



# Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine

Feyza GÜRLEŞEN İLKİYAZ\*

## Özet

Avangard hareketler, 20. yüzyıl kültür tarihini biçimlendiren temel dinamikler olarak sanatın devrimsel sürecine önemli işaretle koymaktadır. Sanat geleneğinde derin etkiler yaratan bu hareketlerin tarihsel görüntüsü farklı şemalar çizmektedir. 19. yüzyılın başından bu yana sıralanan avangard hareketlere bakıldığında, 'izm'ler tarihini içeren modern avangard, Duchamp'la özdeşleşen tarihsel avangard ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında onu izleyen uzantıları arasındaki temel stratejik farklar açıkça görülebilir. Bu çalışmada, 19. yüzyıldan bu yana ortaya çıkan avangard hareketler arasındaki yaklaşım farkları değerlendirilmekte, öncül ve ardıllar arasındaki değişim göz önüne alınarak 20. yüzyılda sanat tarihini biçimlendiren avangard kavramının tüketimi ve zamanla uğradığı deformasyon sorunsalı tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Avangard, Devrim, Tüketim, Postmodern pastiş

## About the Consumption of Avant-Garde in Art

### Abstract

The avant-garde movements which are the basic dynamics shaping the cultural history of 20th century put significant marks on revolutionary process of art. These movements having considerable impacts on art tradition constitute different schemas. Viewing the avant-garde movements emerging since 19th century, the basic strategic differences are clearly observed between modern avant-garde that contains the history of 'ism's, historical avant-garde that is identified with Duchamp and the its continuations after the Second World War. In this paper, different approaches between avant-garde which have emerged since 19th century are evaluated. By considering the differences between precessors and successors, the consumption of the concept of avant-garde shaping art history in the 20th century and it's deformation in time are discussed.

**Keywords:** Art, Avantgarde, Revolution, Consumption, Postmodern pastiche

## Giriş

Fransızca kökenli askeri bir terim olan ve 'öncü birlik' anlamına gelen *avangard*, 19. yüzyılda ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon aracılığıyla siyaset dilinde kullanıma girmiş ve modernliğin düşün dünyasını temellendirmiştir. Devrimsel nitelikteki dönüşümlerin öncülüğünü yapan düşünce sistemini temsil eden 'avangard' kavramını bilim ve sanayi dünyası üzerinden bu kez sanatın alanına taşımaya çalışan Simont, yıkılan imparatorlukların üzerinden yükselecek yeni bir güç imgesi, bir sosyal tapınak yaratma peşindedir. 1830'larda bilim ve iş dünyasına söylediği şu sözlerle de inancını kutsayacaktır: "Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür" (Artun, 2010: 20). Ancak 1789'da, Fransa'da toplum düzleminde başlayan heyecan daha sonra sınıf mücadelelerinde devam etmiş, sanatın kendi çevresinde bile fazlaca benimsememiş olan toplumsal misyonu, bir sonraki devrim olan 1871 Paris Komünü'nde Arthur Rimbaud'nun şiir için tekrarladığı çağrıya kadar pek ilgi toplayamamıştır. Dolayısıyla sanatın avangard rolünden uzaklaştığı iki dönem arası kavram çoğunlukla politik mecranın retoriklerinde kullanılmıştır.

19. yüzyılda sanatın bu yolla üstlendiği işlevin 1848 Paris olaylarıyla düş kırıklığına dönüşümünün ardından sanat ve edebiyatta Baudelaire'le uyanan özerkleşme arzusu, modernizmin "güzele övgü"yü reddeden ilk ayak seslerini oluşturmuştur. Modern avangard dışında tarih, sık sık avangard eylemlerin dirilme çabalarına sahne olmuştur. 1916'da Zürih'te savaş ortamına ve dönemin koşullarına sıra dışı bir isyan biçimiyken örgütlü bir harekete evrilerek sanatta keskin bir viraja neden olan 'Dadacılık', bu çabaların en önemli nedenlerinden biridir. Ancak buldukları toplumsal yapılara göre yeşeren bu oluşumlara bakıldığında, avangardın zamanla içinde varolduğu dönemin ruhuna koşut bir dönüşüme uğradığı açıkça görülebilir. Toplumsal düzeni kültür üzerinden yıkmaya ya da yeniden biçimlendirme gibi iddialı girişimlerle başkaldıran avangard; modern, tarihsel, post (ileri/geç/sonra), neo (yeni) olarak tanımlanan avangard hareketler düşünüldüğünde farklı dönüşüm projelerini temsil etmektedir. "Avangard sanatçı varoluşunun ilk yüz yılı boyunca birçok kılık değiştirmiş ayrıca çok değişik inançlar vaaz etmiştir" (Harrison & Wood, 2011: 1084). Bu nedenle, öncelikle avangard kavramının nitelediği yaklaşımları birbirinden ayırmak gerekir.

Peter Bürger (2003: 22) tarihsel avangard olarak nitelediği Duchamp avangardını akımların sürüklediği modern avangarddan ayırır. Çünkü modernizmin şiddetlenerek en aykırı biçimiyle avangarda varmış olduğu şeklindeki genel yargı, onun savında modernizm ve avangardın ayrışma noktalarıyla çürütülür. Avangardın tekil bir gerçekliğin ötesinde farklı modellere götüren ikircikli karakterinde modern ve tarihsel formlar, gelenek ve geçmişten kopuş bağlamında taşıdığı ortak anarşist ruh ve devrimci yapı dışında farklı amaçlarla hareket eder. Modern avangard, 20. yüzyılın başında sanat ve sanatçı kavramının resmi kimlik kazandığı, 'yeni'liğe adanan büyük devrimci kırılmayı temsilen, üslup ve tekniklerin zamansal dizilimini içeren 'izm'ler tarihiyken, Duchamp avangardı sanatın kendi araçlarıyla bizzat sanatın varlığına karşı bir yıkıma girişmiş, sanat da dahil tüm toplumsal, kurumsal yapılara, kuram ve kurallara toptan bir red tutumu benimseyerek sanatın 'ne'liği konusunda modern devrimin bile şokunu silecek radikal bir soru sormuştur. Ancak bu red halini modern avangard gibi yeni olanın yaratımı ile değil, hazır olanın seçimi ile var olan üzerinden alternatif fikirler ileri sürerek gerçekleştirmiştir. Estetik sınırların tamamen imhasını benimseyen tarihsel avangard, bile isteye sunduğu estetik kayıtsızlığı, damıtılmış biçimciliği temel alan pür optikçiliğe karşı anarşist bir eleştirel saldırı olarak modern avangardın karşısına koyar. Yani modern avangard görsel bir sorgulama alanıyken, tarihsel ve yeni avangard düşünsel deneyimin belirginleştiği kavramsal bir sorgulama alanını barındırır. Bu sadece modern avangarda değil, yaşamın ve sanatın kendine de bir meydan okumadır.

Postmodern dönemle beraber yeni bir sayfa daha açan 1960 avangardı ise 2. Dünya savaşı sonrası Avro- Amerikan kültürünü oluşturan 'neo' ve 'post' sanat aktarmalarının bir parçası olarak Hal Foster'ın (2009: 26) da işaret ettiği gibi yüzyılın başındaki avangard metodların yeniden kullanımına dayanır. Ancak avangardın 're' (tekrar) girişimlerle hayat bulmaya çalışan postmodern ardılları, 1980'lerden bu yana daha yoğun olarak hissedilmekte, öyle ki bu tekrar alışkanlığı çoğu zaman kitlesel bir nakarata dönüşen kültürel pastiş dönemini işaret etmektedir. Bu dönem, Foster'ın kendisinin de 'meta resim ve heykel' olarak adlandırdığı avangarddır. İşte avangardın kimliğine dair asıl büyük yarılma, anarşist eleştirel kimliğin yitimi nedeniyle bu dönem ve öncesi arasında belirginleşir.

### ‘Yeni’ye Övgü; Modern Avangard

Bir arınma projesi olarak ‘modernizm’, romantizmin başkaldırısıyla atağa kalkan özgürleşme ruhunun modernist dönüşüme varmasıdır. Burjuvaziyle beraber özel ve özerk bir statüye kavuşan sanat, 1848 Paris olaylarının ardından Baudelaire’le ortaya çıkan bağımsızlaşma tutkusuyla birlikte daha sonra kendi yaratıcısına (burjuvazinin egemenliğine) başkaldırmıştır. Modernizm gelenekten, akademiden, toplumdandan, siyasetten, popüler kültürden sıyrılarak bir yandan estetik forma ulaşırken öte yandan çirkinliğe övgüyü içeren bir anti-estetik tözün meşruiyetine varmıştır. Kendine hizmet dışında herhangi bir toplumsal misyondan muaf biçimde saflaşmış ancak bu arınma prensibi sanatın siyasi ve toplumsal bir tavır aldığı tarihi örneklerde de görüleceği gibi sıkça delinmiştir. Bürger’e (2003: 71) göre “sanat kendisine yabancı her şeyi dışında bıraktığında, kendi açısından sorunlu hale gelir”. Bu durumda özeleştirme yapma görevi tarihsel avangarda kalmıştır.

Modernist yapı ile birlikte ilk kez, sanatsal değerler ve düşünce sisteminin olduğu, kültürel bilgi kuramlarının üretildiği, sanat ve sanatçı bilincinin yerleştiği evrimsel süreç yazılmaya başlamıştır. Tarihsel bir dinamiği olan köklerin kavramsallaştırılması sonucu açıkça adları konulan şiir, resim, müzik, mimarlık gibi temel sanat disiplinleri ise kategorilendirilerek ‘modern sanat’ çatısı altında bağımsız ve ulvi tapınaklar olarak hızlıca benimsenmiştir. Estetiğin özerk bir kuramsal alan olarak geçmişten kopuşu, her biri farklı formlarla inşa edilen ve manifestolar aracılığıyla kendini açıklayan sürecin başlangıcıdır. Bu süreçte özellikle dadaistlerle kol kola giren sürrealistler ve fütürist eylemler, avangard ruhun en aykırı örneklerini sergilemişlerdir. İsyan ruhunun yüzyılı sardığı bu dönemde, sanatın artık kendi problemleri ve söyleyecek sözü vardır. Bu yanı sıra sanat kendi felsefesini kurar ve toplumsal alanda verdiği uzun soluklu didaktik hizmetten sonra işlevsizliği kutsayarak zincirlerinden kurtulur. Sadece kendini temsilen içeriğini biçime dönüştüren bu yaklaşımda, sanat artık hayattan da zanaattan da elini çeker. Ancak yine de içinde insanlığın ileriye götürülmesine hizmet eden bir zihinsel aydınlanmanın uzantısını taşımaktadır ve bu nedenle sanatı herhangi bir misyon ve pragmatist amaçtan bağımsız kılan düşünce biçiminden çoğu zaman uzaklaşmıştır.

18. yüzyılın sonunda başlayıp 20. yüzyıla uzanarak insanlık tarihini biçimlendiren tüm büyük toplumsal, siyasal, ekonomik, bilimsel, teknolojik kırılmalarıyla kültürel alanda da domino etkisi yapan modernist devrimin sanatı, sermayenin henüz ortalığı bulandırmadığı bir dönemde hayatın tüm alanlarına sokularak başlıca figürlerinden olmuş, sanatı ve sanatçıyı yücelten yeni yüzyılın ana motifine dönüşmüştür. Fotoğraf teknolojisinin keşfi ile bağımsızlığını resmen ilan eden modern kültür, birbiri ardına üretilen yeni sanat formları, müzeleri, galerileri, yayınları, etkinlikleri ve eğitim kurumları ile ana alterlerini oluşturup kendi tarihini yazmaya başlamış, böylece büyük anlatılar dönemini temsilen çok sayıda manifestoyla birlikte, derin bir açlıkla çeşitlenen sınırsız bir deney alanına dönüşmüştür. Ancak sanatın bu yeni mevkisinin yanı sıra bir yandan da seri üretime dayalı sanayi toplumunun ürettiği bir alt kitle zevki oluşmaktadır. Greenberg, 19. yüzyıl sonundan 20. yüzyıl başına geçiş döneminde endüstrileşme süreciyle ortaya çıkan *kitch* kültür bağımlılığının karşısına estetik normları koymuş, saf ve soyut bir formalizm olarak çözümlediği modernist avangardın eleştirel ilerlemeci tavrını, kitle kültürünü iyileştirmeye yönelik bir sistem olarak görmüştür. Ona göre avangard ve *kitch* aynı yerden (batı burjuvazisi) çıkmış olmakla birlikte, “avangard kültür, istisnai bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin temsilidir” (Artun, 2011: 31’den). Sanat endüstriyel olarak sömürülen kitle kültürüne indirgenmemeli, kitleler yüksek kültüre çekilmelidir. Diğer yanda ise kültürel sahadaki anarşizmin temsilcileri aracılığıyla savaşın yarattığı isyan dalgası yaklaşmaktadır. Tüm bu argümanları alt-üst edecek bir başka avangard çıkış tarihe damgasını vurmak üzeredir.

### Duchamp Avangardı ve Ötesi

İlk dünya savaşının ardından sanatın tözünü sorgulamaya başlayan tarihsel avangard, Duchamp’ın bir hijyenik tesisat firmasına ait endüstriyel ürünü (pisuvar) salt öznenin seçimini başat kıldığı için bir nevi heykel olarak sunduğu tezle amacına ulaşmıştır. Sanatçının seçimi sayesinde bir pisuvarın kazandığı unvan, endüstri ürünlerini fabrikalardan galerilere taşıyarak sınıf atlatmış ve böylece provokatif bir eylem olarak başlayan bağlam değişimi stratejisini sanat tarihine kalıcı olarak armağan etmiştir. Sanat üretimine dair olguların sorgulandığı bir süreç başlatan tarihsel avangard,

'yapıt' kategorisine dahil edilemeyecek etkinlik alanları yaratıp nesnenin kendisine atıfta bulunarak varlık kazanır. Duchamp'ın sorguladığı sanatın nesnesinden ziyade ona dair düşünce üretiminin önem kazandığı yaklaşım, kendinden sonraki dönemde de sanat dünyasında en çok başvurulan yöntem olacaktır.

Tarihsel avangardın en popüler simgesi olan Duchamp avangardı, anti-modernist bir proje olarak geçmişten kopuş iken, postmodern ardılları olan 50 sonrası yeni-avangard oluşumlar, zamansal eksen içinde geçmişe dönüş olarak algılanabilir. Çünkü, buluntu nesnenin yarattığı estetik kayıtsızlık, normatif değerlendirme verilerini aşan ve postestetizmin soyağacını oluşturan yeni bir kategoriye neden olmuştur. Normatif estetik düzenden kopuş ilk avangardla zaten gerçekleşmiştir, bu nedenle yıllar sonra avangardın dönüşü heyecan verici olsa da bir daha aynı vurucu etkiyi taşıyamaz. İkinci dünya savaşından sonra ortaya çıkan avangard oluşumlar; ne Amerikan çıkışlı gruplar, ne sitüasyonistler ne de kavramsal düzlemde üretilen yapıtlar, göz ile zihin arasında bu denli derin bir yırtılma yaratamamıştır. Bu alışma hali 'ilk' olanın şoku ile ilişkilidir.



Resim 1. Marchel Duchamp, Çeşme.

Tarihsel avangard, sanatın biricikliğine, sanatta aura ve öznelliğe karşı bir sonlandırma girişimi olmuştur. Pisuar, imzanın yapıttan önde olduğu piyasa belirlenimleri ile alay ederken sanatçı eliyle üretimi temsilen bireysel yaratıcılığı da masaya yatırır. Bir başyapıt değil provokasyon aracı olarak pisuar, sanat yapıtı olgusunu imha edememişse de önem-

li boyutta başkalaşıma sokmuştur. Böylece asıl olan nesne değil edimin kendisidir. Ancak bu provokasyon, kurumsal yapılar tarafından yapıt kategorisine dahil edilince sistem tarafından soğulmaktan kaçamaz. Sanat eseri olarak kabul edilir edilmez müzede diğer yapıtların yanında yer alan obje, sanat karşıtı olma niteliğini kaybetmiştir. Sanatı reddederken onun bir parçasına dönüşerek kaçınılmaz olarak sanatın vitrinine dahil olan avangardın karşı çıktığı şeyin içine dahil oluşu, onun protest tavrını boşa çıkararak avangardist amacından uzaklaştırır. Sadece avangardın uzantıları değil ilk örnekleri bile, 1950-80 arasında Amerika'da açılan 2500 yeni müze aracılığıyla bizzat saldırdığı değer sistemleri tarafından koleksiyona dönüştürülerek kısa sürede emilmiştir. Kapitalizm dinamiklerine bağlı olarak hız kazanan şeyleşme süreci ile ilgili Jameson da pastiş ve nostalji sanatıyla gelişen ve tarihselciliğin etkisini tamamen yitirmesine yol açan bir sığlaşmadan söz etmektedir (Foster, 2009: 93). 1960'larda ister 'Kavramsal Sanat' ister 'Yeni Avangard' olarak nitelendirilen ifade biçimlerine bakılsın, bu dönem sanatının düşünsel tabanı, özünde Duchamp'ın putkırıcı stratejisinin devamıdır. Bu radikal eylem 50'lerde 'Yeni Dadacı' olarak nitelendirilen Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçıların yanı sıra onun tarihsel açılımları olarak 60'ların tüm sanat çizgisini biçimlendirmiştir. 1950'lerin sanatında, sanatın nesnesini değil, içerdigi bağlamı kutsayan, Duchamp sonrası bir kavramsal üretim sürecinden söz etmek mümkündür. Piero Manzoni'nin kendi dışkısını içeren objeler ya da Andy Warhol'un baskıları, sanatta dil, biçem, orijinalite, aura gibi görsel deneyimleri saf dışı bırakmak içindir.

1957'de kurulan Sitüasyonist Enternasyonel ve onun etkisiyle yükselen 1968 Paris olaylarında tekrar dirilen heyecan dalgasının ardından Avrupa ve Amerika başkentlerinde yapılan büyük ölçekli sergiler, yayınlar ve konferanslar, avangard ruhun ikinci yükselişini tarihe taşımıştır. Fakat Sitüasyonist Enternasyonel'in modernizmin hayatı sanattan arındırma idealinin karşısına koyduğu hayatı sanata çevirme ideali, yaşamı yaratıcı bir oyuna dönüştürecek ikinci bir devrim peşindeyken karşı-kültürü devraldığı mirasçıları dadaist, sürrealist ve fütüristlerin izlerini aşamamıştır. 1968, avangardın Avrupa'daki son nefesidir. 1940-85 arası Amerika'da yeniden doğmuş gibi gözükse de eleştiri dünyası avangardın tüketimi konusunda aynı fikirdedir. Bu nedenle 68 avangar-

dinin dirilişi de yerini umutsuzluğa bırakan bir tekrar olarak son bulur.

1950-60 sanatı, detaylandırılmış olarak yeniden kullanılan benzer araçlar nedeniyle daha ziyade tarihi öncellerine öykünen bir *deja-vu* etkisi yaratır. Avangard geleneğini sürdürmeye çalışan Happening, Fluxus gibi tüm oluşumlar da aynı nedenlerle ilk deneyimlerin isyan gücüne ulaşamaz. Bu tür genişletilmiş tekrar eylemlerinin ya da bulunduğu nesnelere değişim değeri aracılığıyla zaten tüketilmiş olan şok, tekrar edildiğinde travmaya dönüşür. Dolayısıyla yeni avangardın ilişki kurmaya dayalı mantığı, çoğunlukla geçmiş olguları aşındırma halinden öteye geçemez. Yüzyılın sonuna yaklaştıkça daha da belirginleşen karakteristiği, Baudrillard'ın "avangardın öncü ütopyaların yerini gerileyici ütopyalara bıraktığı... geçmişindeki formları az çok sahil ve yapay bir biçimde dirilttiği" iddiasını akla getirmektedir (Baudrillard, 2010: 85). Bu durum savaş sonrası dönemlerin savaş öncesi dönemlerin edilgin birer tekrarı olup olmadığı sorusunu kendisine bile soran Foster için bir anlam taşımaktadır. Ona göre "yeni avangardın geçmişin paradigmasını kullanması sanatın eksenini ve toplumsal boyutunu geliştirmek içindir" (Foster, 2009: 13). Bu nedenle Bürger'in de desteklediği tarihsel avangardın ana kök, yeni avangardın ise tarihsel avangardın kalıntılarından oluşan bölünmüş tekrar olduğu düşüncesini reddeder. Ancak tüm bunların yanında sanat kurumunun, avangard eleştirinin değiştiğini, sıkça tekrara başvuran yeni avangardın gösteri kültürü tarafından asimile edildiğini de kabul eder. Bürger'e (2003: 106) göre gerçekliğin dokularına nüfuz etmek açısından hayatın sanata mesafesizliği sorunsuz değildir çünkü tümüyle hayatın içinde eriyen bir sanat, onu eleştirme yeteneğini yitirir. Ona göre tarihsel avangardın bu mesafeyi yok etme arzusu her şeye rağmen tarihsel bir ilerlemecilik tutkusunu barındırmaktadır, oysa zamanla bu mesafe kültür endüstrisi yüzünden sahte bir biçimde kapanmıştır.

Modern avangardın çok sayıda 'şey' ile arasına koyduğu mesafe yeni avangarda ortadan kaldırılır. Nihayetinde saldırdığı sisteme dahil olmaktan kurtulamayan avangard Habermas'a göre de "gündelik hayatın rasyonelliğini teşhir ederek hayatı yoksullaştırmaktan kurtaramadığı için" başarılı değildir (Bürger, 2003: 23). Bu ardıl dirilişler, avangardın tüketimi konusundaki düşünceleri haklı çıkarmaktadır çünkü

"Avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneleyen neo-avangard, anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüşmüştür" (Bürger, 2003: 124).

Ancak belirtilmelidir ki, 1950, 60 ve 70'lerde ortaya çıkan tavrı, güdümsüz girişimler olarak en azından sanat kurumuna ya da *White Cube* (Beyaz Küp) gibi söylemlerle sistem tarafından belirlenen oluşumlara karşı geliştirdiği duruşla 80'li yılların sanat atmosferinden ayrılır. 1960 ve 1970'lerde Amerika'da meta-kültür biçimine, galeri sistemine karşı yaratılan alternatif arayışlar gibi avangardın ruhuna uygun olarak girilen eylemler de söz konusudur. Sanat yapıtının daha çok yazılı metin formatında biçimlendiği 1970'ler beden, eylem, metin, imge birlikteliğine sahne olur. Bu eylemler anlamın reddi yerine bayağılığın ötesinde bir anlam arayışını önemser.

Kültürel alandaki manipülasyonun hissedilmeye başladığı 1980'ler, çokuluslu bir yapıya evrilen sermayenin küresel boyutta atağa kalkarak sanat dünyasında da kontrolü ele aldığı, piyasalardaki sıcak para akışının arttığı bir dönemdir. Piyasa/pazarlama değerlerinin ön planda olduğu bu kültürel ray değişimi içinde avangard, muhalif yapısı gereği bu yapılarla yan yana gelemez. Endüstri tarafından avangardın son kuşak temsili olarak markalaştırılan isimler, avangardın kendi kimlik yapısına çok uzak bir tablo içinde sermaye ve kurumlarla yakın ilişkide olmuşlardır. "Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp'ın hazır nesnelere (*ready-made*) sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir biçimde ulaşamaz. Aksine Duchamp'ın pisuvarı sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu 'bulan kişi' 'eser'inin müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avangardist isyan tersine çevrilmiş olur" (Bürger, 2003: 55). Bu nedenle 1917 tarihinde alaşağı olan zihinlerde bir daha benzer bir travma oluşturulamamıştır.

İlk ortaya çıktığında piyasa-meta ve kurumsallaşma kavramlarına karşı duran düşüncenin nesnesi olan hazır yapıt, ileri endüstriyel toplumda piyasa ekonomisini benimsemek suretiyle meta heykel olarak mirasçısından ayrılmış, estetik kodları aynı kalırken düşünsel politik kodları dönüşüm geçirdiğinden aynı cümlelerle farklı şeyler söyleyen bir konuşmacıya dönüşmüştür. Hazır yapıtın ileri örneklerinde nesnelere değer mevkilerini belirleyen artık yarattıkları algı

değil, ardındaki finansal yapı tarafından belirlenen piyasa 'eder'leridir. Böylece sanatın şaşırtıcı yanı, artık çoğunlukla üzerindeki bol haneli etiketleriyle ilişkidir. Dolayısıyla yapıyla kurulan ilişkide gündemi en çok işgal eden rakamsal değerlerdir.



Resim 2. Andy Warhol, *Brillo Kutusu*.

Avangardın şaşırtan yanı kitle eğlence endüstrisiyle fazlaca kol kola girdiği için sıra dışılık sıradanlaşmıştır. "Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı an"da başlamıştır (Debord, 2006: 52). Meta-gösterge biçimleri olarak metaforik bir süreçle 'şey'leşen nesnelere, insanlar, eylemler, gösteri estetiğinin birer parçası olarak tüketim imgelerine dönüşür. Yüzyılın sonunu temsil eden çağdaş sanat pratiklerinde, kitle ruhunu körükleyen bu gösteri kültürü açıkça görülebilir.



Resim 3. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*.

Estetik çözüme üzerinden yapılan yanıyla savaş sonrası temsiller, çoğunlukla egemen kitle retinasına ayarlı bir anlayışın inşasına dönüşerek içkin açıdan sorunlu hale gelir. Fredric Jameson'a göre de yeni avangard mirasçısından farklıdır. Kuramsal açıdan bir benzerlik olsa da "yeni avangard köklü bir darbe sayılmaz, (çünkü) eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil eder" (Bürger, 2003: 28'den). Çağdaş sanat pratiğinin sınırlı muhalif çıkışları da post-endüstriyel meta kültürü tarafından emilerek özümser. Anlaşılabileceği gibi yerleşik değer ve anlamlar bütününün imhasını amaçlayan avangardın yıkıcı etkisi bir kez daha yaratılamamıştır çünkü geç kapitalist endüstri, temel metinlerle karşı bellek oluşturma girişiminde sözde avangardist kışkırtmayı kullanırken avangardın kurumsal imhasını isklamaktadır.

Yeni toplumun avangard modeli, bir karşı-duruş, eylem, söylem, ifade ve düşünce simgesi olan tarihsel avangardın köklerinden kopuk olduğundan avangardın ilk ortaya çıkışındaki anlamına mesafeli durur. Çünkü geleneksel sanat biçimlerini ve sanatın tüm tarihsel öğretisini yok sayan avangardın başlıca simgesi olarak direniş, onun yüzyıl sonu uzantılarında ne toplumsal ne siyasal ne de kültürel bağlamda karşımıza çıkar.

Bu tarihsel çoğaltım tersine varlığını borçlu olduğu iktidarın yetkesini arzulayan irade üzerine oturmaktadır. Popülerin temsili üzerine odaklı avangard, kültürel piyasanın sınırsız kapsama alanına giren çoğulculuğu karşısında ileri endüstriyel zamanların markası olarak meta toplumunun belirlenimlerine boyun eğmek zorundadır.

Genellikle dünya sanatı olarak adlandırılan kültür endüstrisinin sosyal pozisyonunu kontrol eden faktörlere bakıldığında bazı yeni sanatsal üretim biçimleri ve biçimsel yön değişiminin (neden) düzenli olarak çoşkuyla kucaklanmakta olduğu anlaşılır. (Buchloch, 2000: 203)

Bu nedenle gerçeğin geri dönüşü olarak vaftiz edilen 1980 sonrası pratiklerin karşı-sanat söylemi, çoğunlukla Duchamp'ın yarattığı toplumsal reddin bütünüyle farklı olarak tarihsel bir kırılmanın çok ötesinde sistemin karşısında değil, hizmet alanı içinde gözükmektedir. Böylelikle avangardın kültürel statükoya açıkça meydan okuyan tavrı

ortadan kalktığından kavramın içi boşalmış olur. Avangardın zamana yayılan paradoksal çizgisi, eleştirel modellerdeki sapma ile geçmişle kurulan bağların sığ bir düzlemde muhafaza edilmesine yol açar ve metamorfozik kültürel yapı içindeki doku deformasyonlarına rağmen postmodernizmin geniş kapsamlı karakteri içinde avangardın yeni biçimleri olarak yerini alır. Batur'un (2013:3) da belirttiği gibi, "yenilik-çilik düzmece değilse bile yanıltıcı bir denektaş olma özelliğini taşıyor: Avant-garde tarihi bir yandan da genç ölümler mezarlığı'na dönüşerek temel ekseninden kaymıştır. Bu durumda yeni kuşak avangardları avangard yapan nedir? Bu dönemde avangardın ruhunu yansıtan herhangi bir direniş, dadaist bir yapı-bozum ya da radikal bir eylemin eksikliğinin yanı sıra paradigmatal göstergelerin parçası olarak kendi etkinliğinin sosyal anlamı üzerine düşünce üreten eleştirel kuramlar da niteliğini kaybetmiştir. Büyük anlatıların terkinin yerine konan 'şey'leşme salgınında sanatın vardığı yer çoğunlukla kendi kendinin maniyerizmi gibi görünmektedir. Bahtsetzis'e (2012: 47) göre de avangard, "modernizmin günümüzde kendini tekrarlayan fantazmagoryalarıdır". Bu durumda içinden geçtiğimiz süreç avangardın geri dönüşü olarak kabul edilebilir mi?

Jean Baudrillard, Terry Eagleton, Guy Debord, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Donald Kuspit gibi düşünürlerin de işaret ettiği gibi yeni avangardın, çoğunlukla onu postyapısallık bağlamında başarısız kılan pastişe dayalı bir kültürel entropi olarak, bozulmuş bir form, genetik yapısı değiştirilmiş bir organizmaya dönüştüğü ve özgürleştirici aurasını yitirmiş olduğu açıktır. Baudrillard'ın 'simulark evren' olarak tanımladığı bu 'miş gibi'lik sendromu, sanatın mecrasında da dönemin en tipik göstergeleri arasında yer alarak kolektif bir uyuşma, kitlesel bir halüsinasyon haline evrilmiştir. Bu durumda Ranciere'nin de (2012: 63) günümüzün paradoksu olarak sorunsallaştırdığı sanatın "kendi siyasetinden emin olmama" ya da "kendi siyasetinden yoksun olma" hali temel düğümlerden biri olarak ortada durmaktadır.

### Sonuç

Büyük anlatıların epistemolojik şeması içinde son yarım yüzyılda ortaya çıkan ekonomik, siyasal, kültürel, toplumsal yapı ve beraberindeki iktidar ilişkilerinin tarihsel avangardın iddialarını eritme etkisi, yeni liberalizm tasarısının uzamsal

ve zamansal bütünlük algısı oluşturma hamlesiyle billurlaştır. Günümüz avangardının oluşumu toplumsal kültür, siyaset ve sermayenin sarmaladığı ekonomik alandan bağımsız açıklanamaz. Dadaizm ve Sürrealizm gibi geçmiş avangardların öngördüğü düzen değişimi, günümüz avangardı açısından sadece nostaljik bir anıştırma niteliğinde olduğundan bugün için bir direnç modeli olmaktan çok uzaktır. Çünkü sömürge sonrası sunulan yeni 'karşı modeller', anarşist taleplerden ziyade ehlileştirilmiş kültür dizaynlarına yakındır (Enwezor, 202: 52).

Sanatın devrimcileştirilmesi mi, evcilleştirilmesi mi? noktasında sorunsallaşan sanat, ileri endüstriyel toplumun dominant kültürel vahasında gitgide kendi kendinin karikatürüne dönüşmüştür. Yüzyılın sonunda yeni avangard söylemlerini içeren kültürel akış, tarihsel avangardı kavramı başarmış bir yapıyı değil, büyük ölçüde geçmiş söylemlerin pastişine dayanan bir kalıntıyı hatırlatır. Avangard, evrim ve ilerlemeyi barındırırken, post endüstriyel avangard, aktarım ve geriye dönüşü barındırmaktadır. Çünkü Foster'ın (2009: 52) da belirttiği gibi "içinde bulunduğumuz zaman, gerçekleşmesi yakın bir devrimden yoksundur". Bu nedenle ilk avangardların yaptığı gibi 'duvarları yıkmak' hedefine bu avangard kategorisinde rastlanmamaktadır. İlk avangardlar düşünüldüğünde, hem sanat hem de sanatçı evcilleştirilmiştir. Bu nedenle kültürel devrimin meta düzlemde cisimleşerek kendi kendini imha eden bir endüstriye dönüştüğü son çeyrek yüzyıl, avangardın mirasını taşımaktan çok uzaktır. Küresel boyutta sanat ancak pragmatik ilişki üretiminden kurtulup tüm kontrol mekanizmalarıyla arasına kalın çizgiler çektiğinde kimlik bunalımını aşarak avangardın bağımsız isyanına ulaşabilecektir.

### Kaynakça

- Adorno, W. Theodor (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev: Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali (2010). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bahtsetzis, Sotirios (2012). "Avangard Nasıl Tekrar Edilir", *Genç Sanat*, çev: Özümcan Çekiç, (205) 47-55



- Batur, Enis (2012). "Pervasız Pertavsız-Keşif Hareketleri", *Cumhuriyet Kitap*, (1192):3.
- Baudrillard, Jean (2008). *Simülarklar ve Simülasyon*, çev: Oğuz Adanır, Ankara:Doğu-Batı Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev: Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buchloch Benjamin (2000). *Neo-Avantgarde And Culture Industry- Essays On European And American Art From 1955 to 1975*, Cambridge: Mit Press.
- Bürger, Peter (2003). *Avangard Kuramı*, çev: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, Guy (2006). *Gösteri Toplumu*, çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Enwezor Okwui, (2002). "Kara Kutu, Bugün Avangard Nedir? Küreselleşmenin Sömürgecilik Sonrası Etkisi ve Uzak Yerlerin Korkunç Yakınlığı", *Sanat Dünyamız*, çev: Kemal Atakay, (84) 49-56
- Foster, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev: Esin Hoşsucu, editör: Barış Acar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harrison Charles & Wood Paul, (2011). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, çev: Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*, çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

### Görsel Kaynaklar

Resim 1. Marcel Duchamp, *Çeşme*

[www.surrealismus.blogspot.com](http://www.surrealismus.blogspot.com) (08.05.2013)

Resim 2. Andy Warhol, *Brillo Kutusu*

[edu.warhol.org](http://edu.warhol.org) (02.01.2013)

Resim 3. Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*.

[www.wallchan.com](http://www.wallchan.com) (02.01.2013)