

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

AVANGARD FOTOĞRAF TEKNİKLERİ
VE
ÇAĞDAŞ SANATA ETKİLERİ

Hazırlayan

Arzu ÇETİN

Danışman

Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR

İzmir-2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Avangard Fotoğraf Teknikleri Ve Çağdaş Sanata Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Arzu ÇETİN

...../..... / 2019

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü" nün/...../.....tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği" nin maddesine göre **Sanat Ve Tasarım** Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Arzu ÇETİN' in "Avangard Fotoğraf Teknikleri Ve Çağdaş Sanata Etkileri"** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat“ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

“Avangard Fotoğraf Teknikleri Ve Çağdaş Sanata Etkileri” konulu çalışmada, Neo-Avangard, Kitsch, Gerçeküstücülük, Dada, Modernizm ve Postmodernizm gibi sanat akımlarına sıklıkla yer verilmiştir. Avangard fotoğraf tekniklerinin çağdaş sanatta yer edinim sürecine ilişkin yaklaşımların ele alındığı bu tez çalışması, tarihsel ve Neo-Avangard çelişkilerin yanı sıra fotoğrafla birlikte farklı sanat disiplinlerinin çağdaş sanata yansıma biçimlerini göz önünde bulundurarak incelenmiştir.

Avangard kuramının daha iyi anlaşılması için çağdaş sanattaki yeri, kültürel ve toplumsal yapılanması ortaya konarak, bu yapılanmanın sanat yapıtları üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Avangard kavramı ve çağdaş sanatın yapısal özellikleri belirlenerek fotoğraf sanatı içerisinde sanatçı örnekleriyle ve farklı sanat akımlarıyla birlikte incelenmiştir. Çağdaş sanat içerisindeki teknolojik, toplumsal, kültürel farklı disiplinlerin değişimlerinin bir sonucu olarak çıkış noktaları belirlenmeye çalışılmıştır. Çağdaş ve güncel sanatın tartışılmaya başlanması çağdaş sanat alanında öncü ve farklı eserler üreten sanatçıların estetik görüşleri; teknolojik gelişim ve toplumsal değişimlerin yansımalarıyla göz önünde bulundurulmuştur.

ABSTRACT

In the study titled “Avant-garde Photography Techniques and Their Effects on Contemporary Art sanat, art movements such as Neo-Avant-Garde, Kitsch, Surrealism, Dada, Modernism and Postmodernism are frequently mentioned. This thesis, which focuses on the approaches of avant-garde photography techniques to the process of acquiring space in contemporary art, has been examined by considering historical and Neo-Avant-garde contradictions as well as the ways in which different art disciplines are reflected to contemporary art.

For a better understanding of the avant-garde theory, its place in contemporary art, its cultural and social structure, and its effects on the works of art have been investigated. The concept of avant-garde and the structural features of contemporary art have been determined and examined with examples of artists and different art movements in the art of photography. As a result of the changes in different disciplines of technological, social and cultural within contemporary art, the starting points have been determined. Beginning to discuss contemporary and contemporary art, aesthetic views of artists who produce pioneering and different works in contemporary art; technological developments and social changes.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezi olarak gerçekleştirdiğim “**Avangard Fotoğraf Teknikleri Ve Çağdaş Sanata Etkileri**” isimli yüksek lisans tez çalışmam, Lisans eğitimim boyunca yaptığım çalışmalarımı da kapsayan bir konudur. Resim kökenli bir sanat disiplini eğitimi almış olmama rağmen çalışmalarım daima çeşitli ve farklı sanat disiplinlerini de içinde barındıran projelerle bağlantılı bir süreçte ilerlemiştir. Tüm Lisans ve Yüksek Lisans eğitim sürecinde benim için fotoğraf ve resim alanları birbirinden farklı iki ortak sanat disiplinini oluşturmuştur.

Bu süreçte çalışmalarımın içeriğini daha fazla doldurmama yardımcı olan başta engin deneyim ve bilgilerinden yararlandığım saygıdeğer hocam ve danışmanım Doç. Dr. A. Beyhan ÖZDEMİR olmak üzere, Fotoğraf Bölüm Başkanı Prof. Dr. Simber ATAY, Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ ve Yüksek Lisans yapmamı sağlayan Resim Bölümü Lisans hocalarıma, başta Dr. Öğretim Üyesi Murat ÖZDEMİR, Prof. Mümtaz SAĞLAM, Prof. Gülay SAĞLAM, Doç. Dr. A. Feyzi KORUR, Dr. Öğretim Üyesi Borge KANTÜRK ve bölümden emekli olan sevgili hocam Dr. Öğretim Üyesi Ramazan BAYRAKOĞLU’na Lisans ve Yüksek Lisans eğitimimde katkısı olan bütün hocalarıma verdikleri emekleri ve katkılarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmam boyunca beni destekleyen annem Sevda TAŞ’a, en büyük destekçilerimden biri olan kardeşim Aysu ÇETİN’e ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen nişanlım Yiğit Ali GÜVEN’e çok teşekkür ederim.

Arzu ÇETİN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	I
TUTANAK.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA AVANGARD KAVRAMI

1.1. Avangard Kavramı ve Tarihsel Süreci	5
1.2. Avangard ve Toplum İlişkisi.....	10
1.2.1. Burjuva Toplumunda Sanatın Özeleştirisi Olarak Avangard.....	12
1.3. Peter Bürger'in Avangard Kuramı.....	16
1.4. Neo – Avangard Oluşumlar.....	19
1.4.1. Marcel Duchamp Avangardı ve Sonrası.....	24

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT AKIMLARINDA ÖRNEKLERLE AVANGARD YAKLAŞIMLAR

2.1. Avangard ve Fotoğraf İlişkisi.....	32
2.2. Avangard Manipülasyonlar: Dada ve Gerçeküstücülük.....	35

2.3. Avangard, Özerkleşme, Modernizm Ve Kitsch.....	40
2.4. Avangard'ın Çağdaş Sanatta Etkileri.....	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE DENEYSEL BİR DİL OLARAK ÇAĞDAŞ SANAT

3.1. Çağdaş Sanat Kavramı ve Bağlıları.....	55
3.2. Çağdaş Sanatta Yaratıcı Dilin Yansımaları.....	60
3.3. Plastik Sanatlarda Çağdaş Sanat Yaklaşımı.....	67
3.4. İşitsel ve Görsel Sanatlarda Çağdaş Sanat Yaklaşımı.....	77
3.5. Çağdaş Sanatta Performans ve Enstalasyon.....	88
3.6. Çağdaş Sanatta Arazi ve Çevre Sanatı (Land Art).....	99

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF PRATİĞİ

4.1. Çağdaş Sanat Olarak Fotoğraf.....	106
4.2. Çağdaş Fotoğraf Sanatında Deneysel Yaklaşımlar.....	114
4.3. Günümüzde Dijital Teknolojinin Fotoğraf ve Çağdaş Sanat Üzerindeki Etkileri.....	121
4.4. Avangard Fotoğraf Teknikleri Kullanan Çağdaş Sanatçı Örnekleri.....	125

SONUÇ	132
-------------	-----

KAYNAKÇA	134
----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fot. 1: Claude Monet, Kavak Kavağı, 1891.....	9
Fot. 2: Marcel Duchamp, Pisuar (Fountain), 1917.....	22
Fot. 3: Robert Rauschenberg, Giriş Limanı, 1998.....	26
Fot. 4: Jasper Johns, Target, 1961.....	26
Fot. 5: Pierro Manzoni, Sanatçı Dışkısı (Artist's Shit), 1961.....	27
Fot. 6: Marcel Duchamp, Pisuar (Fountain), 1917.....	52
Fot. 7: Andy Warhol, 32 Campbell (Çorba Tenekesi), 1962.....	53
Fot. 8: Andy Warhol, Brillo Soap Pads Box , 1969.....	54
Fot. 9: Man Ray, Gift, 1921.....	61
Fot. 10: Georges Braque, Şişe Ve Balık, 1910.....	63
Fot. 11: Pablo Picasso, Cezayirli Kadınları, 1932.....	64
Fot. 12: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi (Sayı 30), 1950.....	69
Fot. 13: Henri Matisse, La Gerbe, 1954.....	69
Fot. 14: Anselm Kiefer, Your Golden Hair, Margarete, 1981.....	71
Fot. 15: Helen Frankenthaler, Macellan I, 2001.....	73
Fot. 16: Kenneth Noland, Kuraklık, 1962.....	73
Fot. 17: Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning, 1912.....	74
Fot. 18: Alexander Calder, Stading Mobile, 1937.....	76
Fot. 19: Jeff Koons, Elektrik Süpürgeleri, 1981-1987.....	82
Fot. 20: Matthew Barney, Cremaster 1: Goodyear Chorus, 1995.....	83
Fot. 21: Nam June Paik, Nixon TV, 1969.....	84
Fot. 22: Anya Gallaccio, Güzelliğini Korumak, 1991-2003.....	96
Fot. 23: Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993.....	97
Fot. 24: Andy Goldsworthy, Delik, 1981.....	100

Fot. 25: Michael Heizer, Levitated Mass, 2012.....	100
Fot. 26: Banksy, Yellow Line Flower, 2008.....	102
Fot. 27: D. Face, Double Crossed, 2016.....	103
Fot. 28: Robert Rauschenberg, Buffalo II, 1964.....	108
Fot. 29: Cindy Sherman, Untitled (No.224), 1990.....	110
Fot. 30: Caravaggio, Young Sick Bacchus, 1593.....	110
Fot. 31: Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936.....	111
Fot. 32: Walker Evans, Allie Mae Burroughs, 1936.....	111
Fot. 33: Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, Timmy, Peter and Frederick, 2002.....	112
Fot. 34: Marhew Brandt, Lewis Lake, 2013.....	115
Fot. 35: Thomas Kellner, Paris, Tour Eiffel, 1997.....	116
Fot. 36: Maurizio Anzeri, Caroline, 2015.....	117
Fot. 37: Nick Veasey, Easy Rider, 2015.....	118
Fot. 38: Nick Gentry, Metamorph, 2013.....	119
Fot. 39: Miladen Stilinovic, Artist at work, 1974.....	122
Fot. 40: Robin Rhode, Stone Flag, 2004.....	123
Fot. 41: Ahmet Ögüt, Karşılıklı Sorunlar, Yaratıcı Davranış: Çay Satıcısı, 2008.....	124
Fot. 42: Cindy Sherman, Clowns Untitled: 417, 2004.....	127
Fot. 43: Andreas Gursky, 99 Cent, 1999.....	128
Fot. 44: Taryn Simon, Express Highways, 2012.....	129
Fot. 45: Philip – Lorca Dicorrcia, W. March 14, 2000.....	130
Fot. 46: Murat Germen, Muta – Morphosis: İstanbul Zincirlikuyu 01, 2013.....	131

GİRİŞ

Tarihte yaşanan bir kırılma, sanatı yeni bir rotaya sokmuştur. Avangard bunu ayırım göstermeden sanatın kendisine başkaldırarak yapmıştır.¹ Avangard, kültür, sanat, gerçeklik tanımları içinde kabul gören kural olarak benimsenmiş, ilkeleri sarsarak sınırları değiştirmeyi amaç edinmiştir. Bu ilkeler, sosyo-kültürel reformlardan estetik deneyimlerin değişimine kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Avangard'ın farkına varılması ve ne olduğunun tam olarak anlaşılması için tarihsel süreç içinde ne demek istediğine ya da nasıl gelişip, ilerlediğine bakılmalıdır.

Bu bağlamda tezin Birinci Bölümü'nde, bazı temel terimlerin ya da tanımların avangard ve neo-avangard ile olan ilişkileri ortaya konulmuştur. Avangard terimi, ilk kez ütöpik düşünür sosyalist Saint Simon'un topluluğunda, büyük toplumsal projenin gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere sirkülasyona girer. Peter Bürger'in ise avangard kuramında ele aldığı avangard hareketler, sanatla yaşam pratiğini buluşturmak isteyen, gelenekselleşmiş sanatın bizzat kendisine saldıran ve sanatı yok etmeye çalışan tam anti-sanat hareketleridir. Ancak, karşı çıktıkları ve savaştıkları sanatsal değerlerin içinde yine sergiler, müzeler, eleştirmenler derken amaçlarının dışında sanatsal değerler gelişir. Yani, sistem karşısında yenik düşerler. Bürger'e göre, avangard hayallerini gerçekleştirmeyi başaramazlar. Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumsallaşmasına karşı bir saldıdır. Tarihsel avangard hareketlerinin, yalnızca geleneksellikten kopuşu değil, sanat kurumunun tamamen ortadan kaldırılmasını amaçladıkları dikkate alınırsa, "yeni" kategorisinin bu açıdan daha da namüsaıt olduğu görülür. Burada "yeni" bir oluşum söz konusudur, ancak bu yenilik, sanat tekniklerinden ve temsil sistemindeki bir değişimden de nitelik bakımından farklıdır.

¹ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf> (erişim tarihi 05.04.2019)

Clement Greenberg'e göre ise Batı burjuva toplumunda meydana gelen avangard kültür, döneme ilişkin toplum eleştirisinin gün yüzüne çıkmasına neden olmuş.

1850-1860'lı yılların entelektüel kültür farkındalığının belli bir kısmını oluşturan avangard bakış açısı, sanatçılar tarafından bilinçli olmasa da içselleştirilmişti.

Avangardın sanatta fonksiyonu "deney yapmak" değil, ideolojik kaos ve şiddetin ortasında kalmışken, kültürün gelişmesini sağlayacak bir yol bulmak olduğu görülür.

Toplumun dışında kalan avangard sanatçı, eserlerini sınırlayarak onun yüce ve erişilmez konumunu korumaya çabalamıştır. Sanat sanat içindir anlayışı ortaya çıkmış ve böylece konu ya da içeriğin dışında kalması gereken bir duruma gelmiştir. Avangard, salt bağımsızlığın araştırmasında iken "nesnel olmayan" soyut sanat akımına ulaşmayı hedefler. Clement Greenberg, avangardı temelde özerk bir soyutlama olan sanatın arındırılmasıyla ilgili angajmanı dolayısıyla tanımlayarak bunu uç bir noktaya taşıdı: “Yüksek Sanatı” dünyaya ilişkin tüm referansları silmeye kalkmış bir sanat olarak tanımladı ve onu “kitsch” in ya da popüler kültürün karşısına koydu.

Tezin İkinci Bölümü’nde fotoğrafın, dönemin resim sanatının etkisinde gelişen resim alanı ve fotoğraf sanatında etkin olan Dadaizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm ve Kitsch gibi modern sanat akımları kapsamındaki çalışmalar incelenerek, modernizm sürecinde fotoğraf sanatında ve avangard kavramını kapsayan sanat akımlarında kullanımı gösterilmiştir. Fotoğraf, sanat olarak, en azından bir buçuk asırdır kültürümüzün önemli bir boyutu haline gelmiştir. Ancak daha birçok rolü ve amacı olduğundan, özellikle yakın geçmişte bu rolü çok daha fazla yaygınlaşmışken, fotoğrafı bir sanat formu olarak kabul etmek iddialı bulunabilir. Dolayısıyla, fotoğrafı sadece gördüğümüz ve deklanşöre basarak belgelediğimiz bir kayıt olarak göremeyiz. Fotoğraf hakkında böyle düşündüğümüzde onu resim kadar benzersiz ve yaratıcı buluruz.

Sanatta avangard ile beraber ses getiren farkındalık yaratan, bu farklılaşmaların eser özellikleri yüzünden sanatta giderek bir kriz ortamını doğurmuştur. Sanatın içinde bulunan avangard ile ilgili tarih ve içerik açısından benzer sorunlar 20. yüzyıldan bu yana karşıt düşünceleri öne sürmüştür. Bu karşıt düşünceler, avangardın belli bir devrede olması ya da olmaması, ise olayları ve sanat akımlarını içerdiği ortamda değişim gösterir.

Bir takım düşünürler ve eleştirmenler, avangardı modernizmin altında konu edinirken; bazıları avangardı kesinlikle modern sanatın dışında bırakmışlardır.²

Modernizmin "yeni" kavramıyla olan ilişkisi bilinmektedir. Tüm sanat tarihi içinde biçimler biçimleri izler; bu anlamda yenilik birbirini izleyen akımların her biri için temeldir. Modernizm, sağduyu, nesnelliği ve ilerlemeyi vurgularken, “Postmodernizm” olarak anılmaya başlayan tavırların bulunup bulunmayacaklarını sorgular. Güncel sanat düşüncesinin takipte olduğu dünya çapında olan ve bütünsel olan, postmodernizm de müdafaası muhtemel olmayan “meta-anlatılar” kapsamında reddedilir. Postmodernist, durum içerisinde ki arzuya göre tekrar gündeme gelerek simgelerin tanımında objektif olanın ve hatta kararlılıkların uygulama ihtimalini yadsır. Modernist ilerleme düşüncesinde avangard kavramı merkezi bir yönlendiricidir. Avangardizm sanatçının düşüncesindeki yeniliğe ve kavrayışın derinliğine büyük önem verir.

Gündelik hayattan alınan ve galerilerde sergilenen sıradan obje ve materyaller farklı veya “alışılmadık” görünebilir. Bir zamanlar fonksiyonel olan bu objeler, fonksiyonu olmayan “hazır-nesne” haline gelir. 1920’lerdeki Dada ve Sürrealizmin kimi stratejilerini kullanan 1960’ların neo-avangardistleri ise bu baskın kültürel yapıyla baş etmekten çok, dolaylı da olsa buna teslim olmuş gibidir. Kurulmuş ve değiştirilmiş “nesnelerin” bu daha eski gelenekleri, yalnızca 1960’ların ve 1970’lerin neoavangardlarını etkilemekle kalmamış, aynı zamanda sonraki nesli için bir modaya dönüşmüştür.

Tezin Üçüncü Bölümü’nde ise çağdaş sanat bağlamları sanatçı örnekleriyle çeşitlendirilmiştir. Tarih boyunca sanatçılar özgün ve yeni olanı bulabilmek için sürekli arayış içerisinde olmuşlardır. Eğer sanat sadece görüntüyle veya mimesisle ilgili olmaktan çoktan çıktıysa, belki de niteliğine ve harcanan emeğe, toplumsal gerçekliliğine altını çizdiği fikrin veya yaratımın ardındaki niyetin buluşçu ve orijinal olup olmadığına bakılmalıdır.

² <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf> (erişim tarihi 05.04.2019)

Günümüzde birtakım güncel fotoğraf sanatçıları geleneksel fotoğrafın avangard olarak vasıflandırılan metotların neticesinde ortaya çıkardıkları görüntülerin anlamlarını gün yüzüne çıkarmak için fotoğrafla ilgili materyalleri bir araç gibi kullanmışlardır.³

Dördüncü Bölümde ise, avangard, kavramsal ve soyut sanat tüm sanat disiplinlerinde olduğu gibi fotoğraf sanatında da yeni bir söylem arayışını hangi biçimde karşılayabileceğini ele almıştır.

Çağdaş sanat (birbiriyle eş değer görsel özelliklerin belleğine ait) bir üslup değildir; bazı anlatımcılara göre belirli söylemler veya hassas noktalar sembolik olarak belirtilir. Anlatımcıların tümü bir niteliğin, onaylanmış sanatsal prensiplerden değişiklik göstermek adına akılcı bir başarının gücü olduğunu öne sürerler. Bu noktada modern sanat, sabit olan, nitelikli ve tutucu bir sanat oluşumunu elde etme formlarına karşı gelen, köklü bir uygulama türünü özümser.⁴ Gelişen sanat, konunun özünden daha çok formlara dikkat çeker ve bu asıl olarak, gündemin olgunlaşmaya ve soyutlamaya indirgenmesi anlamını taşır. Sanatın özelliği ve kavramı, bağlamın fark yaratıcı hususu olarak ortaya atılan formların özelliklerinde yer alır.

Terimlere ilişkin tartışmalardan yola çıkarak, çağdaş sanatın (son 30 yıldır yapılan modern sanat) köklerinin, (modernist eleştiri kuramında olduğu gibi) biçimin (görüntü/materyal) içerik olmadığı, tam tersine biçimin içeriğe (konu ve sonuçta çıkan anlama) katkıda bulunduğu daha eski modern sanat hareketlerinde yattığı söylenebilir.

Başlıkların ele alınışında fotoğrafın avangard kavramı ve çağdaş sanat üzerindeki pratiklerle olan ilişkileri irdelenerek fotoğrafik dil yetisi içerisindeki kuramlar kullanılmış, ayrıca yapıt içerisindeki estetik ve içerik ilişkilerinin, yarattığı yeni söylemlerle beraber yeni anlam katmanları saptanmaya çalışılmıştır.

³ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096> (erişim tarihi 05.04.2019)

⁴ http://turkishstudies.net/files/turkishstudies/298567689_25SusuzMehmet-vd-sos-531-546.pdf (erişim tarihi 05.04.2019)

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATTA AVANGARD KAVRAMI

1.1. Avangard Kavramı Ve Tarihsel Süreci

Aslen askeri bir terim olan ve bir ordunun keşik müfrezesi veya öncü birliği anlamına gelen avangard ilk olarak 1825'te yayınlanan ve sanatçıları "insanlar arasında yeni fikirler yaymak" için cesaretlendiren Fransızca bir metinde sanat eserleriyle ilgili kullanılmıştır. Bu "yeni fikirler" sosyalizmle ilişkilirdi ve bu nedenle bir sanat terimi olarak kullanılmaya başlanması avangard politik ve toplumsal radikalizmle ilişkilendirildi. 20. Yüzyılın başlarında avangard kabul edilmiş sanatsal geleneklerden farklı olması açısından, modern sanat terimiyle eş anlamlı olarak kullanılıyordu. Kültür, sanat gerçeklik tanımları içinde kabul gören kural olarak benimsenmiş ilkeleri aksatarak kesin olan çizgilerini yeniden şekillendirmeyi amaçlar. Aynı zamanda belirtilen ilkeler toplumsal reformların güzellik algısı altındaki tecrübeleriyle farklılaşmasına zemin hazırlamıştır.

1830 - 1840'lı yılların ütöpik düşünce döneminde siyaset dilinde kullanıma girer ve radikal dönüşümlerin bayraktarları olarak kullanırlardı. S. Simon, Fourier, Blanc, Marx ve Engels, Tocqueville, Blanqui, Proudhon tahakküm edecekleri yazılımları tam anlamıyla bu yıllarda tasarlamışlardı. Modernliğin fikir hayatını başlatır, insanların hayallerini kurar, tarihin menzillerini canlandırırldı.⁵ Bu teorisyenlerin sosyalist ütopyaları, insanlığın bir sanat dünyasına ulaşacağını vaat etmekteydi. Bu sanat dünyasına yolculuğun yine sanatın rehberliğinde yapılması umut edilirken, bu bağlamda sanat hem araç hem de amaç olarak gündeme çıkmıştır. Avangard terimi, ilk kez ütöpik

⁵ [http://www.moblogankara.org/kitap-yorum/2013/11/29/kuramda-avangardlar-ve-brgerin-avangard-kuram\(erişim tarihi 10.04.2019\)](http://www.moblogankara.org/kitap-yorum/2013/11/29/kuramda-avangardlar-ve-brgerin-avangard-kuram(erişim tarihi 10.04.2019))

düşünür sosyalist Saint Simon'un topluluğunda, büyük toplumsal projenin gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere sirkülasyona girer.

Dolayısıyla avangarddan bahsedilecek ise üzerinde durulacak isim Saint Simon'dur. Simon'un yaşamının son dönemlerine yaklaştığında içselleştirdiği ‘yeni hristiyanlık’; evrensel ahengi, humanitarizm, içgüdüsel duyguya ve sevmeye dayanırdı. Kilise düzenlemesinin tümüyle karşısında yer almıyordu. Rahiplerin aksine, Simon sanatçılara inanırdı. İnsanların hislerine seslenerek, onları daha iyi ve etkili gelişimlere ulaştıracak olanlar sanatçılardır. Sanatçılara önderlik görevi yükler, geçmişte askerlik görevinde bulunmuş ve buna istinaden ‘avangard’ terimini kullanmıştır.⁶ Bunun yanı sıra kökeni Fransızcaya dayanan askeri bir kavram olan ‘öncü birlik’ anlamındaki avangard, 19. Yüzyılda ilk defa ütöpik toplumcu Saint Simon tarafından siyaset bağlamında kullanılmış ve modernliğin evrenini oluşturmuştur. İhtilalci özellikteki transformasyonların kılavuzunu oluşturan düşünce sistemini ele alan ‘avangard’ anlamını ilim ve endüstri dünyası ile birlikte sanatın sahasına taşımaya çalışan Simon, dağılan imparatorluklarla zirveye çıkan yeni bir güç izlenimi, sosyal bir mabet oluşturma girişimindedir. 1830’lu yıllarda bilim ve mesleki dünyaya aktardığı cümlelerle de kişisel görüşünü açıkça beyan etmektedir. “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız, Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür.”⁷

Simon’a göre topluluk içerisinde idareciliği üç grup ele almalıdır; sanatçılar, bilim insanları ve sanayideki zanaatkârlar. Simon’a göre sanatçı denilen kişiler hayal gücüne bağlıdır. Ruhsal açıdan yön belirtenler ile objesine duygu olarak bağlanan kimseler sanatçılardır.

Saint Simon’a göre sanatçılar, bir devrimi gerçekleştirebilecek potansiyeli olan halkı dönüştürme gücüne elverişli insanlardır. Saint-Simon’un sanatçıya verdiği bu ihtilalci hareketi reddeden gruplara dair sanat; sosyal hedefleri gerçekleştiren,

⁶ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 10.04.2019)

⁷ Feyza Gürleşen İlkyaz, Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, , s. 30. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi/article/view/5000087331/5000081175>(erişim tarihi 10.04.2019)

fonksiyonel, faydacı, öğretici ve kolay anlaşılan olmaktan uzak durmalıdır. Diğer bir anlamda ise sanat, sanat için olmalıdır.

Rimbaud ve Verlaine, avangardı siyasi ve estetiksel olarak kişiselleştirirken, 1880' lerde ortaya konan "La Revue Indpendante" dergisinden sonra siyasi ve estetik avangardın bütünlüğü bozulur. Avangardın siyasi anlamı ötekileştirilir ve kelimenin yalnızca simgesel anlamı gündemde yerini alır. Sanatçı, sanatı için içsel olan öznel ve uzaklığı, topluluğun bütünüyle onayladığında veya dışarda bırakılıp geri çevirildiğinde koruyamaz hale gelir. Çünkü konumlandığında, sanatçı topluluğun içinde kaybolur, tenkit için kat ettiği yol boşa çıkar, tümüyle dışlandığında ise göz ardı edilir, böylelikle sanatçı mesajını iletemez. Saint Simon avangardı dönüştürücü yapıya sahip sanatçı olarak görürken; Gautier, Simon'un müdafaa ederek, ahlaki norm ve değerlere karşı gelerek avangard sanatçı olarak adlandırılır.⁸

Avangard oluşumlar, 20. Yüzyılda kültürün tarihini şekillendiren esas hareketliliklerle sanatın ihtilalci evresine vurgulayıcı belirtiler katmaktadır. Sanatın genelinde derin izler bırakan bu hareketin tarihsel görseli değişen şekiller oluşturmaktadır. 19. Yüzyıldan itibaren artarda gelen avangard dinamikler göz önünde bulundurulduğunda, 'İzm'ler tarihini içine alan modern avangard, Marcel Duchamp'la bütün haline gelen tarihsel avangard ve İkinci Dünya Savaşından sonrası onu takip eden eklentileri arasındaki ana farklılıklar açıkça gözlemlenebilir.

1916 yılında Zürih'te savaş alanında o çağın şartlarına uygun olan düzenin dışında bir başkaldırma biçimindeyken örgütlü bir davranışa dönüşerek sanatta mutlak bir dönüşüme neden olan "dadacılık", bu gayretin en önemli nedenlerinden biridir. Fakat bulundukları topluluğun yapısına göre şekillenen bu teşekküllere bakıldığında, avangardın süreçle içinde yaşadığı dönemin giderek yıkıma uğradığı alenen görülmektedir. Topluma ilişkin uyumla beraber kültür üzerinden tahrip ya da tekrar şekillendirme gibi iddialı adımlarla başkaldıran avangard; çağdaş, tarihsel,

⁸ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 10.04.2019)

post(ileri/geç/sonra), neo (yeni) olarak tanımlanan avangard eylemler düşünüldüğünde değişik dönüşüm tasarılarını göstermektedir. Avangard sanatçı mevcudiyetinin ilk yüzyılı süresince bir hayli kılık değiştirmiş ve çok farklı görüşler ögüt etmiştir.⁹

Geçmiş dönemde ortaya çıkan bir kırılma, sanatı taze bir istikamete sokmuştur. Bahsi kırılma avangard ile yaşanmış ve sanatın kendisine başkaldırmasıyla adını daha da etkin bir hale dönüştürmüştür. Avangardın tersine modernizm, estetik özerkliği benimser. Avangardlara göre modernizmin bir amaç olarak özerkliği doğrudan sorgulaması ya da bir karakter taşıması modern eserde vurgu gösterendir. Modern sanat, avangardın aksine siyasal-toplumsal bir haber verme eğiliminde bulunmaz. Avangardın modernden en büyük farkı geçmiş modernlerin, evvelki döneme getirdikleri yargılama ile o dönemin adetlerini bozmak istedikleri için, yeniyi yapmak üzere kendilerinden evvelki döneme müracaat etme yöneliminde olmalarıdır. Avangard ve modernin açıklığında bir çeşit başkalaşım ortaya konulabilir.¹⁰ Dada, Sürrealizm, Rus Yapısalcılığı ve gerçekçilik gibi 20. Yüzyılın başlarındaki bazı yönelimler genellikle avangard olarak sınıflandırılır. Avangard tetkiklerinin çoğu benzer tarihsel şemaları izlerken avangardizm 1848 yılının öncesinde Romantizm'in ayaklanmasıyla birlikte daha da parlar. Siyasal ve sanatsal ilericilik manasında "avangard" Gustave Courbet ile doruğuna ulaşır. Fakat "modern avangard" çoğunlukla 1868 yılında Claude Monet ile başlar. Bu birçok filozofa göre, avangardın ikinci aşaması olarak kabul görür.¹¹

⁹ <http://www.dergipark.org.tr> (erişim tarihi 13.04.2019)

¹⁰ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf> (erişim tarihi 13.04.2019)

¹¹ <http://www.futuristika.org> (erişim tarihi 13.04.2019)



Fot. 1: Claude Monet, Kavak Kavağı, 1891

1.2. Avangard Ve Toplum İlişkisi

Modern sanat, topluma ilişkin problemlerin farkındadır, ancak bu problemlerin bir çözümü olabileceğine ilişkin bir kanaati yoktur. Böylelikle eserin kavramı yüksek kültürün bir kalesidir: Seçkin, ulaşılamaz ve esrarlıdır. Avangard sanatçı ise topluluğu arkada bıraktığı duygusuyla kendini bağımsız hisseder. Sanat atölyeleri ya da sanat akademilerindeki gibi çıraklık etmek mecburiyetinde kalmaz. Çalışmaları için belli bir alana gerek duymaz, tek öğreticisi eleştiridir, bildiklerinin aslı kendisidir, tecrübeleridir. Avangard, bir bellek durumudur. Bu bellek durumu; sanatçıları, daimi olarak ortada olan düzeni yargılamaya ve deneyimin her aşamasında tüm şartları reformdan geçirmeyi ileri sürer. Sosyopolitik vakalar ve toplumla ilgili hareketler sanatçıyı etkilerken, bilimde gerçekleşen çeşitlilikte sanatçının algısını tamamen farklılaştırır.¹²

Tarihsel avangard hareketlerinin başarısızlığa uğramasından sonra eser kategorisinin yeniden canlandırılmasından söz etmek bazı sorunlar içerir. Avangard hareketlerinin, burjuva toplumunda sanatın gelişimi açısından çığır açıcı öneme sahip olmadığı izlenimi uyandırabilir. Oysa tam tersi söz konusudur. Avangard hareketlerinin siyasal amaçları (hayat pratiğinin sanat aracılığıyla yeniden örgütlenmesi) gerçekleşmemiş olsa da, sanat alanındaki etkileri tahmin edilemeyecek kadar büyüktür.

İkinci Dünya Savaşı sırasında biten avangard duygusu 1968 dönemlerinde yeniden meydana gelir. 1970’li yıllarda, Paris, Londra, Berlin, New York ve Chicago’da çok büyük avangard sergileri açılır. Batı tarafındaki bütün muazzam sanat merkezlerinde konuşmalar yapılır. Robert Hughes’un yaptığı “yeninin şoku” serisinin 1981 yılında BBC televizyonunda yayınlanmasıyla, avangard, “yüksek” ve “seçkin” makamlardan popüler gündeme geçer. Joseph Fourier taraftarı diğer bir ütopyacı toplumcu, sanat kuramcısı ve eleştirmen Loverdant, sanatın amacı ve sanatçıların görevini özdeş bir başlıkla yazısında

¹² <http://www.flisdergisi.com/sayi24/37-56.pdf> (erişim tarihi 18.04.2019)

şöyle tanımlar : “toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyeni ifade eder. Dolayısıyla, sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir.”¹³ Sanatta ve edebiyatta toplumla ve kendi kendine yabancılaşma, Claude Monet ve modernleri sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert’e mahsustur. Onlar için şahsen burjuva içindeki varoluşları uç seviyede problemlidir. Onları yalnız var olan, toplumla ve sanatla ilgili kurumlardan yalın halde bırakmakla kalmaz, derin çelişkilere sürükler. Toplumun yol alacağı güzergâhı belirsizleştiren “avangard” sanat, Claude Monet’den sonraki çağda biçimlerin uğrağını çağırıştırır. Bu zaman içerisinde başlayarak tarihçiler, sanatı yaşamdan, gerçeklikten, temsillerden ve sözsel olanın dışında bırakır. Bu “tarihsel” zorunluluk, sanat uygulamalarına da tesir eder. Amerika’da “entarnasyonel modernizm” bu şekilde bir politiksizleştirme eyleminin sonucunda ortaya konar. Bu eylemin fikir sahibi, Amerikan eleştiri yazarı Clement Grenberg’dir.¹⁴

¹³ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 11. (erişim tarihi 20.04.2019)

¹⁴ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 14(erişim tarihi 20.04.2019)

1.2.1. Burjuva Toplumunda Sanatın Özeleştirisi Olarak Avangard

Burjuva topluluğunda sanatın özünü ileriye estetizmle gerçekleştirir. Avangardda bu estetizme reaksiyon olarak meydana gelmiştir. Tarihsel avangard hareketleriyle birlikte, toplumsal alt-sistem şeklinde sanat, özeleştirisi evresine girmiştir.¹⁵ Avrupa avangardı içindeki en köklü hareket haline gelen dadaizm, artık kendisinden evvelki sanat mesleklerini değil bir kurum olarak sanatı ve sanatın iyileşmesinin burjuvazi topluluğunda izlenen seyrini eleştirir. Bu noktada “kurum olarak sanat” kavramıyla, sanatın içindeki yaratıcı ve dağıtıcı cihazların kendisi ile birlikte sanatla alakalı belirli bir zamana egemen olan ve eserlerin idrak edilmesini ciddi derecede tanımlayan fikirler kastedilmektedir.¹⁶

Ancak sanat 19. Yüzyılda estetizmle kendi yaşamının teamülünden temelli koparıldıktan sonra, estetik “saf” haliyle iyileşebilir. Fakat özerkliğin diğer bir yüzü de sanatın sosyal tesir yaratmanın kudretinden mahrum kalarak daha da göz önünde bulunur. Sanatı hayat pratiğiyle yeniden bütünleştirme amacında olan avangardist zıtlama, özerklik ile tesirsizlik arasındaki eşleşmeyi izlenir hale getirir.

Örneğin realizm döneminde, sanatın gelişimi temsil ile gerçeklik arasındaki yakınlığı artması şeklinde değerlendiriliyordu; ama bugün, bu insanın tek yanlılığı görülmektedir. Realizm artık sanatsal yaratımın asıl prensibi olarak görünmez, belli bir dönemde geçerli olan prosedürlerin toplamı olarak anlaşılır hale gelir. Sanatın gelişim sürecinin bütünlüğü, ancak özeleştirisi evresinde açıklık kazanır. Fakat sanat gerçekten de kendini hayat pratiğinden tamamen kopardıktan sonra, burjuva toplumunda sanatın gelişim prensibini oluşturan iki unsur olarak netlik kazanır: sanatın gerçek hayat

¹⁵ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf> (erişim tarihi 01.05.2019)

¹⁶ <http://www.futuristika.org> (erişim tarihi 01.05.2019)

içeriklerinden giderek ayrılması ve bunun sonucunda başlıca bir deneyim ortamı oluşturarak estetiğin biricikleşmesi.

Burjuva topluluğu içerisinde sanatın ikilemde kalan bir görevi vardır: daha düzgün bir rejim imgesi iletir, bu bakımdan bulunan düzene başkaldırır. Ama çok daha iyi bir sistem izlenimini sadece bir yanılsama anlamında kurmaca içerisinde gerçekleştiren, var olan toplulukta çeşitlilik isteyenlerin tahakkümünü hafifletir. Bu çeşitliliğin arzularına, düşünsel bir meydanla limit koyar. Sanatın özerkliği, onun kendisi dışında bir tasavvura özen göstermesine köstek olur. Böylelikle avangardlar sanatın özerkliğine başkaldırarak onu yaşama dönüştürmek isterler ancak bu meşakkatli bir iştir. Bu nedenle özerklik genellikle sanatçının toplumla olan ilişkisinde araya koyduğu mesafeyle, sanatın gerçekliğe kritik yaklaşımını sağlar. Bütünüyle yaşamın içerisinde bulunan sanat, yaşamı tenkit etme kabiliyetini yenilgiye uğratma olasılığını taşır. Ayrıntılarda ve gün içerisinde yaşamın geçiciliğinde kendi içinde devamlı çabalarla bütünü kaybetme tehdidi yaşar.¹⁷

Burjuva toplumunda (hatta burjuvazi henüz Fransız Devrimi'yle siyasal iktidarı ele geçirmeden önce) sanat, özel bir statüye sahip olmuştur: bunun en özlü ifadesi, "özerklidir." Özerk sanat ancak burjuva toplumunun gelişimiyle birlikte oluşmuştur. Sanatın burjuva toplumu içerisinde ki özerk statüsü hiç de mutlak değildir, genel toplumsal gelişmenin koşullarının sonucudur. Sanatı tekrar hizmete almanın yararlı görüldüğü zamanlarda, toplum sanatın bu özerk statüsünü sorgulayabilir. Özerklik statüsünü ortadan kaldıran uç bir örnek olarak faşist sanat politikasının yanı sıra, ahlaka aykırı eserler verdikleri gerekçesiyle sanatçılara açılan çok sayıda davayla da bu iddia doğrulanmaktadır. Toplum otoritelerinin sanatın özerkliği karşısındaki saldırıları ile tek tek eserlerin içeriğinden kaynaklanan kuvvet arasında bir ayırım yapmakta gerekebilir. Form-içerik bütünlüğünde kendini gösteren ve eser ile hayat pratiği arasında ki mesafeyi ortadan kaldırmayı hedefleyen bir kuvvettir bu. Burjuva toplumunda kurumsal çerçeve ile sanat tekli eserlerin muhtemel politik kavram arasındaki tansiyonuyla beslenmektedir.

¹⁷ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 01.05.2019)

Ancak bu tansiyon, hiç de dengeli değildir; bu gerilimin ortadan kalkması yönünde işleyen tarihsel bir dinamiğe tabidir.

Avrupa avangardının dinamikleri, burjuva topluluğunda sanatın konumuna yönelen bir atak olarak tanımlanır. Bu dinamikler, başlangıçta bir sanat şeklini (bir stili) değil, toplumun hayat pratiğiyle ilişkisi tükenmiş sanat kurumunu olumsuz hale getirir.¹⁸ Avangardistlerin, sanatın yeniden uygulamalı duruma getirilmesi yönündeki isteği, sanat yapıtlarının içeriğinin toplumsal bir anlatım oluşturmalarını kastettikleri anlamı taşımaz. Bu istek, sanatın toplum içindeki fonksiyonuna yöneliktir. Eserin yarattığı tesir, o eserin tek bir kavramı ölçüsünde, işlev tarzına bağlı kalır.

Avangardistlerin yaklaşımına göre, burjuva kesiminde sanatın baskın olan tarafı, yaşam uygulamasındaki mesafesidir. Bu mesafeyi olası kılan faktörlerden biri, estetizmin, bir kurum olarak sanatı tarif eden eserlerin asıl içeriği şekline getirilmiş olmasıdır. Kurum ile yapıtın içeriklerinin uyuşması, avangardistlerin sanatı tanımlama olanağının mantıklı şartlarından biriydi. Avangardistler, sanatın Alman filozof Hegelci yaklaşımının ortadan kaldırılmasını önerirler: Sanatın yok olması değil, yaşam pratiğine dönüşmüş bir biçimde ve ayrıca da koruma altına alınma önerisini açıkça ortaya koyarlar. Avangardistler, bu bakımdan estetizmin önemli bir unsurunu devralmış görünmektedirler.

Estetist sanat yapıtında, burjuva topluluğunda sanatın konumu üzerinde karakteristik olan “yaşam pratiğinden uzaklık”, yapıtın asıl içeriğini oluşturmuştur. Sanat yapıtı, sadece bu vakanın sonunda sözcüklerin tam anlamıyla şahsi amacının dışına çıkmaz. Estetizm de sanatın topluma ilişkin belirsizlikleri gözler önüne serilmektedir. Avangardla ilgili sanatçılar, bu işlevsizliğe, var olan toplumun içerisine tesir edecek bir sanatla değil, sanatın yaşamdaki uygulaması ile birlikte yok edilmesi ilkesiyle taviz vermektedirler. Fakat bu şekilde bir düşünce, sanatın tasavvurunun tarif edilmesine

¹⁸<http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/983/feyzagurlesen.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (erişim tarihi 01.05.2019)

müsaade edilmez. Hayat pratiğinde tekrar içerisine alınmış bir sanatta, rastgele bir sosyal amaç ihtiyacına bile seçme hakkı tanınmaz.¹⁹

Yepyeni bir topluluğun avangard örneği, bir muhalif-duruş, ifade, eylem ve akıl sembolü olan tarihsel avangardın kökenlerinden kopuk olduğundan avangardın önceki ortaya çıkışındaki mealine mesafeli kalır. Bu nedenle geleneksel sanat formlarını ve sanatın bütün tarihsel inancını yok sayan avangardın esas sembolü olarak karşı durmak, onun yüzyıl sonrası bölümlerinde ne sosyal ne politik ne de kültürel bağlamda önümüze çıkar.²⁰



¹⁹ <http://www.sanatokuma.blogspot.com> (erişim tarihi 03.05.2019)

²⁰ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 03.05.2019)

1.3. Peter Bürger'in Avangard Kuramı

Peter Bürger 1971 ve 1998 yıllarında “Bremen Üniversitesi”nde Fransız Edebiyatı profesörü olarak dersler veren, edebiyat ve sanat sosyolojisi dalında farklılık gösteren eserlerle o döneme birden çok değer katmaya devam etmiştir. Edebiyat kuramcısı Bürger, 1974’te avangard terimini sosyal, iktisadi, siyasi, ahlaki, felsefi ve kültürel şartlar gibi gündelik yaşama ait sorunlarla ilişkili ve geleneksel olmayan malzemeleri sanatı daha anlaşılır bir hale getirebilmek için gün yüzüne çıkarmayı hedeflemiştir.²¹

Bürger kuramında avangardı, iki dönemde inceler: İlki, I. Dünya Savaşı ve sonrası dönemde oluşan dada, sürrealizm gibi tarihsel avangardlar ve II. Dünya Savaşı sonrası oluşan Fluxus gibi neo-avangardlar. Özellikle bu iki dünya savaşı arasında gelişen süreçte, avangard üzerine yapılan tartışmalar da oldukça artmıştır. Başta Frankfurt okulu teorisyenleri, bu avangard tartışmaların merkezinde bulunurlar. Peter Bürger de avangardı çok yoğun olarak iki dünya savaşı arası süreçle sınırlandırmıştır; ancak sonradan oluşan avangard hareketlerin önceki avangard ruhu yakalayamadığını düşünür. Sanatın yaşam pratiğinden, siyasetten, toplumdan aşırı yalıtılarak estetize olması sonucunda, sanatın özerkleşmesi, avangardın meydana gelmesinde önemli bir rol üstlenir. Bu anlamda sanatla yaşamın tekrar buluşması, yaklaşması gereğini ve mecburiyetini gündeme getirir.

P. Bürger, daha önceki savunmalara göre, sanatın topluluktan ve politikadan sıyrılarak bağımsızlaşma yolunda ilerlediği 1848’de, modernizmin ve avangardın miladı ya da 20. Yüzyıl sanatının aydınlığı gibi görünemez. Bağımsızlaşmanın 18. Yüzylında, sanatın evvela sarayın ve kilisenin gözetmesine, sonrasında da piyasa ve topluluk kültürünü üstelemesiyle öne çıktığı savunulur. Özerkleşme 19. Yüzyıl sonunda ve 20.

²¹ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard> (erişim tarihi 05.05.2019)

Yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle doruğuna ulaşır. Yaşamın içinden olabildiğince sadeleşmesi neticesinde, sanatın kavramı, şahsi biçimine dönüşür. Diğer anlamda kavramı, formu olur. Bu gidişat sanatın sosyal örgüt haline gelmesiyle birdir. Sanat, biçimleriyle olduğu ölçüde, kuruluşlarıyla da, daha çok topluluğu ve yaşamı değil, özünü temsil etmektedir. Peter Bürger gereğince avangard bu devrin buluşudur. Peter Bürger'in kuramında avangard, sanatın sistemleşmeye karşı bir atağıdır. Bağımsızlaşmanın ayrılarak, sanatın tekrar hayata karşı hazmedilmesi mücadelesidir. Problem sanatın sosyal yararı (realizm) veya bunu geri çevirmesi (estetizm); sanatın bağımlı veya bağımsız olması değil, sanatın tam anlamıyla özüdür. P. Bürger modernizm ile avangardın bağlantısını yok eder; böylece bu kelimelere ait karışıklığı da sonlandırır. Bu nedenle onun fikriyle avangard, tam olarak modernizmin öne sürdüğü özerkleşme ve kurumlaşma temeline meydan okur. Bu temeli takip eden tarihleri, onlarda ki süre mantığını sergiler. Bu nedenle Bürger avangardı, onu tarzların evrimine dönüştüren Modern Sanat Tarihi'nden ayırır ve sosyal yaşamın içerisinde barındırır. Bu noktada avangardı anlamlandıran tarihin kuramsal spekülasyonunu ortaya çıkarır, tanımlandığı estetik normlar açıklanmıştır.²²

Bürger tarihsel avangard kavramıyla nitelediği Marcel Duchamp avangardını sanat akımlarının sürdürdüğü modern avangarddan ayrı tutar. Bu nedenle modernizmin kuvvetlenerek en marjinal şekliyle avangarda ulaşmış olduğu genel hüküm, onun iddiasında modernizm ve avangardın ayrı düşme noktalarıyla eritilir. Avangardın tek bir realitenin dışında çeşitli örneklerle götürülen çift karakterinde modern ve tarihsel biçimler, gelenek ve geçmişten kopma ortamında taşıdığı eşdeğer, kargaşacı ruh ve ihtilalci yapı ötesinde değişik amaçlarla dinamikleşmektedir.²³

Peter Bürger'in avangard kuramında ele aldığı avangard hareketler, sanatla yaşam pratiğini buluşturmak isteyen, gelenekselleşmiş sanatın bizzat kendisine saldıran,

²² ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. (erişim tarihi 06.05.2019)

²³ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 06.05.2019)

sanatsallaşarak sanatı yok etmeye çalışan tam anti-sanat hareketleridir. Ancak, karşı çıktıkları ve savaştıkları sanatsal değerlerin içinde yine sergiler, müzeler, eleştirmenler derken amaçlarının dışında sanatsal değerler gelişir. Hürriyeti takip eden işler “sanat yöntemlerinin talimatına girer” karşı geldikleri, küçümsedikleri ve riyakârlığını gösterdikleri düzen, iyi niyetin sonunda onları kabul eder.²⁴

Peter Bürger’de avangardın varlığı iki dünya savaşı mesafesi zamanla ayrışır. Bu zaman süresince avangard umutlarını gerçekleştirmeyi başaramaz, bunun sonucunda savaştığı kurumlara yenilir ve onların gücünü kabul etmek zorunda kalır. Bürger’e göre, avangard hayallerini gerçekleştirmeyi başaramazlar. Peter Bürger’in bağlamında avangard, sanatın kurumsallaşmasına karşı çıkan bir saldırdır. Kendi kendini özgürce yönetmenin, bağımsızlaşmanın bırakılarak, sanatın tekrardan yaşama karışması savaşıdır.

Avangard kimi için “öncü” manasında kullanılmakta olan bir sözcük iken, kimine göre sanat tarihinde ciddi bir yer edinen çağdaş sanatın çok şeyle yükümlü olduğu devresel bir takımı temsil eder. Avangard, çeşitli dinamiklerden oluşan sanatçıların içinde olduğu dönemsel bir bağdır. Avangardı bu biçimde kuramsallaştıran esas düşünür ise Bürger’dir.²⁵

²⁴ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. (erişim tarihi 06.05.2019)

²⁵ <http://www.flisdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 06.05.2019)

1.4. Neo- Avangard Oluşumlar

Peter Bürger'in avangard olarak tariflendirdiği modern sanatın ilkelerini eleştirmenin yanı sıra 1945 yılından sonrası birtakım sanatsal uygulamaların “tarihsel avangardın” isteklerini sürdürdüğünü saptar. Peter Bürger savaş sonrasında dışavurumu “neo-avangard” olarak anlatır. Ancak Bürger “neo-avangardı”, siyasal ve kültürel üstünlüğe karşı gelme vasıtası olarak tesirsiz bulmaktadır. Çünkü ona göre “neoavangard” daha önce “tarihsel avangard” tarafından kullanılmış ve başarısız olmuş stratejileri tekrar etmiştir. Ayrıca büyük ölçüde müzeciler ve koleksiyoncular tarafından satın alınan “neo-avangard” eserler, karşı çıkmak istedikleri seçkinlerce hızla kurumsallaştırılmıştır. Her ne kadar başarısız avangard projesinin taslağını çıkarmış olsa da Bürger'in metni, sanatın günlük yaşamının toplumsal, politik, ekonomik, ahlaki, felsefi ve kültürel öğelerine olumlu değişim yaratma amacıyla nasıl müdahale etmeye çalıştığını göstermiştir.

Avangard kavramı etrafında nihai derecede yaratıcı bir münakaşayı alevlendirmektedir. Bu münakaşalar ortamında Bürger, avangardın varlığını sınırlandırır ve sonraki “postmodernist” adaptasyonlarını görmezden gelir. Bürger'in tarihsel avangardla bir arada, onun ihtilalci duygusunu da tarihe bastırması neo-avangard yandaşlarınca “estetik teslimiyetçilik” olarak adlandırılır. Örnek olarak Buchloh'a göre, “neo-avangard” eksiksiz olarak Bürger'in inanmadığını gerçekleştirir ve sanat kurumuna karşı eleştirisini ileriye taşır. Neo-Avangard sanat, sosyal yaşamın yerine beceri dünyasında hamle yapması sayesinde, hiçbir önemi kalmayan modernist izlemleri gösterir. Avangardın devamlılığına güvenenlerin fikrinde, fluxus, op sonrasında gelen pop, kavramsal sanat, minimalizm gibi dinamikler, sanata neo-avangard müdahalelerde bulunur.²⁶ Neo-Avanagardist sanat, sözcüklerin tamamıyla özerktir, yeni sanatın yaşam uygulamasını içinde bulundurması yolundaki avagardist kasıtı inkâr eder. Sanatı inkar

²⁶ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s.32(erişim tarihi 07.05.2019)

etme gayreti de, üreticilerin maksatlarından özerk biçimde eser boyutu kazanan sanatsal oyunlar haline gelir.²⁷

Hal Foster ise büyük bir tutkuyla yüzyılın sonundaki çalışmaları modernist bir bakış açısıyla, Freudiyen bir yaklaşımla irdelerken sıklıkla 1950’ler ve 60’ların neoavangard girişimlerine başvurmakta ve bu yolla da Peter Bürger’in avangard kuramını çürütmeye çalışmaktadır. Bürger, çalışmasında, 20.yüzyılın başındaki Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm gibi avangard oluşumların bizzat sanat kurumunu yerle bir etmeyi amaçladıklarını, 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan neo-avangard oluşumların ise, tarihsel avangardın kimi stratejilerini yineleyerek sanat kurumunu eleştirmek bir yana daha çok kuruma hizmet ettiğini vurguluyordu. Buna göre; Bürger, tarihsel avangard oluşumlarla ortaya koyulan radikal çıkışların, provakatif girişimlerin sanatın “ne” kavramını sorgulama girişiminde olduğunu ve daha iyi planlasalar da neo-avangard hareketlerin parodik yinelenmelerinin böylesi bir etkisinin olamayacağını dile getiriyordu.

Postmodern çağ ile birlikte yeni bir konu daha açan 1960 yılı avangardı ise 2. Dünya savaşı sonrası “Avro-Amerikan” kültürünü oluşturan “post” ve “neo” sanat alıntılarının bir kısmı olarak Hal Foster’ın da belirttiği gibi yüzyılın başlangıcındaki avangard yöntemlerin tekrar kullanımına dayanır. Fakat avangardın “re”(tekrar) adımlarla var olmaya çalışan postmodern ardılları, 1980’li yıllardan bu yana daha derin olarak hissedilmekte, böyle ki bu tekrar eden itiyadı çoğunlukla toplumsal bir nakarata dönüşen kültürel pastiş dönemini belli etmektedir. Bu dönem, Foster’ın kendisinin de “heykel ve meta resim “olarak değerlendirdiği avangarddır. Bu avangardın şahsına yönelik asıl büyük yarılma, kargaşacı eleştirel kimliğin kaybı sebebiyle bu dönem ve öncesi arasında saydamlaşır.²⁸ İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda, modern sanatta belli başlı bazı biçimler, büyük oranda modernist eleştirmenler tarafından desteklendiği için (en etkilisi Clement Greenberg’dir), kanonik statüye terfi ettirilmiştir. Modernist

²⁷ <http://www.futuristika.org>(erişim tarihi 07.05.2019)

²⁸ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 07.05.2019)

fikirler, özellikle Greenberg'in yazıları ve bu sanatçıların bazılarıyla yakın ilişkisi vasıtasıyla savaş sonrası dönemde son derece etkili bir hal almıştır.

1960'lı yılların başlarında Judd, Marris, Flavin, ve Andre gibi sanatçılar, daha sonra, 1960'lı yılların sonlarında, Asher, Haacke, Buren ve Broddthoers konstrüktivizm, Dadaizm ve diğer tarihsel avangardların yer edinmiş sanat sınırlarına karşı eleştirel tutumlarını geliştirirler. Sanat kurumunu ve kurumun aynı zamanda hem dekonstrüktif, hem de cüzi olan tasarımsal bir analizle ele alırlar. Tarihsel avangardın, genellikle hem anarşist hem de soyut olan nihilist hücumuna rağbet etmezler. Neo-Avangard tarihsel avangardı yok saymaz, ilk defa onun önerisini yerine getirir. "İlk kez" burada kuramsal olarak ebediliği tabir eder. Peter Bürger'in ters duran avangard diyalektiğini düzgün bir biçimde ayakları üstüne koymanın bir yolu da budur.²⁹

Marcel Duchamp 1913 senesinde seri üretim objelerini (bir şişe süzgülü, bir pisuar) imzalayarak sanat gösterimlerine gönderdiğinde, öznel üretim kategorisini negatifleştirmiştir. Yapıtın öznelliğini, var oluşunu, tekil sanatçıya yükümlü olduğunu belgeleme kasıtı taşımakta olan imza, çeşitli kişisel kreatif iddialarını küçümsemek üzere, tesadüfen seçilen bir seri üretim objesi üstüne bırakılır. Marcel Duchamp'ın provokasyonu, imzanın yapıtın değerinden daha mühim olduğu düşüncesi sanat piyasasının oyununu bozmakla kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, kişiyi sanat yapıtının prodüktörü kabul eden prensibini de köklü bir biçimde sorgulamaktadır. Marcel Duchamp'ın hazır objeleri (ready-made) sanat eseri değil, gösteridir. Marcel Duchamp'ın imzaladığı tekil objeyi, biçim – içerik birliğine bakarak anlamlandıramayız, seri üretim objesi ile imza ve sanat gösterimi arasında oluşan zıtlıktan yola çıkarak anlamlandırırız. Buna benzer provokasyonların sıklıkla tekrarlanmayacağı nettir. Provokasyon, amaç

²⁹ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 07.05.2019)

edindiği şeye tabidir: burada, kişinin sanatsal tasarımın faili olduğu düşüncesine karşı çıkılmaktadır.³⁰



Fot. 2: Marcel Duchamp, Pisuar (Fountain), 1917

Pop Art'ın tanıtım olarak güzellik algısını yeniden oluşturarak Amerikan tüketim kültürüne sunduğu tavsiye, Marcel Duchamp'ın hazır objelerindeki düşüncesini yinelemesi şeklinde yorumlanır. Andreas Huyssen bu tarz fikirlerin, Fredric Jameson'un yansıttığı gibi, birer pastiş olduğunu kabullenmez. Onun fikrinde, süreklilik kurumsal tenkitte birlik söz konusudur. Buna karşın neo-avangard kökten gelen bir darbe sayılmaz, en fazla avangardın son bir atılımıdır. "Eleştirel ve karşıt olan avangard kültürün yıkımını temsil eder."³¹

³⁰ <http://sanatokuma.blogspot.com>, (erişim tarihi (erişim tarihi 09.05.2019)

³¹ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 09.05.2019)

Şimdiki zamanlarda herhangi bir sanatçı soba borusunu imzalayıp gösterime sunsa bile sanat piyasasını eleştirmiş olmaz, sanat piyasasına uymuş olur. Bunun gibi bireysel kreatif düşüncesini bozmaz, onu doğrular. Bunun sebebi, sanatın aksine yönelik avangardist hedefini yerine getirmemesidir. Günümüzde, tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki başkaldırma hareketi sanat olarak kabul edildiğinden, neo – avangardın asi edinimi sağlam olmaktan ayrılır. Bu başkaldırı olarak yine oluşturulmasının muhtemel olmadığı meydana geldikten sonra, bu fiil başkaldırı olma tezini sürdüremez. Neo–avangardist yapıtların hiçte nadir sayılmayacak ebatta uyardığı sanat ve zanaat (arts and craftis) izlenimide bu taslakla açıklanabilir.³²

Neo-Avangardda da başka türlü bir tersine dönmeden bahsedilir, avangard kuramında yazdığı üzere: “neo-avangard sanat olarak avangardı kurumsallaştırır ve böylelikle sahih avangardist amaçları olumsuzlar”. Daha basit ve daha az polemikçi ifadesiyle, neo-avangardlar tarihsel avangardın yöntemlerini ve jestlerini devralırlar ama onları sanat araçları olarak, yani sanat kurumu içinde kullanarak avangardın ütopyacı projesine ihanet ederler.

³² <http://sanatokuma.blogspot.com>(erişim tarihi 10.05.2019)

1.4.1. Marcel Duchamp Avangardı ve Sonrası

Sanat kuruluşuna ait vakaların sorgulandığı bu süreci başlatan tarihsel avangard, “eser” grubunun içinde bulunmayacak faaliyet sahalarını oluşturup objenin kendisine gönderimde bulunarak mevcudiyet kazanmasını sağlar. Marcel Duchamp’ın sorguladığı sanatın objesinden daha çok ona ait fikir kuruluşunun ehemmiyet kazandığı yaklaşım, kendinden ileriki dönemlerde de sanat dünyası içinde en fazla müracaat edilen metot olacaktır. Tarihsel avangardın en güncel sembolü olan Marcel Duchamp avangardı, anti-modernist bir tasarı olarak maziden kopmuş iken, postmodern ardılları olan 1950’lerin sonrası yeni-avangard teşkilleri, dönemsel çizgi içerisinde maziye geri dönüş şeklinde idrak edilebilir. Bu nedenle buluntu objenin yarattığı estetik tasasızlık, kuralcı değerlendirme bilgilerini aşan ve postestetizmin soyağacını teşkil eden yeni bir gruba sebebiyet vermiştir. Kuralcı estetik uyumdan ayrılış doğrusu ilk avangardla gerçekleşmiştir, bu sebeple seneler sonrasında avangardın devri ilham verici olsa bile daha benzer vurucu bir tesiri üstlenemez.

Birinci Dünya Savaşının sonrasında sanatın temelini sorgulayarak harekete geçen tarihsel avangard, Marcel Duchamp’ın hijyenik bir tesisat firmasına dair endüstriyel yapıtı (pisuar) mutlak öznenin tercihini baskın kılması sebebiyle bir tür heykel olarak tanıttığı tezle hedefini elde etmiştir. Sanatçının seçkisi sayesinde bir pisuarın aldığı unvan, sanayi ürünlerini fabrikadan galeriye naklederek sınıf atlamış ve böylelikle provokatif bir fiil olarak başlamış olan bağlam mübadele izlemini sanat tarihinde temelli olarak ödüllendirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen avangard oluşumlar; ne Amerikan ekipler, ne sitüasyonistler ne de kavramsal ortamda oluşturulan eserler, göz ile bellek arasında bu derece yoğun bir bölünme oluşturmamıştır. Bu uyum durumu “ilk” olanın şaşırtıcılığı ile bağlantılıdır.

Tarihsel avangard, sanatın yegâneliğine, sanatta aura ve sübjektifliğe zıt bir bitirme teşebbüsünde bulunmuştur. Pisuar, imzanın eserden üstün olduğu piyasa belirlenimleri ile küçümsenirken sanatçı eliyle üretimi söz gelişi kişisel tasarımcılığı da

masaya yatırmaktadır. Bir şaheser değil kışkırtma aracı olarak pisuar, sanat eseri vakasını yok edememişse de ciddi ölçüde metamorfizme uğratmıştır. Böylelikle gerçek olan obje değil fiilin kendisidir. Fakat bu kışkırtma, gösterişli yapılar aracılığıyla yapıt grubuna dahil edildiğinde düzen tarafından sorgulanmaktan uzaklaşamaz. Sanat yapıtı olarak kabul görür ya da görmez müzede başka eserlerle birlikte gösterilen nesne, sanata aykırı olma özelliğini yitirmiştir. Sanat reddedilirse onun bir kısmına girerek kaçınılmaz olan sanat vitrininin içinde olmak üzere avangardın karşı geldiği şeye dâhil olması, onun protest halinin boşuna olduğunu savunarak onu avangardist hedefinden uzaklaştırır.

Kültürel düzlükteki manipülasyonun duyumsanmaya başladığı 1980’li yıllarda, çokuluslu bir kuruluşa evrilen servetin küresel ölçüde hamle yaparak sanat dünyasında da denetimi ele aldığı, piyasalardaki taze para yansımalarının çoğaldığı bir çağdır. Piyasa ya da pazarlama bedellerinin ön tasarıda bulunduğu kültürel değişim içinde avangard, aykırı yapısı icabı bu kuruluşlarla bir araya gelemmez. Sanayi aracılığıyla avangardın son nesil temsili şeklinde markalaştırılan isimler, avangardın şahsi kimlik bünyesine çok ırak bir genel görünüm içinde varlık ve kuruluşlarla yakınlaşırlar. “Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp’ın hazır nesnelerinin (ready-made) sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir biçimde ulaşamaz. Aksine Duchamp’ın pisuarı sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu bulan kişi eserinin müzeye girmesini talep eder. Avangardist isyan tersine çevrilmiş olur.” Böylelikle 1917 yılında yenilgiye uğrayan akıllarda bir daha benzeri bir sarsıntı ortaya çıkarılamamıştır.

Yalnızca avangardın eklentileri değil ilk emsalleri bile, 1950 ve 1980’lerde Amerika’da kapılarını açan 2500 yeni müze vasıtasıyla şahsen taarruza geçen değer yöntemleri tarafından koleksiyon haline getirilerek kısa müddette eritilmiştir. Kapitalizm hareketlerinde mecburi olarak sürat kazanan şeyleşme zamanı ile alakalı Jameson da pastiş ve eskiye olan özlemle gelişen tarihselciliğin tesirini büsbütün kaybetmesine sebep olan bir sığlaşmadan söz edilir. 1960’larda gerek “Kavramsal Sanat” gerekse “Yeni Avangard” olarak nitelendirilen anlatım şekillerine bakılarak, bu dönem sanatının düşünsel kaidesi, esasında Marcel Duchamp’ın putkırıcı öneminin devamlılığı söz konusudur. Bu köklü hareket 1950’lerde “Yeni Dadacı” olarak boyutlandırılan Jasper

Johns ve Robert Rauschenberg benzer biçimdeki sanatçıların yanı sıra onun tarihsel açıklamaları 1960'lı yılların bütün sanat eksenini şekillendirmiştir.³³



Fot. 3: Robert Rauschenberg, Giriş Limanı, 1998



Fot. 4: Jasper Johns, Target, 1961

³³ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 11.05.2019)

yaygınlaştırılmış yineleme hareketlerinin veya buluntu objelerinin varyasyon değeri vasıtasıyla tüketilmiş olan şaşırtıcı etki, tekrarlandığında sarsıntıya dönüşür. Bu nedenle yeni avangardın bağ kurmaya dayanan mantık çerçevesinde genellikle dünkü vakaları yıpratma halinden daha ötesine ulaşamaz. Yüzyılın bitimine tahminen daha da saydamlaşan kişiliği, Baudrillard’ın “avangardın öncü ütopyaların yerini gerileyici ütopyalara bıraktığı ve geçmişindeki formları az çok sahil ve yapay bir biçimde dirilttiği fikrini mantıksal biçimde onaylamaktadır.

Bu pozisyon savaşın sonrasında ve savaşın öncesinde ki çağların pasif birer yineleme olup olmadığı sorgusunu kendisine dahi soran Hal Foster için bir önem taşımaktadır. Ona göre “yeni avangardın eskiden kalma örnekleri kullanması sanatın çizgisini ve sosyal kapsamını geliştirmeye özen gösterir.”³⁵ Böylelikle Peter Bürger’in de savunduğu tarihsel avangardın köklü, yeni avangardın ise tarihsel avangardın izlerinden oluşan parçalanmış olma fikrini çürütür. Fakat bütün bunlarla birlikte sanat kuruluşunun, avangard yargılanmasının çeşitliliğini, fazlaca tekrara müracat eden yeni avangardın beceri kültürü yönünden asimile edildiğini de kabullenir.

Çağdaş avangardın fazlasıyla “şey” ile arasındaki mesafe yeni avangardla ortadan yok edilir. Sonunda taarruzu yöntemin içinde olmaktan vazgeçmeyen avangard: Habermas içinde “gündelik hayatın rasyonelliğini teşhir ederek hayatı yoksullaştırmaktan kurtaramadığı için” muvaffak değildir. Bu ardıl dirilmeler, avangardın kullanımı konusundaki fikirleri haklı çıkarır. Zira “avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneleyen neo-avangard, anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüşmüştür.”

³⁵ Feyza Gürleşen İlkayaz, Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2013, s. 33. , (erişim tarihi 12.05.2019)

Fakat gösterilmelidir ki, 1950, 1960 ve 1970’lerde ortaya çıkan tutum, idaresiz teşebbüsler olarak hiç değilse sanat kurumuna veya “White Cube (Beyaz K p)” benzeri ifadelerle düzen tarafından belirli oluşumlara karşın geliştirdiği duruşla 1980’li yılları sanat havasından uzaklaşır. 1960 ve 70’lerde Amerika’da meta-kültür formuna, galeri düzenine karşı çıkılan seçenek arayışları gibi avangardın duygusuna elverişli olarak teşebbüs edilen hareketlerde söz konusu olmuştur. Sanat eserinin daha fazla yazılı metin şeklinde biçimlendiği 1970’lerde eylem, beden, metin, imaj bütünlüğüne konu olur. Bu hareketler kavramın geri dönüşü yerine sıradanlığın ötesinde bir kavram arayışını içinde olduğunu önemser.

Avangardın şok eden diğer bir yanı topluluğun eğlence end striyiyle fazlaca yakın olduğu için sıra dışılık durahan bir hal almıştır. “Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı anda başlamıştır.”³⁶ Meta-gösterge formları olarak mecazi bir süreyle şeyleşen objeler, gösteriler, fiiller, insanlar estetiğinin birer bölümü olarak tüketim imajına çevrilir. Yüzyılın sonunda söz gelimi modern sanat uygulamalarında, topluluk duygusunu kışkırtan bu gösteri kültürü net bir biçimde gösterir.³⁷ 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 nesnelerin değer mevkilerini belirleyen artık yarattıkları algı değil, ardındaki finansal yapı tarafından belirlenen piyasa ederleridir. Böylece sanatın şaşırtıcı yanı, artık çoğunlukla üzerindeki bol haneli etiketleriyle ilişkidir. Dolayısıyla yapıtla kurulan ilişkide gündemi en çok işgal eden rakamsal değerlerdir.

³⁶ Feyza Gürleşen İlkyaz, Sanatta Avangardın Tüketimi  zerine, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2013, s. 33. (erişim tarihi 12.05.2019)

³⁷ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 12.05.2019)

Estetik tutumun üstünden oluşturulan diğer bir tarafıyla savaş sonunda temsiller, fazlasıyla hakim topluluğun tabakasına dereceli bir düşüncenin yapısına dönüşerek içkin yönüyle problemlili bir hal alır. Teorisel yönden bir benzeşim olsa bile “yeni avangard köklü bir darbe sayılmaz, (çünkü) eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil eder.”³⁸ Modern sanat uygulamalarına bağlı aykırı çıkışları da post ve endüstriyel meta kültürü cephesinden sömürülerek özümseir. Anlatıldığı gibi oturmuş bedeller ve meallerin tümünün ortadan kaldırılmasını hedefleyen avangardın tahripkar yükümü bir defa daha oluşturulamamıştır. Bu nedenle geç kapitalist sanayi, asıl metinlerle karşıt zihin oluşturma teşebbüsünde avangardist körüklenmelerden yararlanırken avangardın kurumsal yok edinimini ıskalar.

Çoğunlukla dünya sanatı olarak anılan medeniyet sanayisinin sosyal durumunu denetleyen etkenlere bakıldığında birtakım yeni sanatsal kuruluş formları ve biçimsel tarafın değişimini nizami heyecanla kuşatmakta olduğu anlaşılır. Tarihsel çoğaltımın tersine varlığın borçlu olduğu iktidarın yetkisini arzulayan irade üzerine baskı yaratmaktadır. Popülerin temsili üstünde merkezi avangard, kültürel piyasanın sonsuz olanı kapsama alanına giren çoğulculuğun karşısına gelecek endüstriyel süreçleri markası olarak meta topluluğunun tespitleriyle birlikte buna boyun eğmek zorunda kalır.³⁹

Bu nedenle gerçeğin geri dönüşü olarak vaftiz edilen 1980 sonrası pratiklerin karşı-sanat söylemi, çoğunlukla Duchamp’ın yarattığı toplumsal reddeden 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.

³⁸ Feyza Gürleşen İlkayaz, Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2013, s. 33. (erişim tarihi 12.05.2019)

³⁹ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 12.05.2019)

Avangardın zamana yayılan paradoksal çizgisi, eleştirel modellerdeki sapma ile geçmişle kurulan bağların sığ bir düzlemde muhafaza edilmesine yol açar ve metamorfik kültürel yapı içindeki doku deformasyonlarına rağmen postmodernizmin geniş kapsamlı karakteri içinde avangardın yeni biçimleri olarak yerini alır.



İKİNCİ BÖLÜM

SANAT AKIMLARINDA ÖRNEKLERLE AVANGARD YAKLAŞIMLAR

2.1. Avangard Ve Fotoğraf İlişkisi

Birinci endüstri devrimi beraberinde birçok değişiklik getirmiştir. Makinelerin kullanılmaya başlanması, maddi üretim koşullarında büyük çapta atılımların olmasına bu da sanayileşme sürecinin hızlanmasına neden olmuştur. Sanayileşen toplumda burjuva sınıfı gittikçe zenginleşirken diğer insanlar teknik dünyaya ayak uydurma adına kendine has değerlerini yitirmeye başlamışlardır. Kişisel değerler gittikçe düzenin bozguna uğramasıyla düşüşe geçmiştir.

Modern sanatın öncü akımları 19. Yüzyılın güzellik duygusuna karşın çirkinliği yeğler. Duyulara seslenen süslü olan her şeyi reddederek eski sanat araçlarını kullanmaz hale gelirler. Kendilerine yeni bir dil yaratmayı, yeni müzikler oluşturmayı, resim sanatını yeniden keşfetmeyi seçerler. Sanatçının bireyselliğini yadırgarcasına avangard sanatçılar topluluklar oluşturarak ortaya çıkarlar. Ortak ilkeleri, ortak yapıtları, ortak yerleri ve yayın organları vardır.

Çağdaş Sanat Tarihi, fotoğrafın buluşuyla birlikte tasarladığı verimli belgelerin ve yeni müze alanlarında sanatın tarihini tekrardan yerleştirmekte ve özgür bir düzen olarak üniversite öğretiminde kabul görür. Açıkçası sanat, modernist değişimiyle birarada oldukça kurumlaşır. Peter Bürger'in anlatımında avangardı bölen tam da bu kurumlaşma hakkında adım attığı karşıtlık ve sanatı tekrar ederek bağdaştırma eğilimidir.⁴⁰

⁴⁰ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 13.05.2019)

Avangard akımlarının ortak yanı doğalcılık ve gerçekliğe karşı çıkmadır. Bu akımlar aslında her şeye karşıdır. Topluma, burjuva sınıfına, sanatsal uzlaşmalara, sanatın yaşamdan kopukluğuna, mantığına ve bunlar gibi bireyi engelleyen her şeye başkaldırır. 19.Yüzyılın gerçekçi yansıtma anlayışı yerini dışa vuruculukta gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükle bilinçaltına, fütürizm de makinenin yüceltilmesine, dadacılıkta anarşizme bırakır. Gerçeküstücülük 1924 yılında resimde, edebiyatta, tiyatro, sinema ve fotoğrafta bir ‘’avant-gardiste’’(öncü) eğilim olarak ortaya çıkar ve sanatçının gerçeklik karşısında yapıtının özgürleştirilmesini savunur.

19. Yüzyılın sonlarında sanat ve fotoğrafçılığın birbirleri üzerinde dikkate değer etkileri olduğu görülür. Bilgi aktarımı konusunda fotoğraf, resim sanatı ile zorlu bir yarış içine girmiştir. Dünyanın olduğu gibi aktarıldığı empresyonist resimlerden uzaklaşmış, resmi oluşturulan boyanın niteliği, çerçevenin boyutu gibi öğeler işlenen konu kadar önem kazanmıştır. 20. Yüzyılın ilk yıllarında Paris, modern sanatın merkezi durumuna gelmiş, sanatçılar da çalışmalarını bu kentte yoğunlaştırmışlardır. Dolayısıyla da birden fazla sanat akımı ve grupları ortaya çıkmıştır. Yüzyılın ilk yirmi yılında yer alan bütün modern akımlar, çok ayrıntılı ve gerçekçi düşüncüyü yansıtma fikrini ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır. Bunun yerine iki boyutlu, kendine özgü kuralları olan yapıtlar üretmeye başlamışlardır.

Ressamlar ve fotoğrafçılar; ideolojik ve estetik düşüncelere bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretmeye başlamışlardır. Bu amaçla sanatçılar, ‘’görsel deney’’ yapma fikrinden yola çıkarak fotogram, optik bozmalar, solarizasyon, kolaj, florataj, fotomontaj yöntemleri gibi fotoğrafa müdahale teknikleri geliştirirler. Bu yöntemlerle de geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili olmuşlardır. Fotoğrafa müdahale, fotoğrafı resme benzetmek değil, soyut veya yarı soyut yeni fotoğraflar üretmeye yarar yeni bir kaynak oluşturulmuştur.

Sanatçıların çoğu keşfedilen yeni işlemlerin inceliklerini öğrenirler ve geleneklerle nasıl bağdaştırabileceklerini araştırırlar. Fotoğrafçılar, resimdeki gerçekliği tamamen bir kenara atarak, netsizlik, hareketli görüntüler, çoklu pozlama gibi kamera teknolojisinin sağladığı olanakları yaratıcı bir biçimde kullanmayı giderek ileriye taşırlar.⁴¹



⁴¹ <http://www.sanat-meraltv.blogspot.com> (erişim tarihi 13.05.2019)

2.2. Avangard Manipölasyonlar: Dada Ve Gerçeküstücölük

Peter Bürger'in fikrinde Rus Yapısalcıları, Dada ve Sürrealizm avangardın içerisinde yer almışlardır. Resimde ise kübizm yalnızca perspektifi, genellikle resmin sadece bir kategorisini sorgulaması sebebiyle belli kademeye kadar avangard sayılır. Murphy'e göre, Peter Bürger'in önemseydiği bu eylem ve sanat akımlarından elde edilen "Alman Ekspresyonizm"ini dışında tutması ciddi bir itinasızlıktır. Richard Murphy, avangard ile modernizmi birbiriyle tamamlayan pozisyonun "Alman Ekspresyonizm"mi olduğu düşünülmektedir. Avangard ile modernizmin başkalaşımı, "Alman Ekspresyonizm"inde uzlaştırılmıştır. Ekspresyonizm, çağdaş bir akım olarak seçilse de; akımın saydamlığı, gerçek temsilleri, karışıklığa doğru dönüşü, subjektifliği ve şuursuz olanı irdemesi gibi konuları, onu avangardın ihtilalci, anti söylem, anti kuramsal fonksiyonlarına yakınlaştırmaktadır.⁴²

Peter Bürger'in Rusya'da Ekim Devrimi'ni gözlemleyen deneyimler haricinde sürrealizm ve dadayla sınırlandırdığı "tarihsel avangardın" ilerisinde avangard, derinleşerek, 1940'lı yılların sonrasındaki "Amerikan Sanatı" yapısıyla araştırılır.⁴³ Avangardın teknolojiyi konu edinmesi tenkitse ve yabancılaştıracıdır, yorumlayıcı değildir. Ancak "Amerikan Avangard"ının uzay devrinin teknolojilerini değerlendirmesi, benzer teknolojiyi değerlendiren medyayı seyreden izleyici için bir şaşırtma duygusu yaratmaz. Başlıca sorun da deneyimsel izlemlerin ve güncel kültürün daha çok eleştirel estetiğe ve siyasi bir tasarıya alışamamasıdır. Güncel kültür yargılanmaksızın gündeme yerleşirken, olağan hayatın dönüştürülmesi ve toplumsal dönüşümle birlikte zihni yitirmiştir. Avangardın saldırgan ve dinamik yüklü retorisi eğlenceli görölmeye başlamış

⁴² <http://www.flisdergisi.com/say124/37-56.pdf> (erişim tarihi 15.05.2019)

⁴³ ARTUN, Ali, *Peter Bürger Avangard Kuramı*, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 15.05.2019)

çılgılığı zararsız ve konformizmi basmakalıplaştırmıştır. Avangardın eksiksiz olarak zıtlığına dönüşmesi fazlasıyla ironiktir.

Almanya’da 1970’lerde Fassbinder, Peter Handke, Wim Wenders ve Joseph Beuys, gibi kişiler şahsi olarak avangard eylemlere imza atsalar da, ileriye ait bir duygu taşıyamazlar. Karşıttılar, isyancıdırlar ancak nihilisttirler. Bu nihilizmleri, isyan ettiklerine karşı yeni bir şey teklif etmelerine köstek olur. Dada, Sürrealizm gibi hareketler Amerika’da çok yayılmadığı için Pop Art, Happeningler, deneysel müzik yeni sanat olarak heyecanla karşılanır. Fakat Avrupalılara göre tüm bunlar sadece bir dejavu hissi yaratır. Peki, neden Amerikan Sürrealizmi ya da Dadası yoktur? Çünkü avangard, daha önce de belirttiğimiz üzere sanat kurumunu temelinden yıkmak ister. Bunun nedenlerinden biri de güzel sanatların burjuvazinin kendini gerçekleştirme yollarından biri olarak görmesidir. Böyle bir kültür kurumuna saldırı, ancak yüksek sanatın burjuva egemenliğini meşrulaştırdığı yerde mümkündür. Amerika’da ise bunun bir bağlantısı bulunmaz bu sebeple Amerika’da hala yüksek sanatın özü yasallığı elde etme savaşının içinde yer alır. Daha sonra Amerika’da Çağdaş sanat, yüksek sanat ile duyurularak, Greenberg gibi eleştircilerin ve devletin ilaveleriyle (Soğuk Savaş) döneminde kullanılması için bir silah şekliyle kurumsallaşmaya adım atar. 1950’li yıllarda Soyut Ekspresyonizm, sanatta temel hareket ve siyasi temsil haline gelir. Böylelikle Avrupa’da avangard yok olmaya başlamışken geç de kalsa Amerika’da netlik kazanmaya başlar.⁴⁴

Bir avangard kuramı, avangard kuramcılarının geliştirdiği şekliyle rastlantı kavramını devralamaz; çünkü burada ideolojik bir kategori söz konusudur. İnsanın gerçekleştirdiği anlam üretimi, deşifre edilmeyi bekleyen bir doğa ürünü olarak kendini sunmaktadır. İletişim süreçlerinde üretilen anlamın, doğal bir şeye indirgenmesi keyfi değildir. Sürrealist hareketin ilk evrelerinde karakteristik olan, soyut isyan tavrıyla bağlantılıdır. Ancak, avangard kuramı “rastlantı” kategorisinden tümüyle vazgeçemez, çünkü en azından sürrealist hareketin kendini kavrayışı açısından belirleyici bir önem taşır. Dolayısıyla söz konusu kategori, sürrealistlerin ideolojik bir kategori olarak ona

⁴⁴ <http://www.flisdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 15.05.2019)

verdikleri anlamda ele alınmalıdır. Araştırmacının, hem sürrealizm hareketinin amaçlarını anlamasına, hem de onu eleştirmesine imkan verecek bir bakış açısı oluşturmaktadır. 1955'te Kassel'da düzenlenen ilk Documenta'da bazı avangard sanatçıların eserleri gösterilmişti fakat avangard hareketler ve hedefleri hakkında tek bir laf bile edilmemiştir. Avangardların esas tanınmaya başladığı zaman Mayıs 1968 olmuştur. Sürrealistlerin ve onların ağzından çıkmış gibi görünen sözlerin Paris'in duvarlarında belirdiği bu umut dolu hareketli dönemde, sürrealizm birdenbire, savaş sonrası dönemde tasavvur edilemeyecek bir biçimde güncellik kazanmıştır.

1957 yılında gelişen Sitüasyonist Enternasyonel etkisiyle zirveye ulaşan 1968 Paris hadiselerinde yeniden canlanan heyecan dalgasından sonra Amerika ve Avrupa başkentlerinde oluşturulan büyük sergiler, konferanslar ve yayınlar, avangard duygunun ikinci doruğunu tarihe taşır. Ancak Sitüasyonist Enternasyonel'in çağdaş olanın hayatı sanattın dışında bırakma hedefinin karşısına koyarak yaşamı sanata dönüştürme hedefi, hayatı yaratıcı bir oyuna çevirecek ikinci bir devrim peşindeyken karşı-kültürü teslim aldığı mirasçıları sürrealist, dadaist ve fütüristlerin izlerini yok sayamamışlardır. 1940 ve 1985 yılları arasında Amerika'da tekrar doğan gibi gözükse de eleştiri dünyası avangardın tüketimi konusunda aynı fikirdedir. Bu nedenle 1968 avangardının dirilişi de yerini umutsuzluğa bırakan bir tekrar olarak son bulur.

Sürrealistler rastlantıyı üretmezler ama meydana gelme olasılığı yüksek olmayan olaylara özel bir ilgi gösterirler. Böylece, önemsiz olmaları (yani kişinin beklentileriyle ilgisiz olmaları) nedeniyle gözden kaçan “rastlantısal olay” ları kaydedebilirler. Araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir toplumun, bireyin kendini geliştirmesini gittikçe daha fazla sınırladığı tecrübesinden hareketle, sürrealistler gündelik hayattaki öngörülemez unsurları keşfetmeye çalışırlar. Bu nedenle dikkatleri, araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir. Gündelik olanın içinde harikulade olanın keşfedilmesi, kuşkusuz “kent insanının” tecrübe imkanlarının zenginleşmesini sağlar. Ama bu, izlenimlere açık olma yönünde ki bir duyarlılık adına özgür amaçları hor gören, özel bir davranış tipi gerektirir. Sürrealistler bununla yetinmezler; sıradışı olanı ortaya çıkarmaya çalışırlar. Belli yerlere

odaklanmaları ve bir mythologie moderne oluşturma çabaları, rastlantıya hükmetme, sıradışı olanı yinelenabilir kılma amaçlarına işaret eder.

Sürrealistlerin rastlantı kategorisine ilişkin yorumlarındaki ideolojik unsur, sıra dışı olana hükmetme çabaları değil, rastlantıda nesnel anlama yakın bir şeyler bulma eğilimleridir. Anlam yükleme işi, daima bireyler ve gruplar tarafından gerçekleştirilir; insan iletişimi bağlamından bağımsız olarak var olan bir anlam yoktur. Ama sürrealistler için anlam, olayların ya da nesnelerin rastlantısal birlikteliğidir: yani, “nesnesel rastlantı” olarak kaydettikleridir. Böylesi bir anlam, belirlemelerden uzaktır; ama bu, sürrealistlerin gerçek dünyada onunla karşılaşma beklentilerini değiştirmez. Ne var ki bu, burjuva bireyin temsiliyeti anlamına gelir. Gerçekliğin insan tarafından biçimlendirilmesinde ki etkinlik, araçsal rasyonalitenin hüküm sürdüğü bir toplumun tekelinde olduğu için, topluma isyan eden bireyin elinde ki tek çare, temel özelliği ve değeri amaçsızlık olan bir tecrübeye boyun eğmektir. Rastlantısal olaylarda aranan anlam hiçbir zaman bulunamayacaktır; çünkü o anlam bir kez belirlendiğinde, araçsal rasyonalitenin bir parçası haline gelecek, isyan olarak değerini yitirecektir. Başka bir deyişle, edilgin bekleyiş şeklindeki tavrın, mevcut topluma karşı mutlak bir muhalefetten kaynaklandığı düşünülmektedir. Doğa üzerinde belli ölçüde denetim sağlamak için toplumsal örgütlenmenin şart olduğunu göstermeyen sürrealistler, burjuva toplumuna karşı isyanlarını, her türlü toplumlaşma karşısında bir isyan olarak dile getirme tehlikesi içindedir. Eleştirdikleri şey, burjuva-kapitalist topluma hükmeden özgür bir hedef-kardeğil, genel olarak araçsal rasyonalitedir. Böylece, insanı tamamen heteronom olana tabi kılan rastlantı, paradoksal bir şekilde, özgürlüğün simgesi olarak görünür.

Fütürizm, dada, sürrealizm ve konstrüktivizm, sanatın hayat pratiğine dâhil edilmesi projesine bağlı kaldıkları ölçüde avangard sayılıyordu. Oysa 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış bütün modern sanat hareketleri ayırım göstermeksizin tarihsel avangard hareketlerden biri olarak nitelenince, kavram bilgi değerini giderek kaybetmekteydi.

Sanatın hayatla ilişkisi 1960’lardan bu yana eleştirmenler ve sanat tarihçileri tarafından tartışılan bir konuydu; fakat bu konu sanatın estetik bağımsızlığı hakkındaki modernist iddialara karşıt olarak tartışıldı.1985’te Amerikalı eleştirmen ve kuramcı Hal Foster sanatın değişen amacını saptadı. Foster makalesinde söz konusu değişimin yeni olmadığını da dile getirmiştir. Çünkü “sanat üreticilerinden çok göstergelerin yöneticisi” olan önceki pratiklere örnek olarak Dada ve Pop Art’a gönderme yapar; savaş arası avangard ve savaş sonrası avangard ile (Bürger’in deyişiyle “tarihsel avangard” ve “neoavangard” çağdaş sanatın evrimi arasında bağ kurar.



2.3. Avangard, Özerkleşme, Modernizm ve Kich Olgusu

Bürger'e göre sanatın özerkliği, sanatın sosyal tasarruf isteğinden bağımsızdır. Bürger'in bu düşüncesine Wolin'in de bir araya geldiği birtakım kişilerden karşı çıkanlar olmuştur. Richard Wolin'e göre Peter Bürger'in hayatı ve sanatı bütünleştirme düzenini kullanım tarzıyla gelişigüzel ve sıradan kalmaktadır. Hayat ve sanat aslında tarih boyunca oldukça bütünleşmiştir. Bu beraberliğin avangarddaki başkalaşımına daha ayrıntılı yaklaşmak gerekmektedir. Örnek olarak sanat, propaganda kastıyla kullanıldığı süreçte tam anlamıyla hayatın içerisinde yer almaktadır. Ancak bu durumuyla sanat araçsallığa yaklaşır. Oysaki Peter Bürger'in ele alış biçimi avangard; sanatın görevini, toplumsal uygulamanın ve gerçekliğin kuramsallaştırılarak ve kavramsallaştırılarak bağımsız bir alanı haline getirir. Bu nedenle çeşitli akım ve tarzla benzer nitelikteki ortak fonksiyon paylaşılmaktadır. Bunun sonucunda karşımıza şu soru çıkar ; “tarihsel avangardı farklı kabul eden nedir?” Bu mesele Murphy için estetik bağımsızlık kategorisinin anlaşılabilirliğinden ortaya çıkmaktadır. Bürger, avangardın tenkit ettiği yaşam ve sanat farkının burjuva sanatının bağımsızlığından meydana geldiğini savunurken, Adorno için ise tam olarak bu bağımsızlık, sanatçının yargısal mesafesini ortaya çıkarır. Bağımsızlığın bu çoklu bünyesi, karışıklığı ortaya çıkartır. Avangard, özünde bu sorunu yaşamaktadır; sanat ile hayatı bütünleştirmek adı altında sanatın özerkliğine karşı gelirken, öteki taraftan da bu özerklik ona yargılama fırsatını yaratabilmektedir. Peter Bürger'in problemi de, avangardın belirli kademedede estetik özerkliği vurguladığını kabullenmesi ile birlikte modernizm ve tarihsel avangardla kesiştiğini kabul etmek zorunda kalmasıdır.⁴⁵

“Yeni” bir iftihar; çağdaş avangardın bir temizlenme tasarısı olarak “modernizm” ve “romantizm”in kalkınmasıyla hamle yapmaya hazırlanan bağımsızlaşma duygusunun modernist değişime erişmesidir. Burjuva ile birlikte şahsi ve bağımsız bir konuma ulaşan sanat, 1848 yılında Paris hadiselerinin arkasından

⁴⁵ <http://www.flssdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 18.05.2019)

Baudelaire’le meydana gelen özerkleşme eğilimiyle daha sonrasında öz kreatifine (burjuvazinin egemenliğine) karşı gelmiştir. Modernizm akademiden, gelenekten, topluluktan, politikadan, güncel kültürden kurtularak öte yandan estetik forma ulaştığında biçimsizliğe dair övgü yaratan anti-estetik temelin meşruiyetine ulaşmıştır. Şahsına hizmet haricinde rastgele bir sosyal misyondan serbest şekilde saflaşmış fakat bu arınma ilkeleri sanatın politik ve sosyal bir tutum sağladığı tarihi emsallerde de izleneceği gibi çoğunlukla ön plana çıkmaktadır. Peter Bürger’e göre “sanat kendisine yabancılaşan her şeyi dışında bıraktığında, kendi açısından sorunlu hale gelir”. Bu noktada özeleştirici işlevi tarihsel avangarda kalır. Çağdaş yapı ile beraber ilk defa, sanatsal önemler ve fikir dizgesinin oluşturduğu, kültürel bilgi kuramlarının yaratıldığı, sanat ve sanatçı bilincinin yerleştiği evrimsel sürecin yazılması için harekete geçilmiştir

Tarihsel hareketliliğin olağan kökenlerin kavramsallaştırılması neticesinde alenen isimleri konulan müzik, şiir, resim, mimarlık gibi ana sanat disiplinleri ise gruplandırılarak “modern sanat” adı altında mutlak ve yüce tapınaklar olarak şiddetle kabullenilmiştir. Estetiğin bağımsız bir kuramsal saha olarak maziden kopuşu, her biri çeşitli biçimlerle inşa edilen ve bildiriler sayesinde özünü detaylandıran sürecin başını oluşturur. Tüm süreç boyunca hususiyetle, dadaistlerle yan yana gelen fütürist eylemler ve sürrealistler, avangard duygusunun en muhalif örneklerini göstermişlerdir. Başkaldırı duygusunun senelerce sıkıştırıldığı bu devirde, sanatın daha çok kendi sorunları ve dile getireceği sözü bulunur. Bu yönüyle sanat şahsi düşüncesini oluşturur ve sosyal ortamda verdiği süregelen öğretici görev sonrasında vazifesizliği kutsayarak prangalarından kurtulur. Yalnızca özünü temsilen kavramını forma çeviren bu anlatımda, sanat artık gündelik olandan da zanaattan da vazgeçer. Fakat yine de içinde bulunan insanlığın ilerlemesini görev edinen bir düşünsel aydınlanmanın eklentilerini taşır ve bu sebeple sanatı rastgele bir amaç ve yararlı eylemden dolayı özerkleşen düşünce sisteminden çoğu kez uzaklaştırır.⁴⁶

⁴⁶ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096> (erişim tarihi 18.05.2019)

Murphy'e göre avangard ve çağdaş arasında diyalektik bir bağlantısı oluşmuştur. Avangard, modernizmin olasılıklarını, eksikliklerini araştırırken; modernizm, avangardın sınamasına yanıt verir. Avangardın elde edemediklerini kendi poetikasının hususu haline getirir. Avangard, sanatın bağımsız statüsüne karşı zıtlık yaratır. Sanatın, özerkliğine galip geldiği dakikadan itibaren kavram değersizleşmeye girmiş ve sanat eseri git gide formalsal bir hal almıştır. Bu noktada sanat, sosyal yaşamda hassasiyet yaratamaz. Yaşam ile avangard, sanat arasındaki ilişkiye damga vurarak, sanatın bağımsız olduğu anların sonrasında tesir etmediğini gösterir.

Avangard ve modernizm de aydınlanma ile birlikte zihinde karşı romantizmin öncelleri olarak anlaşılabilir. Ancak Rilke ile Rus Yapısalcılığı; Thomas Mann ile Dada birbirlerinden çok ayrıdır. Birbirlerinden çeşitli iddialarla gün yüzüne çıksada, bu iddiaları bir araya getiren nokta; avangardın, Çağdaş Sanat'tan daha ileriye giderek sanatsal olanın aksine en son şekliyle oluşmasıdır. Çağdaş Sanat her ne kadar anti adetçi olursa olsun, içten içe gelenekseldir. Çağdaş Sanat, yaşam uygulamalarından bağımsızlığını korur. Sanat, bir kuruluş olarak yerini almıştır. Modernizm, yüksek sanatın şeffaflığını; toplumsallaşmadan, kentleşmeden, çağdaş kitle kültürüne, teknolojik modernizasyona karşı himayesi altına alır. Tüm bunlar, yüksek sanatın da dahil edilmesi üzerine, avangard akımına göre 19. yüzyıl burjuvazi topluluğunun kendini meşrulaştırma arzusunun ifade etme biçimleridir. Modern ve avangard bağlamında çeşitlilikler ortaya çıkarılabilir: avangardın aksine modernizm, estetik özerkliği özümser. Avangarda nazaran modernizmin "kendinde bir amaç olarak özerklik" duruşu olarak sorgulanır ve bir kişilik taşır. Çağdaş eserlerde de vurgu, belirleyendedir. Eser, kendi içine kapanır ve dışarıda kalan dünyaya hiçbir iletisi yoktur. Estetik bağımsızlık, çağdaş sanatta eleştiri için kullanılmaktan ziyade, eserin enigmatik kişiliğine takviyede bulunmak ve onu arttırmak için bir vasıta⁴⁷.

⁴⁷ <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf> (erişim tarihi 18.05.2019)

Özerk sanat kurumu tam olarak gelişmiştir; ama bu kurum içerisinde, son derece siyasi nitelik taşıyan ve bu nedenle kurumun özerklik prensibine aykırı olan içerikler hala mevcuttur. Ne zaman ki içerikler de siyasal niteliklerini yitirir, sanat kendisi dışında hiçbir şey olmak istemez, işte ancak o zaman bir toplumsal alt-sistem olarak sanatın özeleştirisi olanaklı olur. Bu aşamaya 19. Yüzyıl sonunda, estetizmde ulaşılmıştır. Bilgilerin içeriğindeki özerklik kategorisinin ele alınmasına, şuana kadar, bağımsız sanat yapıtı kavramları içinde bütünlük oluşturdıkları düşünülen alt-kategorilerin net olmayışı damgasını vurmaktadır. Tekil olan alt-kategoriler benzer zamanlı gelişmediğinden, bazılarına göre saray sanatı bile bağımsızken, bazılarına göre ise yalnızca burjuva sanatı bu niteliği taşır.

Burjuvazinin, siyasal iktidarı ele geçirmesinden sonra yaşadığı gelişime bağlı olarak, kurumsal çerçeve ile ilkel eserlerin içerikleri arasındaki 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. Tarsel avangard dinamikleri bağımsız sanatın asıl belirlemelerini olumsuzlaştırmıştır: Sanatın yaşamın uygulamasından çıkması, öznel kuruluş ve üretimden irak olan öznel alımlama ile birlikte avangardın ve özerk sanat akımının yok edilmesi amacını taşır. Burada kastedilen, sanatın yaşam uygulamasına tekrardan eklenmesidir. Avangard ve özerk sanat burjuva topluluğundan bu yana gerçekleştirilememiş, büyük bir olasılıkla da gerçekleştirilemeyecektir.

Çağdaş sanat tarihi, modernizm ve avangardı toplumsal ve politik biçimlenmelerden temizler ve şekillerin tarihinden oluşmuş kendi üsluplarına ekler. Bu üsluplar, aralarında önce zıtlaşır, sonra kendilerini ileriye taşıyarak ve yenileyerek gerçekleşen tarzlar üstünden inşa edilir. Biçimler başka biçimleri, sanat ise sanatı takip eder (Grambrich), avangard ve modernizm aslında birbirlerinden farklılaşmadan, bu mantığa ilişkin varolan historisizmi anlamlandırmaktadır.⁴⁸ Troçki’nin gerçeüstücülerin

⁴⁸ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 16-17-18. (erişim tarihi 18.05.2019)

önderi Andre Breton’la beraber geliştirdiği politika ve sanat üzerine tezleri savunurlar. Greenberg, “Partison Review” dergisinde, sanat tarihçisi, Meyer Schapiro da Marxist Quarterly’de 1937 yılından itibaren bahsi geçen tezlerin sözcülüğünü yapmışlardır. O sene Greenberg’in dergisine yazan Troçki, Amerikan sanatındaki “burjuva vasatlığını” yerer. Greenberg, Amerika Rönesans’ını başlatarak “avangard ve kitsch” yazısında ise, bu vasatlığı kitle kültürüne bağlar. Greenberg’e göre avangard, sanatın bu medeniyete olan bağımlılığına muhalif estetik düzgülerini benimsemek zorunda kalır. Greenberg’in önerdiği “modernist avangard”, topluluğa yabancılaşan sanatın kendi mecrasına çekildiği, “saf” ve “soyut” bir formalizmi öngörür. Greenberg avangardın eleştirel işlevini korumayı sürdürür, ama bu biçimleri eleştirerek sanatın tarihselleştirilen bir eleştiriden ibaret olduğu savunulur.

Avangardın detayları çoğu zaman aynı tarihsel şemayı izler: Avangard 1848 yılından önce, romantizmin başkaldırmasıyla gün yüzüne çıkar. Tarihte oluşan kırılmadan sonra artan sanatın bağımsızlaşmasına koşul olarak modernist bir esas oluşturur ve modernizmle eş bir evrime girer; neredeyse onunla aynılaşır. Haliyle, modernizm ile avangard anlamları mesafesinde daimi bir ayrım kavranmaz, her iki kavram da zaman zaman aynı duyguyu, aynı düşünceyi benimser: Sanatçının toplumla birlikte kendine olan yabancılaşmasıyla burjuvazi fikri karşısına aldığı tutumları tasvir eder. Modernizm ikinci aşamayla, avangard ise son aşamayla başlar. Doğrusu modernizm büyüyüp şiddetlenerek avangardla dönüşüme uğrar. Ve burjuvaya zıtlık yaratan tavırlarına karşın, avangardın tüm karşıtlığı, aslında bu sınıfa mahsustur. Muvaffak olmuş evrim sürecindeki burjuva; kişisel hasretin ve bağlantılarında avangardıdır. Modernizm ve avangard hakkındaki tartışmalar, iki dünya savaşı arasındaki dönemde makro bir şiddetle siyasileşir ve zamanın kültürel-siyasallığının odağını engeller.⁴⁹

⁴⁹ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 18.05.2019)

Çağdaş avangard, 20. yüzyıl başlarında sanat ve sanatçı kavramının kamusal kimlik kazandığı, “yeniliğe” niyet eden büyük inkılapçı kırılmayı temsilen, stil ve yöntemlerin zamansal dizilimini içine alan “izmler” tarihiyken, Marcel Duchamp avangardı sanatın kişisel materyalleriyle bizzat sanatın var oluşuna karşı bir yıkıntıya girişmiş, sanat da dahil bütün sosyal, kurumsal yapılara, kuram ve kaidelere toptan bir red etme tutumu benimseyerek sanatın “ne” liği konusunda çağdaş ihtilalin bile şaşırtıcılığını silecek köklü bir soru sormuştur. Ancak bu red etme halini çağdaş avangard gibi taze olanın yaratımı ile değil, hazır olanın tercihi ile var olan üzerinden alternatif düşünceleri ileriye taşıyarak gerçekleştirmiştir. Estetik çizgilerin tam anlamıyla ortadan kaldırılmasını özümseyen tarihsel avangardın da dahil olmak üzere sunduğu estetik umursamazlığı, damıtılmış şekilciliği esas alan pür optikçiliğe karşı anarşist bir eleştirel şiddet olarak çağdaş avangardın karşısına çıkartır. Bu bağlamda çağdaş avangard görsel bir sorgulama ortamı oluştururken, tarihsel ve yeni avangard fikirsel tecrübenin seçkin bir hal aldığı kavramsal sorgulama alanını içinde taşır. Bu yalnızca çağdaş avangarda değil, hayatın ve sanatın kendisine bir saha oluşturmasıdır.⁵⁰

Avangard’ın modernlerden en geniş farkı muhtemel olarak, geçmiş modernlerinin, önceki döneme getirdikleri eleştiri ile o dönemin geleneğini bozmayı arzuladıkları için, yeni olanı yaratmak üzerine kendilerinden daha önceki döneme başvurmaya yönelmeleridir. Söz gelimi rönesansın modernliği, ortaçağa getirdiği eleştiride yerini alır ve rönesans, yeniyi Antikite’de bulur. Romantizm’de ise, entelektüelleşmesinden yola çıkılarak bir Ortaçağ nostaljisi beslenir. Bu avangardın ayrımı tam olarak burada yer alır. Daha önceki çağlara geri gitmeyi bırakır. O önderdir ve önünde yatan belirsizliğe saldırmaktan rahatsızlık duymaz. Yeniyi geriden gelerek ortaya çıkarmaz, onu en baştan yaratır.⁵¹

⁵⁰ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 20.05.2019)

⁵¹ <http://www.flisdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 20.05.2019)

18. Yüzyılın bitiminde başlayıp 20. Yüzyıla kadar uzanan insanlık tarihini şekillendiren bütün önemli sosyal, politik, iktisadi, bilimsel, teknolojik kırılmalarıyla medeniyet alanında domino etkisi yaratan modernist dönem sanatı, kapitalin hala ortalığı puslu bir hale getirmediği dönemde yaşamın tümünde yer almıştır. Gerçek figürlerden oluşmuş, sanatı ve sanatçıyı yükselten yeni yüzyılın ana motifine dönüşmüştür. Fotoğraf teknolojisinin buluşu ile özerkliğini resmi olarak bildiren modern kültür, ard arda üretilen yeni sanat biçimleri, galerileri, yayınları, etkinlikleri, müzeleri ve eğitim kurumları ile temel alterlerini oluşturup kişisel tarihini yazmaya girişmiş, böylelikle önemli anlatılar devrini temsilen çok sayıda bildirgeyle beraber, yoğun bir açıklıkla türeyen sonsuz bir tecrübe ortamı oluşturmuştur. Fakat sanatın bu yeni konumunun yanı sıra diğer bir yandan da hızlı üretime dayalı endüstri topluluğunun ürettiği bir alt kitle beğenisi oluşur. Greenberg, 19. ve 20. yüzyılın geçiş dönemlerinde sanayileşme süreciyle meydana gelen “kitch”in medeniyet tutsaklığının karşısına estetik normları bırakmış, saf ve soyut bir formalizm olarak çare bulduğu modernist avangardın eleştirel ilerlemeci vaziyetini, topluluğun kültürünü tedavi etmeye yönelik bir düzen olarak görmüştür. Greenberg göre kitch ve avangard özdeş yerden (batı burjuvazisi) çıkmış olmakla beraber, “avangard kültür, istisnai bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin temsidir”. Sanayileşme olarak sömürülen sanat kitle kültürüne indirgenmemeli, yüksek kültüre dayandırılmalıdır. Öte yandan kültürel alandaki anarşizmi temsil edenler aracılığıyla savaşın yarattığı başkaldırı dalgası giderek yaklaşmaktadır. Bütün bu kanıtları alt-üst edecek başka bir avangard çıkış tarihini mühürlemek için çabalar.⁵²

Popüler kültürle bağlantı, Greenberg’in modernist inançlarına tamamen aykırıydı. 1939’da yazdığı “Avangard ve Kitsch” adlı makalesinde, ona göre popüler kitle kültürünü içeren kitsch “günümüz yaşamında... Müşterilerinden paraları ve zamanları dışında hiçbir şey (talep etmeyen)... Yapay her şeyin ta kendisiyken”⁵³, avangardın rolünün kültürü korumak olduğunu savunmuştur. (Harrison ve Wood’tan (2003, s.543.)

⁵² <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>(erişim tarihi 20.05.2019)

⁵³ POOKE, Grant, WHITHAM, Graham, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013, (erişim tarihi 20.05.2019)

Greenberg'e göre, avangardın doğuşu da, kitschin ki gibi, "kronolojik ve coğrafi olarak, Avrupa'da bilimsel devrimci düşüncenin gelişmesiyle çakışır." İkisi de "Batı burjuva toplumunun" ürünüdür. Ancak avangard kültür, "istisnai bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin" temsilidir. Burjuva toplumunda "kopuk olduğunu sandığı, ancak gerçekte altın bir göbek bağıyla bağlı olduğu yönetici sınıf içindeki bir elit tarafından beslenir." Avangard, bir mutlaklık arayışı sonucunda soyutu keşfeder. Avangard sanatta içerik tamamen form içinde çözünür ve sanat eseri kendinden başka hiçbir şey göstermez, temsil etmez, ifade etmez. "Sanat için sanat" ilkesi kadar, şiirin sözcükler ile arasında kurulduğu "saf şiir" bu anlayışın sonucudur. Greenberg kitschin, Almanya, İtalya ve Sovyetler 'deki gibi, kitlesel ve popüler kültürün işlerine yaradığı totaliter rejimlerde de yerleştiğini söyler. Avangard ise hamisi olan elitin "hızla daralması" sonucu baskı altındadır.

1930'lerden başlayarak en az otuz yıl ABD sanatının "diktatör" ü, ya da "papa" sı sayılan eleştirmen Clement Greenberg'in bir manifesto havasındaki "Avangard ve Kitsch" makalesi 1939 yılında Partisan Review dergisinde yayınlanır. Avangarda ve modernizme karşıt bir estetik anlamında kitsch, işte bundan sonra yaygın olarak dolaşıma girer. Greenberg'e göre kitsch, kültürün endüstrileşmesiyle ve kentleşmeyle başlar.

Greenberg'in gözünde kitsch "sentetik bir sanattır."⁵⁴ "Mekaniktir ve formüllere dayanır. Kitsch aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. Kitsch moda göre değişir ama aslında hep aynı kalır. Kitsch zamanımız yaşantısındaki bütün düzmecelerin şahikasıdır. Kitsch, müşterilerinden sadece paralarını talep eder." "Mekanik olarak işlenebildiği için, kitsch üretim sistemimizin tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir. Hakiki kültür, kimi tesadüfler hariç, hiçbir zaman bu hale gelmez. Kitsch muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilmiştir. Bu yatırımın bedelini ödemesi şarttır. O nedenle de, pazarını kurmaya ve yaygınlaştırmaya mahkumdur." Dolayısıyla, ABD dünyanın en büyük kitsch ihracatçısı haline gelecektir. Greenberg, kitschin, Batı endüstriyalizminin başka bir

⁵⁴ <http://www.aliartun.com/yazilar/kitsch-pop-ve-elestirinin-anlamsizlasmasi/> (erişim tarihi 22.05.2019)

kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeci diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür. Ve bu öngörüsünde de yanılmaz.

1930’lardan başlayarak, ama özellikle 1970’lerde, postmodernist “aydınlanma” yla birlikte, kitsch ve popüler kültür konuları sanat eleştirisini fazlasıyla işgal eder. Aslında ikinci Dünya Savaşı dolaylarında baş gösteren Amerikan sanatına özgü tartışmalar bünyesinde kavramlaşan ve son derecede göreceli anlamlar ifade eden kitsch ve pop terimleri yaygınlaştıkça sahte bir evrensellik edinerek hızla klişeleşir. Aynı zamanda bütün beğeniye sirayet eder ve neyi işaret ettikleri iyice belirsizleşir. Sonuçta, elli yıl kadar önce New York’ta alevlenen büyük estetik savaşının malzemesi olan kitsch ve popüler kültür terimleri giderek eleştiri dilini terk eder. Ancak, zaten eleştiri dilinin kendisi de önemli dönüşümlere uğramış ve bu gibi terimlere anlam kazandıran cevherini yitirmiştir. Kitsch, 19.yüzyıl sonlarında aristokrasinin elitist kültürüne özenen Münih burjuvazisinin zevksizliğini tanımlamak üzere kullanılmaya başlanılmıştır.⁵⁵ Modernizm, 1940’lardan 1950’lerin sonuna ve 1960’ların başına kadar Atlantik okyanusunun her iki yakasında da çok büyük tesir yaratan avangard akımı görsel kültüre eğilim gösteren bir benzerliktir ve son yüzyılın en ilerlemeci devamlılığının beraberinde yenileşen avangard sanatının giderek soyut bir hal aldığı düşüncesi belirginleşmiştir.

⁵⁵ <http://www.aliartun.com/yazilar/kitsch-pop-ve-elestirinin-anlamsizlasmasi/>(erişim tarihi 22.05.2019)

2.4. Avangard'ın Çağdaş Sanatta Etkileri

Amerika'daki avangardın modern temsilcileri sanatın kurumlaştığı yönetimin dışında kalmaz. Aksine, soyut ekspresyonizmin dünya çıkarmasından bu yana kurumlaşmanın gücünü sağlar. Dolaylı olarak, avangardın bu üçüncü devrinde, ne başından bu yana sürdürdüğü gibi burjuvaya, ne 1848 yılı öncesindeki gibi topluluğa, ne de 1920'li yıllardaki gibi sanata karşı ayaklanmasından bir iz görünemez. Avangardda da sanat çalışmalarıyla, sanat idaresine dair çalışmalar birbiriyle kaynaşmıştır. Sanatçılar kuruluşların düşmanları değil sorumluları olmuşlardır; akademik mahallere, sanat kuruluşlarındaki yönetici mevkilere kayarlar. Seçilmiş “yüksek kültür” avangardı müzeleştirip çağdaş sanat tarihine eklerken “aşağı” toplum kültürü de avangard izlemleri şahsına mal eder. Baudrillard, “sanatın, güncel hayatın estetikleşmesi içerisinde çözülmesinden” bahseder. Baudrillard’a göre her şey estetikleşmiş, “güzel veya çirkin, doğru veya yanlış, iyi veya kötü arasında ayırım yapabilmek imkânsızlaşmıştır.”⁵⁶

Diana Crone 1940 ve 1985 yılları arasında avangardın tekrar doğduğu sanat alanının toplumsal haritasını çıkartır. Bu devirde Amerika'da sanatçı sayısı fazlasıyla artışa geçer ve sanat süratle akademikleşir. Oldukça büyük bir müze ve galeri ağı oluşturulur, müzayede yani açık arttırma yöntemi etkinleştirilmiştir. Piyasa büyüdükçe büyür ve fiyatlar hızla yükselir. Koleksiyonerler artarken, şahsi koleksiyonların yeri giderek işletme koleksiyonlarına kalır. Kamunun etkisizleştirilmesiyle beraber destekleyen özel bir kayırma yöntemi gelişir. Sanatın temsil edildiği alanların üstünde işletmelerin gücü giderek fazlalaşır ve sanat en üstün tanıtım mecrası haline gelmiştir. Medya ve sanat dünyasında sanata dair bölümler yaygınlaşmaya devam eder.⁵⁷

⁵⁶ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 24. (erişim tarihi 23.05.2019)

⁵⁷ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 23.05.2019)

Günümüzde estetik, tarihsel avangard hareketlerinin sanatsal alanında yarattığı önemli değişimleri ihlal edemez. Sanatın çoktan bir postavangard evresine girmiş olduğu olgusundadır. Bu evreyi, eser kategorisinin yeniden canlandırılmış olması ve avangardların sanat ile karşıtı amaçlarla icat ettikleri yöntemlerin sanatsal amaçlarla kullanılması tanımlanabilir. Bu, avangard hareketlerin (bir toplumsal kurum olarak sanatın olumsuzlanması, sanat ile hayatın birleştirilmesi gibi) hedeflerine ihanet olarak değil, tarihsel bir sürecin sonucu olarak değerlendirilmelidir. Bu süreç genel biçimde şöyle nitelendirilebilir: tarihsel avangard hareketlerinin 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) etkisizliğinin sanatın prensibi olduğunu gözler önüne sermektedir. Tarihsel avangard hareketlerinden sonra burjuva toplumunda ki her türlü sanat, bu olguyla yüzleşmek zorundadır. Ne var ki sanat, hakikat iddiasından vazgeçmeksizin, özerklik statüsünü inkar edip dolaysız bir etkiye sahip olduğunu söyleyemez.

Sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolundaki avangardist amacın gerçekleştirilmemesinden sonra, “eser” kategorisini yeniden canlandırmakla kalmaz, aynı zaman da artış gösterirdi. Avangardistlerin hayat pratiğiyle sanatı birleştirme amaçlarının somutlaştığı objet trouve (bulunuş nesne) , bireysel bir üretim sürecinin sonucundan tamamen farklı rastlantısal bir buluştur ve bugün sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Böylelikle objet trouve, sanat-karşıtı olmak vasfını kaybeder; müzede, başka özerk eserlerin yanında ki bir sanat eseri olur. Sanat kurumu ile eser kategorisinin yeniden canlandırılması, avangardın daha bugünden tarihsel olduğuna işaret eder. Genel anlamda sanat eseri evrensel olan ile tekil olanın birliği şeklinde tanımlanır. Bu birliğin bulunmaması halinde sanat eseri tasavvur edilemez, ama sanat tarihinin değişik dönemlerinde bu birlik çok farklı şekillerde gerçekleştirilmiştir. Organik (simgesel) sanat eserinde, evrensel ile tekilin birliği dolaylıdır; buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde avangardist eserlerde bunlara dâhildir ve aynı zaman da söz

konusu birlik dolayımıdır. Burada birlik unsuru sınırsız bir şekilde geriye çekilmiştir. En uç örneğinde, birliği yaratan, alımlayıcıdır.

Avangard realist olarak, çağdaşlığın önündeki varsayımları araştıran, son derece bilinçli, zahmetli, direnmek isteyen bir emektir. Marcel Duchamp'ın "hazır nesneleri" bu şekilde bir mesainin yapıtlarıdır. Hazır objelerin en kışkırtıcı olanı şüphesiz ki pisuardır. Marcel Duchamp'ın bir sıhhi tesisat firmasına ilişkin R.Mutt ismine imzalayıp, kabul edilmeyeceğini bile, bile kendisinin de jüri üyesi olarak bulunduğu ve 1917 yılında New York'ta ilk defa düzenlenen Müstakiller Salonu'na (salon des indepedants) gönderdiği "heykel", çok sayıda üretilen ve sıradan bir ihtiyacı gidermeye uygun çağdaş bir endüstri ürünüdür. Marcel Duchamp'ın sayesinde sergilediği nesne, çağdaş estetiğin problemini oluşturmaya başlamıştır, onun kavram ve kurumlarıdır: yenilik, otantiklik, biriciklik, özgürlük ve yararsızlık (Kant), subjektiflik, sergi, galeri, müze, eser sahibi, telif, tarih, eleştiri, değer ve norm gibi kavramları beraberinde taşır. Pisuar çağdaşlığın da ötesinde, zanaat-sanat, sanayi-sanat ve mimesis gibi ezelden beri süre gelen eski problemleri de açığa çıkarır.⁵⁸ Marcel Duchamp güncel yaşama ait bayağılaşmış bir nesneyi alıp öyle bir tanıtır ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı ehemmiyet, kazandığı yeni ünvan ve getirdiği yeni bir görüş tarafından yok edilir; Bay Mutt sunduğu nesneye ait taze bir fikir yaratır.

⁵⁸ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 25.05.2019)



Fot. 6: Marcel Duchamp, Pisuar (Fountain), 1917

1960'lı yıllarda Greenberg'in biçimselliğini eleştirerek araya giren Pop-Art, yeniden yüksek sanata ve kuruluşlarına karşı avangardist bir atak gibi karşılanır. Warhol'un reklam imajlarını hazmettiği pop çalışmaları, sanatın tüketim kültürüne kaymamasına bir ihtarname ve kapitalizm yergisi gibi durdurulur. Ne var ki aynı cinsten çalışmaların yeniden Andy Warhol'un suretini çıkardığı görsel dünyasını eleştirmek bir yana, estetize ettiği, çalışmalarına alıntılardığı sermayeleri ikonlaştırdığı inancını uyandırır. Andy Warhol'un Campbell Çorbası, seyirciyi çirkin ve güzel aralığında, gerçekdışı ve gerçek aralığında bir tercih etmekten kurtarır. Mevcudiyetini sorgulamadan bizi sanata inandırmaya çağırmaktadır.

Bu yüzden muhtemelen tüm güncel sanatı bir seri ritüel formunda kabul edebiliriz. İlkel toplumlarda olduğu gibi And, Warhol’un kendi sanatını açıklaması da pek farklı sayılmaz: “Amerika’ya tapıyorum... Benim resmim, övgün 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 yansıtılmasıdır.”⁵⁹



Fot. 7: Andy Warhol, 32 Campbell (Çorba Tenekesi), 1962

1960’ların başında Andy Warhol’un serigrafi baskılı Brillo Kutuları ve Çorba Kutusu çalışmaları, Duchamp’ın dönemin filizlenen tüketim ve reklam kültürüne verdiği yanıtı genişletmiştir. Jeff Koons, Duchamp ve Warhol’dan ilham alarak, tüketici ürünlerini sözde satılıyormuş gibi sergiler. Herhangi bir sanat galerisinde sergilendiği için, New Hoover Convertibles bizleri nesneler ve nesnelerin toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlamları hakkında bir beyaz eşya mağazası ya da alışveriş merkezinde gördüklerimizden farklı bir biçimde düşünmeye teşvik eder.⁶⁰

⁵⁹ ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, (erişim tarihi 25.05.2019)

⁶⁰ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/> (erişim tarihi 25.05.2019)



Fot. 8: Andy Warhol, Brillo Soap Pads Box (Brillo Sabunluk Kutusu), 1969

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL VE DENEYSEL BİR DİL OLARAK ÇAĞDAŞ SANAT

3.1. Çağdaş Sanat Kavramı Ve Bağlamları

“Çağdaş Sanat” terimi yaklaşık 1980’den bu yana üretilen eserler için kullanılmıştır. Son döneme ait sanat çalışmalarını, genellikle “modern” olarak adlandırmışlardır. 1980 sonrası dönem için “geç modernizm” ve “postmodernizm” gibi başka terimler de kullanılır; fakat “çağdaş” kelimesi, son dönemi ifade ettiği için daha da ön plandadır. “Çağdaş” yakın geçmişte üretilmiş eserleri ifade etse de genel olarak görünüşünde, üretiminde ve fikirlerinde alışılmadık olan sanatı ima eder. Çağdaş Sanat kendiliğinden ortaya çıkmaz; sanatın anlam ve amacına ilişkin geniş kapsamlı tartışmaların ve geçmiş sanat biçimlerinin hem devamı hem de onlara karşı bir tepki olarak doğar. Günümüz sanatının (çağdaş sanat), daha önceki dönemlerde yapılan sanatla, özellikle de 1950-1970’lerin sonu arasındaki sanatla ne derece ilişkili olduğunu öğrenmeniz hiç de şaşırtıcı değil sanat, bir şeyin devamı da olsa ona karşı tepki veya bir sentez, hatta geçmiş uygulamaların reddi bile olsa, evrilir.

Hem avangardın hem de modernizmin farklı olan özelliği zamansal kayma aktüel sanatın, benzer zamanlı bir şimdi düşüncesini daima yalancı çıkarmış olması (bu, primitivizm görüşünden, eskiyle ve yıkımla hesaplaşmaya, endüstriyel çabanın kronolojisinin geri çevrilmesine vb. birçok tarihsel dönemeci kuşatan kronolojik bir değişmece olarak avangardla bağlı değildir). Daha çok çağdaş kapitalist toplumun, korkutucu ve zorlayıcı bir şekilde, seyirci kitleleriyle, kendini finanse eden seçkinlerle ve kendisine yoldaşlık eden yükseköğretim sanayisiyle benzer düzlükte olan bir sanatı vardır. Böylelikle, estetik yabancılaşmayı başından atması ve kültürle git gide bütünleşmesi nedeniyle, sanat sözcüklerle birlikte modern hale gelmiştir.

Modern sanatın esas olarak fark yaratıcı hususlarından biri, en az ikilemli alımlamayı istemekte olduğu elbette söylenebilir: genel kültürün bir bölümü olarak; sonrasın da kuramsal gelişmeye dair karmaşık bir girişim şeklinde alımlamayı talep eder.

Yine de, modern uygulamaların, sosyal güncelliklerine karşıt bir tarzda hareketi iletmeye çalışan ifadenin gereğinden çok büyümesiyle ilişkili oluşu, modern sanatın zamanın tarihsel hassasiyetiyle eş bağlantılı şiirsel işlemlerin içinde olarak büyük oranda kullanıma uygun olan iletilerden faydalanan bütünleşmiş bir kültür olduğunu gösterir. Bu olayı tarif eden pozisyon, eleştirinin ve kuramın bir yandan fazlaca popüler olması, diğer yandan ise başlıca azalmasıdır. Çoğunlukla “çağdaş sanat” soylu bir popülizm şeklidir; pek çok ayrıntıyla en üst seviyede yalınlığın birbirine girdiği ideolojik bir yapıdır; etnik, grupsal ve düşünsel benzerlikleri çeşitli olduğundan diğer koşullarda kesinlikle birbirinden ayrı düşebilecek binlerce çeşitli insanı sanatsal yapılarda birbirlerini “koklamaya” davet eder.

“Modern sanat” kavramının ele alınır bir detayı olmadığına en iyi işareti, her çeşit uygulamaya açık olmasıdır. Akademik kurumlar, müzeler, metinler ve müzayede evleri yakın devir sanatsal üretimi gruplara bölme gereksinimini genel olarak birtakım bölüm veya ifadeleri kronolojik bir bağdaşmanın temeline dayandırarak “çağdaş” duyurunun uyanıklığıyla yükselirler. Los Angeles’taki MOCA 1940’ların sonrasında yapılan şeyleri dikkate alır; Londra’daki Tate Modern’da bulunan modern parçaların tümü 1965’ten sonra yapılmıştır; Peter Selz ve Kristine Stiles’in asıl kitabı “Theories and Documents of Contemporary Art”ın giriş noktası 1945’te gerçekleşir. Diğer bağlamlarda, özellikle yakın ülkelerde, modernlik görüşü genelde daha sığdır; çoğunlukla 1990’lı yılların başlangıcında meydana gelen bir şey olarak tarif edilir ve postkolonyal tartışmanın zirvesi, modernizm anlatısı üstündeki “Avrupa-Amerika” tekelinin kırılması veya Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle ilişkilidir. Çoğu durumda, “çağdaş sanat” bir “sonrası”nın birden çok anlamına dayanıyor gibi görünmektedir.

Modern sanatı açıklayan yeni küresel, sosyal bağlamda, ayrıcalıklarını yitiren varlıklı bireyler (endüstri ve ticareti yönetme görevlerini CEO bürokrasisine kaptırmışlardır), estetik “hayırseverlik” vasıtasıyla belli bir vatandaş kimliği edinmeye çalışırlar. Bu biçimde sanatçı, küratör ve eleştirmenlerin sağladığı görevlerden; sembolik varlığı, “çağdaşı” benzeme bağlamında ticaret yapabilme yeteneğine dayanan hizmetlerden oluşan yeni bir sosyal hizmet ekonomisiyle etkileşime girer.⁶¹

Çağdaşlık, şahsın, bağlantılı olduğu ve aynı anda uzak durduğu zamanıyla birlikte tekil münasebetidir; daha net bir biçimde, bu öyle bir münasebettir ki zamanla anokronizm ve ayrılma vasıtasıyla bağlanılır. Dönemleriyle fazlaca çakışan, onunla her noktada mükemmelen buluşan kimseler çağdaş değildir; çünkü tam da bu yüzden onu görmeyi başaramaz, bakışlarını onun üzerinde tutmayı beceremezler.

Çağdaş nedir sorusu bir terminoloji meselesinden öte bir şey haline gelmektedir. Eski Avrupa veya savaş-sonrası Amerika’nın hem içinde hem de dışında yeni soruları gündeme getiren, dolayısıyla eski soruları yeniden şekillendiren bir icad ve düşünme meselesi, araştırma biçimleri ve yerleri (laboratuvarlar, merkezler, ağlar) meselesi olmuştur. Kısacası, günümüzün “güncelliği” meselesini içerir. Zira şimdi gelecek, kapıyı çalan yeni kuvvetlere ifade kazandırabileceklerin ve karşımızda duran yeni kritik soruların içeriğini başka yerlerde ki başkalarıyla birlikte formüle edip çözecek yöntemler ve araçlar geliştirebilenlerin olacak.

Çağdaş olan nadirdir. Ve bu nedenle çağdaş olmak, her şeyden önce, bir cesaret meselesidir: çünkü sadece çağın karanlığına bakışlarını dikebilmek değil, aynı zamanda bu karanlıkta, bize yönelen ama bizden sonsuza kadar uzaklaşan bir ışığı görebilmek demektir. Bu noktada ikinci bir çağdaşlık tanımını önerecek olursak: çağdaş kişi, bakışını zamanının üzerine, ışıkları değil de karanlığı seçebilmek için diken kişidir. Çağdaşlığı tecrübe edenler için bütün zamanlar karanlıktır. Çağdaş kişi, tam da bu nedenle, bu

⁶¹ <http://www.e-skop.com>(erişim tarihi 26.05.2019)

karanlığı görmeyi bilen, kalemini şimdiki zamanın zifiri hokkasına daldırarak yazabilen kişidir.

Çağdaş sanat adeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor; sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat sürüyor sanki. Bu serbest bölgede şenlikli sürprizler, ahlakın barbarca ihlali ve birçok inanç sistemine yönelik saldırılar, dingin tefekkür ve entelektüel oyunlarla yan yana gelişip serpiliyor. Sanat dergilerinden bulvar gazetelerine uzanan bir yelpazede yer bulan çağdaş sanat değerlendirmelerinin tonu, saygılı yorumları, karmaşık felsefi çeşitlemeleri, tanıtım adına yaltaklanmaları ve nihayet kara çalmayı, alayı ve tümünden reddi içeriyor. Bu manzara tanıdiktır: sanatın kuralları yıkma alışkanlığı çok eski ve köklü, buna eşlik eden övgü ve yergiler de bir o kadar rutindir. Gelgelelim bu tanıdık manzara, yakın geçmişte gerçekleşen mühim değişimin üzerini örtüyor. Bu değişim kısmen sanatın kendi iç mesellerinden kaynaklandı, kısmen de ekonomi ve politika alanları daha geniş çaplı dönüşüme tepki olarak gelişti. İlk bakışta, sanat, serbest ticaretin pratiği üzerine olmasa da ideali üzerine kurulmuş küresel neoliberal ekonomi sisteminden çok farklıymış gibi, başka hiçbir sistemle arasında bu denli büyük fark olmazmış gibi görülmektedir.

Çağdaş sanat, zaman zaman, “akım sonrası” sanat olarak da ifade edilir. Bu ifade, eski nesillerin dahil olduğu üslupsal grupların günümüzde her sanatçıya bireysel tarzını bağımsız şekilde yönlendirebileceği özgür ya da lanetli bir alan bırakarak geri çekildiğini, hatta dağıldığını ima eder. Bu, bir ölçüde, doğru bir analizdir ancak herhangi bir “-izm” şeklinde sınıflandırılmaya direnen sanatçıların üstünde durdukları ortak zemin hesaba katılınca söz konusu analiz pek başarılı sayılmaz. İlerlemek ya da daha iyisi dışa açılmak konusunda dikkat çeken sanatçılar, hem sanat tarihiyle hem de çağdaşlarının etkinlikleri ile ilgili farkındalık düzeylerini korumaktadırlar. Azimli çağdaş sanatçı, bütün bunların aksine, küratörlerden, eleştirmenlerden, akademisyenlerden, koleksiyonerlerden, sanatseverlerden ve elbette diğer sanatçılardan ibaret bir ağına değişmez parçası haline gelmiştir. Sanatçıların hepsi yapıtlarını üretirken en yeni

teknolojiyi kullanmasa da çoğu, teknolojinin “yönetsel bir araç” olduğunu kabul etmektedir.

Sanat hakkında hüküm ve fikirler, tarihsel ve kültürel koşullara göre değişir. Çağdaş Sanat, daha yeni olan sanatı ayırt etmek için kullanılan bir terimdir. 1980 sonrası sanatı çağdaş olarak ele alınır. Modern sanatın genellikle, 1860-1960 dönemini kapsadığı düşünülür. Modernist sanat izleyici için, günlük yaşamın deneyimlerinden ve toplumsal sorunlardan bağımsız bir deneyim üretir.

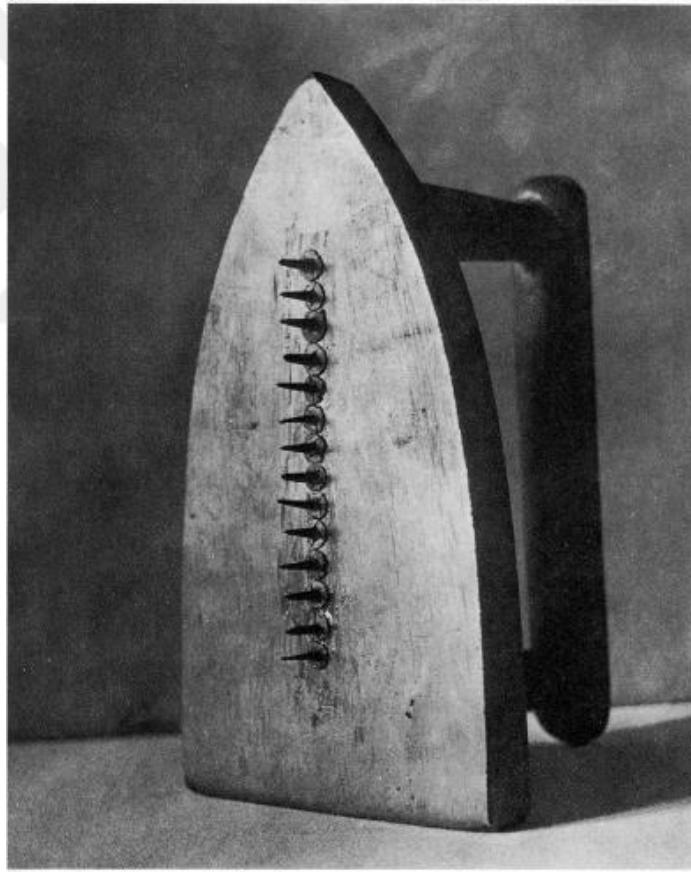
Çağdaş sanatın 1945 sonrası avangard pratikten evrildiği düşünülür. 1945 sonrası avangardı (ya da neo-avangard) ortama özgülük ve biçimin içerik üzerindeki hâkimiyeti gibi modernist fikirlere karşı çıkmıştır. Çağdaş sanatın çoğu bunu yapar; bu nedenle çağdaş sanatın neo-avangarddan etkilendiği sonucuna varabiliriz. Çağdaş sanat büyük ölçüde bu somut değişikliklerin bir ifadesi olsa da dünyanın gerçekliğini anlama çabasındaki yeni felsefî açılımlardan da beslenir. Çağdaş sanat; büyük ölçüde olaylara farklı bir biçimde bakmaya çalışır, genellikle toplumsal ve kültürel marjinal kimlik hakkındaki sorularla ilgilenir. Çağdaş sanat, birçoğu daha önce sanatın kapsamının dışında olan ortam ve disiplinleri kucaklar. Dahası, bunların, ayrı bir form olarak kullanılması da gerekmez. Bazı çağdaş sanat eserleri, farklı ortam ve sanatsal disiplinlerin birleştirildiği bir karma pratik kullanır. Bu melezlik, geçmişte sanatsal tür ve pratik olarak tanımlanan kesin sınırların bazılarını ortadan kaldırır.

3.2. Çağdaş Sanatta Yaratıcı Dilin Yansımaları

1860 ve 1960 yılları arası devri çağdaş olarak nitelendirilir. Şayet “modern” kavramının sanat tarihinde bir çağı açıkladığı görüşünü onaylarsak, 1960’lı yıllarda “modern sanat”ın son bulduğunu kabullenmeli ve devamını “postmodern” şeklinde tanımlandırmalıyız. 1960’ların sonlarına doğru ise manzara değişir: modernizmin ölçütlerine uygun sanat eski moda olarak değerlendirildi ve aynı zamanda bir dönemler modernist olmayan sanat eleştiriye hedef oldu. Modernizm, Batı sanatının 20. Yüzyıl ortalarındaki eleştirel teorisi ve bazılarının postmodernizm olarak adlandırdığı antitezi tarafından geçersiz kılınan bir bakış açısı olarak görülebilir. Sanatta “modern” terimi birçok farklı anlama gelirken, postmodern terimini açıkça belirlemek de kolay değildir.

Kelime anlamıyla postmodern, “şimdiden sonra” anlamına gelir; daha basit bir deyişle, “modernden sonra” bu terimin kullanımı, yerine geçtiği şey hakkında çok daha az spesifik olsa da, modernizmin bir stil ve sona ermiş bir dönem olduğunu ima eder. Postmodernizmin bir sanat stili ya da açıkça belirlenebilen sanatsal bir yaklaşım olmadığını söyleyebiliriz. Biçimsel çeşitliliğine rağmen, modernizmin kabul gören sanatsal geleneklere karşı bilinçli farklılığı, bir bütünlük ve amaç hissi yaratmaktadır. Postmodern terimi 1970’lerden beri yaygın olarak kullanılıyordu fakat yüzyılın sonuna doğru güvenilirliğini kaybetti. Estetik ve kültürel bir terim olarak fazla belirsiz oluşu nedeniyle bir şekilde çağdaş sanat dünyasını yansıtmaya çıkan tüm sanat eserleri için kullanılmaya başlamıştı. Bazı eleştirmenler postmodernin kültürel bir kategori olarak varlığını bile sorgulamaya başlarken diğer eleştirmenlerse modern sanatın arzularını reddetmesi nedeniyle onu tepkici olarak değerlendirdi ve bu bencil yönelimleri bizi geç modernizm fikrine götürdü.

Greenberg'in modernizm tanımı, yalnızca modern sanat pratiğini ve sanat eleştirisini fazlasıyla etkisi altına alması değil, aynı zamanda kendine böylesine tiz bir sesle rest çektiği için güncel sanatın tekâmülünde ciddi bir davranış sergilemiş olur. Man Ray'ın "Gift" adlı çalışmasını ve bazı başka örnekleri, modernist sanatsal değerlere karşılık gelmediği için "anlamlı" ve "iyi" sanat olarak adlandırılanların dışında tutmak, birçok kişi için seçkincilik ve ayrımcılık demektir. Bunun bir sonucu olarak, 20.Yüzyıl ortalarında, Greenberg' in modernizmi, ortama özgü olmayı reddeden sanatçılar tarafından eleştiri oklarının hedefi haline gelmişlerdir.



Fot. 9: Man Ray, Gift, 1921

Boyanmış ütünün üzerine bir sıra çivi çakılmıştır; objenin orijinal (pratik) hedefine ilerlemesine karşı bir müdahale haline getirilmiştir.⁶² Bu durum, nesnenin şekli insan tarafından bir müdahale ile değiştirildiği için, Dickie'nin ölçütlerinden birini de karşılama durumdadır. Man Ray bu nesneyi birkaç kez sergilemiştir; dolayısıyla eser, Dickie'nin neye sanat deneceğine ilişkin ikinci ölçütünü de karşılar. Dickie'nin Kurumsal Teorisine göre bu nesne sanat kategorisine dahil edilebilir hale gelir.

Kurumsal Sanat Teorisi, Amerikalı estetik George Dickie ile yakından ilgilidir. Bu terim, modern sanatın büyük bir kısmını açıklamada ve tanımlamada etkili olmuştur. Teori, bir nesnenin “sanat” olarak adlandırılması için iki temel ölçüt sunar: bir nesne veya uygulama, insan aracılığıyla ve müdahalesiyle değiştirilmiş olmalıdır. Bir nesne veya uygulama, bir galeride veya sanat dünyası bağlamında sergilenmeli veya sunulmalıdır.

Destekçilerinden ötürü Kurumsal Teori'nin zarif bir sadeliği vardır. Ayrıca, son kırk yıldır modern sanat uygulamalarını temsil eden nesne, fikir, performans ve girişimi kapsamlı bir şekilde değerlendirmenin de aracıdır.

Greenberg'in modernizm'i sanatın değerinin, içeriğine veya konusuna değil biçimsel özelliklerine, özellikle de ortama örneğin renk, şekil ve tablonun düzgünlüğüne dayandığını ne kadar iddia ediyorsa, postmodernizm de bu türden tek bir bakışı reddeder; çoğulcu olarak görülür, yani farklı görüş ve yaklaşımları içinde barındırır. Buna ek olarak, modernist sanat çoğunlukla ideolojik ve prensip sahibi yapısını kaybetmez. Genellikle değerlendirdiğimizde; postmodernizm, sanatının içerisinde bulunduğu medeni dışavurumlar sunar. Tüm bunlar stil veya tür olarak açıklanamaz, çoğunlukla parodi ve ironi geçmiş sanatı kullanma biçimindedir. Aynı zamanda net olmayı da temsil eder görünmektedir. 20. Yüzyılın son dönemlerinde değişime uğrayan sosyal, politik, ekonomik ve kültürel şartların tekinsizliği de açıklanabilir.

Greenberg'in fikirleri 1950'lerde ve 1960'larda sanatın nasıl görüldüğüne dair dikkate değer bir etki yaratmış ve modernizm önde gelen eleştiri kuramı olmuştur. Bu

⁶² <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/> (erişim tarihi 01.06.2019)

nedenle, eserleri modernist fikirlere “uymayan” sanatçıların veya düşüncelere katılmayan yorumcuların bu hegemonyaya karşı çıkması şaşırtıcı değildir. Modernist fikirler, özellikle Greenberg’in yazıları ve bu sanatçıların bazılarıyla yakın ilişkisi vasıtasıyla savaş sonrası dönemde son derece etkilidir.

Greenberg’in daha sınırlandırılmış ve arıtılmış olan modern sanat görüşü, onu ve diğer modernist eleştirmenleri, yapıtlarının özel bir öneme ve değere sahip olduğuna inandıkları sanatçıları belirlemeye yöneltmiştir. Greenberg’e yakın bir eleştirmen olan Michael Fried, 1960’ların ortalarında Manet, emprestyonistler, Braque, Seurat, Cezanne, Matisse, Picasso, Kandinsky, Leger, Miro Mondrian’nın “son yüzyılın en iyi ressamları arasında”⁶³ (Harrison, and Wood’tan (2003, s.788) olduğunu söylemiştir. Fried, bu sanatçıların yapıtlarının biçimi içerikten, estetik etkiyi anlamdan üstün tutma eğilimi gösterdiğini belirtir. Bu tür örneklerin, sanatı günlük yaşamdan bağımsız bir deneyim olarak koruyup, ortama özgü belirgin biçimsel özelliklerden faydalandığı düşünülmüştür (bunlar da modernizmin prensipleridir).



Fot. 10: Georges Braque, Şişe Ve Balık, 1910

⁶³ POOKE, Grant, WHITHAM, Graham, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013, (erişim tarihi 01.06.2019)



Fot. 11: Pablo Picasso, Cezayirli Kadınları, 1932

Çağdaş sanatın kavranamayacak ölçüde karmaşık ve çeşitli olduğu görüşü, sanat dünyasında yerleşik bir görüştür ve her yerde duyulabilir. Çağdaş formların, tekniklerin ve konuların çeşitliliği her geçen gün insanları şaşırtmaya devam etmektedir. Çevrimiçi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar her şeyi kapsayabilen “yeni medya” ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraları ezip geçmiş durumdadır. Sanatçılar kendileri için çeşitli imajlar yaratıyor: kimisi guru veya şaman gibi geleneksel rolleri sahiplenirken, kimisi açık göz fırsatçı ve kariyerist rolüne bürünüyor; şöhretlere hayran ergen kızlardan, sürekli tıkanan, eli baltalı psikopatlarla kadar çeşitli personalar yaratılıyor. Sanatın ele aldığı meseleler de çeşitlilik gösteriyor: feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma konularını birebir takip eder.⁶⁴ Dolayısıyla sanatın karakterinin kavranamaz oluşunun, eleştirmenlerin, küratörlerin ve gazetecilerin sanat yazılarının harcıâlem konusu olması kimseyi şaşırtmamalı. Belki de sanatın en

⁶⁴ POOKE, Grant, WHITHAM, Graham, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013, (erişim tarihi 01.06.2019)

temel koşulu bilinemez olmaktır (yani görsel formda somutlaşmış kavramlar çelişki barındırabilir) ; ama belki de bu tür ifadeler, bir örnekliği gizleyen ideolojik bir perspektifin parçasıdır.

Genel kabul gören görüşlerin bir şeyleri gizlediğinden kuşku duymak için birkaç neden var. Öncelikle, pek çok sanat eseri hem acemiler hem de donanımlılar tarafından çabucak ayırt edilebilir niteliktedir ve bunun tek nedeni sanat eserinin galeri de teşhir ediliyor olması değildir. İkinci olarak, sınırsız çeşitlilik mutlak bir örnekliğin bir başka biçimidir. Üçüncüsü, daha önce gördüğümüz üzere, kesinlikle her şeye izin yoktur (bununla ikinci önerme arasında gerilim vardır) ve kültürel üretimin büyük kısmı sistemli olarak çağdaş sanat dünyasının dışına itilmektedir. Dördüncü olarak, sanatın çeşitliliğindeki her unsur diğer unsurlarla melezlenir ve bu süreç daha fazla bir farklılaşmaya yol açar. Son olarak, halen, görsel işaretleri (tıpkı reklamcılık gibi) epeyce geleneksel tarzda kullanan çok fazla iş vardır. Dolayısıyla sanatın özündeki bilinmezlikle böbürlenene karşı sanat daha kolay anlaşılabilen bir olgu haline geliyor olabilir.

Kuşkusuz hiçbir sanat incelemesinde bilimsel nesnellik iddiası olamaz. Bu türden hiçbir analiz, diyelim böceklerin incelenmesinde olduğu kadar nesnel olamaz; çünkü her sanat analizi, incelediği ortam üzerinde belli bir etki yaratır. Örneğin Greenberg'in, modern sanatı biçimsel soyutlamaya doğru ilerleyen Hegelci bir süreç olarak tanımlamasının yarattığı yankı, bu tanıma açıkça reddeden Pop Art'ı kışkırtmıştır.

Avangardın doğuşundan bu yana, yalnızca tarihsel bir mesafeden bakılan sanat bir yöne bu bütünlüğe sahipmiş gibi göründü, şimdiki zaman ise hep bulanık görünür. Bugünün sanatına baktığımızda bizi saran bu yön kaybı duygusu, uzun geçmişe sahip bir duygudur. Aslında, Greenberg gibi şimdiki zamanda, tereddütte kapılmadan olumlu ya da olumsuz bir dürtü yakalayan yazarlar istisnadır. Belki de sanatta tarihsel bakış tarzı, gördüklerimizi basitleştiriyordur, sanatı, yalnızca bugün açısından ilginç olana indirgiyordur; ancak belki de bu, anlamlı bir perspektif geliştirmek için olguları düzenlemek, birçoğunu göz ardı ederek ya da unutarak çeşitli olguları önem derecelerine göre bir hiyerarşi çerçevesinde yerleştirmek gibi olan entelektüel etkinliğin kaçınılmaz

görevidir. Bir zamanlar küresel periferinin sanatı olarak nitelenen sanatın, bizim dönemimizde sanat dünyasının odağına yerleşmiş olması bunun kanıtıdır.

Çağdaş sanat modernist fikirlerin bir devamı olabilir ve böylece “geç modernizm” olarak adlandırılabilir; tarihsel ve kültürel koşulların getirdiği kültürel pratiklerdeki değişim, bizim “postmodernizm” dediğimiz şey olarak görülebilir; sanatın estetik öğelerini vurgulayan, biçimin içerikten üstünlüğünün ve ortama özgülüğün “iyi” sanatın önkoşulları olduğunu savunan modernist eleştiri kuramına bir tepki olarak görülebilir.



3.3. Plastik Sanatlarda Çağdaş Sanat Yaklaşımı

“Çağdaş Sanat” ın en tehlikeli faktörlerinden biri, sanat anlamındaki belirli bir “bütünlük alanı”nı benimsemesidir. Türlü mecraların, yeteneklerin ve düzenlerin tarif edilmeksizin onun ötesinde, “sanatların” tek bir göçebe ve çok değişik uygulama tarzı içinde birbiriyle iç içe geçmesinde köklü bir değer vardır. Sanatçıların veya kültürel eylemlerin, zaman içinde ürettiği “mikro-anlatı”ların arkasında her türlü özgülleştirme yaklaşımını yasaklayan bir uygulamadır. “Modern Sanat” tek bir şiirsel matris kapsamında tekil bir zamansallık içerisindeki etkinlik, hareket, taktiksel müdahalelerden oluşan genel bir ortam anlamını taşıyorsa eğer, bunun sebebi tüm bunların “görsel sanat” havadislerini engellemesidir. Bu yönden “çağdaş sanat” ,1970 yılından sonra “yeniden düzene sokulan” , geleneklerini tekrardan saptamayla birlikte zorlaştırırken düzen ve sanatta oluşan deneycilik ve başkaldırıyı öne sürer. Modern sanat 20. Yüzyılın ihtilalci projelerinin çökmesinden sonra meydana gelen birçok sanat, ifade ve sosyal yapının doğruca içindeki bastırılmış deneyciliğin ve sübjektif sorgulamasının dayanağıdır.⁶⁵

Resim, sanatsal işaretler oluşturmaın belki de en eski örneğidir ve birçok bakımdan, en kolay fark edilebilen ve en geleneksel sanat biçimidir. Resim bir janr olarak, kültürel modanın ve eleştirinin uçlarını deneyimlemiştir. Çağdaş sanatsal bir ortam olarak ölümüne ilişkin kehanetler yapılmasına rağmen, resim modern sanat tarihinin merkezinde

⁶⁵ <http://www.e-skop.com>(erişim tarihi 03.06.2019)

kalmış ve çağdaş pratiğe katkıda bulunmayı sürdürmüştür. Gelişmiş dünyada, en azından 15. Yüzyıldan itibaren, resimde temel teknik olarak tempra (yumurta sarısına karıştırılmış ve suyla seyreltilmiş pigment), yağlıboya (bitkisel yağla karıştırılmış, terebentin ve suyla seyreltilmiş pigment), suluboya (arapzamlıkıyla karıştırılmış ve suyla seyreltilmiş pigment) ve akrilik (polimer emülsiyonda bekletilmiş pigment) kullanılmıştır.

Henri Matisse ve arkadaşları, tablolarını yüzyıldan daha önce Paris'teki Autumn Salon'da sergilediğinde, “vahşi hayvanlar” (çiğ renkçiler) lakabına layık görülmüştü. Maharetli fırça işleri ve canlı renkleri, o tarihteki eserlerden oldukça farklıydı; meydan okuyan ve geleneğin dışına çıkan bir sanatsal üretimin sürekli hızlanan ve derinleşen döngüsünü yaratmışlardı. 21. yüzyılın ilk on yılının sonunda, bu süreç neredeyse sonsuz bir sanatsal pratik dizisinin ortaya çıkması ile sonuçlanmaktaydı. Çiğ renkçilerin (fovizm) 1905 yılındaki tabloları, buluşçu formları ve meydan okuyan fikirleri ile modern sanatın kökenlerinden biri olarak dönemde yerini aldı. Gösterimleri ve sergileri, yeşermekte olan kentleşme, sanayileşme ve teknolojik yeniliklerle, küresel piyasaların artmasıyla örtüşmüştü. Fakat bir tesadüf değildi. Matisse ve arkadaşları parlak renkler ve cesur fırça darbeleri kullanırken, Avrupa'da endüstrileşme ve kolonileşme dönemi yaşanıyordu.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki 20.yüzyılda ABD'li Jackson Pollock ve Soyut Dışavurumcular gibi bazı Avrupalı sanatçıların eserleri de modernist olarak görüldü. Matisse'nin canlı renklerdeki kağıt kolaj çalışmaları, Pierre Soulage'nin soyut resimlerinin kalın, siyah fırça darbeleri ve Anthony Caro'nun kaynak yapılmış, cıvatalanmış ve boyanmış heykelleri gibi örnekler ortamın belirleyiciliğini, biçimin içerikten öncelikli olmasını ve sanatın gündelik yaşamın meselelerinden ayrılmasını desteklemekteydi. Fakat daha 1950'lerin ortalarında bile modernist dogma tartışılıyordu. 1956'da Londra'daki “Whitechapel Art Gallery”de düzenlenen “This is Tomorrow” isimli sergiye katılan eserlerden biri biçim, içerik ve fikir açısından anti-modernist olarak izleyici karşısına çıkarıldı.



Fot. 12: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi (Sayı 30), 1950



Fot. 13: Henri Matisse, La Gerbe, 1954

Modernleşmenin bir başka işareti de, kamu mülkiyetindeki şirketler haline gelen, dolayısıyla hukuken kar maksimizasyonunu hedefleyen büyük müzayede evlerinin, çağdaş sanat alanına girmiş olmasıdır. Müzayede evleri, daha sonra satışa sunulacak çağdaş sanat eserlerini pazarlamak için, saygın isimlerin küratörlüğünü yaptığı, zengin kataloglarla desteklenen sergiler düzenlemeye başlamıştır. Bunlara ilaveten, artık kullanılmayan sanayi binalarında sergiler düzenleyerek, sanatçı yönetimindeki “alternatif” mekânları taklit eder, hatta özel sanat tacirliği haklarını satın alırlardı. Bu girişimlerin başarılı olmasında, sanat tacirlerinin tekelini kırmanın kendileri için yararlı olacağını düşünen sanatçıların da payı vardır. En azından 1980’lerden beri çağdaş sanat, müzayedelerde karlı satışlara konu oluyor ve bu “ikincil” piyasanın varlığı sanat tacirlerinin tekelini baltalıyor; bunun en önemli nedeni, bu piyasada tüketim üzerindeki denetimin daha gevşek olmasıdır.

Bu durum yeni bir sanat taciri – koleksiyoncu tipinin doğuşuna tepki olarak gelişti ama bir bakıma bu sürece katkısı da oldu; bu insanlar, genellikle galeri sisteminin normal işleyişinin dışında–müzayedelerden veya diğer koleksiyonculardan – spekülasyon için sanat eseri satın almışlardı. Birleşik Krallık’ ta Charles Saatchi bu tipin en bariz temsilcisidir; çünkü sanat alım – satımları salt spekülasyon amaçlarına dayanır ve sanat koleksiyonunu şirketlerinin gelirini artırmak için de kullanır.

Bir zamanlar sanatı tanımlamak göreceli ve kolaydı. Bazı istisnalar olsa da sanat eserleri çerçevelenip duvara asılıyordu, taştan oyuluyordu ya da bronz kalıba dökülüyordu. Son dönemlerde, bir şeyi sadece aldığı şekil veya kullandığı ortam temelinde sanat olarak anlatmak güçleşmişti. Örneğin üstün sanatsal disiplin olarak resmin yerini başka pratikler almıştır. 2000 ve 2008 yılları arasında Tate Gallery’nin prestijli Turner Ödülü için 36 aday arasında yalnızca dört tanesinin ressam olarak değerlendirilebilecek olması ve bunların hiç birinin ödülü kazanamaması da bunu teyit etmişti.

Aynı şekilde, heykel de artık net bir biçimde modellenen, oyulan ve yapılan bir nesne olarak tanımlanamaz. “Heykelin genişleyen alanında” çalışan çağdaş uygulamacıların önemli bir kısmı gerçek nesneleri kullanır, üç boyutlu parçaları film ve

video gibi başka ortamlarla birleştirir ya da izleyicinin içine girebileceği somut mekanlar oluşturmaktaydı. Ayrıca bir zamanlar galerilerde sergilenmedikleri için sanattan ayrı tutulan kültürel etkinlikler de çağdaş sanatçılar tarafından da kucaklanmıştı. Resmin yakın tarihindeki bir bölüme ve en azından gelişen dünyada, resmin muğlak kültürel statüsüne verilen nadir olmayan bir tepkide söz konusudur. Resimler, ortama özgü (örneğin yağlıboya, akrilik ya da suluboya) veya “karışık teknik” olabilir; yani resim çeşitli pigmentleri birleştirebilir veya görselliği zenginleştirmek ya da imajın konusuna referansta bulunmak için başka materyaller kullanabilir. Stilistik olarak, resimler figüratif resimlerden (hayatta karşılaştığımız şeyleri en ince ayrıntısına kadar taklit etmeye çalışanlardan) tümüyle soyut resimlere (görünür dünyadaki nesnelere ya da doğaya açıkça referansta bulunmayanlara) kadar geniş bir yelpazeye yayılmış durumdadır.

1950’lerden sonra, akrilik boya türleri yaygın olarak üretilmiş ancak yağlıboya, enamel, cila ve emülsiyon tabanlı boyalar da yaygın olarak kullanılmaya devam etmiştir. Örneğin, Anselm Kiefer’ in tuvalinde samanın yanı sıra yağlıboya ve emülsiyon kullanılarak, resim yüzeyinin parçaları arasında yarı saydam bir efekt ve renk derinliği elde edilmiştir. Tonal varyasyonlar (ışıktan karanlığa geçişler) yalnızca pigmentin koyultulması ya da inceltilmesiyle veya glaze tekniği kullanılarak elde edilebilir.

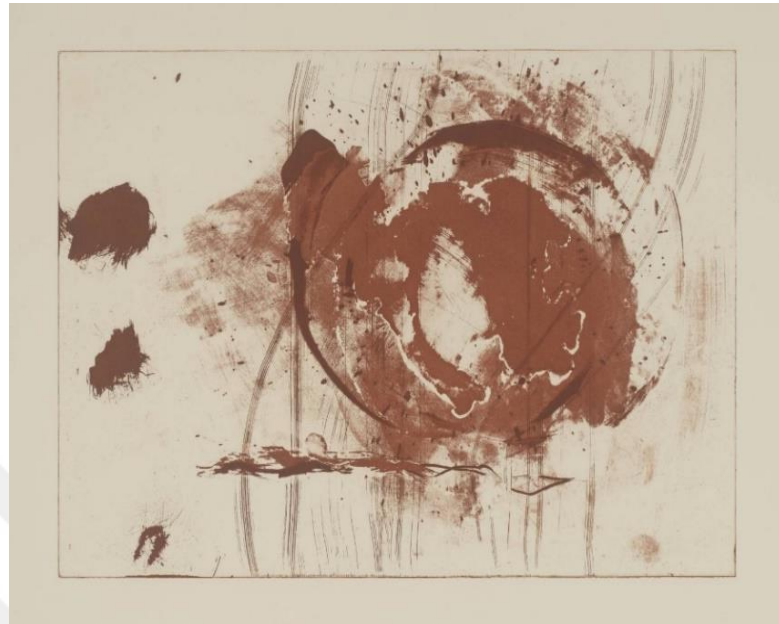


Fot. 14: Anselm Kiefer, Your Golden Hair, Margarete (yağ, emülsiyon ve saman), 1981

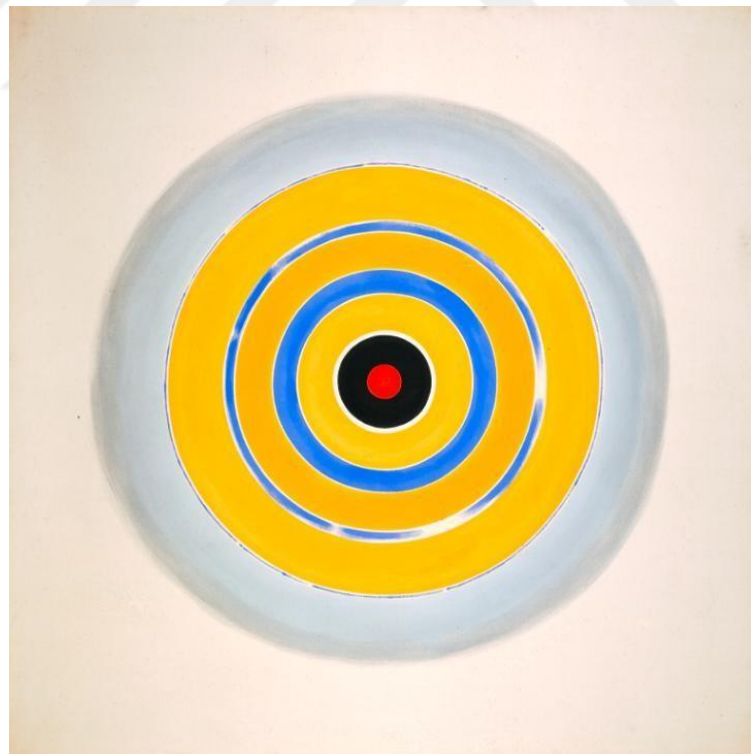
19. yüzyılın ortasına kadar, batıdaki resim pratiği önemli ölçüde akademiler tarafından belirlenmişti fakat 20. Yüzyılın başından itibaren bu sistem önemli ölçüde çökmüş ve önemini yitirmiştir. Bu, özellikle yeni ortaya çıkan avangard sanatçılar için böyledir. Ama genel olarak modern sanat ve özel olarak da resim sanatı için akademilerin miraslarından biri, kanonların varlığını koruması olmuştur. Sanat tarihi kapsamında “kanon” kelimesi, Yunancada marangozun derecelendirme çubuğu anlamını taşıyan sözcükten meydana gelmiştir ve bir nitelik ölçütünü gösterir. Modern sanatta (1860 ve 1960 arası) özellikle 20. Yüzyıl başlarından bu yana ortaya çıkan terim daha rahat bir şekilde kullanıma girmiştir.⁶⁶

Greenberg’e göre, avangard tarafından üretilen soyut resim, resim yüzeyinin düzleştirilmesi ve yanılsama yaratma amacının reddedilmesiyle birlikte yaşanan bir gelişme olarak, tekniğin gittikçe daha belirgin kılınmasıyla karakterize olur. Greenberg’in soyut sanatın erdemlerine bağlılığı, avangard sanatın ilerici, modernist bir kanon olarak gerçek statüsüne ancak bu niteliklerin vurgulanması sayesinde kavuştuğuna dair inancından kaynaklanmaktadır. Buna göre, avangard resim bu nitelikleri vurgulayarak kendini heykel gibi başka jamlardan ya da doğalcı resmin daha önceki formlarından farklı kılabilmiştir. Bu liste birçok “büyük” modernist ressamı içine alır: Manet, İzlenimciler, Cezanne, Picasso, Braque, Matisse, Kandinsky, Mondrian, Miro, Pollock, Rothko, Newman ve Helen Frankenthaler tarafından “Post Painterly Abstraction” (Geç Resimsel Soyutlama) olarak nitelendirilen akımın daha sonraki örnekleri, Kenneth Noland ve Morris Louis. Greenberg’e göre, modernist sanat arınma veya “özeleştirir” adı verilen bir süreç aracılığıyla gelişmiştir; bu, daha önceki avangard sanattan uyarlanmıştır. Greenberg’in bazı çağdaşları, örneğin sanat eleştirmeni ve yazar Michael Fried neoavangard ressamlar tarafından üç boyutlu çalışmalara uygulanan ve modernizme dönüşün bir parçasını teşkil eden bütünleyici fikirler geliştirmiştir.

⁶⁶ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/> (erişim tarihi 03.06.2019)



Fot. 15: Helen Frankenthaler, Macellan I, 2001



Fot. 16: Kenneth Noland, Kuraklık, 1962

Greenberg'in fikirlerinin çağdaş sanatla nasıl ve neden ilişkili olduğu merak edilebilir. Fikirlerinin 1960'larda popülerliğini yitirdiğini söylemek mümkünse de Greenberg, sanat eleştirmenliğinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ciddi ve zorlu bir yaratıcı etkinlik olarak sanat hakkında yazmak, özellikle de resim ve sonraları soyut heykelle ilgili yazmak hakkında üstlendiği rol önemlidir. Greenberg 20. Yüzyılda soyut resmin hâkimiyeti, önemi ve yönelimini açıklayan ve pekiştiren fikirlerin geliştirilmesi ve popülerleşmesi için çaba sarf etmiştir. Özellikle 1950'lerden itibaren, resmin hakim özelliklerinden biri, başka ortamları boyanan yüzeye dahil etmek ya da boyanan yüzeyin bir parçası olarak kullanma noktasındaki isteği olmuştur. 1912 yılında, Picasso natürmort tablolarından birinin yüzeyine bambu sandalye ve muşamba parçaları katmıştır. Bir urganı da çerçeve olarak kullanmıştır. Böylece bir fiziksel nesne olarak resim fikrinin altını çizmiş ve simüle edilmiş nesnelerden ziyade gerçek nesnelerin bir sentezini oluşturmuştur. Bunu kolaj parçaların dahil edilmesiyle izlemiştir: "sentetik kübizm" adı verilen dönemde Picasso ve Braque kübist kompozisyonlarında gazeteler, tramvay biletleri ve mağaza reklamlarından kolaj yapmışlardır.



Fot. 17: Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning (hasır iskemleli natürmort), 1912

1958’de bu süreci değerlendirirken, Greenberg bu “kâğıt yapıştırma” yeniliğini modernist resimde bir devrim olarak yorumlamıştır. Greenberg, boyalı düz yüzeyin gerçekliğine dikkat çektikleri için kolaj yapılan materyallerin kullanımını vurgulasa da, başka ressamalar karışık tekniği çok farklı nedenlerle boyalı kompozisyonlarla birleştirmişlerdir. Modernizmin çeşitli yönleri (ortamın soyut, düz niteliklerini vurgulayan eleştirel teori) daha yakın zamanlardaki resim pratiğini bir ölçüde etkilemeye devam etmiştir. 1960 yıllarındaki Pop Art, baskı resim ve figüratif için itici bir güç olmuş, topluluk kültürü ve modern teknolojinin kapsamalarını ortaya çıkaran karışık teknikli karma resimler düşüncesini kuvvetlendirmiştir. İster soyut ister figüratif olsun, resim popülerliğini sürdürüyor; zira hem çağdaşlık fikrinden ayrılışı, hem de bir arada olmayı ifade etmek için kullanılmaya devam ediyor.⁶⁷

Heykelin niteliği de son zamanlarda değişime uğramıştı. 20. Yüzyılın başlarına değin, heykel modelleme ve oyma teknikleri kullanılarak yaratılıyordu. Ancak Birinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonraki yıllarda Picasso inşa edilen heykeller yapmaya başladı. Bu tür heykeller, tek tek olan parçaların bütünleştirilmesinden oluşmaktaydı. Bu çeşitli biçimlerin heykel adı altında nitelendirilmesini takip etmiştir. Julio Gonzalez’ın kaynakla birleştirilmiş metal eserlerinden, Naun Gabo’nun kablo ve pleksiglas çalışmalarına; Alexander Calder’ın “mobil heykel” olarak bilinen, asılan ve hareket eden heykellerinden Marchel Duchamp’ın hazır-nesnelere kadar. Ama İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinden 30 yıl sonra, avangard genel kabul gören heykel kurallarına meydan okudu.

⁶⁷ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/>(erişim tarihi 05.06.2019)



Fot. 18: Alexander Calder, Stading Mobile, 1937

Soyut resim, modern sanatta yeni bir yönelimi temsil ederken, Clement Greehnberg gibi modernist eleştirmenlerin getirdiği yorumu neo-avangard ve sonraki çağdaş sanatçıların meydan okuyuşuyla karşılaşmıştır. Bunun bir sonucu, başka tekniklerin resimle birleştirilmesidir. Boya gibi, heykel de artık net bir biçimde tanımlanan sanatsal bir kategori değildir. Ancak, çağdaş sanatta heykelin herhangi bir tanımı muhtemelen resimden daha kapsamlı olmalıdır.

3.4. İşitsel Ve Görsel Sanatlarda Çağdaş Sanat Yaklaşımı

Çağdaş sanat hiç durmadan, bağımsızlığının ve kitleden farklılığının işaretlerini sergilemek zorundadır, çünkü sözünü ettiğimiz bayağı ekonomik dertleri izleyicilerinin kafalarından uzaklaştırması gerekir. Bunu başarmak için, ürettiklerini, kitlesel üretimin ve beğenin bayağılaştırdığı ürünlerden kesin çizgilerle ayrılmalı, sınırlarını kesin olarak belirlemelidir. Anlaşılmazlığı, hatta düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür, öyle ki bunlar başlı başına birer kural haline gelir. Duygusallıktan azade oluşu, pop şarkılarına, sinema ve televizyona satılan tatlı hayallerin ve mutlu sonların negatif yansımasıdır. İnsan ruhunun derinliklerinde yaptığı karanlık araştırmalardan (ki genellikle insan ruhuna ilişkin en kötü varsayım kabullenilir), hiçbir teselli ümidi vermez. Ancak, doğaldır ki, bütün bunlar sonuçta bir nebze de olsa avuntu yaratır; çünkü tüm bu olumsuzlamanın gerisinden bir başka mesaj belirir. Böyle bir serbestlik ve özgür eleştiri bölgesi, kapitalizmin araçsal sistemiyle beslenebilir.

Çağdaş dünyanın yeni teknolojiler ve medyayla birlikte televizyon, sinema ve bilgisayar ekranlarından dergi, gazete, reklam panoları, ürün ambalajları ve çektiğimiz fotoğraflar ile videolara kadar bir imaj bolluğu ortaya çıkmıştır. Video oyunları, reality şovlar, interaktif TV, Facebook ve kendi içsel benliğinizi bulmanıza ve “gerçek sizi” ortaya çıkarmanıza yardımcı olacağını iddia eden yayınlar, CD’ler ve DVD’ler buna örnek verilebilir. Baudrillard’a göre, sanat birbirini izleyen simülasyon aşamalarına girer ve bunların her biri, resmetmeyi amaçladığı gerçeklikten daha da uzaklaşır. Elektronik medya ve tüketimin gelişimi, çağdaş sanata hem meydan okumuş hem de katkıda bulunmuştur. Sonuçta, seçkin veya yüksek sanatla kitlesel popüler kültür arasındaki sınırları belirlemekte gittikçe güçleşmiştir.

Kitle iletişim araçlarının ve tüketim kültürünün gelişmesi, büyümesi ve etkisi çağdaş sanat için önemlidir ayrıca önemini de korumaya devam etmektedir. Özellikle imajları yorumlama, enformasyonu anlama ve genel olarak dünyayı kavrama biçimimiz üzerinde kesin bir etkisi olan televizyon için geçerlidir. Televizyonun ortamı evlerimizin

içidir ve birçoğumuzun gündelik hayatının etkili bir parçasıdır. 1971'den itibaren TV programlarını kaydedebiliyoruz ve uydu kanallarının ortaya çıkması ile birlikte izleyebileceğimiz kaydedebileceğimiz çok daha fazla şey var. Teknolojik gelişmeler TV ekranlarını daha büyük, görüntüleri daha net ve sesleri daha “gerçekçi” kıldı. 24 saat yayın yapan haber kanallarını, tematik kanalları, gençlere hitap eden kanalları vs. göz önünde bulundurduğumuzda bir enformasyon yığınyla karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz. Bu bağlamda, gündelik hayatlarımız gibi sanatın da değişmesine şaşmamak gerek.

Sanatın karşılıklı kaldığı daha yeni ve başlıca rakip ise, internettir. 1990'lı yılların ortalarından bu yana sanatçılar, Web' i sadece arttırabilen değil aynı sürede ücretsiz dağıtılabilen çalışmalar üretebilmek için kullanmaya başladılar. Bu tür işler bir bilgisayardan diğerine kusursuz kopyalanabilir; kullanımlarını sağlayan kodların büyük bölümü ise izlemeye, kopyalamaya ve yazdırılmaya açık hale getirilmiştir. Eğer veri paylaşmayı mümkün kılan internet kültürü endüstriyel üretim yöntemlerini benimsemiş sektörleri bile tehdit ediyorsa, bu yöntemleri benimsememiş olanların çok daha ciddi tehditlere maruz kaldığını düşünmek zor değildir. Bu şartlarda eser sahibi sanatçıların pek bir anlamı bulunmaz; bunun en önemli nedeni, internet sanatı ruhunun, bırakın nesneleri, tamamlanmış herhangi bir iş üretmeye değil, diyaloga dayanmasıdır. İnternet sanatı bizatihi nesnelerin kuruluşuna, mülkiyetine ve satımına karşı çıkmaz; fakat öyle bir dünya yaratır ve sanatçılar sanat şeklinde konumlandırılan maddi işler üretirler ve bu çalışmalar, sanat tacirleri ve devlet kuruluşları ile şirketlerin gündemlerinde özgür kalırlar. Bir sanatı deneyimlemek ya da sanat üretmek ve küratörlüğünü yapmak isteyen insanlar bunu doğrudan yapabilirler.

Modern dünya, kendisini önceleyen dünyadan önemli ölçüde farklıdır. 1980'lerden itibaren bilim, teknoloji ve tıptan politika, ekonomi ve kültüre kadar tüm alanlarda birçok önemli gelişim olmuştur. Otuz yıl önce, dünya iki karşıt politik ideoloji, kapitalizm ve komünizm arasında bölünmüş durumdaydı; ozon tabakasındaki delik veya AIDS hakkında çok az bilgimiz vardı; kişisel bilgisayarlar, DVD'ler, İpod'lar ve cep telefonları yoktu; Euro gibi bir para birimi yoktu. Sanat “aracılık yapıyorsa” ya da kendi

zamanının bir ürünüyse, tarihsel ve güncel olaylardan da etkileniyor demektir. Çağdaş sanatın köklerinin bugün toplumsal, politik, ekonomik ve felsefi koşullarını haber veren daha önceki bağlamlarda yattığı açıkça söylenebilir. Çağdaş sanat çoğu zaman bir şeye “farklı” yollardan sunduğundan bizi aydınlatma, heyecanlandırma ve zenginleştirmenin yanı sıra şaşırtma, afallatma ve provoke etme kapasitesini taşır.

Seçkin kültür ve kitle kültürü arasındaki geleneksel ayrımların giderek belirsizleştiğinin ve güzel sanatların, popüler sanatın imgelem ve süreçlerine giderek yaklaştığının altını çizmektedir. Kitle iletişiminin ve tüketimin gelişimi önemlidir, ama sanatın son kırk yılda aldığı yolda etkili olan bir dizi toplumsal, politik ve kültürel bağlamın bir parçası haline gelmiştir.

Sanatçıların video ve film çalışmaları birçoğumuz için televizyonda veya sinema perdesinde görmeyi beklediğimiz şeyler ve bunlar müzeler ile sanat galerilerinde karşılaştığımız şeyler arasındaki sınırları belirsiz hale getiriyor.

Sanat dünyasının, ekonomik ve teknolojik değişiminin kamçılacağı bir modernleşme sürecinden geçtiğine ilişkin bazı işaretler vardır. Teknolojik yenileşim, sanatın korunaklı kalesi için daimi bir gözdağı oluşturur. Fotoğrafın sanat tarafından özümlemesi, ancak elle baskı yöntemlerinin öne çıkarılmasıyla, tek kopya basılan polaroidlerin kullanımı gibi çoğaltma gerektirmeyen diğer taktiklerle ve daha yakın geçmişte (gördüğümüz gibi) baskı boyutlarının müzeye uyacak kadar büyütülmesiyle sağlanmıştır. Son dönemde ise, videonun özümlemesi, ütopyacı sosyal eleştirisinden ve geniş çaplı katılım ve dağıtım hedeflerinden vazgeçerek, enstalasyonla birleşip; resim ya da heykeli andıran, müzeye uygun işlere yönelmesi sayesinde gerçekleşmiştir.

1960’lı yılların ortalarında, sanatın bundan böyle eskiden olduğu şey olmadığı belirginleşti. Resme karşı gelen en üstün görsel sanatlar şekli dünya yaklaşımı, happening’ler, fotoğraf ve sanatçının vücudunun kullanımıydı. Ayrıca değişik öğelerle birçok deney yapılıyordu. Fransa’da Nouvelle Realiste (yeni realist) sanatçılar parçalara ayrılmış arabadan (Cesar), saydam sergileme mankeninin içinde bulunan tıraş fırçalarına kadar (Arman) sırasıyla üretilmiş eserleri kullandılar. İtalya’da Arte Povera (fakir ya da

yoksul sanat) grubundan sanatçılar(Merz, Anselmo,Fabro, Pistoletto)geleneksel sanat materyallerini de çağdaş teknolojiye ve sermaye kültürüne de güvenmeye karşı gelerek kumaş, cam ,ahşap ve kurşun kalem kullanmışlardır.

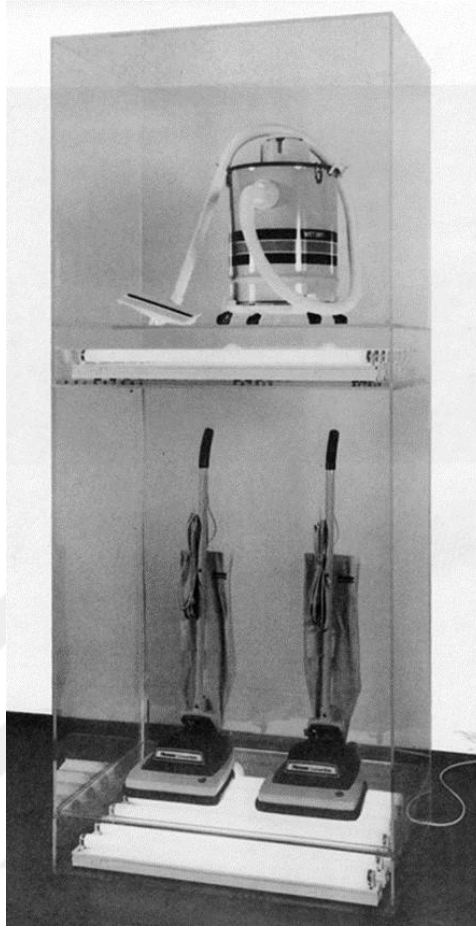
20. yüzyılın ilk otuz yılında aralarında Hans Richter, Viking Eggeling, Man Ray, Laszlo Moholy-Nagy, Salvador Dali ve Marcel Duchamp'ın bulunduğu birçok Avrupalı ve Amerikalı sanatçı, filmle deneyler yaparak sanatsal pratiklerini genişletmiştir. Ana hatlarını ortaya koymaya çalıştığımız çağdaş sanatın tarihini göz önünde bulundurduğumuzda, bu sanatçıların avangarda ait olmaları ve birçoğunun gündelik hayatın sorunlarıyla ilgilenen hareketlerle ilişkilendirmeleri hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. 20. Yüzyılın başlarında, film esasen bir eğlence, bilgilendirme ve haber aracı olarak kullanılan görece yeni bir ortamdı. Film sanat yapmak için kullanmak, yalnızca güzel sanatlarla popüler kültür arasındaki sınırları geride bıraktığı için değil, sanatçılara fikirlerini ifade etmek ve aktarmak için resim ve heykel gibi daha geleneksel formlara oranla, daha geniş bir olasılıklar yelpazesi sunduğu içinde radikaldir. 20. Yüzyılın ilk yarısında Len Lye, Norman McLaren ve Harry Smith selüoit filmleri elle çizip boyamış; Walter Ruttmann, Germaine Dulac ve Dziga Vertov gibi yönetmenler birbirine karışan görüntüleri, görüntünün yavaşça kaybolarak ekranın kararmasını, görüntüleri üst üste bindirmeyi ve ekranı bölümlmeyi kullanmış; Merry Ellen Bute müziğe eşlik eden elektronik görsel efektlerle denemeler yapmış; Douglas Crockwell, cam üzerinde boya ve balmumunu filme almıştır.

Neo-avangardla ilişkilendirilen sanatçılar ve film yapımcıları- örneğin Stan Brakhage, John Cassavetes, Joan Jonas ve Andy Warhol deney ve ifadenin yeni olasılıklarını araştırdıkça, sanat ve popüler kültür arasındaki sınırların belirsizleşmesi yüzyılın ikinci yarısında da devam etmiştir. Sonuç olarak, film esasen popüler eğlenceyle ilişkilendirilse de, genel olarak “sanat” olma potansiyeli taşıyan bir ortam olarak görülmüş ve Matthew Barney gibi oyuncularını kullanır ve Hollywood prodüksiyon tekniklerinden faydalanır, ama olağandışı temaları ve anlatımları, ezoterik sembolizm ve alışlagelmişin dışındaki zaman geçişleri ve konumlar, onları popüler kültürden ziyade güzel sanatların bir formu olarak görmemizi sağlar.

Matthew Barney 1994 ve 2002 arasında Cremaster adında beş film çeken bir Amerikalı sanatçıdır. Filmler tema ve anlatım bakımından geleneksel değildir; en az iki son ve başlangıçları vardır, son derece orijinal ve görsel açıdan yaratıcıdır. Bununla birlikte, tıpkı bir Hollywood prodüksiyonu gibidirler. Görev alanlar arasında editörler, makyözler, kostüm tasarımcıları, besteciler ve müzisyenler, koreograflar, animatörler, yönetici asistanları ve aktörler (ayrıca Ursula Andress, heykeltıraş Richard Serra, yazar Norman Mailer, bir performans sanatçısı, bir sporcu ve Barney'in kendisi) vardır. Üstelik sanat galerileri ve sinemalarda izleyiciyle buluşmuş, sergilerin ve film festivallerinin parçası olmuşlardır.

Barney'in filmlerinin, kitlesel popüler ya da düşük kültür ile seçkin ya da yüksek sanat arasındaki sınırları bulanıklaştırması meselesi önemlidir çünkü sanatın, kültürün geçmişte uygunsuz kabul edilen boyutlarıyla buluşmasına dikkat çeker. Daha genel olarak, Barney gibi sanatçıların çalışması “yüksek” ya da “seçkin” kavramlarından anlaşılan şeyi, bu tür sıfatların toplumsal ve ekonomik hayatın diğer alanlarında çok daha az belirgin olduğu bir zamanda sorgular. Ayrıca bu örnek sanatın toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarla bir diğer örnekte, sanatın sosyal haberleşme, tüketim ve medya kültürü sanayisiyle yakından ilgili olduğunu gösterir.

Belki de Barney'nin çalışmasından daha çok, Amerikalı sanatçı Jeff Koons'un eseri, tomurcuklanan kitle kültürü ve tüketime yanıt veren 1950'ler ve 1960'lardaki sanatın gelişimi olarak görülebilir. Koons'un “New Hoover Convertibles, Green, Red, Brown, New Shelton Wet/Dry 10 Gallon Displaced Doubledecker” saydam plastiğin içerisinde ve floresan ışığının altında sergilenen elektrikli süpürgeleridir.



Fot. 19: Jeff Koons, Elektrik Süpürgeleri, Şeffaf Plastik ve Floresanlar, 1981-1987

Eser çağdaş kültürdeki materyalist bedeller, toplumun ilgisini çeken reklamlar, arzu, inandırma yöntemleri ve mülkiyetin manipülasyonu hakkında ironik bir ileti şeklinde algılanabilir.⁶⁸

Çoğunlukla, modern sanat dünyasında meydana gelen yenilikler ve tahrik etme yarışında kartların bıkip usanmadan karışı karşıya getirilmesiyle elde edilen karışımlar olmuştur. Kitle kültüründe ürünlerin teşhir edilişinde olduğu gibi, formlar ve

⁶⁸ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/> (erişim tarihi 05.06.2019)

simgeler karıştırılıp eleştirilir; kültürün her ögesi sanki dolar gibi değiştirilebilir, alınır ve satılır obje muamelesi görür.

Irving Stone' un 1934 yılındaki *Lust for Life* adlı biyografik romanı ve Vincente Minnelli'nin 1956 yılındaki Hollywood uyarlaması Vincent Van Gogh'u şöhret yaptı. 1950'lerde Picasso'nun Fransız Riviera'sında ki fotoğrafları ve Jackson Pollock'ın resim yaparkenki fotoğrafları içinde aynı şey söylenebilir. Bunlar, sanat ve medyanın şöhret yaratmak için bir araya gelişinin ilk örnekleridir; son yıllarda bu bir istisna olmaktan çıkmış, birçok sanatçı için bir norm haline gelmiştir. İtalyan ressam Francesco Clemente podyumda modellik yapmış ve bir Hollywood filminde rol almıştır; Jeff Koons porno yıldızı Ilona Staller ile evlenmiş ve cinsel ilişkilerini gösteren bir dizi çalışma üretmiştir; 2001 Turner Ödülü "pop ikonu" Madonna tarafından verilmiştir; Matthew Barney' nin *Cremaster* filmleri diğerlerinin yanı sıra bir aktristi ve yazarı "yıldız" yapmıştır. Bazı çağdaş sanat eserlerinin şöhreti, onları koleksiyonlarına katan yıldızlar tarafından daha da pekiştirilmiştir.



Fot. 20: Matthew Barney, *Cremaster 1: Goodyear Chorus*, 1995

Filmin aksine, 20. Yüzyılın daha sonraki dönemlerinde hakim olan diğer ekran tabanlı ortam olan televizyon, kısa bir süre öncesine kadar popüler eğlence alanında sınırlı kaldı. Televizyonun yükselişi göz alıcıydı. 1967 yılında her on İngiliz ailesinden dokuzunun evinde televizyon vardı. Bu, Amerika Birleşik Devletleri'nde yedi yıl önce erişilen bir rakamdı ve 1990'ların başında evlerin yüzde 99'unda en az bir televizyon bulunuyordu. Televizyon sadece evlerimizde değil hava alanındaki bekleme salonlarından hastanelere kadar birçok kamusal alanda karşımıza çıkıyor. 1960'ların başında, bazı sanatçılar da televizyona ilgi gösterdi. Neo-avangard Fluxus grubuyla ilişkilendirilen sanatçılar Wolf Vostell ve Nam June Paik sırasıyla bir televizyonu tel örgüyle kaplamış, gömmüş ve televizyon görüntülerini mıknatısla bozmuştur.



Fot. 21: Nam June Paik, Nixon TV, 1969

Nam June Paik ve Wolf Vostell gibi sanatçılar televizyonu izleyen bir yayıncının sinsisi, kapitalist “mesajını” tepkisiz bir şekilde aldığı ortam olarak görmüştür. Sonuç olarak, daha aktif bir izleyici katılımını desteklemişler ve 1960’larda Paik, izleyicilerin bir mikrofon kullanarak elektronik imajı değiştirebildiği Participation TV’yi geliştirmiştir. Böylelikle, izleyicinin kendisine hükmeden bir yayının pasif alıcısı olmaktan çıkıp güçlendiğine inanmıştır.

Elbette izleyicinin katılımı, televizyon kanallarındaki görece hızlı artış ve kablolu veya dijital TV’nin gelişimiyle birlikte ticari olarak gelişmiştir. Televizyonun uzaktan kumandasın ki düğmelere basmak ya da yetenek yarışmalarında telefonla oylama yapmak izleyicinin katılımını biraz olsun sağlar, ama genel olarak programlar halen yayıncı şirketlerin kontrolündedir. Bununla birlikte, 1960’ların ortasında elektronik şirketi Sony ilk taşınabilir video kayıt cihazını piyasaya sunduğunda, bu hegemonya önemli ölçüde sarsıldı. Video cihazları, filmlere oranla daha doğrudan, kolay ve ucuz biçimde kayıt yapabilme imkânı tanıdı. 1970’lerin başında, taşınabilir renkli video kayıt cihazı icat edildi ve videokasetler standart hale getirildi. 1970’lerin ortalarında, TV yayınları artık videoya kaydedilebiliyordu ve 1970’lerin sonunda kayıt özelliği olan kameralar piyasaya çıktı.

Video, filmi şirketlerin kontrolünden kurtarılmış ve herkesin, istediği şeyi kaydetmesine olanak sağlamış ve bu konum neo-avangardın eleştirel ve hoş görü duyusuna çekici gelmiştir. Nam June Paik ve Andy Warhol, 1965 yılında video filmler yapmaya başlamıştı. Video sanatı hakkında ilk kitap 1970’te yayınlandı. Televizyon ve sanatçılar arasında arabuluculuk yapan Gerry Schum, 1971 yılında Düsseldorf’ta bir video galerisi açtı. 1975 yılında video sanatı Brüksel, Kopenhag, Paris ve Londra’daki ciddi sergilerde gösterime sunuldu. 1977 senesinde, Paris’teki “Centre Georges Pompidou”, yeni kurulduğu fotoğraf, film, video bölümü için ortalama elli video sanat eseri satın aldı.⁶⁹ 1990’larda dijital teknolojinin gelişimi yalnızca materyalin manyetik

⁶⁹ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/>(erişim tarihi 08.06.2019)

teypler 35mm film gibi farklı formatlarda entegrasyonuna izin vermekle kalmadı, yüksek çözünürlüklü görüntüler üretmeyi de mümkün kıldı.

Video sanatının kuralları olmasa da şu karakteristikleri sıralayabiliriz: dramatik hareketin yokluğu, üslup ve kişilik rolleri, kavramın bayağılı, gelişen kamera yöntemlerinin ve düzenlemenin yokluğu ile yavaşlatılmış hareket gibi zamana karşı alışılmadık tutumlar ve bir sekansın gerekirse birçok kez yeniden oynatılmasını sağlayacak biçimde filmin bölümlerinin bir döngü halinde gösterimi. Video, statik sanat formlarının-örneğin resim, heykel ve fotoğrafın sağlayamayacağı efektleri yaratan zaman temelli bir ortamdır. Bir video izlemek, geçmişte görülenlerin bağlamında bazı şeylerin ortaya çıkması yönünde beklentiler ortaya çıkarabilir.

Video projeksiyonu, canlı bir varlığı andırdığı ve izleyiciyle “konuştuğu” için, izleyici ve sanat eseri arasında bir empati oluşur, bu da bizi düz bir ekrandaki projeksiyondan çok farklı bir biçimde etkiler. 2008 yılında, Oursler bu ortam kullanımını düz projeksiyon ekranlarından çıkarıp arazilerdeki devasa büyüklükte video projeksiyonlarına taşımıştır. Bir kafatası, göz yuvarı, dolanmış yılanlar ve sürünen, oturan ve süzülen kadınların görüntülerinin tepelere, çamur tabakalarına, ağaçlara ve gökyüzüne yansıtılmasının yarattığı etki, karanlık bir odada ki düz bir ekrana yansıtıldığı zamankinden tamamen farklı bir imgelem oluşturmakla kalmaz, farklı ve olağan dışı bir izleyici deneyimi de sunar.

Latince görmek kavramına gelen “videre” kelimesinden türetilen video terimi, selüloit film ve daha yakın geçmişte manyetik teybin yerini alan devamlı (timebased) elektronik görüntülemeyi açıklamak amacıyla kullanılır. Dijital ortam norm haline gelmiştir ve yaygınlaşması yakın zamanların belirleyici bir karakteristiğidir. Teknolojik ilerlemeler, görsel iletişimin daha kapsamlı bir kategorisini muhtemel kılmış, yazılım ve donanım daha arıtılmış ve makul hale gelmiştir. Sanatta, bir ekrana görüntüler aktaran projeleri anlatmak için halen video terimi kullanılır. Fakat başka terimler de gittikçe daha sık kullanılmaya başlanmıştır: dijital sanat, çoklu ortam sanatı, yeni medya

sanatı vs.⁷⁰ Görsel İletişimin devamlı geliştiği bir transfer ve varyasyon dönemi içinde, sanatçılar yönünden kendi uygulamalarını tarif etmek için kullanılan terminolojinin aynı derecede değişici olması hiç de şok edici değildir.

Video, dijital ortam, çoklu ortam ya da yeni medya sanatı, birçoğumuzun alışık olduğundan tamamen farklı bir galeri deneyimi sunar ve bu nedenle bu türden çalışmaları sanat olarak kabul etmekte zorlanırsınız. Farklı zamanların farklı sanatlar yarattığı söylenebilir. Film, video ve dijital sanat, süreç esaslı ortamlardır, bu halleriyle, performans sanatıyla ortak bir temeli benimserler. Bunların tümünü, resim gibi daha geleneksel formlardan ayıran bir nokta, izleyicilerin görece pasif bir biçimde görüntüyü seyretmek yerine çok algılı bir tecrübe yaşamaya çağırılmasıdır. Bu, enstalasyon sanatı için de geçerlidir. Ekran tabanlı ortamlar yakın geçmişe kadar sanattan ayrı tutulmuştur ama artık çağdaş sanatın önemli bir parçasıdır. Video, film ve dijital medyanın sanatta kullanılması, sanatın gelişen teknoloji ve iletişime yarattığı tepkisinin bir göstergesidir. Bununla birlikte, modern sanat, sanatın sürekli yaptığı şeyi yapar: var olan şartlara cevap verir.

⁷⁰ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/> (erişim tarihi 08.06.2019)

3.5. Çağdaş Sanatta Performans Ve Enstelasyon

Bürger'in kendisi, avangard ve onu izleyen neo-avangardın müdahalede bulunma ve sosyopolitik bir değişiklik yaratma noktasında başarısız olduğunu, çünkü geleneğin dışına çıkmanın bir eleştiri biçimi olarak etkisiz olduğunu kaydeder. Yine de, avangard ve neo-avangard pratikleri, sosyopolitik eleştiri için bir platform sunar. Buna uygun olarak, performans sanatı yıkıcı, şoke edici ve politize edici olmada haklı bir üne kavuşmuştur. Performans sanatının fikirleri aktarmak için neden ve nasıl kullanıldığını incelemek ve sanatın bu formunu nasıl yorumlayabileceğimizi görmek için, hem geçmişten hem de günümüzden örnekler bakmak gerekir. Performanslar açık sosyopolitik motifler taşımaktan ziyade, ortama özgü sanatın getirdiği sınırlandırmaları hedef alır gibidir. Sanatın hakim kurumun zevk, standart ve görüşlerini yansıttığını kabul edersek, sanatın konformist hale gelme eğiliminde olduğunu anlarız. Bu nedenle avangard, geleneksel sanat formlarını reddetmek suretiyle, hüküm süren konformist kurumun değerlerine de karşı çıkar. Böylelikle, performans sanatını sosyopolitik düzenin eleştirisi olarak görebiliriz.

Geleneksel olarak, sanat eserleri sanatçılar tarafından kendilerinden bağımsız biçimde görülmeleri ve çoğu zaman da bir sanat galerisinin ayırt edici ortamında sergilenmeleri için yaratılan statik nesnelerdir. Resim, çizim, fotoğraf ve heykel gibi formlar bu tanıma uyar. Ama performans sanatı, bu uzun ömürlü pratiklerden ayrılır, çünkü her şeyden önce belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşir, insan vücudu ve hareketleri sanat yapıtının kendi halini alır. Performans ve geleneksel sanat formları arasındaki farklar çarpıcıdır; bir sanatçının belli bir janr veya formu neden kullandığını düşünmek önemlidir. Ayrıca resim, performans ve heykelin yetisinin ötesinde hislere seslenebilir. Performansın yakınlığı ve şeffaflığı, izleyicinin sadece bakmaya teşvik edildiği resim ve heykel gibi daha kalıcı sanat formlarındakinden farklı beklenti ve deneyimler sunar.

1960’lardan sonra performans sanatı, arasında feminizmin de olduğu kitlesel, kültürel, ekonomik, ahlaki ve siyasal temalara ilişkin geniş alegori yelpazesi oluşturmuştur.⁷¹ Performans sanatı geçici bir formdur; performans gerçekleştirildikten sonra varlığını sürdürmez ve teorik olarak alınamaz, satılamaz, sahip olunamaz veya tekrar görülemez. Sergilendikten sonra bittiğini ve artık var olmadığını düşünebilirsiniz. Bazı durumlarda performanslar sözcüklerle belgelenir ve çoğu zaman da fotoğraf, film, video ve DVD ile kaydedilir. İster canlı ister ekranda izlensin, performans izleyiciyi zorlayan isteklerde bulunur. Alışılmadık formu, Orlan’ın televizyonda yayınlanan ameliyatı ve Abramovic’in beş gün boyunca bir kemik yığınının içinde oturması gibi çalışmalarda gayet açıktır. Ancak bu türden performanslar bazılarına ne kadar nedensiz, basmakalıp ya da çirkin görünürse görünsün, bunların bir anlam ifade etmeyi, sanatçının önemli ve gerekli olduğuna inandığı bir şeyi temsil etmeyi amaçladığını anlamak gerekir.

Öte yandan performans, farklı sanatsal formları bir araya getirdiği için, sanatın değer ve anlamının belirli bir aracı ne kadar verimli kullandığına göre ölçüldüğü modernizmin antitezidir. Ancak melez karakteri, izleyici tepkisini ve yorumunu daha geleneksel ya da sanatsal pratiklerdeki beklentilerden özgürleştirebilir. Bu karakteristiklerin her ikisi de avangardda mevcuttur ve yaklaşık son kırk yılda performansın evrimi bu yolla gerçekleşmiştir. Performans sanatının birden çok formu barındıran karakteri, 20. Yüzyılın başlarındaki avangard hareketlerle –örneğin Fütürizm, Dada ve Sürrealizm ilişkilendirilebilir. Ama aynı zamanda amaçları da bu akımlara paraleldir. Erken dönem avangard dinamiklerinin tabiatı, kavram yerine forma veya bir başka ifadeyle, konudan daha çok estetik hükme yer veren hakim sanatsal kaidelere meydan okumaktadır, bu performans sanatının da ruhunu oluşturur.

⁷¹ <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/>(erişim tarihi 08.06.2019)

Performansların, amaçlanan anlamları izleyicilere ne kadar aktarabildiği bir dizi koşula bağlıdır: sanatçının bu anlamları kavrayışı ve bunları ifade etmekteki yeteneği, izleyicinin yanıt vermeye açık oluşu ve sosyopolitik bağlamların performans için elverişli olması gerekir. Sunum araçları performansta daha fazla önem taşır. Performans sanatının yakınlığı ve somutluğu belli bir zaman diliminde gerçekleşmesi, üzerinde düşündüğümüz “özel” bir nesne olmak yerine gündelik deneyimle ilişkisi ve nihayetinde fikirleri sanatın diğer türlerinin aktaramayacağı biçimde aktarabilme yeteneği onu önemli bir çağdaş sanat formu kılar. Görsel sanatın diğer formlarının aksine, performans sanatı zaman ve mekânda insan bedenini kullanır ve izleyici de çoklu duyuşsal bir tepki uyandırılabilir.

Modernistler, sanatın izleyicide estetik bir tepki uyandırması gerektiği fikrini sürdürdüler. Fakat kavramsal sanatçıların yanı sıra Pop Art ve Performans sanatçıları, Donald Judd (1928-1994), Carl Andre ve Robert Morris gibi minimalist sanatçılar, modernizmin kutsal inançlarını sınıyorlardı.

Soyut resim ve ortama özgü heykelin belirli formlarına verilen reaksiyon, 1960’lar ve 1970’lerdeki birçok sanatçı tarafından çeşitli materyallerin kullanımını teşvik etti. Materyal seçimi, sanat pratiğinin daha önceki modernist formlarından bazılarına sembolik bir karşı çıkış ve bunların değer, nitelik ve anlam hakkındaki varsayımlarının reddidir. Resim gibi geçmişte belirleyici olan disiplinlerden uzaklaşan sanat formları, en azından 1960’ların ortasından sonra postmodern anlayışla özdeşleşen kültürel yönelimin belirtisi olarak görülmüştür. Daha otomatik ve endüstriyel üretim tekniklerinin yanı sıra görece yeni materyallerin kullanımı aracılığıyla (alüminyum, plastik, pleksiglas ve sert plastik popüler oldu) sanatçılar, sanatın stüdyonun dışındaki hayatla bağlantısı hakkında dolaylı vurgular yapmıştır.

Boyut, ortam, lokasyon ve bağlamdan bağımsız olarak, enstelasyon izleyici tepkisini uyandırmaya ve provoke etmeye odaklanır. Uzamı işgal eder; bir resim, çizim ya da baskı gibi özel, sembolik (bazen de çevresel) bir duvarda ayrı olarak sanat ve özellikle de enstelasyon ile ilgili bilinen bir gerçek doğru bir yorum ya da okuma diye bir şeyin olamadığıdır. Gördüğümüz şeye tepkimizin vücut bulduğunu-olduğumuz ve

deneyimlediğimiz tüm şeylerin kümülatif bir sonucu olduğunu- varsayarsak, enstelasyon sanatı kim olduğumuz ne olduğumuz ve nerede olduğumuz hakkında dolambaçlı ve bazen de zorlu yollarda ilerler.

1960'lar ve 1970'lere doğru, toplumsal radikalizmin çeşitli türleri, yeniden toplumsal sahnenin bir parçası oldu. Ama Bürger'e göre, avangard için daha eski stratejilerden bazılarını yeniden oluşturma çabası tarihsel olarak yapaydır. Çünkü çağdaş sanat, geniş bir şekilde piyasalaştırılması sebebiyle karşıt ya da eleştirel yönünü fazlasıyla kaybetmiştir. Bürger, tüketime dayalı kapitalizmin çok farklı koşullarında, neoavangardın enstelasyon dahil olmak üzere sanatın ayırt ediciliğini koruma çabasının daha yerinde olacağını savunmuştur; çünkü eleştirel özgürlük ve "hakim kültüre alternatiflerin geliştirilebileceği bir boş alan" korunabilecektir. Bu argümanlardan bazıları, çağdaş enstelasyon sanatına bakarken bir ölçüde ilgisizmiş gibi görünebilse de tarihsel bağların ve bu janrın tanımlanmasına katkıda bulunan emsallerin altını çizdiği için önemlidir.

1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında yaşanan ekonomik belirsizlik sırasında, sanat hamiliğinin azalan gelirler ve satın alma modellerine yanıt olarak değişikliğe uğradığı bir dönemde, enstelasyon ideal sanat türü haline gelmiştir. Enstelasyonlar genellikle izleyicinin tepkileriyle, serginin ve sunumun koşul ve bağlamlarıyla iç içe geçer. Bir resme bakarken genellikle bir duvara asılmış iki boyutlu tuvalin ölçeği ve boyutu belirleyicilik taşır. Elbette ki açığı, uzaklığı ve görüş hattı değiştirilebilir. Resimlere veya heykellere belirli veya önceden belirlenmiş şekillerde bakmaya teşvik edilebilir. Buna karşın enstelasyonlar, gerçek genişlikteki objelerin ya da zeminlerin üç boyutlu ortamları olarak, seyirciyi anlamın dikte edildiği sabit bir karşılaşma yerine, daha hareketli bir etkileşime çağırır.⁷²

⁷² <https://kavrakoglu.com/tag/avangard/> (erişim tarihi 08.06.2019)

1990'lı yılların sanatındaki dikkate değer değişim de “enstelasyon sanatı”nın yükselişiydi. Bu, karmaşık ve tartışılan bir kavramdır. Bazılarına göre, tanımı gereği geçici ve taşınması zor ya da imkânsız olduğundan, alınıp satılmaya da elverişli değildir. Dolayısıyla, Julie H. Reiss’inde belirttiği gibi, (1960’lı yıllarda ortaya çıkan)⁷³ enstelasyon, uzun yıllar pinekledikten sonra, ticari saiklerin güçlendiği 1980’lerin başlarında yeniden canlandı. 1960’lı yıllarda “çevre sanatı” olarak bilinen enstelasyon, yeni kurulan ve sıklıkla sanatçılara yönetilen “alternatif” mekânlarda teşhir edilirdi. Enstelasyonun yeniden popülerlik kazanması 1989’daki ekonomik durgunlukla çakıştı; ama bu yeniden doğuşunda sanat dünyasının bağrına, müzelere yerleşti. Yani, Roberta Smith’ in belirttiği gibi, bizatihi enstelasyon sanatının “unutuluşa terk etmesi gereken yerlerde”⁷⁴ yeniden doğdu. “Çevre sanatı” teriminin “enstelasyon” a dönüşmesi anlamlıdır; çünkü bu sergiler yerleştirilir. Enstelasyonun metalaşmaya direnebileceğini kesinlikle söylemek artık mümkün değildir; çünkü şimdi çoğunlukla bir yerden bir yere taşınmakta ve satın alınmaktadır. Böyle olmadığı durumlarda bile, sanatçılar ve sanat tacirleri tarafından, başka ürünlerin daha kolay pazarlamasını sağlamak için zararına satış sunulmaktadır.

Enstelasyon sanat yapmanın yeni bir formu değildir; ama çeşitli bakımlardan ve 20. Yüzyıl sanatçılarının eserleriyle neredeyse yüzyıl gerilere giden avangard geleneğe referansta bulunurlar. Enstelasyon sözcüğü tam olarak genel anlamda kullanıldığında, bir galeri veya sergi alanında bir sanat eserinin asılmasını ya da yerleştirilmesini anlatır.

Sanatın en çeşitlilik arz eden formları arasında yer alan enstelasyon pratiği, aynı zamanda en düzensiz olanıdır. Enstelasyon, genellikle mimariye benzer bir uzamsal form ve çeşitli birleşik ortamların kullanımıyla karakterize olan özel bir çağdaş sanat formuna dönüşmüştür. Enstelasyonlar, izleyicinin yaratılan uzama fiziksel veya zihinsel olarak

⁷³ POOKE, Grant, WHITHAM, Graham, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013, (erişim tarihi 08.06.2019)

⁷⁴ POOKE, Grant, WHITHAM, Graham, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013(erişim tarihi 08.06.2019)

girmesini gerektirir. Bu, izleyici deneyimini geçici ve uzamsal kılar. Böylelikle, enstalasyonlar gündelik deneyimlerimize daha yakındır, ama aynı zamanda gündelik olandan tamamen farklı olabilecek bir deneyim sunarlar. Enstalasyon sanatın “ilişkisel” formu olarak görülebilir; yani izleyici çalışmayla “etkileşim” kurar ve esere daha açık tepkiler vermeye teşvik edilir.

Birçok enstalasyon belirli bir yere özgü olarak algılanırken ve yapılırken (yani özel bir lokasyon için tasarlanırken) enstalasyonların çoğu bunun dışına çıkarak, daha eski avangart geleneğin yenilikçilik ve deneyleme özelliklerine referansta bulunur. Karşınıza çıkabilecek birçok enstalasyon bu geleneğin hazır-nesne kullanımının “melez” uzantılarından biridir. Bir başka deyişle, heterojen obje ve materyallerin seçilmesi, yapılması ve yeniden tasarlanarak arazilere, kolajlara ve simüle edilmiş ortamlara uygulanması sürecini geliştirmişlerdir. Nesne zeminli bir uygulama olarak enstalasyon rastgele bir biçim, çap veya malzemeyi değerlendirir. Bu yeni sanatçı neslinin bazıları için çalışmalarının küratörlüğünü yapma ihtiyacı sanat yapmanın çok esnek, pragmatik ve ekonomik bir yolu olarak enstalasyon ile iç içe geçmiştir. Materyallerin ve uzamsal belirsizliğin bir araya getirilmesi, provokatif konu seçimi ya da ölçek ve boyutun kullanımıyla dikkat çeken enstalasyonlar söz konusuysa bazı örneklerde, uygulayıcılar doğrudan görsel etkiyle daha az ilgilenir; bunun yerine form, materyal ve uzamın daha ayrıntılı ilişkilerini araştırırlar.

Enstalasyon Sanat yapının yeni bir formu değildir; ama çeşitli bakımlardan 20. Yüzyıl sanatçılarının eserleriyle neredeyse yüzyıl gerilere giden avangard geleneğe referansta bulunur. Enstalasyon sözcüğü tam olarak bir galeri veya sergi alanında bir sanat eserinin asılmasını ya da yerleştirilmesini anlatır. Bir sanat yapma yaklaşımı olarak enstalasyon çoğu zaman modernizm ile ilişkili, ortalama özgü fikirlerin ve modernizmin resmin ve heykelin belirli formlarına sunduğu desteğin reddedilmesiyle ilişkilendirilir. 1960’lar ve 1970’lerin avangardları için bu çağrışımlar, enstalasyonu cazip ve yeni kılmıştır

Boyut, ortam, lokasyon ve bağlamdan bağımsız olarak, enstalasyon izleyici tepkisine uyandırmaya ve provoke etmeye odaklanır. Uzamı işgal eder; bir resim, çizim ya da baskı gibi özel, sembolik (bazen de çevresel) bir duvarda ayrı olarak yer işgal etmek yerine, gerçek anlamda araya girer. Çağdaş Sanat ve özellikle de Enstalasyon ile ilgili bilinen bir gerçek, doğru bir yorum ya da okuma diye bir şeyin olmadığıdır. Gördüğümüz şeye tepkimizin vücut bulduğunu-olduğumuz ve deneyimlediğimiz tüm şeylerin kümülatif bir sonucu olduğunu-varsayarsak, enstalasyon sanatı kim olduğumuz, ne olduğumuz ve nerede olduğumuz hakkında dolambaçlı ve bazen de zorlu yollarda ilerler.

Enstelasyon kendisi bir mecra olmadığı gibi, belli bir mecraya özgü bir tür de değildir. Videoyu ve giderek artan şekilde resim gibi daha eski mecraları kapsamaktadır ve her tür mecrayı-hatta performans sanatı unsurlarını bile-içeren mekânsal bir sanat olarak görülebilir. Bununla birlikte, enstalasyon sanatının yükselişi, resim ve heykel gibi geleneksel mecralardaki göreceli gerilemeyle birlikte gerçekleşti. Ancak, sanat dünyası dikey olarak katmanlı, yatay olarak heterojen bir nitelik taşır ve birbirini kesen pek çok ortaklığı ve iş ilişkisini kapsar. Sanat söyleminde ilgi odağı olsun olmasın, resim, hala en kolay pazarlanabilen sanat formudur ve ekonominin durumuna bağlı olarak üretilmeye de, bireylere ve şirketlere şu ya da bu ölçüde başarıyla satılmaya da devam etmektedir. Desen, baskı, sanatçı kitapları ve bir dizi başka pratik için de hemen hemen aynı şeyler söylenebilir. Ancak biz burada, ışıkları üzerlerine çekenlere ve uluslararası arenada kozmopolit sanat dünyasının doruklarında dolanan sanat pratiklerine odaklanmaktayız.

Bu bağlamda, enstalasyonun iki önemli avantajı var. Bu avantajların ilki, kitle kültürüyle arasında devam eden rekabette kendini gösterir. İzleyici kitlesi, televizyon seyretmek, sinemaya veya konsere gitmek, maç seyretmek veya alışverişe gitmek varken bir müzeye ya da başka bir sanat mekânına gitmeye nasıl ikna edilecektir? Burada, gösteri yaratma konusunda, özellikle televizyonla sürdürülen kıyasıya bir yarış görüyoruz; televizyon, büyük ve geniş ekranlarla, yüksek çözünürlük ve DVD teknolojileriyle ciddi bir dönüşün geçirmiş durumda. Daha önce değindiğimiz gibi sanat, içeriği ele alma biçimiyle kendini kitle kültüründen ayırır. Bunun ötesinde, röprodüksiyon araçlarının şimdiye kadar taklit edemediği bir şey var. Çok büyük video projeksiyonlarıyla ya da

ağırlığı, titreşimi, kokusu, sıcaklığı olan çalışmalarla çevrili hususi bir mekânda hareket etme duygusudur. Dolayısıyla, yalnızca seyredilmek üzere bir sanat eseri sunmak yerine bir mekanın içinde olmaya imkan veren enstalasyon, ön plana çıkar. Gösteri uğruna süren bu çekişmede, sanatçılar ve müzeler yeni teknolojiye, özellikle de dijital video ve video projeksiyonu teknolojilerine büyük bir hırsla sarılmışlardır.

Enstalasyonun ikinci avantajı şudur: bir eserin yalnızca belli bir mekan için üretilmesi, izleyicilerin oraya gitmelerini garanti etmenin bir yoludur; bir bienalde toplanan önemli sanatçıların bu tür eserleri koleksiyonlarına dâhil etmesi, sanat dünyasının dikkatini çeken güçlü bir mıknatıs işlevi görür. Bu açıdan, enstalasyon ve mekana özgülük, sanat dünyasının küreselleşmesiyle ve bölgesel ya da kentsel gelişme için kullanılan sanatla bağlantılıdır. Bu günümüzde olağan bir strateji haline geldiğinden, “orada olmak” – yalnızca Venedik, Basel ve Madrid’ de değil, artık Sao Paolo, Dakar ve Şangay’ da olmak da – izleyiciye sosyal temayüz imkânı verir (bunu görmek için sanat dünyasındaki sohbetlere azıcık kulak kabartmak yeterlidir: bu sohbetlerin gözde konusu en son gidilen egzotik sergiler olmaktadır).

Enstalasyon, (yine geniş anlamda) gösteriyle ve kitle iletişim araçlarıyla yürütülen rekabetle ilişkilidir. Çağdaş enstalasyon maliyetlidir, genellikle özel sektör sponsorluğuna ve kamu fonlarına bağımlıdır. Genellikle, şirketlerin sanata dâhil olması ve müze kuruluşunun ticarileşmesi süreçleriyle yakından ilişkilidir, bu da onu tasarı düşüncesinden ayırır. Bu tavır, müzeleri ve galerileri, gösteri miktarı gittikçe daha da artan sergiler hazırlamaya zorlayan bir vakayla, küreselleşme ile özelleştirme arasındaki bağla ilişkilidir (sanat dünyasındaki özelleştirme dünya çapındaki özelleştirmenin sadece küçük bir parçasıdır). Benzer şekilde, kitle kültürünün elit unsurlarıyla kurulan simbiyotik ilişki ve “gerçek hayat” la (yani, tüketici kültürü ve kitle iletişim araçlarının meseleleriyle) uğraşma hevesi de aynı zorlamanın ürünüdür.

Birçok enstelasyon belirli bir yere özgü olarak algılanırken ve yapılırken (yani özel bir lokasyon için tasarlanırken) enstelasyonların çoğu bunun dışına çıkarak, daha eski avangard geleneğin yenilikçilik ve deneyleme özelliklerine referansta bulunur. Schwitters ve Duchamp gibi avangard figürler, sanatın dikkat çekecek ve göze hoş

gelecek imaj ve renklerden ibaret olmadığı, fikir ve kavramlarla ilgili olduğu kanısını paylaşmıştır. Duchamp ve bazı çağdaşlarına göre sanatçı belirli bir objeyi, süreci ya da performansı “sanat” olarak nitelendirme noktasında tek kültürel otoritedir.

Obje tabanlı pratik olarak enstelasyon herhangi bir form, ölçek veya materyali kullanabilir. Bu yeni sanatçı neslinin bazı üyelerin kendi çalışmalarının küratörlüğünü yapma ihtiyacı, sanat yapmanın çok esnek, faydacı ve ekonomik bir yolu olarak enstelasyon ile iç içe geçmiştir. Örneğin, 1990’larda dikkat çekmeye başlayan Jake ve Dinos Chapman, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Tracey Emin, Angus Feirhurst, Micheal Landy ve Sara Lucas gibi İngiliz sanatçıların birçoğu, adlarını asıl olarak enstelasyonlar aracılığıyla duyurmuştur.



Fot. 22: Anya Gallaccio, Güzelliğini Korumak, 1991-2003



Fot. 23: Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993

Damien Hirst'in "Mother and Child Divided" adlı çalışmasının konusu ölüm ve ayrılık deneyimini vurgulamak olarak okunabilir.

Enstelasyon, obje tabanlı sanat ve performans sanatıyla ilişkilendirilen dolambaçlı ve açık uçlu anlamlar göz önünde bulundurulduğunda, Merleau-Ponty'nin fikirleri 1960'ların avangardları tarafından geniş ölçüde kabul görmüştür. Sonraki 10 yılda, post yapısalcılık, cinsiyet teorisi ve toplumsal antropolojiyle ilişkili perspektifler insan kimliğinin geleneksel bilgeliğini sorgulamıştır; bunlar, kültürel pratikle ilgili fenomenolojik tartışmaları daha da güçlendiren gelişmelerdi.

Bir sanat yaklaşımı olarak, enstelasyon çoğu zaman Modernizm ile ilişkili, ortama özgü fikirlerin ve Modernizm'in resmin ve heykelin belirli formlarına sunduğu desteğin reddedilmesiyle ilişkilendirilmiştir. 1960'lar ve 1970'lerin avangardları için bu çağrışımlar, enstelasyonu cazip ve yeni kılmıştır. Enstelasyonun sunduğu geniş yetki, çok çeşitli pratik formlarını teşvik etmiştir. 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında yaşanan ekonomik belirsizlik sırasında, sanat hamiliğinin azalan gelirler ve satın alma modellerine yanıt olarak değişikliğe uğradığı bir dönemde, enstelasyon ideal sanat türü haline

gelmiştir. Sanatın en çeşitlilik arz eden formları arasında yer alan enstelasyon pratiği aynı zamanda en düzensiz olanıdır.

Enstelasyon, genellikle mimariye benzer bir uzamsal form ve çeşitli birleşik ortamların kullanımıyla karakterize olan özel bir çağdaş sanat formuna dönüşmüştür. Böylelikle, enstelasyonlar gündelik deneyimlerimize daha yakındır, ama aynı zamanda gündelik olandan tamamen farklı olabilecek bir deneyim sunarlar. Enstelasyon –tıpkı performans gibi sanatın “ilişkisel” formu olarak görülebilir; yani izleyici çalışmayla “etkileşim” kurar ve esere daha açık tepkiler vermeye teşvik edilir.



3.6. Çağdaş Sanatta Arazi Ve Çevre Sanatı (Land Art)

Arazi Sanatı, 1960'ların sonunda, sanat dünyasından gözlemledikleri arsız ticarileşmeden uzaklaşma kaygısı taşıyan sanatçıların geliştirdiği eğilimlerden biridir. Sanatsal üretimin gerçekleştirilmesi ve sergilenmesi için yeni malzeme, disiplin ve konum arayışları esnasında çok sayıda sanatçı genellikle tabiatın içinde doğal malzemelerden devasa heykelsi çalışmalar ürettirler.

Toprak sanatı ya da çevresel sanat olarak da bilinen Arazi Sanatının en belirgin özelliği, doğrudan doğanın içinde üretilen sanat eserleridir. 1960'lar ve 1970'lerdeki Kavramsal Sanat'ın bir parçası olarak gelişim gösteren Arazi Sanatçıları doğal malzemelerden yararlandıkları farklı ve dışavurumcu işler ortaya koymuşlardır. Her Arazi Sanatı sanatçısı tek bir yöntem ya da yaklaşıma bağlı kalmadan farklı şekillerde çalışmıştır. Bazıları toprağı şekillendirdi, bazıları geçici işaretlerle doğada bulundukları yerleri belgelerdi ve kayıt altına alırlardı. Bir kısım sanatçı da taş, toprak, dal parçaları ve kayaları galerilere taşıyıp enstalasyonlar yaptı ya da açık havada doğal malzemeleri kullandıkları işler üretti. Bir galeride enstalasyon olarak sergilenmek için yapılmadıysa, Arazi Sanatı eserleri, fotoğraf, harita ve filmler aracılığıyla kayıt altına alınıp çoğunlukla bir hikayenin ya da sekansın bir parçası olarak sergilendiler.

Çoğu Arazi Sanatı sanatçısı, 1960'ların sonunda yapaylık, samimiyetsizlik ve sanatın ticarileşmesi olarak gördüklerine ve endüstrileşmeyle kırsal bölgelerin yok edilmesine karşı tepki içindeydi. Akım, Ekim 1968'de New York'ta Dwan Gallery'de açılan Earthworks (toprak çalışmaları) sergisiyle başladı. Ertesi sene New York'ta diğer bir sergi Earth Art (Toprak Sanatı) açıldı. İki sergide geniş çapta ilgi gördü ve birkaç yıl boyunca çevresel etkiler taşıyan heykeller ilk serginin adıyla anıldı. Bu akım, minimalizm ve kavramsal sanatın bir kolu olarak birçok eleştirmen tarafından olumlu karşılandı. Olumlu karşılayanlar arasında çevreciler, şehirleşme ve materyalizme karşı olan diğer gruplar da vardı. Arazi Sanatı sanatçılarının ürettiği işler, çevreden alınan doğal

malzemelerin yanı sıra fotoğraf, şiir, metin gibi diğer sanatsal malzemeleri de içermektedir.

Arazi Sanatı sanatçıları arasında Robert Smithson(1938-73), Richard Long(1945), Andy Goldsworthy(1956), Michael Heizer(1944), Walter De Maria(1935), Nancy Holt(1938) ve Dennis Oppenheim(1938) yer almaktadır. Akım Amerika’da başlayıp çoğunlukla diğer Avrupa ülkelerinde popüler hale geldi. Doğal ve yerel malzemelerle üretilen işlerin çoğu devasa boyuttadır. Doğanın içinde yer alan bu anıtsal yapıtlar genellikle kentsel alanlardan uzak bölgelerde bulunmaktadır ve doğal yollarla kendiliğinden değişmeye ve aşınmaya terk edilmişlerdir. Genellikle bir kereye mahsus olmak üzere yapıldıklarından, kalıcılıkları söz konusu değildir. Bu da zaten genellikle hedeflenen bir amaçtır. Arazi Sanatı sanatçıları, sık sık sanat piyasasının kısıtlayıcı ve ticari baskısına karşı çıktılar. Yapıtları kimse tarafından satın alınamayacağı ve birebir aynılarının yapılması imkânsız olduğundan kendilerini özgürce ifade edebilirler. Çoğu Arazi Sanatı örneği, çevresel duyarlılıklar sonucu ortaya çıktı. İnsanlar ve doğal çevreleri arasındaki ilişkilerin irdelenmesi de ana hedeflerden biri oldu.



Fot. 24: Andy Goldsworthy, Delik,



Fot. 25: Michael Heizer, Levitated Mass,

Banksy, “Yellow Line Flower” adlı çalışma, perspektif ve figüratif ayrıntıların kullanımı aracılığıyla göz aldanması yaratmayı amaçlayan teknikler kullanır. Çalışmaya baktığımızda, duvarın üzerindeki parlak sarı çift çizgiyi takip ederiz; yılan gibi kıvrılarak yolun dışına çıkar ve eğri bir biçimde tek tomurcuklu bir çiçek oluşturur. Daha resimsel bir figür olarak boya kovanının üzerinde oturan bir ressamın çoğaltılmış görüntüsü yer alır; boya fırçası, iş tulumu ve şapka da bunu tamamlar.

“Yellow Line Flower” esasen bir sanat çalışmasının nasıl kaydedilebileceği, iyileştirmenin yapılıp yapılamayacağı, asıl orijinal çalışma mı, yoksa çekilen fotoğraf mı gibi soruları da gündeme getirmiştir. Bu çalışma, Banksy (muhtemelen 1974 doğumlu) takma adıyla bilinen sokak sanatçısına aittir. Gerçek adı, basın kimliğini öğrenmeye çalışmasına rağmen bir spekülasyon konusu olmayı sürdürüyor. Bununla birlikte, genel olarak İngiltere’de güney Gloucestershire’daki Yate kentinde büyüdüğü sanılıyor. Bu imaj, Doğu Londra’da, Bethnal Green’de Pollard caddesi ile Pollard sokağının kesiştiği köşedeki özel bir binanın (bir işçi kulübünün) duvarına çizilmiştir. Özel bir binanın duvarına çizilmesi, muhtemelen belediye tarafından üzerinin boyanmasını engellemek içindir, ama Banksy’nin ticari başarısının ardından belediyenin bu uygulaması son bulmuş gözükmemektedir. Banksy’nin imajı, resim sanatından ve karikatürden bazı stilizasyon tekniklerinden yararlırsa da bir galeri alanından ziyade, kent ortamını kullanır. Her şeyden önce bu özelliğinden dolayı, “Yellow Line Flower” adlı çalışmasının sokak ya da çevre sanatı örneği olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülür. Konu seçiminde de bir tek çiçek –imaj, tek düze kent manzarasına doğal bir karşı duruştur; sarı çift çizgilerin getirdiği kısıtlamalar, Londra’nın yoğun nüfuslu kesimlerinde yaşayan ya da bu bölgelere her gün gidip gelen insanlarda çok farklı çağrışımlar uyandıracaktır.



Fot. 26: Banksy, Yellow Line Flower, 2008

Graffiti, bir duvara ya da kentlerdeki başka bir yüzeye çizilen ya da karalanan bir imaj ya da tasarım anlamına gelir. Bu durumda, yıkıcı ve çoğu zaman da genç alt kültürle arasında bağlar kurulur. Elbette ki sanat formu olarak yepyeni bir form değildir; sembollerin geçmişi, tarih öncesine kadar uzanır. Ancak Banksy'nin çalışması, sokak sanatı olarak çok popülerleşen yeni bir formun sembolüdür. Bu yeni form, 1980'lerin başında New York kökenli bir eğilim olarak başlayan hip-hop gruplarıyla popülerlik kazanmıştır. Bu ve benzeri sokak sanatı türlerine ait örnekler sunanlar arasında JeanMicheal Basquiat, D. Face, Shepard Fairey, Keith Haring ve Antony Michallef'de

yer alır. Son 10 yılda, Banksy kendisinin ayırt edici stili haline gelen bir teknik olarak şablonları yaygın olarak kullanmaktadır.



Fot. 27: D. Face, Double Crossed, 2016

Sokak ya da çevre sanatının bir örneği olarak mevcut kent manzarasını, tekniğinin ve konusunun bütünleyici bir parçası olarak kullanır. Galeride sergilenmek için tasarlanmamıştır, kamusal alanda sergilenmesi amaçlanmıştır. 1960’lar ve 1970’lerde arazi veya çevre sanatı, modernizmin hâkimiyetine ve soyut resme yapılan vurguya bir reaksiyon olarak gelişen janrlardan biri olmuştur. 1960’ların ve 1970’lerin arazi sanatı, mülkiyet ve tüketimin hâkimiyetinden uzak duran ve insanla doğa arasında daha “organik” bir ilişkiyi hedefleyen dönemin karşı kültürüyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle,

neo-avangardlar tarafından üretilen arazi ve çevre sanatının büyük bir bölümü “sanatı metalaştıran” ve alınıp satılabilen bir obje haline indirgeyen düzeni üstü kapalı bir biçimde eleştirir.

Sanatı genellikle bu amaçla tasarlanmamış bir yerde görmek; sahip olunma ve sergilenme potansiyelini reddetmek; çalışmaları geleneksel olmayan materyallerden yapmak; görece kısa bir zaman diliminde formları değişen ya da hatta tamamen yok olan materyaller kullanmak gibi özelliklerin tümü, arazi ve çevre sanatının geleneksel beklentilere meydan okuduğu yönündeki görüşü destekler. Fotoğrafla birlikte kitaplarda ve web sitelerinde bulunması arazi ve çevre sanatını erişilebilir hale getirir.⁷⁵ Örneğin “Yellow Line Flower”ın fotografik kopyaları satışa sunulmuştur; aksi halde yalnızca gelip geçen ve aynı bölgede yaşayan sınırlı sayıda insanla buluşabilecek olan bu geçici imaj, çok daha geniş bir izleyiciye ulaşır. Arazi ve çevre sanatının bir diğer boyutu, toplumsal ve ekonomik yenilenme için bir katalizör görevi oluşturur.

Enstalasyon pratiğinde olduğu gibi, büyük heykeller veya çevre sanatı örneklerinin bu kadar popüler olmasının, kısmen, “ilişkisel” olmayı amaçlamalarından kaynaklandığı düşünülebilir; “ilişkisel” olmaktan kasıt galeri alanının sınırlarının ötesinde daha geniş bir izleyici topluluğu ve toplumsal gündemi amaçlamalarıdır. Bu çalışmalar, kentlerde ve kırsal bölgelerde ilgi uyandıran (veya en azından göze hoş gelen) görsel görkemi yakalama yönündeki çağdaş bir arzunun ürünü olarak görülebilir. Sokak sanatı veya grafitinin örnekleri, en azından kökenleri itibarıyla toplumsal kabul görme ve “sesini duyurma” arzusunun bir parçası olarak görülebilir. Çağdaş sanat pratiğinin arazi ve çevre sanatında karşımıza çıkan bir diğer boyutu, belirli sanat janrlarının daha az belirgin hale gelmesidir.

Çevre sanatı ve arazi, var olan manzarayı eserinin bir parçası haline getirir. Bu, bir galeri ortamında sergilenme ihtimalini ortadan kaldırır ve çoğu zaman doğrudan metalaştıramaz ve sahip olunamaz. Arazi ve çevre sanatı çoğu zaman kalıcı değildir. Işık,

⁷⁵ <http://www.kavrakoglu.com> (erişim tarihi 12.06.2019)

hava, yağmur ve zaman, eserleri değişikliğe uğratabilir. Birçok çalışma açık alanda ve yerleşim yerlerinde olduğundan, başka insanların müdahaleleri de olabilir. Böylelikle, arazi ve çevre sanatı, genellikle sanatla ilişkilendirdiğimiz kalıcı doğayla çelişir görünebilir. Arazi sanatı da kalıcılık sağlamak için büyük oranda fotoğraftan yardım alır. Bu durum sergileme sürecinin parçası olarak düşünülebilir. Özellikle de arazi sanatının konumu ve büyüklüğünün izleyicilerinin onu ziyaret etmesini güçleştirdiği durumlarda bu büyük önem taşır. Her örnek kendi ölçütlerine göre değerlendirilmek zorunda olsa da, arazi sanatı 1960 ve 1970’lerin karşı kültürü ile tarihsel bağlar taşır; arazi ve doğayı kendi başına “amaç” olarak değil, “araç” olarak kabul eden toplumsal ve kültürel değerlerin eleştirisinin parçasıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF PRATİĞİ

4.1. Çağdaş Sanat Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın sanatın bir kategorisi olduğunu anlatan “fotografik sanat”, fotoğrafın “sanat” adı verilen şeyi üretmek için kullanılan yöntemlerden biri olduğunu ima eden “fotoğrafi kullanan sanat” ve fotoğrafın “sanat” tan farklı bir şey olduğuna dikkat çeken “fotoğrafçılık” terimleri kullanılmaktadır. Bütün bu terimler, fotoğrafın sanat olarak statüsü ya da sanatla ilişkili ama esasen ondan bağımsız bir teknik ya da disiplin olarak statüsü hakkında evrensel bir görüş birliğinin mevcut olmadığını anlatır. Bu durumun nedenlerinden biri, özellikle 1990’lardan sonra ticari olarak kullanılabilir dijital kameraların ortaya çıkışıyla birlikte, fotoğrafların zahmetsizce çekilebilmesidir. Fotoğraf çekmenin kolaylığı, özellikle de bir çizim ya da resim yapmakla karşılaştırıldığında görece “az yetenek” gerektirmesi, bazılarımızın fotoğrafı bir sanat formu olarak kabul etmesini güçleştirir. Dahası, fotoğraf tarihi de bu görüşü güçlendirir. Ancak postmodernizm, fotoğrafı, çağdaş sanat pratiğinin merkezine taşımıştır.

Her ne olursa olsun, fotoğraf ilk başta sanatçılara yardım etmek için geliştirildi ve bu sayede ressamlar bir görüntüyü inceleyip kopyalayabilme şansına kavuştu. 19. Yüzyılda fotoğraf, gerçek dünyanın sabit bir imajını yeniden üretmenin görece yaygın bir formu haline geldiğinde, sanatçılar bunu eserleri için destek olarak kullanmıştır. Edouard Manet ve Edgar Degas, fotoğraf bu şekilde kullanan sanatçılardan yalnızca ikisidir. Bir amaç doğrultusunda kullanılan araç olarak düşünülmesi, fotoğrafçılığın statüsünün, resim sanatına göre ikincil olmasını da beraberinde getirmiştir. Buna karşın, 20. Yüzyılın ilk 10 yılında, fotoğrafçılık Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp ve Man Ray tarafından resim sanatına paralel ve eşit bir yaratıcı etkinlik olarak uygulanmıştır. Aynı şekilde, birçok fotoğrafçı ve eleştirmen, bu ortamı kendi başına bir sanat formu olarak

desteklemiştir. Bütün bunlar fotoğrafçılığın statüsünü yükseltmeye hizmet etse de, resimle rekabeti de kızıştırmıştır.

Fotoğraf popüler sanatın ele aldığı dillerden birisidir ve sanatçının kendisini tabir ettiği anlamda ciddi aletlerden biridir. Güncel olarak geniş bir şekilde kullanılmakta olan bir anlatım formu olması değişmezdir. Bu vaziyet elbette ki dijital fotoğraf yönteminin ilerlemesiyle düz bir orantıya sahiptir. Fotoğraf tekniğinde görsel sanatlar içerisinde kullanılmamış bir teknoloji olarak 1920’lerde “sürrealizm” çerçevesinde kendisine yer edinmiş ve çeşitli formlarda açıklanmıştır. Bu aşamada fotoğraf tekniği, görsel sanatlar ile daha da yakınlaşmıştır. Daha sonra fotoğraf tekrar ele incelenerek şimdiki sanat sahasında ortaya çıkmış farklı bir biçim şeklinde önümüze sunulmuştur.

Mevcut tüm yöntemler ya da materyallerin yanı sıra fotoğrafın popüler sanatla özdeşleşerek değerlendirilmesi epeyce başkalaşır. Popüler sanat zarfında fotoğraf, geleneksel kullanım biçiminden çokta değişmeyen “still-image” teriminden yola çıkarak belirli bir anı yakalamak veya görüntülemek sözcükleriyle anlatılmıştır. Esasen bu tasarrufu resim geleneğinin sürekliliği olarak kendine alan oluşturmuştur. Diğer bir ifadeyle kurgulanan zaman fotoğraf yöntemi ile birlikte resmedilmiş olmaktadır. Üzerine yoğunlaşılan hususlardan bir tanesi de; popüler sanat içerisinde kullanılan fotoğraf niteliğinden veya çekim yönteminden ziyade ele aldığı konu ile mühim bir tutum haline gelmiştir. Sanatçının daima görkemli ekipmanlar ile çalışma fırsatı olmaz ya da aktarmak istediği gerçekten de fotoğrafın teknik vasfından önemli olur. Bir tercih konusu olarak karşımıza çıkar bu sebeple popüler sanat fotoğraf projelerinin teknik kalitesinden ayrı olarak savunduğu kavram daha ciddi bir hal alıyor demek yanlış değil fakat eksik olacaktır. Bu nokta sanatçının inisiyatifi yönünde farklılık gösterir.⁷⁶

Çağdaş sanatın büyük bir kısmına ilham veren akım neo-avangard olmuştur. Edward Ruscha’nın Every Building on the Sunset Strip(1966) adlı kitabında olduğu gibi fotoğrafçılığı kendi başına ya da Robert Rauschenberg’in “birleşik” çalışmalarında

⁷⁶ <http://ortaformat.org/guncel-sanatta-fotograf-kullanimi-08>(erişim tarihi 15.06.2019)

olduğu gibi karma eserlerin bir parçası olarak kullanmaları, fotoğrafçılığın resim ya da “gerçek sanat” karşısında destekleyici bir janr olduğu inancına karşı koyuşun yolunu açmıştır. 1980’lerin sonuna doğru, fotoğraflar çağdaş sanat gösterimlerinde ve sergilerde boy göstermiş, 21. Yüzyılda ise fotoğrafçılık birçok sanatçı için tercih edilen ortam olmuştur.



Fot. 28: Robert Rauschenberg, Buffalo II, 1964

Fotoğraftan ziyade bir resimde görmeye alışkın olduğumuz boyuttaki çalışmanın ölçüleri bir kenara, Cindy Sherman’ın fotoğrafıyla bir resim arasında birçok benzerlik vardır. Ayrıca, fotoğraflar imzalı ve tarihlidir, bu genellikle resimlerle ilişkilendirdiğimiz bir düzendir. Konu bir portredir ve bu, fotoğrafçılık ve resim için geleneksel bir janrdır. Ayrıca model poz vermiştir ve bakışların izleyiciye odaklanması için araka plan düzdür. Bu da stüdyo fotoğrafları ve portre resimlerinde ortaktır. Cindy

Sherman'ın fotoğrafının ayrıntılarının ve güçlü renklerinin yağlıboya resimleri andırdığını da düşünebilirsiniz. Bu benzerlikler ve elbette ki Sherman'ın fotoğrafı ve bir resmin sanat eseri olarak değerlendirilmesinin dışında, birkaç önemli farklılık da mevcuttur. Resim el yapımıdır, fotoğrafı ise bir makine-fotoğraf makinesi-üretir.

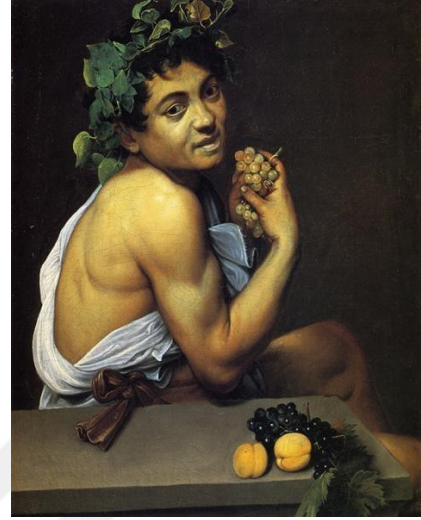
Cindy Sherman'ın fotoğrafını bir resimle karşılaştırmak faydalı bir alıştırmadır çünkü fotoğraf hakkında birçok şeyi aydınlığa kavuşturur. Fotoğrafı resimle rekabet halindeki bir form olarak görebiliriz, çünkü her ikisi de iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir şeyi temsil edebilir ve fotoğraflar artık büyük ölçekte yapılabilir. Aynı şekilde, fotoğraflar kolayca çoğaltılabildiği için benzersizlik sorusu gündeme gelir. Sherman'ın baskıların sayısını 6 ile sınırlandırması ve imzalar, tarihler, numaralar, benzersiz bir obje olarak sanat fikrine ilişkin tutumunu gösterir.

Fotoğrafın gözle görülür gerçekliği, imajların oluşturulmasının bir aracı olarak fotoğrafçılığa özel bir yer sunar. Çağdaş sanat büyük ölçüde birey ve toplumla sorunları işler ve fotoğrafçılık, bunları keşfetmenin ve ifade etmenin etkili, doğrudan bir aracı haline gelmiştir. Fotoğrafçılık resme oranla daha az kişisel ve daha objektif görülür. Bununla birlikte, bir fotoğrafın objektifliği yanlış anlaşılan bir şeydir; gazetelerdeki fotoğraflardan kendi aile fotoğraflarımıza kadar çevremizi saran imajlar, bunun tam aksini söylerken, bu yanlış anlamayı ortadan kaldırmak zordur. Fotoğraf doğası gereği sunuma yönelik olduğundan, onu dünyanın doğru ve objektif tasvirleri olarak görürüz. Fotoğraf sanatçının karakterinden ve inançlarından bağımsız olarak gözle görülür dünyanın kesin bir tasviri olarak kabul edilir, çünkü hem anlık olarak (kameranın düğmesine bir kez basarak) yaratılır hem de kişisel değildir (sanatçı yalnızca kamerayı hedefler). Fotoğrafın, dünyanın objektif bir temsili, resminse kişisel ve sübjektif bir temsil olduğu iddia edilmektedir.

Cindy Sherman'ın "Untitled (No.224)" adlı eserine tekrar bakın. Bu, poz vermiş bir stüdyo figürüdür. (Sherman'ın kendisi); özenli bir biçimde makyajı yapılan, giydirilen, aydınlatılan ve titizlikle yerleştirilen donanımlar arasında oturtulan bir figür. Fotoğraf gerçekliğin doğru bir kopyası olsa da, bu sanatçının izleyiciye göstermek istediği gerçekliktir. Bu nedenle de objektif değil, sübjektiftir.



Fot. 29: Cindy Sherman, Untitled
(No.224), 1990



Fot. 30: Caravaggio, Young Sick
Bacchus, 1593

1980'lerden itibaren, fotoğrafçılık birçok sanatçı için önemli bir dönüş noktası haline gelmiştir. Resim, bir zamanlar hakim “yüksek” sanat formuyken artık birçok sanatsal formdan yalnızca biridir ve bazılarına göre, iki boyutlu sanatın rakipsiz formu olarak fotoğrafın gerisinde kalmıştır. Bazı bakımlardan, fotoğrafın “yüksek” sanat olarak yükselişi yeni sanatsal formların gelişimine bağlıdır. Örneğin 1960'lar ve 1970'lerde fotoğraf, geçici bir form olan ve eksikte olsa daha kalıcı hale getirilmeyi bekleyen performans sanatını belgelemenin temel aracı olmuştur. Arazi sanatı veya grafitinin görece geçici formlarını kaydetmek için de aynı şey geçerlidir. Çoğu zaman erişilemeyen konumlarda olmaları, büyük ölçekleri ya da görece geçici olmaları yüzünden, birçok insanın görmesi zor olan çalışmalar, fotoğraflar aracılığıyla gösterilebilir. Ancak zaman ilerledikçe, fotoğraf kendi başına sanatsal bir ortam olarak daha belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bir sanat eseri olarak sunulan büyük fotoğraflar, ölçüleri bir müze ya da galeride resimlerle boy ölçüştüğü için önemlidir.

Fotoğraf, sanat olarak, en azından bir buçuk asırdır kültürümüzün önemli bir boyutudur ama daha birçok rolü ve amacı olduğundan, özellikle de yakın geçmişte bu rolü çok daha fazla yaygınlaşmışken, fotoğrafı bir sanat formu olarak kabul etmeyi iddialı ve güçlü bulabilirsiniz. 19. Yüzyılın sonlarındaki fotoğrafçılar, işçi sınıfının kötü ve sağlıklı yaşam ve çalışma koşullarını kaydetmiştir. Dorothea Lange, Walker Evans ve Arthur Rothenstein, 1930'lardaki kriz sırasında benzer fotoğraflar çekmiştir. Bu fotoğraflarda, genel olarak sükeler kendi yaşama veya çalışma ortamında poz vererek kameraya serinkanlı ve ifadesiz bir biçimde bakmıştır. Bu "toplumsal" fotoğrafçıların çalışmaları aracılığıyla, bu form öylesine yerleşmiştir ki, artık bu tür pozları, ifadesiz bakışları ve belirli konumları ciddi ve toplumsal bilinç taşıyan belgelerin işareti olarak görmekteyiz. Motifleri metaforik ya da sembolik bir biçimde kullanarak bir anlam ifade etmek, mecaz olarak bilinmektedir.



Fot. 31: Dorothea Lange, Migrant Mother,
1936



Fot. 32: Walker Evans, Allie Mae
Burroughs, 1936

2000'lerin başında Adam Broomberg ve Oliver Chanarin göçmenlerin, mahkûmların ve çingenelerin fotoğraflarını çekmiştir. Güney Amerika'da Cape Town'daki yüksek güvenlikli hapisanede 2002 yılında çekilen bir fotoğraf Timmy, Peter and Frederick adını taşır. Pollsmoor Prison ise demir parmaklıklı bir pencere, leğen, tuvalet ve kirli duvarların göze çarptığı küçük bir hücrede, ifadesiz bir biçimde kameraya bakan üstü çıplak üç mahkûmu gösterir. Broomberg ve Chanarin, daha önceki fotoğrafçılar tarafından kullanılan mecazı kullanmıştır: fotoğraf makinesine bakan ifadesiz yüzler, pozlar, ortam, kameranın konumu ve ışıklandırma. Böylelikle fotoğrafın ciddi ve toplumsal düzeyde algılanması da amaçlanır.



Fot. 33: Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, Timmy, Peter and Frederick, 2002

Sanat koleksiyonlarında her zamankinden daha fazla yer bulan fotoğraf, artık resimle karşılaştırıldığında ikinci planda değildir. Ama 1820’lerde icat edilmesinden bu yana janr olarak belirsiz bir kültürel statüye sahip olması, evrensel kabul gören bir sanat formu olarak fotoğrafın peşini bırakmamaya devam eder. Geçmişte fotoğraf sanattan ayrı bir etkinlik olarak görülmüş olsa da, artık çağdaş sanatın kabul edilen ve geniş ölçüde kullanılan bir aracıdır. Fotoğraf, sanatçıların bir zamanlar resmin tekelinde olan tema ve fikirlerle ilgilenbilmesini sağlayan etkili ve doğrudan bir araç haline gelmiştir. Gözle görülür objektifliğine rağmen, fotoğraf resim kadar sübjektiftir.

Çağdaş dünyada, sanat terimi artık sabit bir terim değildir. Sanatın daha az akışkan ve esnek bir tanımını yapmak mümkün değildir, ama fotoğrafın kendi statüsüne ilişkin soruyu nasıl yanıtladığını incelemek ilgi çekicidir. Teknolojik gelişmelerden faydalanarak, birçok fotoğrafçının resimle rekabet etmek için büyük ölçülerde çalışmalar yarattığını, bazılarının ise belirli tablolara doğrudan referansta bulunduğunu düşünebiliriz. Öte yandan Gursky, Broomberg ve Channarin gibi çağdaş sanatçı – fotoğrafçılar, yerleşik ve tanınmış fotografik araçlar kullanırlar. Bunu yaparken de bir sanat formu olarak ortamı daha da özümserler.

4.2. Çağdaş Fotoğraf Sanatında Deneyisel Yaklaşımlar

Teknolojik ilerlemeler birden fazla yerde bulunduğu üzere sanat akımlarında da süratli bir varyasyona sebep olmuştur. Fotoğraf bu varyasyonları benimseyen en muazzam sanat bölümlerinin başında yer alır. Fakat bazı sanatçılar, şiddetle genişleyen dijital teknoloji aynı zamanda teknolojinin tanıtmış olduğu sıra dışı imkânlarla karşı sübjektif bir tutumda bulunmuşlardır. Fotografik deneyimlerde 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl geleneksel fotoğraf yöntemleri kullanmakta olan sanatçılar, “fotografik anlam”, “gerçeklik”, “temsil” ya da “zaman” gibi kavramları incelemişlerdir.

Fotoğrafın ortaya çıkışından (1839) bu yana geride kalan zamanda öznel yöntem ve estetik imkânların gelişmesini araştıran bir sanat dalı olmuştur. Deneyimsel (Experimental) fotoğraf fikri de bu buluşun bir neticesi olarak ortaya konulmuştur. 19. yüzyılda deneyisel fotoğraf, yalnızca optik ve kimyasal ilkelere dayanan bilimsel bir dışavurum sistemi olarak görülmüştür.

Sanatçı Mathew Brandt, kavramsal işleri olan “Lakes and Reservoirs” dizisi için iki çeşit materyal kullanmıştır. İlki fotoğraf makinesi ikincisi ise göl suyudur. Brandt bu çalışmalarında, dünyanın fiziksel pozisyonunu fotoğraf kâğıdı ile birleştirerek sorgular. Sanatçı, Batı Amerika manzara fotoğrafları ile erken dönem 19.yüzyıl fotoğrafının baskı metotlarından etkilenir. Mathew Brandt, günümüzde kullanılan dijital teknolojiye karşı gelmek için fotoğraf kâğıdını haftalar hatta aylarca göl suyunun içinde tutarak deforme olmasını sağlamış renkli ve aydınlık olan baskı yöntemini geride bırakmıştır. Bu fotografik kâğıdın göl suyu ile uzun zamanlı teması sonucu asıl görüntü kırmızı, turuncu, mavi, mor gibi renklere dönüşmektedir. (Fot. 34).⁷⁷

⁷⁷ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 18.06.2019)



Fot. 34: Marhew Brandt, Lewis Lake, 2013

Fotoğrafta kolaj tekniğini ele alan diğer bir sanatçı Alman Thomas Kellner'dir. Bilinen yapılar içinde insafsız bir oyun olarak yaratmış olduğu mimari mozaiklerle Kellner, 36 pozlu 35mm ya da 12 pozlu Roll filmlerden diziler gerçekleştirir. Kellner'in iftihar edilmesi gereken dayanıklı bir yaklaşımın sonucunda yeni kimlik kazandırdığı mimari yapılar, akıllardaki boşlukların nasıl doldurulacağı sorusuna verilen bir cevap niteliğini taşır.(Fot. 35).⁷⁸

⁷⁸ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096> (erişim tarihi 19.06.2019)

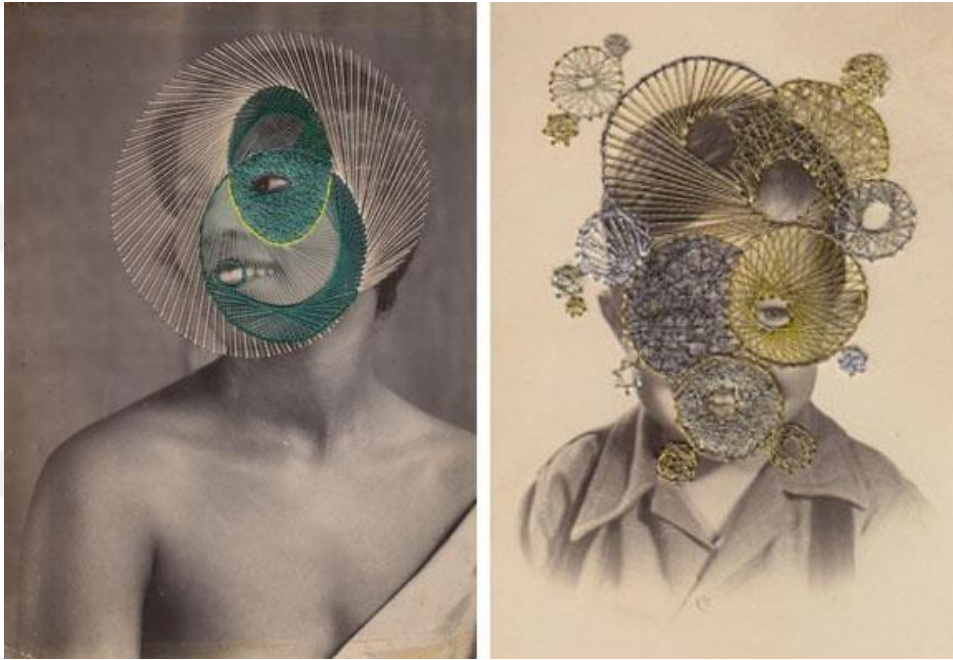


Fot. 35: Thomas Kellner, Paris, Tour Eiffel, 1997

Portre fotoğrafı geleneği, fotoğrafın buluşundan daha sonra yeni bir devre başlamıştır. Fotoğrafın icadı ile beraber yeni bir evrimleşme vakti başlar ve portre sanatının bütün formları, resim, yağlıboya, minyatür ve burjuvanın talebi doğrultusunda üretilen gravür, geneliyle yok olup gitmiştir. Bu çağda portre fotoğrafları ile tanınan Nadar, insan yüzünü fotoğraf makinesi ile keşfeden ilk kişi olmuştur. Geçen o kadar yıldan sonra günümüzdeki fotoğraf sanatçıları Nick Gentry Julie Cuckburn, Timothy Pakron Carolle Benitah, Sally Man, Seung Hwan Oh, Dain Tasker, , Benidetta Bonichi, Nich Veasey, Marilena Oliver, Lucas Samaras, Maurizio Gialimberty, Liso Falino, Adam Fuss, Maurize Anzeri, ve David Teplica portre fotoğrafının oluşumuna ait fotoğrafik materyaller üzerinden yöntem, estetik, öznel, anlam ve temsil bağında deneysellik eklemişlerdir.

İtalyan kökeninden gelen İngiliz sanatçı Anzeri, bitpazarlarından topladığı

geçmişe ait dönem fotoğraflarını nakış gibi işleyerek eksiksiz olarak bilmediğimiz apayrı yaşamların izlerini ya da geçip giden zamanı yorumlar. Ayrıca sanatçının projelerinde izlenime sunulan dikkatlice hazırlanmış işlemeli, desenli ve kostümlü portreler, şahsın duygu ve düşüncelerini ortaya koyarak izleyene psikolojik bir aura teklifinde bulun. (Fot. 36).⁷⁹

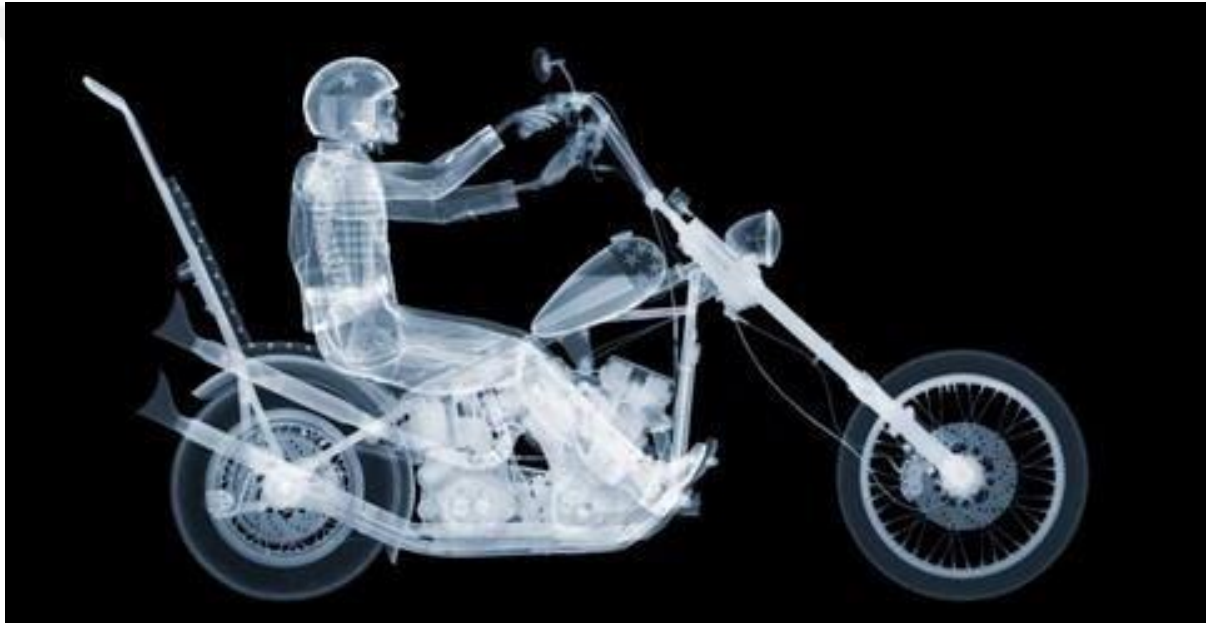


Fot. 36: Maurizio Anzeri, Caroline, 2015

İngiliz sanatçı Veasey, ise kendi çalışma alanında X-ray filmlerinin yüzeyinde yeni buluşlar araştırmak için metal, kemik ve plastik benzeri materyallerden yararlanır. Sanatçı Havaalanlarında ya da kamusal yapılarda batı ülkelerin sabit bir fikir haline getirdiği koruma tedbirleri konusunu kişiselleştirerek yok saymıştır. Birden fazla reklamlarda yararlanılan fotoğrafları ile hatta büyük ödüllere de sahip olan Veasey, izleyicisine objelerin gösterilen yüzeyleri tarafından kendilerine ait iç dünyaları olduğunu

⁷⁹ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096> (erişim tarihi 20.06.2019)

gösterir. Sadece dış görünüşleri ile bilinen ve muhtemel olarak artık farkına bile varmadığımız alışılmış objeleri en zarif ayrıntılarıyla, saydam hallindeki estetikliğin farkına varılmasını hatırlatan sanatçı, projelerinde hayatın her yerinde rastgele bir saklanmanın veya mahremliğin kalmadığını gösterir ve bu bağlamda 11 Eylül hadiselerine mesaj göndermiş olur.(Fot. 37).⁸⁰



Fot. 37: Nick Veasey, Easy Rider, 2015

Renkli olan negatif bir filmi bir araç gibi değerlendirerek deneysel portre projeleri gerçekleştiren sanatçılardan biri de Gentry'dir. Sanatçı, renkli negatif filmlerin

⁸⁰ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096> (erişim tarihi 20.06.2019)

yüzeyinde boya kullanarak portreler yapar. Bu dizide model, izleyeni ve sanatçıyı birbirlerine daha da yakınlaştırır. Gentry, geleneksel fotoğraf malzemesinin üstüne odaklanır ve topluluktaki tüketim, sanal kültür ve teknoloji gibi konuları sorgular. (Fot. 38).⁸²





Fot. 38: Nick Gentry, Metamorph, 2013

4.3. Günümüzde Dijital Teknolojinin Fotoğraf Ve Çağdaş Sanat Üzerindeki Etkileri

Fotoğraf, modern sanat olarak, 21. Yüzyıla ait modern sanat fikrinden, dijital teknolojiden ve yeni medya uygulamalarından nispeten etkilenir. Fakat özdeş zamanda modern fotoğraf sanatçıları 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın geleneksel metotlarına ve vasıtalarına ilgili kalmışlardır ve sıkça sanatsal çalışmalarında bu çağın sanat zihniyetinden yararlanmışlardır.⁸¹

Fotoğrafın popüler sanat ile arasındaki ilişki performans sanat ile başlamış sayılmasa bile bağlantıları yoğun bir biçimde görülür. Performatif çalışmalara bakıldığında bazen izleyen kişinin yönünden aktif olarak görülemeyen performanslar, video ya da fotoğraf yöntemi ile kayıt edilerek gizleniyordu. Bu bağlamda fotoğraf ya da video, çalışmayı başka bir duruma taşıyarak izleyene sunmaktaydı. Bu biçimde geçici olan bir sürenin saklanması sağlanıyor ve bu saklama şekli yapının kendisi haline dönüşüyordu.

Stilinovic'in "Artist at work" adlı çalışması eser sahibinin gündemde olan performansı arşivlenen sekiz tane fotoğraftan oluşur. Stilinovic, yaptığı performanstaki ironik tutumun belli olması için fotoğrafları ard arda sıralayarak performansını bir girdap içine çeker.⁸²

⁸¹ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 22.06.2019)

⁸² <http://ortaformat.org/guncel-sanatta-fotograf-kullanimi-08>(erişim tarihi 22.06.2019)



Fot. 39: Miladen Stilinovic, Artist at work, 1974

Fotoğrafların oluşum süreci içerisinde son bir vasıta olarak sanat yapıtının yaratım zamanını tamamlar. Fotoğrafın popüler sanatın içerisinde yer edinmesi kaçınılmazdı çünkü Eadweard Muybridge'in çalışmaları ile Robin Rhode'un yapmış olduğu performatif düzeltmeler arasındaki bağlantı epey yakındır. Rhode yapmış olduğu performansları fotoğraflayarak izleyene sunar. Bu performanslar zaman ve yer algısı üzerinde yapılan birer illüzyon haline gelir. Rhode, bu noktada konunun izleyen tarafından kavranabilmesi için kullanılabilecek en mantıklı fotoğraf yöntemi ile birlikte çalışmıştır.

Oluşturulan fotoğraflar zaman ve yer değişikliğini anlatması yönünden “story board” yöntemine eşdeğer bir şekilde kare kare konumlandırılarak izleyiciye sunulmuştur.⁸³



Fot. 40: Robin Rhode, Stone Flag, 2004

2009 yılında Temmuz – Ağustos aylarında “Cité des Arts”ın davetlisi Ahmet Öğüt, dünyanın en itibarlı sanat faaliyetlerinden biri haline gelene Venedik Bienali’nde 2009 senesinde Türkiye’yi temsil etmiş olan iki sanatçıdan biridir. Ahmet Öğüt, işlerini Amsterdam ve İstanbul’da devam ettirir. Amsterdam’da, “Rijksakademie Van Beeldende Kusten”da iki senelik misafir sanatçı çalıştayına katılan Ahmet Öğüt’ün ayrıca Sidney’de “Artspace Visual Arts Centre”da “Berkeley” Sanat Müzesi ve “Pasifik” Film Arşivi

⁸³ <http://ortaformat.org/guncel-sanatta-fotograf-kullanimi-08>(erişim tarihi 28.06.2019)

BAM/PFA'nin "MATRIX" programında ve Kunsthalle Basel'de kişisel sergileri gerçekleşir. Sanatçı Türkiye Mevsimi kapsamında "Cité des Arts"da Paris ve Marsilya'da üç farklı sergiye konuk edilmiş, Paris'te fotoğraf ve video üzerine projeler üretmiştir.⁸⁴

Popüler sanat içerisinde fotoğraf kullanımının başka bir sebebi ise seçime dayalı gerçeklikler oluşturma'nın emeğini doğurur. Öğüt'ün yaptığı "Mutual Issues Inventive Acts" projesi bu seçime dayalı gerçekliklerin yüzeyinde kurulmuştur. Eserin sahibi İstanbul sokaklarında gündelik izlenimleri sonunda alımladığı imgeleri çeşitli alanlarda tekrar kurgulayarak farklı bir reaslistlik oluşturuyor.⁸⁵



Fot. 41:Ahmet Öğüt, Karşılıklı Sorunlar, Yaratıcı Davranış: Çay Satıcısı, 2008

⁸⁴ <https://www.iksv.org/tr/katilan-sanatcilar/ahmet-ogut>(erişim tarihi 28.06.2019)

⁸⁵ <http://ortaformat.org/guncel-sanatta-fotograf-kullanimi-08>(erişim tarihi 28.06.2019)

4.4. Avangard Fotoğraf Teknikleri Kullanan Çağdaş Sanatçı Örnekleri

Şimdilerde bazı modern fotoğraf eser sahipleri geleneksel fotoğrafın avangard olarak öne sürülen metotların (solarizasyon, fotogram, iğne deliği, çoklu pozlama, fotoğraf kâğıdı ve filmlerin üzerinde farklılaştırmalar) sonucunda oluşturdukları görüntülerin anlatımlarını meydana getirmek için fotoğraf materyallerini birer vasıta olarak kullanırlar.⁸⁶

Avangard sanat, kavramsal sanat, soyut sanat vb. savaş sonrası modernist toplumu eleştiren sanat akımlarının da etkisi ile her disiplinde olduğu gibi fotoğraf sanatı da yeni bir anlatım dilinin arayışına girer. Bu yolda, özellikle postmodern dönemlerde fotoğraf sanatı, gerçekliği aktarmak yerine onun yeniden inşası peşinden koşar. Bunun için ilk dönemlerde yaptığı gibi, farklı disiplinlerden referanslar arar. Resim, edebiyat, tiyatro ya da mitolojiden olduğu kadar, sinema, basın, televizyon gibi, kitle iletişimine yönelik alanlardan referansları da anlatısının içerisine katar. Fotoğraf sanatının gerçekliği yeniden inşa etmesindeki amaç, sadece sanat alanında kazandığı prestijli yeri korumak amaçlı değildir. İlk arayışı, kendi biçimsel özellikleri itibarıyla izleyenin kayıtsız olarak kabul ettiği “gerçeklik” olgusu üzerinden, ele almış olduğu konuyu irdelemektir. Önemli diğer bir arayış ise, referans olarak aldığı diğer kitle iletişim araçlarının yaratmış olduğu yeni dillerin kodlamaları üzerinden farklı sorgulamalar başlatabilmektir.

⁸⁶ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 30.05.2019)

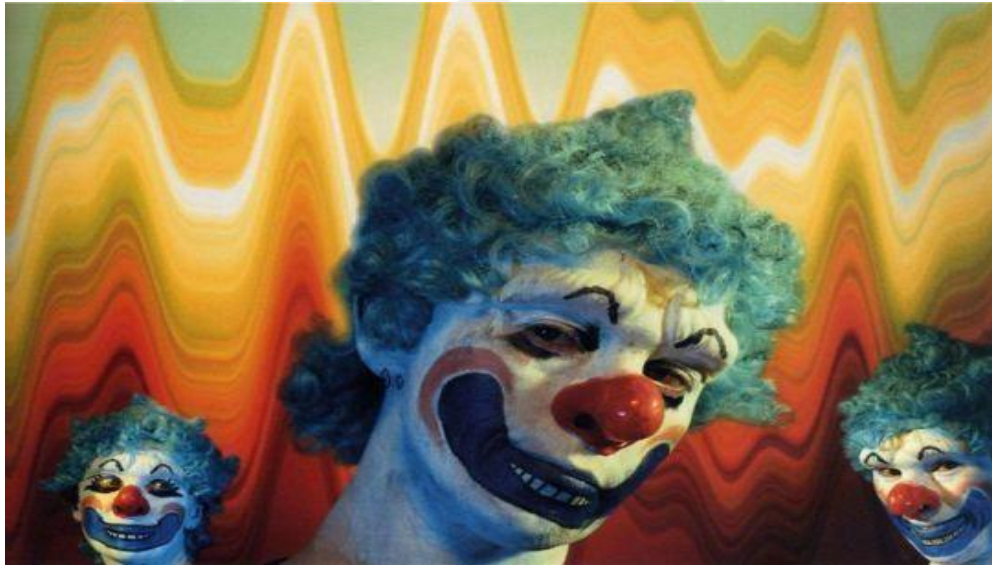
20. yüzyıl girişinde ise, Schad, Mohol Nagy ve Man Ray'in fotogramları; El Lissitzky ve Germanie Krull'un ard arda pozlamaları; Georgi Zimin, Cesar Domela Nieuwenhuis, Poul Citroen'in fotomontaj benzeri geleneksel metotları uygulamaları yardımıyla deneysel fotoğraf, avangard bir anlatım aracı olarak gün yüzüne çıkmaktadır. Bu anlatı, gündemde olan dijital manipülasyon olanaklarını oluşturan Lori Nix, Sandy Marko Meyer, Skoglund gibi modern fotoğrafçıların eserlerinde izlenmektedir. Bu noktada deneysel fotoğraf bağlamı hem dijital teknik deneyimleri hem de analog bir arada bulundurulmuş bir anlatım şeklini oluştur.

Amerikalı sanatçı Rauschenberg'in 1945 yılında "Birleşim" ismini verdiği üç boyutlu resimlerde alışılmış malzeme olan çelik tel, dergi küpürleri, cam gibi benzer materyallerin kullanması ile Joel Peter Witkin'in "Üç Güzeller" adlı eserindeki net olmayan lekeli, balmumu ile vurgulanmış, köşeleri kesik fotoğraf çalışmasının çağdaş sanat dışında avangard olarak belirlenir.⁸⁷

"Fotoğraf sanatı, kompozisyonun, belgelemenin ve portre fotoğrafçılığının çok daha ötesinde artık... Çağdaş sanatın önemli bir parçası olan fotoğraf hem bir sanat dalı hem de bir araç. Fotoğraf, günümüzün önde gelen sanatçıları tarafından yepyeni kavramsal çerçevelere oturtuluyor, sınırları zorlayan projelerin parçası olarak kullanılıyor ve çeşitli tekniklerle farklı boyutlar kazanıyor."

⁸⁷ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 30.06.2019)

Kavramsal portreleriyle tanınan **Cindy Sherman**'ın (d.1954), en popüler serisi, birer film den alınmış görüntüler gibi duran, üstelik tek bir kareyle bunun nasıl bir film olduğuna dair birçok ipucunu yakalayabileceğiniz etkileyici fotoğraflardan oluşan “İsimsiz Film Kareleri” serisi. Bu fotoğrafların her biri için bambaşka bir fon yaratan, adeta bir prodüksiyon tasarımcısı gibi çalışan sanatçı, kendi benliğiyle de, izleyicinin algısıyla da oynuyor. “TIME” dergisinin *tüm zamanların en ilham verici 100 fotoğrafı* listesinde bir fotoğrafıyla yer alan Sherman, yaşamını ve çalışmalarını **New York**'ta sürdürüyor.



Fot. 42: Cindy Sherman, Clowns Untitled: 417, 2004

Andreas Gursky (d.1955), modern dünyayı çok iyi gözlemliyor ve bunu fotomanipülasyon tekniklerinin yardımıyla etkileyici bir görselliğe dönüştürüyor. Süpermarketlerden apartmanlara, tarlalardan depolara, modern ve kapitalist dünya

düzeninin tanıdık imgelerini kurmaca mekânlara dönüştüren Gursky, aynı zamanda şu anda **dünyanın en pahalı fotoğrafının** sanatçısı. 2011'deki bir Christie's müzayedesinde sanatçının *Rheinn II* başlıklı fotoğrafı **4,338,500\$**'a alıcı bularak bir rekor kırmıştı.

Sanatçı, yaşamını ve çalışmalarını **Düsseldorf**'ta sürdürüyor.



Fot. 43: Andreas Gursky, 99 Cent, 1999

Bir fotoğraf sanatçısı değil, disiplinler arası bir çağdaş sanatçı olan **Taryn Simon (d.1975)**, fotoğrafı bir amaç olarak değil bir araç olarak kullanan sanatçılara çok iyi bir örnek. Fotoğrafın yanında metin, heykel ve performans gibi medyumlardan da beslenen Simon, **sınıflandırma ve kategorizasyon** sistemlerine olan ilgisinden de pratiğinde faydalanan sanatçı, araştırmaya ve belgelemeye dayalı büyük projeleri sonucunda ilgi çekici fotoğraf serileri ortaya çıkarıyor. (Örneğin İstanbul'da da sergilenen bir işi, ABD'deki çeşitli havalimanlarında gümrükte el konulan araç, gereç ve besin

maddelerinin envanterini tutan birçok fotoğraftan oluşuyordu.) Taryn Simon, yaşamına ve çalışmalarına **New York**'ta devam ediyor.



Fot. 44: Taryn Simon, Express Highways, 2012

Philip-Lorca DiCorcia'nın (d.1951) hikâyeyi daima ön planda tutan serileri, gerçek ve kurgunun arasındaki gri bölgede yer alan fotoğraflardan oluşuyor. Tıpkı Cindy Sherman gibi her ayrıntısı düşünülmüş yaratılmış fotoğraf karelerinde gerçek insanlar, gerçek mekânlar olmasına rağmen, bunların tesadüfî anları belgelemediğini anlamak mümkün. **MoMA**'nın fotoğraf departmanı küratörü, müzenin koleksiyonunda 70'e yakın

eseri bulunan DiCorcia'nın başarısını “daha fazlasını gösterip daha azını anlatmaya olan eğilimine” bağlıyor. **Yale Üniversitesi**'nde ders veren DiCorcia, yaşamına ve çalışmalarına **New York**'ta devam ediyor.



Fot. 45: Philip – Lorca Dicorcia, W. March 14, 2000

Ve Türkiye’den bir çağdaş fotoğraf sanatçısı... **Murat Germen (d.1965)**, fotoğrafı bir ifade biçimi ve araştırma aracı olarak kullandığı işlerinde, mimarlık geçmişinin de etkisiyle şehir, şehirleşme ve insan-doğa ilişkisi gibi kavramlar üzerine yoğunlaşıyor. Farklı fotomanipülasyon teknikleriyle etkileyici imgeler yaratan sanatçının

eserleri “İstanbul Modern, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, Torun Çağdaş Sanatlar Merkezi (Polonya), Benetton Vakfı” ve “Yapı Kredi Kültür Sanat” gibi kurumların koleksiyonlarında yer alıyor. **Sabancı  niversitesi**’ndeki akademisyenlik görevini de sürdüren Germen, yaşamına ve çalışmalarına **İstanbul** ve **Londra**’da devam ediyor.



Fot. 46: Murat Germen, Muta – Morphosis: İstanbul Zincirlikuyu 01, 2013

SONUÇ

Fotoğraf icat edildiği ilk zamanlardan itibaren, bilimsel bir buluş olmasıyla birlikte sanatsal bir yaratım sürecini de içinde barındırması ile dikkatleri üzerine çekmiş bir sanat dalıdır. İşlevsel uygulamaları nedeniyle bir zanaat olduğu gibi estetik yönüyle de bir sanat olarak kabul edilir. Zamana ve yaşamsal süreçlere tanıklık eden, aynı zamanda sanatsal bir dil yetisi olan fotoğraf içerisinde birden fazla yapısal, estetik, düşünsel, sosyal ve daha sayılamayan pek çok özelliklerle özdeşleşir.

Çağdaş sanatı anlamak için, onun tarihiyle, bağlamlarıyla ve biçimleriyle ilgili bilgi sahibi olmak yeterli değildir; çağdaş sanata yeni bir gözle ve açık fikirlilikle bakabilmek gerekir. Çağdaş sanatı bu kadar tartışmalı hale getiren şeylerden biri de çeşitlilik gösteren biçimi ve geleneksel olarak sanat dediğimiz şeyin ilerisinde oluşudur. Çağdaş sanat sonsuz sayıda biçimi, stili ve aracıyla kültür alanındaki en kışkırtıcı sanat alanlarından birisidir.

Deneysel fotoğraf çalışmalarının en önemli özelliklerinden biri de teknolojik olanaklarla birlikte yoğun bir şekilde kullanılmasıdır. Deneysel fotoğraf tam anlamıyla genelin ve gelenekselin dışında kalarak belirli kurallara karşı çıkan tavrıyla planlanmış denemelerle bir araya gelerek gün yüzüne çıkar. Deneyselliğin amacı, fotoğrafın günlük yaşamı belgelemesini yeterli bulmayan fotoğrafçıların, fiziksel ve kimyasal sınırlar içerisinde yeni anlatım dili oluşturma çabalarını gözler önüne serer. Sanatçılar; fotoğrafın anlatım olanaklarını genişletmek, sınırlarını zorlamak ve kendilerini ifade edebilmek için farklı biçimsel arayışlara yönelmişlerdir.

Günümüzde yaşanan toplumsal değişimler ve sanat alanındaki teknolojik gelişmeler, fotoğraf dalında da birden fazla farklılaşmaya olanak sağlamıştır. Bu farklılık hemen hemen fotoğrafın imkânlarını zorlar. Modern sanat içerisinde deneysel fotoğraf birden fazla sebeple gerçekleşir. İlki, galerilerin ve sanat müzelerinin süratle çoğalması, bu doğrultuda sanatçıların desteklenerek cesaretlendirilmeleridir. Daha sonrasında ise giderek genişleyen dijital teknolojiye zıt bir tutum olarak uygulamalı bilgi, görsel ilhamla,

anlam oluşturma, dilin ve görüntünün anlatmaya çabaladığı dünyayı yargılama sürecinde sanatçıların 19.yüzyıl ve 20.yüzyıl avangard akımları ve karanlık oda tekniklerini kullanmaları söz konusudur. Hatta ışığın negatif film ya da duyarlı kâğıdın yüzeyindeki bir şekilde araya girmesi söz konusu ise, sanatçılar da bu zamana kişisel yaklaşımlarıyla müdahale edebilmeyi kendilerinde bir gerçeklik olarak görürler.⁸⁸

Tüm bu anlatılar çerçevesinde fotoğraf, avangard kavramlar kapsamında, çağdaş ve güncel olan sanatta, enstelasyon, performans, plastik sanatlar ve çevre sanatı gibi birçok disiplinde de kendisine bir yaratım süreci oluşturduğu da ayrıca söylenebilir. Hatta sanatın ve fotoğrafın bizatihi kendisi, fotoğraf sanatçıları tarafından yeniden ele alınmaktadır.

Sonuç olarak; çalışmamın genelinde ele aldığım avangard kuramı yoğunluklu olarak örneklerle ve teorik bir anlatım biçimiyle bahsedilen fotoğraf ve farklı sanat disiplinlerinin çağdaş sanat üzerindeki etkisi gündeme taşınır. Çağdaş sanatta fotoğraf, sanatın iletişim yönünü ortaya koymaktadır. Fotoğrafın, gelecek zamanlara aktarıldığı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, sanatın belgelenme şeklini oluşturur.

Günümüzde farklı sanat disiplinleri ile birlikte fotoğrafı yeni bir anlatım şekline getiren sanatçılar fotoğraf ve avangardın sanatla hayatı birleştirme konusunu her geçen gün daha da detaylı işlemektedirler.

⁸⁸ <https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>(erişim tarihi 10.07.2019)

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

STALLABRASS, Julian, **Çağdaş Sanat Ve Bienaller**, Çev: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016

ARTUN, Ali, **Çağdaş Sanat Nedir ?**, Çev: Özge Çelik, Elçin Gen, Suna Kılıç, Kemal İz, Ayşe H. Köksal, Zeynep Baransel, Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013

POOKE, Grant, WHITHAM, Graham, **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Optimist Yayınları, İstanbul, 2013

ARTUN, Ali, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011

ŞAHİNER, Rıfat, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2015

MORRIS, Robert, **Words and Images in Modernism and Postmodernism**, Critical Inquiry Yayınevi, 1989

ARTUN, Ali, **Peter Bürger Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017

FİNEBERG, Jonathan, **1940'tan Günümüze Sanat**, Çev: Simber Atay-Eskiler, Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, 2014

WILSON, Michael, **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur**, Çev: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015

ŞAHİNER, Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2013

TEZLER

KINLI, Nükhet; **Postmodernizm Ve Fotoğraf İlişkisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011

DİŐLİ, Sinem, **20. Yüzyılda Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı Ve Avangard Kavramı İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007

DEVELİOĞLU, Atilla, **David Hockney Paloroid Kolajlarında Parça-Bütün İlişkisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015

MAKALELER

SORGU , G lce, **Sanata Başkaldırı: Avangard**, Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi, 24. Sayı, G z, 2017

İLKYAZ, Gürleşen, Feyza, **Sanatta Avangardın Tüketimi  zerine**, Yedi: Sanat, Tasarım Bilim Dergisi, 10. Sayı, Yaz, 2013

BİRİNCİ, Gökhan, ** aėdaŐ Fotoğraf Sanatında Deneysel Yaklaşımlar**, Yedi: Sanat, Tasarım Bilim Dergisi, 16. Sayı, Yaz, 2016

CAN, Őahmaran, Gökçen, **Görsel Sanatlarda Avangard Ve Ki  Olgusu**, The Journd Of Academic Social Science Studies, 63. Sayı, Kış, 2017

DEMİR İ,  zg r, **Güncel Sanatta Fotoğraf Kullanımı**, Kontrast Dergisi, 40. Sayı, G z, 2016

DERGİLER

Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, 10. Sayı, Yaz, 2013

Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, 16. Sayı, Yaz, 2016

Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi, 24. Sayı, Güz, 2017

Kontrast Dergisi, 40. Sayı, Güz, 2016

The Journd Of Academic Social Science Studies, 63. Sayı, Kış, 2017

İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/228096>

http://turkishstudies.net/files/turkishstudies/298567689_25SusuzMehmet-vd-sos-531-546.pdf

<http://www.moblogankara.org/kitap-yorum/2013/11/29/kuramda-avangardlar-ve-brgerin-avangard-kuram>

<http://www.futuristika.org>

<http://www.sanatokuma.blogspot.com>

<http://acikerisim.deu.edu.tr>

<https://kavrakoglu.com/tag/avangard>

<http://www.sanat-meraltv.blogspot.com>

<http://www.aliartun.com/yazilar/kitsch-pop-ve-elestirinin-anlamsizlasmasi/>

<http://www.e-skop.com>

<http://ortaformat.org/guncel-sanatta-fotograf-kullanimi-08>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Arzu ÇETİN

Doğum yeri ve yılı: İSTANBUL / 05. 04. 1992

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2017-2019, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İZMİR

Lisans: 2012-2016, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İZMİR

Lisans: 2011-2012, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, EDİRNE

Lisans: 2010-2011 Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, KÜTAHYA

Lise: 2007-2010, Hasan Rıza, Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü, EDİRNE **Grup**

Sergiler:

2012, İzmir'in Renkleri, İZMİR

2012, Mail-Art, KANADA / FRANSA

2012, Ufak Tefek Şeyler Bir, KUŞADASI / İZMİR

2012, Nayır Nolamaz, EDİRNE

2015, Dörtgen, İZMİR

2016, Anadolu'dan Genç Sanat II – Yörüngeler, Turkmall Sanat, MASLAK / İSTANBUL

2017, Görselin Değişimi, İZMİR

2018, Mahal, İZMİR

Kişisel Sergi:

2015 After Shower İZMİR

Enstalasyon sergisi

İş Tecrübesi:

Sanatçı Asistanı, 2013-2014, Port İzmir Uluslararası Çağdaş Sanat Trienali, İZMİR

Görsel Sanatlar Öğretmeni, 2013- 2014, Resim Yap Sanat Atölyesi, İZMİR

Sanatçı Asistanı, 2015, Alan Galeri, Murat Pulat, İSTANBUL

Görsel Düzenleme, 2015, Ted Koleji, İZMİR

Görsel Sanatlar Öğretmeni, 2016-2017, Kent Koleji, İZMİR

Görsel Sanatlar Öğretmeni, 2017-2018, Fabrikart Sanat Atölyesi, İZMİR

Görsel Düzenleme, 2017-2018, Ontan İnşaat, İZMİR

Görsel Tasarım Uzmanı, 2018, Karaca Züccaciye, Ege Bölgesi

Usta Öğretici, 2019, Güzelbahçe Halk Eğitim Merkezi, İZMİR