelerin sanat anlayışını bile şekillendirir hale gelmiştir. Gao Minglu, Çin'de eleştirel avangardın etkinliğinin yerini, uluslararası arenada kabul görmek uğruna yereli aşmaya çalışan pragmatik neo avangarda terk ettiğini anlatır. Minglu bu değişimi, soğuk savaş sonrası dönemde yaşanan dış baskıların sonucu olarak görür. Minglu, bu sözde avangardın büyük bir bölümünün, Çin'de tüketimcilik kültürünün gelişmesiyle işbirliği içinde olduğunu düşünür. "Ona göre; Çin dışından bakıldığında avangard görülen bu işler, içerden bakıldığında gerici görünebilir."²³⁷

Minglu, 1988'de kapitalist gelişmenin hızlanmasıyla, Wang Guangyi gibi ruhani ve hümanist temalarla ilgilenen bazı sanatçıların bunlardan vazgeçerek, daha soyut sosyal yorumlara yöneldiğini belirtir. "Wang Guang'ın işlerinde hümanizmin tasfiye edilmesi çağrısı vardır, ona göre sanat yaratmanın tek amacı medya dünyasında ve piyasasında başarı kazanmaktır"²³⁸ (Şekil:28). Guang'ın işlerinin büyük bir bölümünde, Mao temsilleri dirilir; ama bunlar, yeni politik ve kültürel düzene uyum sağlayacak işlerdir. Bunlar, pop art Mao'lardır.

²³⁶ Şahiner, **age**, "Küresel Ekonomi ve Sanat", www.rifatsahiner.com [05.06.2010]

²³⁷ Stallbrass, **age**, 65.

²³⁸ **age**, 57.



Şekil 28: Wang Guangyi, “Büyük Kınama Serisi: Coco-Cola”,1993

Kaynak: <http://dev.null.org/blog/tags/communism> [05.09.2010]

Postmodernist kuramcı Charles Jencks, küreselleşmiş bir dünyada artık avangarddan bahsedilemeyeceğini söyler çünkü küresel ağ içinde alt edilebilecek bir şey yoktur. Jencks, günümüz sanatçısının tıpkı bankacılar gibi, dünyanın her tarafında iletişim kurup rekabet ettiğini ve bunun bir özgürlük alanı olduğunu söyler:

“Sağ ile sol, kapitalist sınıf ile işçi sınıfı” gibi günü geçmiş kutuplaşmaları anlamsızlaştıran bir uygarlık. Bilginin üretiminden daha önemli olduğu bir toplumda artık avant- garde sanat diye bir şey kalmamıştır, çünkü küresel elektronik ağ içinde alt edilecek bir şey yoktur. Günümüz sanatının özgür koşullar içinde, Artık Tokyo’da, Berlin’de, Londra’da, Milano’da ya da başka kentlerde, tıpkı bankacılar gibi birbirleriyle iletişim kurup rekabet eden binlerce sanatçı bulunmaktadır.”²³⁹

Küreselleşme ile birlikte ulus-devletin güç kaybettiği, yerelliğin ve etnisitenin ortaya çıktığı, çok kültürlü kimliklerin oluştuğu ve beraberinde birçok kavramı getirdiği görülür; teknoloji, enformasyon, kimlik, zaman-mekân, merkez-çevre, yerellik, farklılık, melezleşme.

M.Hardt ve A.Negri “ İmparatorluk” adlı çalışmalarında, küreselleşmenin “yerelleşme gibi bir kimlik ve farklılık üretim rejimi, ya da homojenleştirme ve heterojenleştirme rejimi olduğu” olarak anlaşılması gerektiğini söylerler. Onlara göre, “yerelliğin üretimi” önemlidir; yerel olarak görülen aynılıkları ve farklılıkları yaratan toplumsal makinelerdir; bunlar, belirli üretim rejimlerinin sonuçlarıdır. “Bu

²³⁹ Anderson, **Postmodernizmin Kökenleri**, 39.

çerçevede yerel uğrak ya da bakış açısı yeniden yurt edindiren engellere ya da sınırlara öncelik verirken, küresel uğrak yersiz yurtsuzlaştırıcı akışın hareketine öncelik verecektir.”²⁴⁰

Nicolas Bourriaud, sanatın bu yersiz-yurtsuzlaşması üzerinde durur. Küreselleşmiş sanat dünyasını, “altermodernizm” kavramıyla açıklar. Bourriaud’ın 2009 Tate Tirenial’i sergisi, bu kavram üzerinden şekillenmiştir. Bourriaud “Altermodern manifestosu”nda, postmodernizmin öldüğünü ve yeni bir dönemin başladığını söyler. “Yeni bir modernite; küreselleşme çağında ekonomik, politik ve kültürel açıdan yeniden şekillenen bakış açılarını anlamak- bir altermodern kültür.”²⁴¹

Bourriaud, altermodern kavramıyla, ekonomik küreselleşmenin olumsuz yönlerinin bilincinde olarak, bunların üstesinden gelme çabasıyla varılacak daha “renkli”, “duyarlı”, “çeşitlilik içeren” bir küresellik anlayışını temsil ettiğini vurgular. Erken 20. yüzyıl modernizminin Batı’ya özgü bir kültürel olgu olduğunu, postmodernizmin ise çok-kültürlülük ve kimlik temelinde şekillendiğini söyleyen Bourriaud, 21. yüzyılın sanatını küresel kültürün oluşturmakta olduğunu, bunun da yepyeni bir modernlik, bir ‘öte’ modernlik yaratmakta olduğunu savunur. Bu kavramın iletişim, kültür alışverişi, seyahat ve göçlerin yaşam tarzını değiştirmesine ve yeni bir küresel algılamının oluşmasına işaret ettiğini söyler. Bu değişimleri, sanatçının önünü açacak yeni yollar olarak görür. Bourriaud artık sanat, tek bir kültürden değil, evrenselleşmiş bir kültür üzerinden üretilecek, ortaya çıkan ürünler ise melezleşmiş bir kültürden oluşacak, der. Fakat bu olumlu düşüncelerin gerçek hayata yansımaları Bourriaud’un düşündüğü gibi olmaz.

1984 yılında Paris’te Jean- Hubert Martin ve Mark Francis’in küratörlüğünde Centre Georges Pompidou’da gerçekleştirilen “Yeryüzünün Sihirbazları” sergisi, tüm kültürlerle “küresel” bir vizyon iddiasıyla, sanat dünyasında çok kültürlülükle ilgili tartışmaları ortaya çıkarmıştır. Batılı ve Batılı olmayan kültürlerin çalışmalarını bir araya getiren bu sergi, “öteki” kültürlerle egzotik bir numune müdahalesi yapmıştır. “Pakistan asıllı İngiliz sanatçı Rasheed Areen, Batı’nın Üçüncü Dünya’ya yönelik

²⁴⁰ M.Hardt & A.Negr, **İmparatorluk**, 6. Baskı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008), 71.

²⁴¹ Nicolas Bourriaud, “Altermodern Manifesto-Postmodernism is dead”, <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtml> [12.06.2010].

ilgisini yeni sömürgecilik olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerek, sanat dünyasında görülen açılımların bu tavrın bir uzantısı olduğunu iddia etmiştir.”²⁴²

Lev Kreft bu durumu, küreselleşme ve Yeni Dünya Düzeni içinde; modernlik kurumlarının zayıflaması göz önüne alındığında, süregelen dünya sisteminin yeni hegemonik evrensellik biçimleri olmadan kendini idame ettiremeyeceği ve bunları inşa etme sürecinde sanatın, bir kez daha önemli bir siyasi savaş meydanı haline gelmesi olarak değerlendirir.

“Ne var ki, geçmişin tahakküm ve hegemonya mekanizmaları artık istikrar ve kesinlik sağlamıyor; küreselleşme dediğimiz olgu da yeni tahakküm ve hegemonya modelleri oluşturma mücadelesinden ve belli başlı çıkar sahipleri arasında süren kilit konuma yerleşme savaşından başka bir şey değil. Sanat, son beş yüzyıldır bu tür savaşlarda önemli bir meydan ola geldi. Sömürgeci tahakkümün ilk hamlelerinden biri, farklı kültürleri tavsiye edip uygarlığı temsil eden Avrupa/ Batı modellerini yerleştirmek olmuştur: daha ileri kültürlerin, sadece daha güçlü oldukları için değil, evrensel insanlığın ve onun sınırını tanımayan ideallerin gerçekleştirilmesine daha iyi hizmet edecekleri için hâkim olmaları gerekiyordu. Günümüzdeki küreselleşme süreci ve modernlik kurumlarının zayıflaması göz önüne alındığında, süregelen dünya sisteminin de yeni hegemonik evrensellik biçimleri olmadan kendini idame ettiremeyeceği ortadadır. Bunların inşa etme mücadelesinde de sanat bir kez daha önemli bir siyasi savaş meydanı haline gelir.”²⁴³

7.1. Kimlik Politikaları

1980 sonrası Sovyetler Birliği’nin dağılması ve Berlin Duvarı’nın yıkılması, A.B.D.’nin tek süper güç olduğu Yeni Dünya Düzeni’nin kuruluşu ardından, sanat dünyası yeniden yapılanma sürecine girer. Koloni sonrası (post-colonial) dönemde de Batılı ülkelere Afrika, Uzakdoğu Asya ve Güney Amerika’dan sanatçı göçleri olmuş ve Batılı ülkelerde yerel çizgilerden esinlenen ama bunu Batılı insanın anlayabileceği biçimler içinde icra eden yeni bir sanatçı kuşağı gelişmiştir.

Postmodern anlayış, çoğulculuğa ve heterojenliğe vurgu yaparken, kimlik sorunları tekrar gündeme gelir. 1970’lerde kapitalizm eleştirisi ve sınıf temeli üzerinden kurgulanan kimlik politikaları, 1980 sonrası etnik kimlik, eşcinsel kimlik, azınlık kimlik politikaları olmuştur. “Artık söz konusu olan “toplumcu gerçekçi” bir yaklaşımla sınıf farklarını görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış temsillerin üzerine giderek siyasal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapı sökümü uğratmaktır.”²⁴⁴

²⁴² Antmen, *age*, 296.

²⁴³ Kreft, *Sanat Siyaset*, 40.

²⁴⁴ Antmen, *age*, 298.

1980'lerin sonlarına gelindiğinde çok kültürlülük, çok renklilik tartışmaları gündeme taşınarak, dönemin kültürel ve sanatsal üretimine yön verir. Avrupa merkeziliğin bir eleştirisi biçiminde ortaya çıkan bu çoğulculuk söyleminin, etnik kimlikleri ya da öteki kültürleri bir karşı model olarak sahiplendiği ve böylece üçüncü dünya kavramını da kendisine odak noktası yapıldığı görülür.

Edward Said, "Oryantalizm" adlı kitabında, Batı'nın Doğu'ya bir gerçekçilik değil bir kurgu içinde yaklaştığını anlatır. Batılılar için Doğu'yu oluşturan, onların Doğu'yu Batı'dan ontolojik ve epistemolojik olarak ayrı bir varlık olarak anlamalarına ve bu anlayışın sonucunda sömürgeciler, gezginler, araştırmacılar ve sanatçılar tarafından keşfedilmeyi bekleyen bir yer olarak belirleyen "öteki" temsil ve kurgularını inceler. Said, feminizm ve kadın araştırmaları, siyahlarla ilgili araştırmalar ve etnik araştırmalar, sosyalist ve anti-emperyalist araştırmalar; hepsini tek bir etik- söylemsel ilkeye dayandırmaktadır:

"Daha önce temsil edilmeyen ya da yanlış temsil edilen insan gruplarının, politik olarak normal olarak dışarıda onları dışarıda bırakacak, anlamlandırma ve temsil etme işlevlerini gasp edecek, tarihsel gerçekliklerini ayaklar altına alacak şekilde tanımlanmış alanlarda, kendi adına konuşma ve kendini temsil etme hakkı."²⁴⁵

Batı'nın oluşturduğu öteki kavramı, sanatçı işlerinde de şekillenmesine etkiye bulunur. Hüseyin Bahri Alptekin, "öteki" kavramının, Batı'nın ihtiyacından kaynaklandığını, sanatçıların "öteki" üzerinden işler üretirken ancak küresel ağlara entegre olabileceğinden bahseder ve bu durumu şöyle açıklar:

"Son on yılda 'Güney Doğu Avrupa Bölgesi' diye hayali bir coğrafya icat edildi. Bu bölgenin icadı sadece ekonomik, coğrafi ve siyasi nedenlerden değil, aynı zamanda Avrupa için "ötekilik" ihtiyacından da kaynaklandı. Bu, egzotik, folklorik, etnik, marjinal, periferik bir kültürel politika ihtiyacıydı aynı zamanda. 'Öteki' ve 'ötekilik' son on beş yıldır tartışılıyor, bir klişe haline geldi, ama sorun hala süregeliyor. Bazı kurumlar, bölge sanatçılarının önerdiği bazı ilginç projeleri, sanat yerine bütçe dinamikleriyle stratejik olarak manipüle ettiler. Bölgede yaşayan sanatçı ve entelektüellerin hareketliliği çok önemliydi, ama sonuç, aynı insanların birbirini tekrarlayan güzergâhlarda yaptığı bir "Sempozyum Turizmi" oldu. (...) Siyasi, ideolojik ve etnik konular, sanatsal işin önüne geçti. Bu gergin bağlam sanatçı için bir tuzak haline geldi. Sanatçılardan, ırkçılık karşıtı, kürt yanlısı, feminist vb. tutumlar almaları, işler üretmeleri beklenir oldu. Küresel çağdaş ağlara entegre olabiliyorlar, grup sergilerine katılabilirler, ama çerçeve dikte ediliyor."²⁴⁶

Ötekilik kavramı, pek çok sanatçının işlerinin konusu olur. Etnik kimliğini kullanarak işler yapan Kızılderili-yarı Meksikalı asıllı James Luna, birçok performansında beyaz kültürün yerli-Amerikalı stereotiplerini (süslenmiş savaşçı, törensel şaman, sarhoş kıızılderili) anlatır.(Şekil: 29) Bunu yaparken, popüler

²⁴⁵ Conner, *Postmodernist Kültür*, 344.

²⁴⁶ Özgür Uçkan, "Öteki "öteki" değil, kanlı canlı, vücudu, cinsiyeti olan ve beni gören birisi", s.22, *RH Sanat Dergisi* (İstanbul: Kasım 2009), 22.

ilkelciliği, alay etmek, kendi izleyicisini şaşırtmak için kullanır. Luna, 1987’de San Diego’da bir uygarlık tarih müzesinde kızılderilere ayrılmış bir bölümde “Kültürel Nesne” isimli çalışmasında, kendini sergilemiştir. Luna, Batı’nın yok ettiği bir kültürel geçmişin yanı sıra, Kızılderili kültürün ticarileşmesine ve turistikleşmesine, ırkçılığa dikkat çekmiştir. Luna’nın performans cümleleri şöyledir:

“Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes bir kültüre ait olmak istiyor.
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes ruhani olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes devletten fon almak istiyor.
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes kurban olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes çok-kültürlü olmak istiyor.”²⁴⁷



Şekil 29: James Luna performans, “Kültürel Nesne”, 1987

Kaynak: <http://www.english.emory.edu/Bahri/Luna.html> [05.09.2010]

1980 sonrası, Batı müzeleri pek çok sanatçıya kapılarını açar. Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo’nun işlerinde, siyasi bir kimlik görülür. İşlerinde, iç savaş boyunca kaybolan insanlara ait mobilyaları kullanarak yontular üretir. Doris Salcedo’nun 2008’de Tate Modern’nin zeminine oluşturduğu “Shibboleth” isimli çalışması, Batı’nın hegemonik gücünü sorgular (Şekil:30). Bu çalışma, Tate’in zeminini 178 metre uzunluğunda çatlakla, müzenin temelini ve bu kültürün nasıl oluştuğunu düşündürtür. “Shibbollet” kavramı, bireyi; onun ait olduğu toprakları, coğrafyayı ve cemaati anlatmaya yarayan bir kavramdır. Salcedo’ya göre bu çatlak, “Modern Batı

²⁴⁷ Antmen, **age**, 299.

toplumunun gözardı ettiği, kenara ittiği ya da basitçe tarihten sildiği kolonyal ve emperyal güçleri yeniden hatırlatmamızı öneriyor.”²⁴⁸



Şekil 30: Doris Salcedo, “Shibboleth”, Tate Modern 2008

Kaynak: <http://gretchenworsleynyc.wordpress.com/> [05.09.2010]

1980 sonrası sadece etnik kimlikler değil, eşcinsel kimlikler de kendilerini ifade etme olanakları bulur. Felix Gonzales Torres (1957–96) fotoğraftan, desene, heykel ve enstelasyona kadar farklı çalışmalarında; cinsel kimlik, eşcinsellik, cinsel tercih, cinsiyet politikalara gibi olgulara yönelmiştir. 1990’lı yıllarda Amerika’da Aids hastalığını konu alan yoğun bir sanatsal üretimle gündeme gelmiştir. Bütün işleri, ölüm ve yok olmak üzerine kuruludur. Torres’in eşcinsel sevgilisi, Aids hastasıdır; sanatçının kendisi de Aids’den ölmüştür. Torres; “Sevgilim önümde her gün biraz daha yok oluyor, ben buna karşı hiçbir şey yapamıyorum”²⁴⁹ şeklindeki duygu ve düşüncesini, bir şekilde sanatsal stratejisine yansıtmak zorunda kalır. Paylaşımçı bir iş olarak posterler yapar; bu işler çoğaltılmış olduğundan, izleyiciler bu posterden

²⁴⁸ Ferhat Özgür, “Şibole ve Çatlak”, **art-ist Dergisi**, s.7 (İstanbul, 2008), 125.

²⁴⁹ Marcus Graf, “İmaj Herşeydir- Herşey İmajdır”, **www.obarsiv.com** [07.06.2010].

alıp götürebilirler veya galeri mekânına yığıldığı renkli şekerleri alıp yiyebilirler (Şekil: 31). Şekerlerin azalmasıyla, izleyici de işin bir parçası olur, çalışma da azalarak yok olur. Nicolas Borrioud, Torres’ın çalışmalarını sadece eşcinselliğe indirmenin haksızlık olacağını söyler:

“Torres gücünü, hem formları araç haline getirmekteki becerisinde, hem de insan deneyimini canevine dokunabilmek için cemaat kimliklerinden kaçınabilmesidir. Bu açıdan bakıldığında, eşcinsellik onun için, birtakım yargılamalardan sonra varılan temadan çok duygusal bir boyut, sanat formlarını yaratan bir yaşam formudur.”²⁵⁰



Şekil 31: Felix Gonzales Torres, “İsimsiz, Ross’un Portresi” 1991

Kaynak: <http://psumuseummuseum.blogspot.com/2010/03/felix-gonzalez-torres.html> [05.09.2010]

Kimlik politikalarının en etkili olan kollarından biri, feminist sanattır. Feminist sanatçı grubu Guerilla Girls, 1985’de bir grup Amerikalı kadın sanatçının bir araya gelerek oluşturduğu bir topluluktur. Guerilla Girls, tarihten piyasaya kadar sanatın tüm temsil alanlarıyla ilgili bir eylemlerini sürdürür. İşlerinin temel noktası, erkek egemen kültürün yarattığı toplumsal düzen içinde sanatın ideolojik bir temsil alanı olarak ele alınması ve sanat alanındaki ayrımcılığın tarihin derinliklerinden günümüze kadar uzanan süreçte görünür kılınmasıdır. Guerilla Girls, posterler, sticker’lar, kartpostallar, performanslar, üniversite konferansları, kitaplar yoluyla, A.B.D.’nin kültür yaşamındaki cinsiyetçiliği ile dalga geçerek onu teşhir ederler. Grup kimliklerini ortaya çıkarmaz ve her yerde goril maskesiyle görülürler.

Guerilla Girls, ilk eylemini 1985’te gerçekleştirir. New York Modern Sanatlar Müzesi, “Uluslararası Resim ve Heykel” sergisinde yer alan 169 sanatçıdan yalnızca

²⁵⁰ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 82.

13'ünün kadın olması, grubu harekete geçirir. Sergi sürerken, New York'lular sokaklarda ilginç bir posterle karşılaşır. Posterde, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illa da çıplak olmaları mı gerekiyor?” yazılmıştır. (Şekil: 32) Bir diğer işinden “17,7 milyon dolarlık tek bir Jasper Johns resminin sanat tarihinin her döneminden seksen yedi kadın sanatçının seksen yedi yapıtının toplamına eşdeğer paha olduğunu öğreniriz.”²⁵¹ Bir başka işlerinde, kadın sanatçı olmanın “avantajları” yazılıdır. “Her zaman ikinci planda kalacağını bilerek çalışmak!



Şekil 32: Guerrilla Girls, “Kadınların Metropolitan Müzesi’ne girebilmeleri için illada çıplak olmaları mı gerekiyor?”, 1985

Kaynak: http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/archive/images/162.925.jpg

7.2. Küresel Ağ Toplumu

Küreselleşme ile küçülen dünyada iletişim teknolojilerinin ilerlemesiyle birlikte, McLuhan’ın deyişiyle dünya “küresel bir köy” haline gelmiştir. Sermayenin uluslararası boyuta ulaşması, iletişim teknolojileriyle birlikte enformasyon toplumundan “ağ toplumu”na geçiş olarak görülür. Özellikle internet kullanımı, dünyayı küresel boyutta bir ağ haline dönüştürmüştür.

Manuel Castells, ağ toplumunun şimdilik kapitalist bir topluluk olduğunu ve kapitalist üretim biçiminin tarihte ilk kez tüm gezegen çapında toplumsal ilişkilendirdiğinden? bahseder. Ancak kapitalist üretim biçimiyle tarihsel öncüleri

²⁵¹ Thalia Gouma- Peterson Patricia Mathews, **Sanat- Cinsiyet**, çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen ed. Ahu Antmen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 7.

arasında köklü farklılıklar olduğunu; bu kapitalist biçimin, iki temel ayırıcı tarafı olduğunu söyler. “Birincisi küreseldir, ikincisi büyük ölçüde bir finansal akışlar ağı etrafında yapılanmıştır.”²⁵² Bu, beraberinde çelişmelerle gerginleşen kültürel üretimler getirir; “bir taraftan kültür endüstrisi dijital teknolojileri kullanarak direnç stratejilerine müsaade eder görünmektedir, diğer yandan daha karmaşık yöntemlerle kapitalin hizmetlerini işletmektedir.”²⁵³

Ağ toplumu, her ne kadar içinde kapitalist söylemleri barındırsa da, kapitalist teknolojilerin silahları ters çevrilebiliyor. Ağ üzerinden gelişen iş birlikleri, ortaklaşa çalışmalara bilginin üretim, erişim, paylaşımına açık süreçlerini de beraberinde getiriyor. Bir yanda Microsoft, sansür varken; karşı tarafta açık yazılım yer alıyor. Bağlanabilirlik, işbirliği, ağ örgüsü, sosyal süreç, olasılık ve karşılıklı etkileşim olanakları, sanatın da alanını genişletiyor.

1990’ların ortalarında internet kullanımının artışıyla beraber, bu mecra, sanatın kurumsallaşmasına karşı yeni olanaklar ortaya çıkarmıştır. Sanat ürünlerinin maddi olmaktan çıkıp, özellikle sanatın dağıtımının sınırsızlığını sağlayıp, korunaklı sanat sistemlerini tehdit etmeye başladığı görülür. Sanatçılar da interneti, üzerinden müdahaleler yapacağı, paylaşacağı çoğalabileceği bir alana dönüştürür aynı zamanda sanal ortama günlük kullanımından başka anlamlar atfederek, onun kavramsal olarak yeniden tanımlanmasının yolları aranır.

Ortaya, birbirlerine bağlanan her türlü ağ yapısı arasında yer alabilecek bir sanat formu ortaya çıkar. Bu çalışmalar, her an her yerden izlenip, interaktif olarak düzenlenip ve değiştirebilir. Yeni medya veya değişik adlar ile isimlendirilen sanatın yeni formu, bu güne kadar sanat eseri sadece müzelere, galerilere ve koleksiyonculara ait bir şeymiş gibi gözüke de, tüm izleyenlere ait bir ürün olabiliyor; böylece müelliflik konusu ortadan kalkıyor. Örneğin Michael Mandiberg, Sherrie Levine’nin 1979’da Evans’ın orijinal fotoğraflarını sergi kataloğundan fotoğraflayıp açtığı sergideki işlerini internet ortamına aktarıp ve download edilebilecek şekilde bunları yayınlamaya başlamıştır. Mandiberg, tekrar müellif, temellük ve orijinallik kavramını başka bir mecrada yapı-bozuma uğratıp,

²⁵² Manuel Castells, **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültürel Ağ Toplununun Yükselişi**, cilt1 (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005), 624.

²⁵³ GeoffCox, Joasia Crysia and Anya Lewin, “Introduction to the Digital Culture Industry”, <http://www.databrowser.net> [09.05.2010].

önceden sadece birkaç kişinin sahip olacağı fotoğrafları, bütün internet kullanıcıların ulaşabileceği hale getirilmiş olmuştur.

Bu yeni sanat formu, pek çok sanatçıyı da harekete geçirmiştir. Sanal sanat şirketi eToy, 1994 yılında merkezi İsviçre’de bulunan ve internet üzerinden çalışan bir sanat topluluğudur. “Dijital Korsanlık” programıyla, arama motoruna “Madonna”, “Porsche”, “Penthouse” gibi anahtar sözcükler yazan kullanıcıları, Etoy’un çok tıklananlar sitesine yönlendirip, siteye girenler şu sözlerle karşılaşır:²⁵⁴ “Sakin kıpırdadım deme. Bu bir dijital korsanlıktır.” Ardından, hapisteki illegal şifre kırıcı Kevin Mitnick’in akıbeti ve Netscape adlı web tarayıcısının interneti ele geçirmesi hakkında bir ses dosyası yüklenir. Bu eylem, ticareti sömürgeleştirmek; alışverişçiği hazırlıksız yakalayıp şaşırtıp tüketimi sorgulamak için kullanılmıştır.

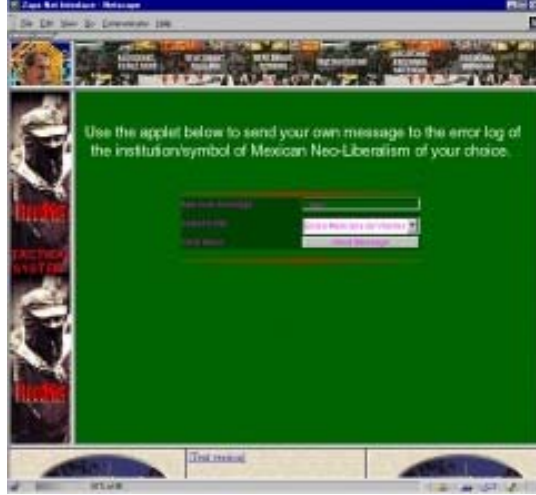
Bazı sanatçılar, kapitalizmin işleyişini “hack” leyerek bir “ağ gerillasına” dönüşmeyi deniyor. Örneğin Brett Stalbaum’un bir “elektronik sivil itaatsizlik” eylemi olarak ürettiği etkileşimli “Zapatista Tactical FloodNet” projesi, Meksika Hükümeti’ne ait web sitelerine yönelik bir saldırı başlatarak, sistemlerinde “Bu sitede insan hakları bulunmamaktadır” tarzı hata mesajı vermesi sağlanıyor²⁵⁵(Şekil: 33).

Bu eylem biçimi, gerçekte bir direniş biçimine dönüşüyor. Örneğin Zapatista hareketini, “Dijital Zapatismo” isminde bir sanal eylem biçimi olarak uyguluyorlar. Zapatistalar, 1995 yılında dijital medyadan yararlanıp, neo liberalizme karşı manifestolar yayınlayıp, insanlara e-mail gönderip, e-maili alan kişiler başkalarına yönlendirip, Zapatistalara destek sağlanıyor. Kendilerine ait olan Floodnet isimli bir web sitelerini kullanıyorlar. Bu siteden, doğrudan Meksika Hükümeti’nin resmi sitelerini bloke ediyorlar. Buradan yükleme yapılıyor. Bir dakika içinde birkaç yeniden yükleme gerçekleştiriliyor. Her yeni yüklemede, daha fazla sayıda insan, Zapatista destekçisi eyleme katılıyor. Bu kişiler kendilerini, Hacktivist olarak adlandırıyorlar. Fakat şunu da söylüyorlar: “bu tür bir hacktivism gerçek hayattaki eylemciliğin yerini almamalı, onunla bütünleşmeli.” Bu nedenle, hacktivismi gerçekleştirirken, sanal âlemde Meksika Hükümeti’nin sitelerini bloke ederken, aynı zamanda dünyanın pek çok yerinde Meksika konsoloslukları ve büyükelçiliklerinin önünde protesto gösterileri düzenliyorlar. Sokaktaki gösterileri de sanal âlem üzerinden, internet üzerinden koordine ediyorlar. Yaptıklarının, aynı zamanda sanat

²⁵⁴ Stallabras, **age**, 170.

²⁵⁵ Özgür Uçkan, “Makinedeki Hayalet Ağ Sanatı”, www.ozguruckan.com [06.07.20109].

olduğunun; salt politik bir eylem değil, aynı zamanda estetik bir etkinlik olduğunun altını çiziyorlar. “Avusturya’da, Linz’de yapılan Ars Electronica Festivali’nde de bunu bir performans olarak gerçekleştiriyorlar. Orada herkesi, Meksika Hükümeti’nin, Frankfurt Borsa’sının ve Pentagon’un sitelerine girmeye teşvik ediyorlar.”²⁵⁶ Bu performans anında herkesi, dizüstü bilgisayarları gösterdikleri sitelere saldırmaya davet ediyorlar. Böylelikle hacktivizm, sanat ve performans ile birleşebiliyor.



Şekil 33: Brett Stalbaum, “Zapatista Floodnet”, 1998

Kaynak: <http://trasescena.wordpress.com/2008/09/04/zapatista-tactical-floodnet/> [05.09.2010]

Bu yeni sanat formu özgürleşmeyi sağlarken, beraberinde alıcılarını da getiriyor. Müzeler giderek, net.art ürünlerini destekleyecek fonlar oluşturmaya ve hatta kendi bünyelerine satın alıp izleyicilerine sunmaya başlıyorlar. “Bir tek ürün satın almak ve duvarlara asmak yerine, net.art satın aldıklarında kavramsal ve kültürel boyutuyla yaşayan ve bitmeyen bir internet ürünü satın aldıklarının farkındadırlar.” Birçok net.art projesine destek veren ve yatırım yapan ve aynı zamanda Berlin’deki Digital Art Museum kurucusu olan Wolf Lieser, müşterilerinin ve koleksiyonerlerin satın aldıkları net.art eserlerini, hala memory disk veya CD gibi bir ortamda talep ettiklerini dile getiriyor.²⁵⁷

²⁵⁶ Ömer Madra- Halil Turhanlı, “Postmodern Zamanlarda Direniş Estetiği”, www.scribd.com [01.08.2010].

²⁵⁷ Nejat Kutup, “İnternet ve Sanat, Yeni Medya net.art,” www.ab.org.tr/ab10/bildiri/56.doc [06.08.2010].

Baudrillard, günümüzde bizlerin, gerçeklik kaskını giymiş, sanal gerçekliğin dijital teçhizatıyla donanmış vaziyette olduğumuzu; bunun sonucu olarak artık kendi içinde sanat olmaktan çıkan bu kombinasyonun, zihinde vuku bulduğunu söyler.

“Şu anda bizler sanal gerçeklik kaskını giymiş, sanal gerçekler gerçek dijital teçhizatıyla donanmış vaziyetteyiz. Bu sanallığın dahi sanal olmasını, başka deyişle artık onunla uğraşmak zorunda olmamayı umuyoruz. Ama sanallık şu an sanatın kiler de dâhil bütün imkânları bünyesine katma sürecinde, çünkü bugün çok sayıda sanatçı, doğrudan bilgisayarla, dijital imgelerle vs. çalışmıyor olsa da, daha önce yapılan şeyleri yeniden yaptıkları sürece, geçmişin formları birleştirip yeniden yorumladıkları sürece bu da aynı kapıya çıkıyor. Bilgisayara ihtiyaçları yok: Artık kendi içinde sanat olmaktan çıkan bu sonsuz kombinasyon, sihinde vuku buluyor.”²⁵⁸

7.3. Karşıt Stratejiler, Direnç Alanları

Günümüzde avangardın geçerliliğini yitirdiği, postmodern teorisyenler tarafından kabul edilse de, sanat hala karşı strateji ve direnç alanları arıyor. Aktivizm, kolektivizm, insiyatifler, kamusal alan, dijital ağ üzerinden oluşturulan topluluklar, siyaseti olan sanat formlarını ortaya çıkarıyorlar. Bu sanat biçimleri var olan sanat piyasasına eklemlenmektense, yaptıkları işlerle sanatın etki alanlarını genişletip sanatın gündelik hayata dâhil edilmesi için çalışıyor ve avangard hareketlerden besleniyorlar.

Foster, siyasi sanat için “direnış” modeli önerir. Foster, avangardın, toplumsal ve kültürel sınırların devrimci bir şekilde ihlal edinmesini akla getirdiğini; direnişin ise bu sınırların içinde ya da gerisinde yürütülen içkin mücadeleyi ifade ettiğini söylüyor. Foster, eğer direnişi bu şekilde kavarsak, avangardın ölümünü ilan etmiş olmayacağımızı vurgular. Foster şöyle bir model önerir: “Günümüzde modernist ihlal stratejisinin bir yana bırakılıp, içeriden gelen yeni bir eleştirel dinamiğin öne çıkması gerekir.”²⁵⁹ “İhlalci” hareketin, mevcut üretim ve dolaşım sistemlerini dönüştürme; “direnışçi” hareketin ise bunlara meydan okuma derdinde olduğunu açıklayıp, direnişten ve müdahaleden meydana gelen bir stratejiyi savunur. Foster, artık üst anlatıların savunduğu evrensel bir özgürlük modeli kalmadığı için, sadece içerden verilen taktiklerin geçerli olduğunu söyler. Sanatçılar, bu stratejileri “ihlalci” ve “direnış” stratejilerini deniyorlar.

²⁵⁸ Baudrillard, “Sanat Komplosu”, çev. Elçin Gen, Işık Ergüden (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 94

²⁵⁹ Hal Foster, “İhlalden Direnişe”, **Sanat Siyaset**, ed. Ali Artun, sunuş. Lev Kreft (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 144.

Kazakistanlı sanatçı Alexander Brener'in gerçekleştirdiği eylemler, sanat piyasasına ve sanatın metalaşmasına saldırı niteliğindedir. Brener, 1997'de Stedelijk Museum'da (Amsterdam, Hollanda) Rus Ressam Kazmir Malevich'in 12 milyon dolar fiyat biçilen eseri "Suprematism" üzerine yeşil renkte spreyle boyayla dolar işareti yapar (Şekil: 34). Beyaz üzerine beyaz haç işareti bulunan resme saldırısının, Brener, sanat dünyasındaki yozlaşmaya ve ticaretleşmeye karşı bir protesto olduğunu ve bunun da sanat performansı olarak görülebileceği olarak açıklar. Brener mahkeme sırasında gerçekleştirdiği eylemi şöyle savunur: "Haç çilenin, \$ ise ticaretin bir sembolüdür. Hümaniter anlamda İsa'nın fikirleri paradan daha önemli. Benim yaptığım bu resme karşı değildir, eylemimi Malevich'le diyalog olarak görüyorum."²⁶⁰ Brener ayrıca, aslında "Malevich'in dünyayı değiştirmek istediğini ve bugün onun statüsünün maalesef \$ işaretiyle ölçüldüğünü" söyler.



Şekil 34: Alexander Brener, "Malevich üzerine kapitalizm eleştirisi" Stedelijk Müzesi 1997

Kaynak: <http://blog.selfportrait.net/2009/09/29/artists-who-have-urinated-in-on-duchamps-fountain/> [05.09.2010]

Brener'in diğer bir eylemi de, Manifesta 3 sergisinde (2003), konferans sırasında spreyle boyayla birçok yeri spreyle ve küratörün konuşmasına engeller. Brener bu eylemi açıklarken, "Çok kültürlülük ya da daha basit deyişle görsel sanatlar, ulus

²⁶⁰ Kubilay Akman, "Sanatın Anti-Teknolojileri", www.izinsizgosteri.com [05.08.2010].

aşırı sermayenin neo-liberal kurumların ve kültürel elitin çıkarlarına hizmet etmeyi sürdürmesi.” olarak açıklar.²⁶¹

“Hegemonyacı sanat sistemi halen küreselleşme sistemi halen küreselleşme, azınlıklar, kimlik ve terimlerini kullanmaktadır. Bu sanayi bir tüketim işgali ve sanat teriminin apolitikleştirme mekanizmasından başka bir şey değildir. Çağdaş sanatın bazı terimlerini bazı terimlerini atarak yerine sanatçı, eleştirmen, küratör gibi yeni terimler koyup liberal konsensüsün araçlarını kullanan sanat sistemi, sahte çağdaş sanat yazmaktadır.”

Brener’in diğer eylemlerinde de meydan okuma görünür. “Rus Büyükelçiliği’nin duvarlarına ketçap şişeleri fırlatması, Puşkin Müzesi’ne giderek bir Van Gogh resminin önünde “Vincent, Vincent” diye bağırarak altına yapması, bir boksör formasıyla Kızıl Meydan’da durarak Yeltsin’i dövüşe davet etmesi, yıkılan bir Ortodoks kilisenin yerine yapılan yüzme havuzunun trampeleninde mastürbasyon yapması, Çinli sanatçı Wenda Gu’nun işini parçalaması”.²⁶²

Brener, “kültür ve sanatın dünyayı ya da insanı yeniden yaratmak gibi bir isteğe sahip olmadığını, bu koşullarda sanatçının tek arzusunun, verili toplumsal sistemi tahrip etmek ve kültürün yeniden dinamik güç konumuna erişeceği yeni bir sistem yaratmak olabileceğini”²⁶³ söylüyor. Brener, sanatçıların iki olayla karşı karşıya olduklarını ifade eder: ya kapitalist sanat galerileri için metalar ya da direniş teknolojileri ya da anti-teknolojileri üretilecek. Brener, sanatı bir direniş faaliyeti olarak aldıklarını; kişisel ilişkilerde, meslek alanında ve gündelik hayatta direniş göstermek gerektiğini üzerinde duruyor.

Çalışmalarında siyaset ve felsefeyi kullanan topluluğa örnek olarak, “Chto delat” kolektif grubu verilebilir. Chto delat, 2003’de Rusya’nın farklı bölgelerinde yaşayan sanatçı ve düşünürler tarafından kurulmuştur. “Chto delat (Ne yapmalı) adını, 19. yüzyıl Rus yazarlarından Nikolai Çernişevski’nin bir romanından ve Lenin’in 1902 tarihli siyasal metni ‘Chto delat’tan alır.”²⁶⁴ Siyasal kuram, sanat ve siyasal eylemciliğin kesişiminde yer alan kolektifte sanatçılar, eleştirmenler, felsefeciler ve yazarlar bulunur. Kendilerini çalışma grubu olarak tanımlayan Chto delat, 2003’den beri, Rus entelektüel kültürünün daha geniş bir uluslararası bağlamda yeniden siyasallaşmasını hedefleyen İngilizce ve Rusça bir gazete yayınlarlar.

²⁶¹ Pelin Tan, “Küreselleşme ve 1990 Sonrası Sanat” (Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003), 65.

²⁶³ David Lindsay, “İkonkırıcı”, **art-ist Dergisi**, s.1 (İstanbul: Haziran 2009), 5.

²⁶⁴ WHW, “Chto delat”, İnsan Neyle Yaşar?, **11. İstanbul Bienal Rehberi** (İstanbul: İKSV, 2009), 272.

Klasik markisizim, post yapısalcılık gibi eleştirel sol politik teorilerin yanında sanat tarihiyle ilişkili olarak sitüasyonizme, belgeselciliğe, gerçekçiliğe ve urbanizme referansları olan projeleriyle tanınıyorlar. Rusya'nın, Sovyet geleneğinden beslenen ve yerel sorunlara karşılık veren bir dayanışma modelini güncel sanat pratiğine yerleştiriyorlar. Chto delat'ın işlerinde, biçimden kaçma gibi bir tavır gözlemlenmiyor. Çalışmalarında; belgeselcilikten, yazınsal medya üretiminden, aktivist eylemlerden; epik tiyatroya, müzikallere, ışık kostüm ve koreografik dans düzenlemelerine ve enstalâsyona kadar varan bir üretim içerisinde olmaktan çekinmiyorlar. “Biçimi de düşünce kadar stratejik bir hamle olarak gördüklerini, bu bağlamda politik sistemle olan ilişkisinin, önceden öngörülemez yıkıcı ya da yapıcı bir süreç için potansiyel bir enerji yaratmak sorumluluğu üzerine kurduğunu söyleyebiliriz.”²⁶⁵ Chto delat, videolarında birbirlerine ters düşen, ezilen olarak niteleyebileceğimiz etnik, cinsel kimlik farklılıklarına vurgu yapıyor; izleyicinin epik tiyatro dili üzerinden bir çıkarıma ulaşmasını istiyor. Çalışmalarında, özgürleşme ve kolektivizm için siyasal projelerin potansiyeli hakkında düşünüyorlar (Şekil: 35).



Şekil 35: Chto delat, “Belgrad Hikâyesi”, 2009 Film

Kaynak: <http://www.mudam.lu/fr/le-musee/la-collection/chtodelat> [05.09.2010]

²⁶⁵ Chto delat- Jacques Ranciere “You can’t Anticipate Explosions” <http://www.chtodelat.org> [10.08.2010].

Ortaya bir sanat eseri çıkarmayan, kamusal alana yoğunlaşarak, sanat ve gündelik hayatı birleştirmeye çalışan işler için, Superflex grubunu örnek verebiliriz. Superflex, projelerinde çalışma anında ve sonuncuda ortaya çıkan süreçle ilgileniyor. “1993 yılında Danimarka’da kurulan bu grup, şirket ve kurumları eşit düzeyde bir araya getirerek oluşturdukları duruma göre belli bir alanda oluşumlarla birlikte ürettikleri projeler, demokrasi ve kamusal alanda katılımcılık fikirleri üzerine farklı ve pratik bir yaklaşım sunmaktalar.”²⁶⁶ Çalışmalarını “Araçlar” (Tools) başlığı altında toplayıp çok farklı etkinlikler geliştiriyorlar. Bu çalışmalar, yoksul ülkelerde enerji üretimi, toplum ilişkileri için internet üzerinden yayınlanan televizyon stüdyoları veya bir kentin içinde yaşayanların sanal ortamda etkileşime geçip kent üzerinde söz söyleyen interaktif projeler olabiliyor.

Grubun “Supergas” projesi, yoksul ülkelerde gaz üretimini amaçlayan bir projedir. “Superflex’in üyeleri bu projeyi, Danimarka kültürünün, yardım için birlikte çalışılan kültürlerle karşı üstün görme durumunun eleştirisi olarak değerlendiriyorlar.”²⁶⁷ Superflex, bu bölgelerde, sivil toplum kuruluşları, mühendislerle çalışarak hayvanların dışkısından elde edilen bir enerji sistemi oluşturmuşlar. Doğal ortamda, bahçede basit bir sistemle kurulan biyogaz aracı ile Afrikalı bir ailenin günlük tüketebileceği gaz sağlayabilmişler. Louisiana Modern Sanat Müzesi’nin desteğiyle Tanzania’da, daha sonra Kamboçya ve Tayland’da gerçekleştirilen bu proje ilerledikçe, Supergas LTD. adı altında hissedarları olan bir şirket kurulmuş. Daha sonra Superflex, bu bio gazın yakılabildiği bir lamba geliştirip “Biogas PH5” ismindeki bu lambayı, elektriğin olmadığı yerlerde kullanılabilir hale getirmişler (Şekil: 36).

Grubun diğer bir projesi “Supercopy/ “Guarana Power”. Guarana, kola gibi birçok içeceğin hammaddesi olan bir bitkidir. Bu bitkiyle üretilen içeceklerinin miktarı ve fiyatının artmasına rağmen, üreticilerin kazancında çok yüksek bir miktarda düşme olunca üreticiler, küresel marka ve onların stratejilerine karşı güç olmak için örgütlenmişler ve Superflex ile workshoplar düzenlemişler. Burada iki sonuca ulaşmışlar: “birincisi hammadde üzerindeki tekel oluşturan şirketlere karşı koymak için pazarlarda satılacak” ve “büyük şirketlerin markaları ile rekabet edebilecek bir ürün üretmek.” İkincisi, “topluluğun üretim için gerekli araçlar, sermaye ve dağıtım

²⁶⁶ Emine Önel Kurt, “Superflex Kamusal Projeler”, **Arredamento Mimarlık Dergisi**, s.100+75 (İstanbul: 2004), 109.

²⁶⁷ **age**, 110.

mekanizması sorunu çözmek.”²⁶⁸ Daha sonra bu içecek, “Guarana Power” isminde yerel bir fabrikada üreilmeye başlanmış. Superflex üyeleri, 2003 yılında Venedik Bienali’ne Guarana Power içeceği ile katılmışlar.

Superflex’in projeleri, birbirinden farklılıklar gösterebiliyor. Örneğin Superflex’in Karlskrona2 projesi, kent planlamanın radikal bir demokrasi ile nasıl iç içe durabileceğini; bir kent mekânının radikal demokrasi ile birlikte nasıl biçimlenebileceğini gösteriyor. İsveç’te bir kıyı kenti olan Karlskrona, 3D dijital ortama bir mimar ile birlikte çalışarak aktarılmış. Kentin tüm kamusal alanlarına dijital versiyonu (software) yerleştirerek kentte yaşayan herkesin kullanımına açıp kent yaşayanları, kent mekânları hakkındaki değişiklik isteklerini ve duygularını, dijital ortamda birebir yaratılan kent mekânlarındaki müdahalelerini bu software yardımı ile iletebilmişler. Superflex, tüm çalışmalarında egemen olan güç ve iktidar biçimlerine karşı, katılımcılıkla sağlanan, geliştirilen ve devamlılığı olan projelerle alternatif çıkış yolları arıyor.



Şekil 36: Superflex, “Supergas” Kamboçya 2001

Kaynak: <http://www.superflex.net/tools/supergas/users/cambodia.shtml> [05.09.2010]

Sanat ve gündelik hayatı birleştirmek için sokaklara inen ve küresel çapta oluşturdukları “Erörist” hareketiyle insanların katılımını sağlayan bir diğer grup, Etcétera’dır. Etcétera grubu, bir grup görsel sanatçı, şair, kuklacı ve oyuncu

²⁶⁸ age, 112.

tarafından 1997’de Buenos Aires’te kurulmuştur. Grubun oluşmasında iki önemli tecrübeden bahsediyorlar. “İlki 1998 yılında Arjantinli sürrealist sanatçı Juan Andralis’in mekânını atölye olarak kullanmaya başlayıp böylece içerisinde kütüphane, atölye ve sahne kurabildikleri bir mekâna sahip olmuşlar.”²⁶⁹ Breton’un Paris’teki sürrealist grubunun bir parçası olan sanatçı Adralis’in birikimleri, grubun sürrealizmin (rastlantısallık, şiirsellik ve politika gibi) geleneğini bir okul olarak almalarını sağlamış. İkinci önemli tecrübe ise, Arjantinli insan Hakları örgütü H.I.J.O.S (Children for Identity and Justice, against Oblivion and Silence)(Unutuş ve Sessizliğe Karşı Kimliğin ve Adaletin Çocukları) ile birlikte olan çalışmaları olmuş.

“Etcétera tuhaf ve adı çıkmış jestlerle ve komik söylemlerle performatif anlamda oynayarak komik ve rahatsız edici durumlar yaratan bir grup.”²⁷⁰ Etcétera, sanat aracılığıyla alışılmış stereotipleri kırabileceklerine ve yeni kapılar açabileceklerine inanıyorlar. Sürrealist tecrübeden edindikleri sanatı hayatla birleştirmeyi, rüyaları dile getirme isteklerini sokağa çıkarak gerçekleştiriyorlar.

1998’den 2001’e kadar Arjantin’de askeri diktatörlük yıllarında soykırım düzenleyicilerine tanınan dokunulmazlığı protesto eden çarpıcı sokak gösterilerini (“esraches”- açığa çıkarma protestoları) geliştirmede ve yaygınlaştırmada H.I.J.O.S ile birlikte çalışmışlar. Darbe yıllarında gözaltında kaybedilmiş, katledilmiş kurbanların çocuklarıyla birlikte, katil ve işkencecilerin evlerinin önünde, teatral gösteriler düzenlemişler. 2001 yılında “Otra realidad es possible” (Başka Bir Gerçeklik Mümkün) adlı bir başka eylemlerinde folyodan yaptıkları Ortaçağ askeri kıyafetleriyle ellerinde dev kaşık ve çatallarla “Hadi yemek yiyelim” diyerek sembolik olarak Batı kapitalizminin sembol kurumlarına (McDonalds, YPF ve Shell) saldırmışlardır. “Mierdazo”(2002) eylemlerinde, insanları içi dışkı ve çürümüş sebze dolu torbaları Parlamento binasına atmaları için davet etmişler ve bu o kadar desteklenmiş ki aynı eylemi HSBC binası için de yapmışlar ve bu, günlerce televizyonda haber kanallarında gösterilmiş ve bir o kadar ses getirmiştir. Grubun, kayıttan daha çok eyleme odaklı performansları dikkat çekicidir.

George W.Bush’un 2005’de Arjantin’i ziyareti, halkın bundan duyduğu memnuniyetsizlik ortamını, medya ve devlet aracılığıyla yaratılmış terör korkusuna, terörist stereotipine dikkat çekmek isteyen grup, ilk olarak “terörizm ve tiyatro”

²⁶⁹ Brians Holmes, “The Errorist International”, <http://transform.eipcp.net> [02.07.2020].

²⁷⁰ WHW, “Etcétera”, İnsan Neyle Yaşar?, 11. İstanbul Bienal Rehberi (İstanbul: İKSV, 2009), 107.

başlıklı bir metin yazmış; yanlışlıkla “t” harfinin baskıda çıkmayışı, gruba, hataçılık “Errorizm” fikrini vermiş. Bush’a karşı eylemlerin yapıldığı sırada, fotokopi tüfeklerini sallayarak ve kafalarına sardıkları bezlerle denizden “errorizm” yazılı dev bir pankartla sahile çıkarak yeni örgütlerin ilk duyurusunu yapmışlardır (Şekil: 37).

2004’te yazılmış olan Hepimiz Eröristiz manifestosu; tüm dünyada hatayı, uzlaşmayı, karışıklığı ve sürprizi, yaşamın üretken nitelikleri olarak olumlayan siyasal ve felsefi bir hareketin modeli haline gelmiş. “Erörizm sayesinde bugün “terör”ün ne olduğu gibi, normalde uzak duran bir tartışma mümkün hale geliyor ve yenilgilerden, erörlerden, yani hatalardan kaçınan kapitalist dünyada “erör” fikrini insanlık durumunun bir parçası olarak görme yollarını açıyor.”²⁷¹



Şekil 37: Etcétera, “W.Bush Protesto” Arjantin 2005

Kaynak: <http://www.iksv.org/bienal11/sanaticilar.asp?sid=21> [05.09.2010]

²⁷¹ WHW, **age**, 108.

Erörist Manifestosu şöyle diyor:

“Erörizm “hatanın” gerçekliğin başlıca düzeni olduğu fikrine dayanan bir kavram ve harekettir. Erörizm felsefi olarak hatalı bir konum, bir inkâr ritüeli, örgütlenmiş bir teşkilattır: başarısızlık mükemmelliktir, hata ise en uygun hamledir.

Erörizmin hareket sahası insanlığın ve dilin özgürleşmesi amacına yönelik bütün çalışmaları kapsar.

Akıl karışıklığı ve şaşkınlık, kara mizah ve absürtlük eröristlerin en sevdikleri aygıtlardır.

Dil sürçmeleri ve başarısız çabalar eröristlerin haz kaynaklarıdır.

Erörist Enternasyonal Hareketine katılın!”²⁷²

Etcétera örneği, günümüz sanatı için rahatlatıcı bir örnek oluyor. Sanatı, içine düştüğü sıkışmışlık durumundan çıkarıyor. Sanatın, yaratıcı bir güç olarak sesini duyurmasına, sanatın herkesin anlayabileceği dilde ifade edilip çokluk oluşturmaya, sanatın galeri ve müzenin korunaklı duvarlarının ve izleyicisinin dışına çıkmasına, sanatın eserle sınırlı kalmamasına, iktidar ve baskı mekanizmalarına karşı kolektif bir üretimle sanatın, gündelik hayatı dönüştürücü (sahici) politik pratiğine cevap veriyor. Bu işler, bir zaman sonra galeriye, müzeye, bienallere girseler bile, yapılma amaçlarındaki inanç ve samimiyetten dolayı bir şey kaybetmez ve avangardın stratejilerini devam ettirirler.

Adorno’nun yazdığı üzere: “İdari araçları ve onun kurumlarını eleştirel bir bilinçle ve gözü yılmadan her kim kullanırsa, o hala, salt idare edilen kültürden tamamen farklı olacak bir şeyi gerçekleştirecek konumdadır.”²⁷³ Günümüz sanatında da Adorno’nun bu düşüncesini gerçekleştirecek sanatçıların olması mümkün olabilir.

²⁷² age, 111.

²⁷³ (Aktaran Matthew Jesse Jackson), “Avangardı Yönetmek”, New Left Review, (Agora Kitaplığı-2005), 277.

8. SONUÇ

Avangard, biçimsel olarak yazılmış tarih anlayışına karşı eleştirel ve politik bir tecrübe alanı olarak da görülebilir. Aydınlanmayla beraber romantiklerle gelen ve daha sonra modernite projesi içinden doğan avangard, değer ve inanç çarpışmalarının yaşandığı zamanlarda ortaya çıkar. Yabancılaşan sanatçının içinde bulunduğu toplumsal konjonktür ve beraberinde getirdiği varoluşsal sorunlar ile birlikte ele alınabilir.

II. Dünya Savaşı öncesinin toplumsal çalkantılarından ve politik ütopyalardan beslenen Avrupalı avangard, savaş sonrası, Amerika'ya göçüyle beraber farklı bir boyut kazanmıştır. Greenberg'in önderliğinde oluşan bu yeni avangard model, dönemin bütün siyasal düşüncelerinden sıyrılarak komünist ve sosyalist ütopyalarından vazgeçmiş, biçimci bir anlayışla paralel gitmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası siyasal, kültürel ve teknolojik değişimler, sanatın üretim şeklini ve tüketimini de büyük ölçüde değiştirmiştir. Sanat piyasasının gelişmeye başlaması (müzeler, galeriler, sergiler, koleksiyonerler, yayınlar ve eğitim) sanatın kurumsallaşmasını hızlandırmış; biçimci ve modernist avangard, sanatın bu kurumsallaşmasıyla beraber yeni ve yüksek sanat ile özdeşleşmiştir.

Tüketimi körükleyen yeni bir kültür endüstrisi sadece yüksek kültürün değil, avangardın da en temel değerlerini sarsmıştır. Bu dönemde pop art, endüstrileşen kültür hayatının neredeyse sanattaki temsili olmuş ve avangardın yeni ile olan bağlantısı ön plana çıkararak, avangard olarak karşılanmıştır.

1960'lar, tüm dünyada sosyal değişim taleplerinin dile getirildiği, sivil toplum hareketlerinin ırk- cinsiyet- kültür bağlamında eşit hak arayışlarının örgütlendiği bir dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan muhalif sanatçılar, sanatı biçimlendiren koşulları incelemiş, sanatı iktidar mekanizmalarına, kurumlara, mekânlara, sanatın meta değerine karşı konumlandırmak istemişler ve alternatif arayışlar içinde olmuşlardır. Buna rağmen Bürger ve Habermas gibi düşünürler, avangardın öldüğünü ya da büsbütün sisteme yenik düştüğünü dile getirerek bu dönemde kültür

endüstrisinin ezici zaferini duyururlar. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında ortaya çıkan pek çok sanat hareketi, avangardın gizli bir devamı gibidir. 1968 siyasi ve kültürel atmosferinin verdiği enerjiyle ortaya çıkan Sitüasyonist Enternasyonal'in sanata getirmek istediği egemen ruh ise yerini, 1968 isyanlarından uğranılan hayal kırıklığına bırakmıştır. Takibinde modernizme hesap soran post yapısalıcı ve postmodern teorilerin sesi yükselmeye başlayacaktır.

Hal Foster, Peter Bürger'in II. Dünya Savaşı sonrası avangardı için çizdiği karamsar ve eleştirel tabloya bir cevap vererek, avangardın erken tasfiyesine karşı çıkar. Foster'a göre, neo avangardlar ertelenmiş bir eylem olarak tramvatik bir şekilde yeniden ortaya çıkmıştır. Ancak 1980 sonrası üst-anlatılara duyulan inancın kaybolmasıyla, artık avangardın "öncü", "ilerici", "yol gösterici", "ütopyacı" olması, birçok teorisyen tarafından kuşkuyla karşılanacaktır.

Arthur Danto, Daniel Bell, Charles Jencks gibi düşünürler, avangardın kendi sonunu hazırladığını ve bundan sonra avangarddan söz edilemeyeceğini söylemektedirler. Yeni sol eleştirmenler; Suzi Gablik, Andreas Huyssen, Hans Maugns Enzerberg, avangardın kültür endüstrisi tarafından yok edildiğini; J.F.Lyotard ve Zygmunt Bauman, postmodern çağda artık geçerli olamayacağını; Rosalind Krauss, günümüzde avangardın özgünlüğünün mümkün olmadığını söylemektedir. Buna karşın Foster ve Huyssen gibi bazı teorisyenler, yeni muhafazakâr yaklaşımlara karşı avangard geleneği korumak gereğinden bahseder. Steven Conner, October Dergisi grubunun (Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Benjamin Buchloh, Hal Foster) yeni muhafazakârların yaptıkları gibi, avangardın, güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmediklerini; "avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye çalıştıklarını"²⁷⁴ vurgular.

1980 sonrası neo-liberal politikalar sonucu sanat, alabildiğince kurumsallaşmış ve küresel sermaye, sanatı yönetmeye talip olmuştur. Özel şirketler, koleksiyon sergileri ve programlarını biçimlendirdikleri galeri ve müzeleri aracılığıyla, sanatın izleyeceği seyri de büyük ölçüde belirlemiş, böylece avangard, daha ziyade bir yenilik ve güncellik olarak sunulmuştur. Farklı, sıradışı, şaşırtıcı, skandal özellikleri ön plana çıkanın avangard olarak görülmeye başlandığı bu dönemde, piyasayla barışık, pişkin sanatçı tipi de kendini ilk kez gösterir.

²⁷⁴ Connor, *Postmodernist Kültür*, 137.

Modernist eleştiri, artık günümüzde gücünü yitirse de, sanat hala yazılmış sanat tarihi biçimine karşı teknik ve düşünsel çıkış noktaları aramaktadır. Günümüzde avangard deneyimler, formalist tarihin stillerinden s k lerek, hayatın ve siyasetin içine yerleştirilmeye çalışılıyor.

“Modernist sanatla birlikte, modern eleştiri türünün de vaktini doldurduğu tartışılmaz, ama bu eleştirinin sona erdiği demek değil. Bugün, 19. ve 20. yüzyılların eleştiri geleneğinin sahip olduğu zenginliği işleyerek, zamanımız toplumlarının ‘alt yapısı’ haline gelen kültürdeki hegemonyaların ve sanatın anlamlandırılmasındaki iktidarların keşfi ve teşhiriyle uğraşan son derecede canlı bir kültürel eleştiri birikimi oluşuyor. Ayrıca, bu birikim çerçevesinde, tarihyazımını da edebileştiren ana akımın aksine, modernist ve avangard deneyimler, formalist tarihin stillerinden s k lerek, hayatın ve siyasetin bağrındaki kaynaklarına kavuşturuluyor.  topyalar, manifestolar daha yeni aydınlanıyor. Sanat Tarihi’nin tarihleri yazılıyor. Sanatın, tarihin ve eleştirinin gücü korunuyor.”²⁷⁵

Sanatın direniş biçimlerinin, sermayenin gelişimiyle birlikte daha da zorlaştığı izlenmektedir. 1980 sonrası sermayenin uluslararası dolaşımıyla beraber, müze ve bienallerde çok fazla artış olmuş; müze ve bienaller kültür endüstrisinin bir aygıtı gibi çalışır hale gelmiştir. Sanatın kurumsallaşmasına verilen tepki artık ihlaleci modelle değil, sanat kurumlarının içinden direnişlerle sürdürülebilecektir. Öyle ki, artık sanatçının takındığı muhalif tavır, bu iktidar mekanizmaları tarafından belirlenir görünmektedir.

Küreselleşmenin getirdiği kimlik politikalarıyla daha önce sesini duyuramayan azınlıklar, eşcinseller, etnik gruplar, 1980 sonrası görünür olmaya başlamış ve sanatta temsil, toplumsal cinsiyet ve beden politikalarını sorunsallaştırmış ve gündeme getirmişlerdir. Günümüzde, küreselleşmenin bir başka boyutu ise, küresel ağ toplumdur. Teknoloji, sanatçıya, sanatın kurumsallaşmasına karşı durabilecek avangard arayışlar için bir mecra oluşturmuş; sanat için alternatif üretim ve paylaşım olanakları sağlamıştır. Bu yeni sanat biçimi teknolojiyle birleşip gündelik hayata sızmaya, ilk elden sanat gibi görünmeyen bir biçimde var olmaya çalışmakta, günümüz sanat piyasası içinde kurumsallaşma tuzağına düşmeden ve sistemce i erilmekten kurtulmak için yeni çıkış yöntemleri denemektedir. Burada önemli olan, bu yeni sanat biçiminin gündelik hayatta ne kadar dönüştürücü bir güce sahip olduğu ve mecranın nasıl kullanılıp anlamlandırıldığıdır.

²⁷⁵ Ali Arttun, “Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması”, www.aliartun.com [05.11.2010]

Avangard olgusunun taşıdığı bu ambivalentlik²⁷⁶ durum, beraberinde yeni sorunsallar ve çözümler de getirmektedir. 1990’lardan itibaren aktivizm, kamusal sanat, kolektif gruplar, inisiyatifler, ağ toplulukları, sanatçılar için yeni direniş ve deneyim alanları oluşturmaktadır. Örneğin sokaklara çıkarak, diğer alanlarda çalışan gruplarla birleşerek, kolektif bir güç ve çokluk oluşturarak, sanatın gündelik hayata müdahale etmesinin olanaklarını zorlayan Etcétera grubu, yaptıkları gösterilerde iktidar ve baskı mekanizmalarına karşı tavır alıp, sanatın yaratıcı ve özgürleştirici bir güç olarak sesini duyurmasını hedefler.

Modern ve üstün teknolojiyle kuşatıldığımız, Paul Virilo’nun değimiyle “hız ve enformasyon bombası” yaşadığımız, küresel ağlarla ve ekranlarla birbirimize bağlandığımız günümüzde, sistem, sürekli yeni üretim-tüketim kültürünü ve araçlarını yaratıyor. “Sanatın kendi özüne yabancılaşmaması için, kendini sistemden ayrı bir noktada tanımlaması gerekir, ancak bu mümkün değilse, sistemin işleyişini kurcalayarak, ondaki arızaları göstermek gerekiyor.”²⁷⁷ Buna paralel olarak, özgürleşmenin anlamı, hareket halindeki değişken stratejik bir pratikte saklıdır ve bu süreç tamamlanacak ya da bitecek bir süreç değil, diyalektik bir oluşum olarak görülebilir. Bu bağlamda, ölüm ilanı sadece bir haberken, avangard hala bir çağrıdır.

²⁷⁶ Ambivalence; Bünyesinde iki zıt unsuru barındıran yapı. Burada ambivalentlik durum; bir yandan karşı çıkarken, öte yandan pazarın işleyişine ayak uyduran sanatsal yenilikleri nitelendiriyor.

Şahiner, “Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard”, s.116. **Sanat Dünyamız**, (Mayıs-Haziran, 2010, YKY), 74.

²⁷⁷ Şahiner, “Avangard”, **Rh Sanart Dergisi**, s.33 (Ekim, 2006), 40.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor. **Kültür Endüstrisi**. sunuş. J.M. Bernstein, çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Akman, Kubilay. “Sanatın Anti-Teknolojileri”,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi53/kubilay.akman_53.html [05.08.2010].
- Amin, Samir. “Kapitalizm, Emperyalizm, Küreselleşme” çev. Fikret Başkaya. **Özgür Üniversite Forumu**. s.1. (Aralık 1997): 25
- Anderson, Perry. **Postmodernizmin Kökenleri**. çev. Elçin Gen. 3.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Antmen, Ahu. **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 3.bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- Arapoğlu, Fırat. “Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi”. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Artun, Ali. “Modernliğin Sınırında II- Sanat”
<http://www.aliartun.com/content/detail/26> [08.06.2010].
- _____. “Sanat Hayali, Yönetim Disiplini ve Sanat Yönetimi Avangard ve Taylorizm”, <http://www.aliartun.com/content/detail/21> [04. 07. 2010]
- _____. “Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması”,
<http://www.aliartun.com/content/detail/54> [05.11.2010]
- _____. “Sanat ve 1968 Baharı/Bir Kronoloji”. **Sanat Dünyamız Dergisi**. s.110. (İstanbul: YKY Yayınları, 2009): 32.
- _____. **Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri- Sanat Müzeleri I**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Atakan, Nancy. **Arayışlar**. İstanbul: YKY, 1998.
- Baudelaire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**. sunuş. Ali Artun. çev. Ali Berktaş. 3.bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Baudrillard, Jean. **Tüketim Toplumu**. çev. Işık Ergüden. 3.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- _____. **Simülakrlar ve Simülasyon**. çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.

_____. **Kötülüğün Şeffaflığı**. çev. Işık Ergüden. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

_____. **Sanat Komplosu**, çev. Elçin Gen, Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010

Bauman, Zgymunt. **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Baykam, Bedri. **Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji**. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, ed. Deniz Şengel, Gülsün Karamustafa.(1992)

Bourriaud, Nicolas. “Alternmodern Manifesto- Postmodernism is dead”,
<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>
[12.06.2010].

_____. **İlişkisel Estetik**. çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

_____. **Postprodüksiyon**. çev. Nermin Saybaşı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Boynik, Sezgin. “Gösteri Toplumu İktidarına Karşı Avangard Hareketlerin Geliştirdikleri Estetik- Politik Stratijiler”. **Sanat ve Sosyoloji**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Brown, Bill. **Sitüasyonist Enternasyonal**. çev. Artemis Günebakanlı. ed: Şenol Erdoğan. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2008.

Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**. sunuş. Ali Artun. çev. Erol Özbek. 2. Baskı. İstanbul: İletişim yayınları, 2003.

Calinescu, Matei. **Five Face of Modernity**. Indiana University Press, 1977.

_____. “Modernitenden Avant-Garde’a”. **Kitaplık Dergisi**. s.60. İstanbul: 2003,
<http://www.cafrande.org/?p=5384> [05.06.2010].

Castells, Manuel. **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültürel Ağ Toplumunun Yükselişi**. c.1. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Conner, Steven. **Postmodernist Kültür**. çev. Doğan Şahiner, İstanbul: YKY Yayınları, 2001.

Costa, Flavia ve Battistozzi, Ana. “Sanat ve Provakosyon”,
<http://webcache.googleusercontent.com> [05.07.2010].

Cox, Geoff – Crysia, Joasia and Lewin, Anya. “Introduction to the Digital Culture Industry”, <http://www.data-browser.net/01/> [09.05.2010].

Crane, Diana. **The Transformation of The Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985**. The Universty of Chicago Press, 1993.

- Danto, Artur C. **Sanatın Sonundan Sonra**. çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Davutoğlu, Ahmet. **Küresel Bunalım**. 6. bs. İstanbul: Küre Yayınları, 2004.
- Debord, Guy. “Sitüasyonistler ve Sanat - Politikada Yeni Eylem Biçimleri”. **art-İst Dergisi**. s.1. (2004): 124.
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**. çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Delat, Chto - Ranciere, Jacques. “You can’t Anticipate Explosions” <http://www.chtodelat.org> [10.08.2010].
- Dellaloğlu, Besim F. “Adorno ve Yapıtı”. Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, **Cogito Dergisi**. (İstanbul: YKY. Yayınları 2003): 60.
- _____. **Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum**. 4.bs. İstanbul: Say Yayınları, 2007.
- Erdoğan, İrfan. “Popüler Kültür; Kültür Alanında Etkinlik ve Mücadele”, <http://www.irfanerdogan.com/makalelerson/kulturegemenlik.pdf> [05.07.2010].
- Erzen, Jale Nejd. “Avangard”. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. c.1. İstanbul: Yem Yayınları, 1998.
- _____. “Modernizm Sonrası Sanat”. **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, der. İpek Aksüğüdür Düben, Deniz Şengel. S.4 (Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, 2001): 25.
- Featherstone, Mike. **Postmodernizm ve Tüketim Toplumu**. çev. Mehmet Küçük. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Foster, Hal. **Gerçeğin Geri Dönüşü**. çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Gablik, Suzi. “Kaygı Nesneleri”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.75. (İstanbul: YKY Yayınları, 2000): 210.
- Gouma, Thalia - Mathews, Peterson Patricia. **Sanat-Cinsiyet**. çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen. ed. Ahu Antmen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Graf, Marcus. “İmaj Herşeydir- Herşey İmajdır”, <http://www.obarsiv.com/pdf/MarcusGraf.pdf> [07.06.2010].
- Guilbalt, Serge. **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?**. çev. Elif Göktepe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Habermas, Jürgen. “Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje”. **Dipnot Dergisi**. s.1. (İstanbul: Mitani Yayıncılık, 2010): 31.

- Hakyemez, Deniz. "CIA Hangi Sanatın Kurucusu", <http://www.odatv.com/n.php?n=cia-hangi-sanatin-kurucusu-2903091200> [05.07.2010].
- Hardt, M.& Negri, A. **İmparatorluk**. 6.bs. çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. 4.bs. çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- Hobsbawn, Eric. **Sermaye Çağı 1848- 1875**. 2.bs. çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Yayınları, 2003.
- Holmes, Brians. "The Errorist International", <http://transform.eipcp.net> [02.07.2020].
- Huyssen, Andreas. "Avangard ve Müze". **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri- Sanat Müzeleri II**. ed.Ali Artun. çev. Renan Akman, Esin Soğancılar, Tanıl Bora, Elçin Gen, Ufuk Kılıç, Kemal Atakay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- _____. "Saklı diyalektik: Avangard- Teknoloji- Kitle Kültürü". **Defter Dergisi**. s. 7. (İstanbul: Metis Yayınları, 1998):69.
- _____. "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970", www.ebschost.com, [05.06.2010].
- _____. "Postmodernin Haritasını Yapmak", **Modernite Versus Postmodernite**, ed. Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1994
- Jameson, Fredric. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**. çev. Nuri Plümer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Jackson Jesse Matthew. "Avangardı Yönetmek", **New Left Review**, (İstanbul: Agora Yayınları, 2005): 265.
- Kabaş, Özer. "Politikada Sanat Bilinci". **Toplum Bilim Dergisi**. s.4. (İstanbul: 1996): 56.
- Kahraman, Hasan Bülent. **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**. 2.bs. İstanbul: Everest Yayınları, 2002
- Kaprow, Allan. "Assemblages, Environments and Happenings". s.67. **Sanat Dünyamız Dergisi**, (İstanbul: YKY Yayınları, 1998): 81.
- Köksal, Ayşe H. "Bienaller ve Ötesi". **Sanat Dünyamız Dergisi**. s.108. (İstanbul: YKY Yayınları, 2008): 162.
- Kreft, Lev. "Sanat Siyaset, Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı". **Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**. sunuş. Ali Artun. çev. Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Esin Soğancılar, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

- Kumar, Krishan. **Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**. çev. Mehmet Küçük. 2.bs. Ankara: Dost Yayınları, 2004.
- Kurt, Emine Önel. "Superflex Kamusal Pojeler". **Arredamento Mimarlık Dergisi**. s.100+75 (İstanbul, 2004): 109,110,112.
- Kuspit, Donald. **Sanatın Sonu**. çev. Yasemin Tezgiden. 2.bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Kutup, Nejat. "İnternet ve Sanat,Yeni Medya net. art," **ab.org.tr/ab10/bildiri/56.doc** [06,08.2010].
- Lindsay, David. "İkonkırıcı". **art-ist Dergisi**. s.1. (İstanbul: Haziran 2009): 5.
- Lütticken, Sven. "Gizlilik ve Kamusalılık: Avangardı Yeniden Harekete Geçirmek", **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere**, ed. Pelin Tan, Sezgin Boynik. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Lynton, Nobert. **Modern Sanatın Öyküsü**. çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. 3.bs. İstanbul: Remzi Yayınları, 2004.
- Lyotard, F.Jean. "Sanat Yapıtının Eleştiri İşlevi Üzerine Notlar". **Resmi Görüş Dergisi**. Deneme Sayısı (İstanbul: 1999): 28.
- Macdonald, J. "Gösteriden Birleştirici Kentleşmeye: Sitüasyonist Kuramının Yeniden Değerlendirilmesi". Mayıs'68 **Cogito Dergisi**. s.14. (İstanbul: YKY Yayınları, 1998): 203.
- Madra, Ömer- Turhanlı, Halil. "Postmodern Zamanlarda Direniş Estetiği", <http://www.scribd.com/doc/21364621/Post-modern-zamanlarda-direniş-estetiği> [01.08.2010].
- O'Doherty, Brian. **Beyaz Küpün İçinde**. çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- Özer, Sanvar. "Çin Sanatı Hakkında Bilmemiz Gereken Yedi Şey", <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=639&bhc> [11.06.2006].
- Özgür, Ferhat. "Şibolet ve Çatlak". **art-ist Dergisi**. s.7. (İstanbul: 2008):22.
- Poggioli, Renato. **The Theory of the Avant-Garde**. Cambridge-Massachusetts: 1968, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Schubert, Karsten. **Küratörün Yumurtası**. çev. Rana Smith. ed. Tomur Atagök. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Yayınları, 2004.
- Smith, Edward Lucie. **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**. çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür Sanat, 2004.
- Stallabrass, Julian. **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**. çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Stauth, Georg – Turner, Bryan S. “Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü”. **Modernite Versus Postmodernite**. ed. Mehmet Küçük. Ankara: Vadi yayınları, 2003.

Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

_____. “Küresel Ekonomi ve Sanat”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu**, 1-2 Aralık 2006, Çanakkale.

_____. “Avangard”, **RH Sanat Dergisi**, s.33 (İstanbul; Ekim 2006):40.

_____. “Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard”. **Sanat Dünyamız Dergisi**. s.116. (İstanbul: YKY Yayınları, 2010):74.

_____. “Post-Duchamp Krizi ya da Sanatın Sonu”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, s.109. (İstanbul, YKY Yayınları, 2008): 97.

Tan, Pelin. “Küreselleşme ve 1990 Sonrası Sanat”, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003

Tomblinson, John. **Küreselleşme ve Kültür**. çev. Arzu Eker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Tunalı, İsmail. “Bir Kültür Kategorisi Olarak Avangard Üstüne”. **RH Dergisi**. s.83 Ekim 2006):14.

Uçkan, Özgür. “Makinedeki Hayalet Ağ Sanatı”, <http://www.ozguruckan.com/?p=153> [06.07.20109].

_____. “Öteki “öteki” değil, kanlı canlı, vücudu, cinsiyeti olan ve beni gören birisi”. s.22. **RH Sanat Dergisi**. İstanbul: Kasım 2009.

Ulusoy, Demet. “Modern Toplumda Sanat; Güzel Sanatlarda Uyum Ve Uyumsuzluk”. **Ekonomik Yaklaşım Dergisi**. c. 8, s.27 (1997):10.

Ünsal, Özlem. “Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü” <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=792> [04.06.2010].

Van den Berg, Hubert. “The Life and Death of the Avant-garde on the Battlefield of Rhetoric and Beyond”, <http://forum.llc.ed.ac.uk>, [10.06.2010].

Wallis, Brian. “Hans Haacke”. **Sanatçı Müzeleri**. ed. Ali Artun. çev. Elçin Gen, Ali Berktaş, Engin Yılmaz. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

WHW, (What, How and for Whom) “Chto delat”, İnsan Neyle Yaşar?, çev. Nazım Dikbaş, Sona Ertekin, G Yayın Grubu. **11. İstanbul Bienal Rehberi** (İstanbul: İKSV, 2009), 272.

Wu, Chin- Tao. **Kültürün Özelleştirilmesi**. çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Yardımcı, Sibel. **Küreselleşen İstanbul'da Bienal**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Yılmaz, Mehmet. **Modernizimden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006.

_____. "Joseph Beuys" **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**. Ankara: Ütopya Yayınları, 2009.

_____. **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**. çev. Nazım Özüaydın. 2.bs. Ankara: Ütopya Yayınları, 2009.

ÖZGEÇMİŞ

ÖZGÜR ÇİMEN

Doğum Tarihi ve Yeri; 11.07.1978- Konya

Eğitim

Yıldız Teknik Üniversitesi; Sanat ve Tasarım Fakültesi Yüksek Lisans	İstanbul (2004- 2010)
Anadolu Üniversitesi; Güzel Sanatlar Fakültesi İçmimarlık Bölümü	Eskişehir (1996- 2002)
Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi; Resim Bölümü	Kütahya (1992- 1996)

İş Tecrübeleri

Tetrazon Müze, Sergi, Video Prodüksiyon	2010
Öteki Tasarım	2007
Sothis Mimarlık	2005
Nurart Tasarım	2004
Mood Mimarlık	2002