



Sanat ve Hayat İlişkisi Bağlamında Dada'dan Neo-Dada'ya Sanatın Dönüşen Karakteri

In The Context of Art and Life Relationship The Transforming Character of Art from Dada to Neo-Dada

ÖZET

Sanat, 19. yüzyıldan itibaren hayattan özerk bir alanda, estetizm ile tanımlanmıştır. Estetiğin tarihine bakıldığında ise kaçınılmaz olarak biçimlerin tarihi görülmüştür. Manifestoların biçimsel karakterleri ile tanımlanan bu dönem burjuvazinin “yeni” olanı öne çıkarması ile belirmiştir. Bu tanıma ilk itiraz Dada tarafından yapılmış, burjuvazinin sanat ile girdiği faydacı ilişkiden hareketle estetik sanat, tümden reddedilmiştir. Sanat Dada'nın getirdiği kırılma sonrasında sınırlarını genişletmiş, hayat ile kopan ilişkisi farklı sanatsal hareketlerle yeniden sağlanmaya çalışılmıştır. Bunlardan ilki modern estetiğin eser odaklı sanat anlayışından, hayatın sanat ile arasındaki çizginin bulanıklaştırılmasıyla kopan ve yaratım sürecinin öne çıkarıldığı Soyut Dışavurumculuktur. Soyut Dışavurumculuğun işaret ettiği bu yolda Neo-Dada sanatçıları, klasik eser fikrini tamamen aşıp yepyeni sanat üretim olanakları ortaya koymuşlardır. Sıradan malzemelerin vurgulanması, eserlerin kısa ömürlü olarak yaratılması ve sanatçının teknik becerisinin önemszenmemesi gibi tavırlar ile hayata dair söylemler öne çıkarılmıştır. Bu tavır Dada'dakinden farklı olarak, sanata toptan bir itiraz olarak değil, sanat tanımı içinde kalınarak ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda Dada'nın sanata yönelttiği eleştiri, bazı eleştirilenler tarafından başarısızlıkla tamamlanmış olarak kabul edilirken, diğer bir tarafta bu durum, sanatın daha geniş bir çerçevede yeniden tanımlanması ile başarı olarak kabul edilmiştir. Dada'nın, sanatın tam karşısında konumlanan, estetiğe alternatif bir sanat tanımı yapmaya dayanan devrimci karakteri, Neo-Dada ve ardından gelen Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Olgusalçılık, Junk Sanat, Happening, Fluxus, vb. sanat tavırları tarafından, geniş bir çerçevede estetikleştirilmiştir. Bu estetikleştirme kimi yazarlar tarafından bir hüsrana, kimileri tarafından da bir zafer olarak okunmuştur. Bu çalışmanın amacı da tam burada, sanatın Dada'da olduğu gibi sürekli devrim olarak tanımlanıp tanımlanamayacağından hareketle imkân bulan, yeni sanat tavırlarının araştırılması üzerinedir. Araştırmanın sınırı Dada ve Neo-Dada arasındaki 1900 ile 1960 tarihleri olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Dada, Neo-Dada, Avangard, Neo-Avangard.

ABSTRACT

Since the 19th century, art has been identified with aestheticism, in an autonomous field from life. When we look at the history of aesthetics, the history of forms has inevitably been seen. This period, defined by the formal characters of the manifestos, emerged with the bourgeoisie's emphasis on the "new". The first objection to this definition was made by Dada, and aesthetic art was completely rejected based on the utilitarian relationship of the bourgeoisie with art. Art expanded its borders after the break brought by Dada, and its relationship with life was tried to be restored with different artistic movements. The first of these is Abstract Expressionism, which breaks away from the work-oriented understanding of art of modern aesthetics with the blurring of the line between life and art, and emphasizes the creation process. In this way, which is pointed out by Abstract Expressionism, Neo-Dada artists have completely transcended the idea of classical works and revealed brand new art production possibilities. Attitudes such as emphasizing ordinary materials, creating short-lived works, and ignoring the artist's technical skills, and discourses about life were brought to the fore. This attitude, unlike the one in Dada, was put forward by staying within the definition of art, not as a wholesale objection to art. In this direction, while Dada's criticism of art was considered unsuccessful by some critics, on the other hand, this situation was accepted as a success by redefining art in a broader framework. The revolutionary character of Dada, positioned directly opposite to art and based on an alternative definition of art to aesthetics, is influenced by Neo-Dada and subsequent Pop Art, Neo-Realism, Phenomenalism, Junk Art, Happening, Fluxus, etc. It has been aestheticized in a wide framework by artistic attitudes. This aestheticization has been read as a disappointment by some writers and as a victory by others. The aim of this study is right here, on the research of new artistic attitudes, which are possible based on whether art can be defined as a permanent revolution as in Dada. The limit of the research was determined as between 1900 and 1960 between Dada and Neo-Dada.

Keywords: Abstract Expressionism, Dada, Neo-Dada, Avant-garde, Neo-Avanguard

GİRİŞ

Debord (1957: 4) Dada'yı I. Dünya Savaşı'ndan kaçan mülteciler ve kaçaklar tarafından Zürih ve New York'ta başlatılan, burjuva toplumunun tüm değerlerini reddeden bir hareket olarak tanımlamıştır. Dadaizm'in tarihsel rolünü de geleneksel kültür anlayışına ölümcül bir darbe indirmek olarak belirtmiştir. Dadaizm bu ölümcül darbeyi indirip kaçınılmaz olarak çok hızlı bir şekilde sahneden çekilmiş olsa da, bu hızlı yanıp sönmeye sanat tarihinin seyrinde geri dönülmez bir kırılma yaratmış ve kendinden sonraki tüm sanat hareketlerini de

Haydar Taşçılar ¹

How to Cite This Article
Taşçılar, H. (2023). “Sanat ve Hayat İlişkisi Bağlamında Dada'dan Neo-Dada'ya Sanatın Dönüşen Karakteri”, International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 9(68): 2815-2828. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/smryj.68166>

Arrival: 03 December 2022
Published: 28 February 2023

Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Dr. Öğr. Üyesi., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kütahya, Türkiye

etkilemiştir. Debord: geriye kalan sanatsal tavrı şöyle özetlemiştir; “...çürümüş üstyapıların tekrarını dayatan toplumsal koşullar, zorla ortadan kaldırılmadığı sürece, gelecekteki herhangi bir yapıcı konum Dadaist tipte bir olumsuz yön içermelidir”. Anlaşılabileceği üzere Debord (1957: 11) sanatsal tavrı saf bir devrim hareketi olarak tanımlamaktadır. Bu nedenle sanatı, mevcut koşulların doğru eleştirisine ve bunların kasıtlı olarak değiştirilmesine dayandırmaktadır. Sanatın, başkaları tarafından oluşturulan bir çerçeve içinde sadece kişisel bir ifade olarak tanımlanmasına karşı çıkarak, gerçek sanatsal yaratıcılığı, nesnelere ve biçimlerin düzenlenmesi değil, bu tür düzenlemelere ilişkin yeni yasaların icadı olarak tanımlamaktadır. “Rolünüz, insanları zaten yapılmış olanla sınırlamaya çalışan burjuva estetsiyenlerini taklit etmek değildir, çünkü zaten yapılmış olanlar onları rahatsız etmez. Yaratılışın asla saf olmadığını biliyorsunuz. Rolünüz, uluslararası avangardın ne yaptığını öğrenmek, programının kritik gelişiminde yer almak ve desteğini talep etmektir” Debord (1957: 15). Estetik teori toplumu siyasetten uzak bir yerde konumlandığından burjuvayı rahatsız , rahatsız etmez ve dolayısıyla Dada, sanatı yeniden tanımlamak adına estetiğe kökten bir itiraz ile şekillenmiştir. Bu itirazın en uç noktaları, sanatın bütün kurumsal yapıları ile birlikte reddedilmesine kadar uzanmıştır.

Sanatın estetik ile yapılanmasından itibaren “yeni” olan sanata her zaman yön vermiştir. Her manifesto yeni biçimsel karakteri ile sanatsal alanda kendini tanımlamış ve bu karakterini de bir öncekinin eskimişliği üzerine oturtmuştur. Bu açıdan estetiğin tarihi aynı zamanda biçimler tarihidir. Biçimlerin oluşmasının kökenindeki manifestolar da, toplumsal dönüşümler ile şekillenmiştir. Bu dönüşümlerin taraflarından biri tabii ki burjuvazi olmuştur. Debord (1957: 4) burjuvaziyi, kültür alanında kendisi için tehlikeli olan yenilik zevkini bazı karışık, bozulmuş ve zararsız yenilik biçimlerine yönlendirmeye çalışmakla suçlamaktadır. Böylece avangard eğilimler, kültürel faaliyeti kontrol eden ticari mekanizmalar aracılığıyla, kendilerini destekleyebilecek, genel sosyal koşullar nedeniyle zaten sınırlı olan toplum kesimlerinden koparılmış olacaktır. Debord bu söylemiyle sanatsal etkinin her daim devrimci karakterini koruyup, burjuvazi ile bunu iptal edecek hiçbir ilişki içine girmemesi gerektiğinin altını çizmektedir. Bu söylem, estetik anlamıyla sanatın birkaç yüzyıllık tarihinde burjuva tarafından kurgulanmış olması göz önüne alındığında çok büyük bir paradigma değişimini talep etmektedir.

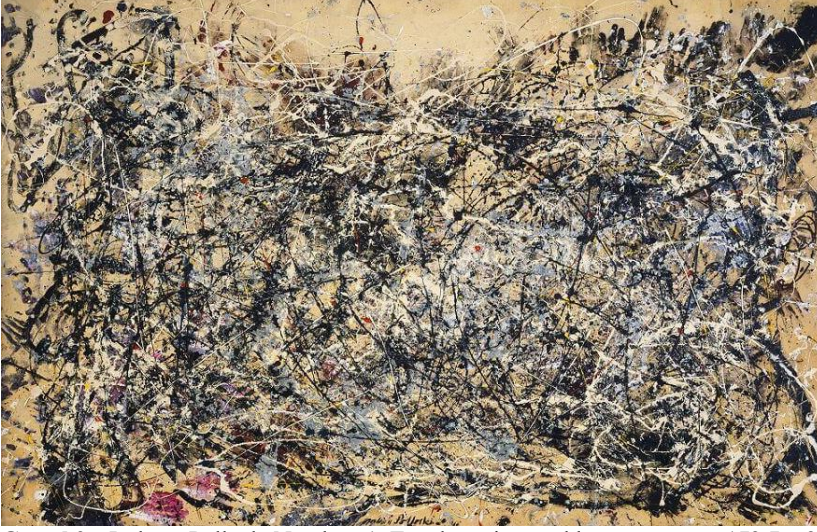


Görsel 1: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. Hazır-nesne üzerine karakalem, 19.7 x 12.4 cm. 1919.

Dada'nın temel hareket noktası, burjuvazinin sanat ile girdiği faydacı ilişkiye, toplum adına radikal itirazıdır. Dadaistlerin modern estetiğe saldırıları, burjuvazinin tekelinden kurtarmak istedikleri sanatı geçici bir süre iptal etmek pahasına olmuştur. **(Görsel 1)**. Dadanın ilk temsilcilerinden Huelsenbeck (1920: 242) Dadaizm ile birlikte sanatın ilk kez hayata karşı estetik bir tavır almaktan vazgeçmiş olduğunu belirterek estetik teoriye saldırırken, Ball (1916: 53) Dada fragmanlarında toplumda Rönesans'tan beri öne çıkan “ben” karakterini, arzular tarafından yönlendirilen bireyci ve egoist olarak tanımlamakta ve bu karakterin dışsal bir yapı tarafından beslenildiğine itiraz ederek; içeride her şeyi birbirine bağlayan yaşam sinirine yönelmektedir. Tzara (1918: 79) Dada'yı, “cehennemî bir pervanenin ekonomik zambakların içine dalması” olarak tanımlayarak burjuvazinin sanatı bir metaya dönüştürmesine itiraz etmektedir. Buna benzer burjuva ve estetik karşıtı söylemler Dada'nın genel karakterini oluşturmuştur.

1. Dünya Savaşı sonrasında burjuva kültürüne ve estetiğe temelden bir saldırı yapan Dada, onu tamamen değiştiremeye de sanat artık eskisi gibi tanımlanamayacaktır. Modernizm avangard hareketler ile yoluna devam etmiş ve 2. Dünya savaşı ile artık geri dönüşü olmayan bir yola girilmiştir. Clement Greenberg'in kuramsal yapısını oluşturduğu, sanatın merkezinin Avrupa kıtasından Amerika'ya kaymasına sebep olan Soyut

Dışavurumculuk Amerikan modernizmi olarak 1950'lere kadar Amerikan sanatına yön vermiştir. Ancak Dada'nın Neo Dada adı altında yeniden canlanması ile bu kez ilkinden çok farklı bir yapıda kendini tanımlamıştır. Dada, estetiğe temelden itiraz eden bir devrim hareketi olarak belirirken, Neo-Dada Soyut Dışavurumculuktan hareketle Amerikan modernizmine itirazını, sanatın sınırlarını genişletmek adına, bu sınırları zorlayarak yapmıştır.



Görsel 2: Jackson Pollock, Number: 1, Tuval üzerine yağlıboya ve emaye, 172.7 × 264.2 cm. 1948.

Amerikan, Avrupa Modernizminden farkı nedir? Silverberg (2006: 37-38) Pollock'un eylem resmi ile Modernizm'in nihai bir ürün olarak eser odaklı bakış açısını, yaratıcı süreç olarak dönüştürdüğünün altını çizmektedir. Pollock, resmin tanımını üründen sürece, temsilden dramatisasyona, düşünceden eyleme bir geçiş olarak değiştirmiş, yeni bir resimsel ve metaforik alan açmıştır (**Görsel 2**). Sanatçının sürecini, jest veya eylemini ön plana çıkarmanın yanı sıra, Pollock'un çalışmaları, bilinçsiz jest ile önceden tasarlanmış fırça darbeleri, beden ile tuval, başka bir deyişle yaşam ile sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak, sanat ve yaşam arasındaki ilişkinin ikilemini üretken bir şekilde yeniden canlandırmıştır. Bu durum beraberinde sanatın yaratıcı bir süreç olarak okunmasının önünü açarak süreç sanatının ilk örneği olmasını sağlamıştır. Sanat ile yaşam sınırlarının bulanıklaştırılması, Amerikan Modernizminin karakteri anlamında kilit noktayı oluşturmuştur. Çünkü Avrupa Modernizminin estetik karakteri hayat ile sanatın sınırlarının kesin çizgilerle ayrılmasına dayandırılmıştır. Soyut Dışavurumculuk ile bu sınır, sanatın, eserden önce üretim sürecini ön plana çıkarmasıyla birlikte yeni bir sürece girilmiştir. Bundan sonra John Cage'in tesadüfi müziği, Robert Rauschenberg'in rastlantısal kombine sanat üretimleri, Merce Cunningham'ın senaryosuz dansı, Events ve Allan Kaprow'un happeningleri gibi birçok Yeni Avangard sanatçı da bu fikrin ardından 1950'lerin sanat anlayışını oluşturmuştur. Ancak Silverberg burada Pollock'un hakkını bu dönüşüme katkısından dolayı teslim etmekle birlikte, nihayetinde tarihsel avangardın tekniklerini yeniden kullanmakla tanımlamaktadır. Pollock süreci öne çıkararak resimleriyle bir işaret ateşi yakmış ama bir kırılma yaratamamıştır.

Avangard tekniklerin zamanla kalıplaşması meselesinde Kaprow (1958a: 10) resmi izlenimcilikten itibaren lekeler, çizgiler, noktalar vb, resim elemanlarının düzenlenmesi, yani kompozisyonun salt estetik kaygılarla düzenlenmesi olarak tanımlamaktadır. Hatta ilginç bir tespit yaparak, Dada sanatçıların da Kübist estetiğe uyduklarını ileri sürmektedir. Kaprow estetik kompozisyonu şöyle tanımlamıştır;

“...bir renkli şekil, diğerlerini dengeledi, modifiye etti ya da simüle etti ve bunlar da, tuvalin tamamına karşı ya da birlikte, boyutu ve şekli hesaba katılarak çoğunlukla oldukça bilinçli olarak oynandı. Kısacası, parçadan bütüne veya parçadan parçaya ilişkiler, ne kadar gergin olursa olsun, resmi yapmanın en az yüzde ellisiydi. Çoğu zaman çok daha fazlaydı, belki yüzde doksan” (1958a: 11).



Görsel 3: Allan Kaprow, Yard, 1961

Kaprow (1958a: 12) buradan hareketle dar bir alana sıkışmış estetik özerklik ile modern sanatın altının kaymakta olduğuna vurgu yapmaktadır. Kaprow 'a göre modern sanat; ya gelişmiş üslup olarak donuk ve tekrarlayıcı hale gelmiştir ya da ressamlar önceki kabul görmüş biçimlere saplanıp kalmışlardır. Amerikan modernizminin zirvesi olarak kabul edilen eylem resmi de akımın karakterini oluşturan yeni alan, kendi biçimini ve anlamını oluşturan kişisel işaret, sonsuz karışıklık, büyük ölçek, yeni malzemeler gibi öğeler sanatın yeni klişeleri olarak kabul edilmiştir. Nihayetinde Pollock'un resmi bir tür törensel performansa dönüştürme şekli olarak sanat yapma sürecini Kaprow, zaman içinde gerçekleşen ve bedeni kullanan bir etkinlik olarak izleyicileri katılımcı haline getiren daha büyük, geçici etkinliklerde sahne malzemesi haline gelmiş happeninglere dönüştürmüştür (**Görsel 3**).

Kaprow, (1958b: 1) Pollock'un 1956'de ölümünün ardından sanatta da bir şeyin öldüğünü ileri sürmüş ve Pollock'un sanatı bıraktığı yerde yeni bir sanat tanımı önermiştir. Sanatın hayat ile ilişkisine odaklanan bu yeni anlayışa göre; her türden nesne sanatın malzemesi olarak kabul edilmiştir.. Boya, sandalyeler, yemek, elektrik ve neon ışıkları, duman, su, eski çoraplar, köpek, filmler ve şimdiki nesil sanatçılar tarafından keşfedilecek binlerce başka şey... Yeni dönemin sanatçıları, bize her zaman sahip olduğumuz, ama görmezden geldiğimiz dünyayı ilk kez göstermektedirler. Sıradan nesnelere yanında hayatın sıradan olayları ve olguları da; ezilmiş çilek kokusu, bir arkadaşın gelen bir mektup, ön kapıya üç kez vurulması, kaşınma, bir iç çekiş ya da durmadan ders veren bir ses, kör edici bir parlaklık, hepsi bu yeni somut sanatın malzemelerine dönüşmüştür. Dezeuze da (2006: 51) Rauschenberg'in kombine resimlerinden hareketle, yeni avangardın malzemelerinin bir kısmı olarak bu listeye; masa örtüleri, mutfak eşyaları, ampuller, hayvanlar, beyzbol topları, eski ustaların reproduksiyonları, şapkalar, paketleme sandıkları, çizgi romanlar, aşk hikayeleri, cam, ahşap, karton, demir, çimento, at kılı, deri, kumaş, aynalar ve elektrik lambaları gibi birbirinden farklı nesnelere eklemiştir. Soyut Dışavurumcu soyutlamanın ve Clement Greenberg'in övdüğü resimsel ortam özgüllüğünün ardından Neo-Dada sanat kullandığı sıradan nesnelere ile bastırılmış olanın geri dönüşüne sebep olmuştur. Modernin son büyük okulu Soyut Dışavurumculuk ile mevcut başarısının zirvesine ulaşmış ve tamamlanmıştır. Anderson ise bu sonu (1998: 95-96) "...piyasa ne verdiyse onu geri aldı" şeklinde yorumlamıştır.

"Bugünün genç sanatçısının artık "ben bir ressamım", "bir şair" ya da "dansçı" demesine gerek yok. O sadece bir "sanatçı". Hayatın tamamı ona açık olacak sıradanlığın anlamını, sıradan şeylerin dışında keşfedecek. Onları olağanüstü yapmaya çalışmayacaktır. Sadece gerçek anlamları belirtilecektir. Ama hiçten olağanüstü olanı ve sonra belki hiçliği tasarlayacaktır. İnsanlar sevinecek ya da dehşete düşecek, eleştirilenlerin kafası karışacak ya da eğlendirilecek, ama eminim bunlar 1960'ların simyaları olacak" (Kaprow, 1958b: 9).



Görsel 4: Robert Rauschenberg, Black Market, 1961

Neo-Dada'nın önemli çıkış noktalarından bazıları; tanınabilir nesnelerin kullanımı, düşük değerli malzemelere yapılan vurgu, kısa ömürlü eserlerin yaratılması ve sanatçının teknik becerisinin önemsenmemesidir. Bu durum, klasik estetik eserin yalıtılmış yapısına bir tepki ortaya koyulduğu gerçeğine vurgu yapmaktadır. Rauschenberg ve Brecht, bu mantıktan hareketle, sanat eseri ile izleyicisi arasındaki mesafeyi en aza indirmek için izleyiciyi eserin üretim sürecine dâhil etmeye çalışan uygulamalar ortaya koymuşlardır. Ancak hem Rauschenberg'in hem de Brecht'in eserlerinde sanatçı, katılımcı ve eser arasındaki ilişkiler aynı şekilde kurulmamış, bu hedef doğrultusunda farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Rauschenberg 'Black Market'de (Görsel 4), numara taşıyan pullar ile izleyicilerin kendi kompozisyonuna eklenen yeni nesnelere yapıştırmalarını teşvik ederek, sanat eserinin çerçevesini ortadan kaldırmak yerine genişletmek, gündelik nesnelere sanat nesnelere arasındaki farkı pekiştirmek istemiştir. Buna karşılık Brecht ise, nesnelerin gündelik hayatın bağımsız parçaları olarak kalmasına izin vererek, sanatçının kontrolünü kasten azaltmıştır (Görsel 5). Brecht ayrıca parçaların ve parçaların birleştirilmesini içeren montajın aksine, bir kompozisyonu oluşturmak için hiçbir yapıştırmacı, boya, cıvata veya bağlantı nesnelere kullanmamıştır. Bu nedenle "düzenleme" terimini "montaj"dan daha çok sevdiğini, çünkü bu terimin uzayda zamansal değil zamansal bir kümeyi akla getirdiğine dikkat çekmiştir. Brecht'in düzenlemelerinin mekânsal düzeneklerin tersine, zamansal boyutunun, yapıtlarının gündelik hayatın içinde kaybolmasına izin veren şey olmasını sağlamıştır (Dezeuze, 2006: 58-59). Brecht sanatta şans faktörünü öne çıkararak, kültürümüzün ve kişisel geçmişimizin kişiliğimize kazıdığı önyargılardan kurtulmanın, yani daha büyük bir genelliğe ulaşmanın bir aracı olarak tanımlamıştır. Sanatçı için mevcut olan formların kabı böylece açık uçlu hale gelmekte ve nihayetinde tüm doğayı kucaklamaktadır (Brecht, 1966: 24).



Görsel 5: George Brecht, Suitcase, 1959.

"Eğer "sanatı" es geçer ve doğanın kendisini bir model veya hareket noktası olarak alırsak, önce sıradan yaşamın duyuşsal malzemelerinden bir molekülü bir araya getirerek farklı bir sanat türü tasarlayabiliriz: bir yaprağın yeşili, bir kuşun sesi, ayaklarının altındaki çakıl taşları, bir kelebeğin çırpınan geçmişi. Bunların her biri zaman ve uzayda meydana gelir ve tamamen doğal ve sonsuz derecede esnekler. Böyle ilkel ama harika bir

olaydan, bir yaratıcı formun malzemelerinin ve organizasyonunun bir ilkesi inşa edilebilir” (Kaprow, 1958b: 10).

Neo-Dada sanatçıları, giderek metalaşan bir öznellik bağlamında deneyim sorununu doğrudan ele almışlardır. Zen felsefesi ile birlikte, sanatçılar, tüketiciliğin yapay merkezli öznelliğine, akıcı, anlaşılması zor deneyim alanını yakalamaya yönelik performatif girişimlerle karşı koyma olanağı bulmuşlardır. Kaprow'un kapitalist toplumdaki bir gedik olarak gördüğü deneyim anlayışı, tüketen özneyi yapılandıran ıvır zıvırın akışıyla ifade edilmiştir (Dezeuze, 2006: 64-65).

Neo-Dada sanat yapıtları alımlama düzeyinde, yaşamla iki şekilde ilişki kurmaktadır. İlkinde izleyici bir yaratıcı katılımcıya dönüştürülerek, eserin üretilme ve izlenme süreçlerinin birleşmesi sağlanmaktadır. İkinci olarak da sanat eserini oluşturan eylemler doğrudan yaşamdan alınarak, sanat ve yaşam daha yüksek, yaratıcı bir düzeyde birleştirilmektedir. İzleyici, bir müze veya galeri ortamında Neo-Dada nesnelere karşılaştığında, benzer bir süreç gerçekleşmektedir. Sanat eserine dâhil edilen sıradan gerçekliğin parçaları, estetik bir bütüne direnerek, izleyicinin geldiği gerçekliğe kavramsal köprüler kurmaktadır. Böylece Neo-Dada sanat eseri, sanat dünyasından gündelik varoluş dünyasına uzanmaktadır (Berghaus, 2006: 92).

Neo-Dada terimi 1950'lerin sonlarında ortaya çıkmış ve hiçbir zaman tutarlı bir şekilde uygulanmamış olsa da, hızla Soyut Dışavurumculuk ve Pop Art arası dönemi tanımlamak için kullanılan temel terim haline gelmiştir. Birçok genç sanatçı, o zamanlar baskın olan resimsel soyutlama geleneklerinden kopmak için, alternatif yaklaşımlar arayışındadırlar. 1916'dan 1922'ye kadar gelişen orijinal Dada hareketinin radikal yöntemlerinden, estetik sanat karşıtı malzemelerden ve ikonoklastik tutumlarından ilham alan bu yeni nesil sanatçılar, hem kavramsal hem de görsel olarak sanatın ne olması gerektiğine dair kurallara meydan okumuşlardır (Hapgood, Rittner, 1995: 63-70).

DADA'DAN NEO-DADA'YA İSYANIN DÖNÜŞEN KARAKTERİ

Neo-Dada, savaş öncesi dönemin Dada eserlerinden veya yazılarından ilham almakla birlikte bu etkileri hemen dönüştürmüştür. Berghaus (2006: 77) Neo-Dada'yı, adından da anlaşılacağı gibi, savaş öncesi dönemin avangard stratejilerin bir geri dönüşümü değil, savaş sonrası kentsel çevrenin yeni sosyo-ekonomik ve kültürel gerçeklerine bir yanıt olarak tanımlamaktadır. Bunun yanında bu tavırdaki sanatçılar da Dada'nın geri dönüşü anlamında ve yeni bir “-izm” çatısı altında tanımlanmaktan kaçınmışlardır. Bu nedenle de Neo-Dada terimi evrensel olarak kabul edilmemiş ve şiddetle reddedilmiştir. Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Olgusalcılık, Junk Sanat, Happening, Fluxus, vb. terimler lehine 'Neo' etiketinin reddedilmesinin başlıca nedenleri şu şekilde özetlenmiştir: Dada, Birinci Dünya Savaşı'na karşı bir protesto iken, İkinci Dünya Savaşı, Neo-Dadaistler için bir sorun olarak alınmamıştır. Dada, Sanayi Devrimi'nden Birinci Dünya Savaşı'na kadar uzanan rasyonalist ve materyalist dünya görüşünü eleştirirken, Neo-Dada materyalist tüketim toplumunun eleştirel bir değerlendirmesine dönüşmüştür. 1916-23 yılları Dada'nın döneminde, kitle iletişim araçlarının günlük yaşam üzerinde yalnızca ilkel etkisi varken, 1958-65 yılları arası Neo-Dada döneminde yeni elektronik iletişim araçları yaygınlaşmıştır. Dada'da iki boyutlu kolajın kompozisyon ilkesi, Asamblaj ve Environment biçiminde üçüncü boyuta taşınırken, Happeningler ile dördüncü boyuta genişletilmiştir. Duchamp'ın hazır nesne kullanması bir protesto eylemi ve şok taktiklerinin bir aracıken; sıradan eserlerin Neo-Dada kullanımı genellikle estetik nedenlere sahip olmuş ve gündelik nesnelere doğal güzelliğini keşfetmeyi amaçlamıştır. Birçok Dadacının, politik gündemlerini tüketici kapitalizminin eleştirisi ve popüler medyanın yatıştırıcı etkisi ile sınırlayan solcu görüş, Neo-Dadaistler tarafından tekrarlanmamıştır. Dada'nın yaşamı sanatla birleştirme amacı, hem sanatın hem de yaşamın tanımlarının önemli ölçüde değiştirmesiyle Neo-Dada hareketinde yeni bir boyut kazanmıştır. Neo-Dada, Dada performanslarının kurucu bir unsuru olan şans faktörünü kullanmış, ancak burada doğayı her şeyin eşit değere sahip olduğu hiyerarşik olmayan olayların bir kompleksi olarak açıklayarak bir Zen felsefesinden yararlanmıştır (Berghaus, 2006: 79). Neo-Dada sanatçılarının bir kompozisyon yöntemi olarak şans kullanmaları, performans ve diğer geçici tezahürlere olan ilgileri ve sanatın geleneksel sergilenmesi, dağıtımı ve metalaştırılmasına yönelik meydan okumaları, Dada'dan derin değişimleri yansıtmıştır (Hapgood, Rittner, 1995: 63-70). Kaprow, Rauschenberg ve Brecht tarafından gösterilen değişkenliğin ve hareketliliğin kavranması deneyiminin kendisine odaklanmasıyla, Neo-Dada, modern yaşamın süreksizliğiyle ilgilenen önceki avangard sanatçılardan ayrılmıştır. Neo-Dada'nın akış, süreç ve performatiflikle ilgili kaygıları, deneyim kavramında bir araya gelmiştir (Dezeuze, 2006: 61).

Neo-Dadaist olarak anılan sanatçılar, kendi başlarına veya kurumsal tanımlarıyla homojen bir grup, hatta bir sanat hareketi oluşturmadıkları için bu etiketi reddetmişler ve 1962'de Neo-Dada büyük ölçüde geçmişte kalmıştır. Neo-Dada terimi dönemin sanatçıları tarafından geniş çapta kabul görmese de, Pop Art olarak bilinen bir sanat yelpazesinde hüküm süren Yeni Gerçeklik, Fluxus, Assemblage, Environments, Happenings

ve Beat gibi ortak bir dizi varsayım ve tutuma işaret etmesi bakımından değerli görülmüştür (Hapgood, Rittner, 1995: 63-70).

Bürger (1984), Neo-Avangardı, üzerinde anlaşmaya varılmış bir dönemlendirme işlevi olan bir terim olarak değil, yirminci yüzyılın başlarındaki tarihsel avangard kavramıyla diyalektik bir ilişki içinde duran teorik bir yapı olarak tanımlamaktadır. Ancak Hopkins (2006: 1-2) 1950 ve 1960'larda ABD ve Batı Avrupa'da başlamış güzel sanatlardaki eğilimlere ve oluşumlara özel bir vurgu yapmaktadır. Neo-Dada, Yeni Gerçeklik, Fluxus, Pop, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi sanat hareketlerini Neo-Avangard çatısı altında toplamıştır. Neo-Avanguardizmin bitiş tarihini ise 1960'ların sonu ile 70'lerin sonu arasında bir yere yerleştirmiştir. Nedenini de toplumda bu zaman zarfında meydana gelen önemli sosyal ve ekonomik değişimlerin bir sonucu olarak göstermiştir.

Hopkins (2006: 19) 1950'lerin, 60'ların ve 70'lerin Neo-Avangard sanatını karakterize etmek için bu dönem tavrını Dada ile karşılaştırmaktadır. Buna göre bahsedilen dönemlerin Neo-Avangard sanat hareketleri Dada'ya göre daha az hırslı, gösterişli olduğunu ileri sürmektedir. Buna göre, Neo-Avangard Dada'dan miras aldığı kabul edilen parodi veya ironi ruhu tarafından yönlendirilmekte, ancak bu parodi veya ironi yöntemlerini ister montaj, ister hazır-yapıt açısından olsun sanatın kendi kendine yöneltilerek yirminci yüzyılın başlarındaki büyük açıklamalardan kaçınmaktadır. Hopkins, John Cage'i Neo-Avangard'ın bu tavrının en iyi örneklerinden biri olarak göstermiştir. Cage (1961) ise tarihsel avangardın Dada'sı gibi şok temalarıyla uğraşmak yerine, Neo-Dada'yı geçmişten yoksun bir boşluk olarak tanımlamaktadır.

Hopkins (2006: 7) ayrıca Avangard ve Neo-Avangard teorilerini, İtalya'daki Rönesans ve Maniyerizm arasındaki ilişkiyle açıklamaktadır. Rönesans, yeniliğin belirleyici dönemiyse, Maniyerizm, İtalyan ustaların çeşitli başarılarının sömürüldüğü ve test edildiği tarihsel kuyruğu olarak göstermiştir. Tintoretto, Parmigianino ve El Greco gibi ressamların dönemin hâkim perspektif sisteminin aygıtlarının zayıflamaları ve çarpıtmalarını iki kuram arasındaki ilişkiyi anlatmakta kullanmıştır.

Rönesans'tan itibaren sanatın estetik ile tanımlanması, birbiri ardına gelen biçimler arasındaki gerilimler sanatın genel tanımının yapılmasında belirleyici olmuştur. Buna sanatın kendi mantığını, tanımını, varlığını sorgulayan Dada gibi felsefi ve siyasi avangard çıkışlarda dâhildir. Bütün ayrılıklarına rağmen hepsinin ortak kaygısını, Greenberg (1969) sanat olduğu iddia edilen her şeyi, zevkle deneyimlenme karakteriyle tanımlamaktadır. Çağdaş sanatın esas aldığı ve pek çok sanatçının yapıtlarının kabul edilmesini istediği şeyi de tam da burada konumlandırmaktadır. Marcel Duchamp'ın ilk kez harekete geçtiğinden beri periyodik olarak yenilenen umutla sanatçıların istediği şey; belirli türdeki entrikaların benzersiz bir varoluş ve değer kazanarak sanat bağlamında kalmasıdır. Sanat bağlamına giren her şey, kaçınılmaz olarak beğenin yargı yetkisine ve beğeni düzenine tabi hale gelmiştir. Greenberg Avangardı sanatta bir devrim anlamında değil geçmişten bir kopuş, yeni bir başlangıç olarak tanımlamaktadır. Buna göre geçen yüzyılın ortalarına kadar Batı sanatındaki yeniliklerin şaşırtıcı olması gerekmemiştir. Çünkü yenilik kendi başına kendini tanımlıyordu. Ama 60'larda, sadece yeniliğin kendi başına kendini tanımlaması yetmiyordu, aynı zamanda onu şaşırtıcı ve göz alıcı hale getirerek yeniliğin reklamının da yapılması gerekiyordu. Böylece yenilikler kasıtlı ve metodik olarak şaşırtıcı hale getirilmiştir. Tüm şaşırtıcı sanatların mutlaka yenilikçi veya yeni sanat olduğu gerçeğinin doğru olmadığı ortaya çıkmıştır, çünkü sanatın, şaşırtıcı ya da yeni bir şey olmadan ya da söylemeden de şaşırtıcı bir etkisi olabileceği ortaya çıkmıştır. Şaşırtıcı, muhteşem veya üzücü olma karakterinin kendisi, güvenli zevkin bir parçası olarak geleneksel hale gelmiştir. Böylece Avangard, devrim olmasının tam tersine kalite standartlarının sürekliliğini, sürekli yenilik yoluyla korumuştur.

Richter (2004: 208) ise modern bir sanat eserini tekrar tekrar görülmesine rağmen yeni duyular, yeni duygular uyandıracak bir karakterde tanımlamaktadır. Ancak Dada eserin bu modern karakterini, yarattığı şok etkisi sağlamaktadır. Dada'nın asıl karakteri de izleyiciyi sanata karşı alışılmış tutumunun, geleneksel sanatsal deneyiminin durgun anlamsızlığından uzaklaştırmak için tasarlanmış olmasıdır. Ancak bu şok modern sanatta olduğu gibi tekrarlanamaz. Onları ikinci kez gördüğümüzde, karşımıza hiçbir anlamı olmayan basit kullanım nesneleri olarak çıkmaktadırlar. Artık herhangi bir anti-estetik ya da anti-sanatsal işlevi yoktur, yalnızca pratik bir işlevi vardır. Sanatsal ya da sanat karşıtı içerikleri, ilk şok etkisinden sonra sıfırlanmıştır. Richter Neo-Dadayı, Dada'nın isyan karakterinin yerine koşulsuz uyum karakteriyle böyle bir şoku tesis etme girişimi olarak tanımlamaktadır. Duchamp'ın Kömür Küreği, Şişe Rafi (Görsel 6) ve Pissuarı artık sakın bir estetik yargının nesneleri olabilir ki bu tam olarak Duchamp'ın isyan ettiği özerk estetik yargıdır. Neo-Dada ile tekrar gündeme gelmiş ve hazır-nesne kabul görmüş, onaylanmış bir eser olarak galerilerde, müzelerde yerini almıştır.



Görsel 6: Marcel Duchamp, Bottle Rack, 1914

Duchamp 1963'te yazdığı bir mektupta Neo-Dada için şu ifadeleri kullanmıştır;

"Yeni Gerçekçilik, Pop Art, Assemblage vb. dedikleri bu Neo-Dada, kolay bir çıkış yolu ve Dada'nın yaptıklarını yaşıyor. Hazır ürünleri keşfettiğimde estetikten vazgeçirmeyi düşündüm. Neo-Dada'da hazır ürünlerimi almışlar ve onlarda estetik güzellik bulmuşlar. Şişe rafını ve pisuarı bir meydan okuma olarak yüzlerine fırlattım ve şimdi estetik güzellikleri için onlara hayran kalıyorlar" (Richter, 2004: 207-208).



Görsel 7: Tom Wesselmann, Great American Nude #57, Ahşap üzerine akrilik ve kolaj, 122 x 165 cm. 1964.

Greenberg, (1969) kendini modern estetiğin katı biçimciliğine yönelttiği eleştiri ile kurgulayan 1960'ların sanatını, çeşitliliğin tüm görünüşlerinin altında ele verdiği birlik ve tekdüzelikle tanımlamaktadır. Tüm çeşitliliklerinde bazı belirgin ortak stilistik özellikler ortaya çıkmaktadır. Tasarım veya düzen neredeyse her zaman açık ve nettir, çizgiler keskin ve temizdir, şekil veya alan geometrik olarak basitleştirilmiştir, renk düz ve parlaktır veya en azından belirli bir renk tonu içinde değer ve doku açısından farklılaşmamıştır (**Görsel 7**). Buna göre 60'lardaki ileri sanat, bu stil kanonlarına neredeyse oybirliğiyle katılmıştır. Greenberg tezini güçlendirmek için 40'larda ve 50'ler Avangard sanatın uyduğu kanonları da şöyle tanımlamaktadır; tasarım veya düzen akıcıdır, çizgiler yumuşaktır, şekiller veya alanlar belirsiz, dokular düzensiz ve renk de bulanıktır (**Görsel 8**). Görüleceği üzere bu özellikler aynı zamanda Soyut Dışavurumculuğun da karakterleridir. Bu ortak paydalar, 40'larda ve 50'lerde tek ve aynı dönem üslubuna işaret ettiği gibi, 60'lardaki yeni sanatın ortak paydaları da tek, her şeyi kapsayan bir dönem stiline işaret etmektedir. Son yılların irili ufaklı, önemli ve önemsiz tüm çeşitli ve dâhiyane heyecanları ve deneyleri tek bir dönem stilinin altında toplanmıştır.



Görsel 8: Willem de Kooning, Interchange, Tuval üzerine yağlıboya, 200.7 cm × 175.3 cm. 1955.

SANAT VE HAYAT BİRLİĞİ SÖYLEMİNE İTİRAZLAR

Oldenburg (1967: 787) sanatın hayat ile birliği üzerine düşüncelerini, bütün iyimserliğine rağmen kötümserlik üzerine oturtmaktadır. Sanatın kaçınılmaz bir şekilde burjuva ile ilişkiye geçeceğini Duchamp'ın dahi sonunda müzeye kabul edilerek sanat etiketi almasına bağlamaktadır. Burjuva sanatını zaman zaman kendilerini kışkırtmak, rahatsız etmek ama nihayetinde onu sarıp sarmalayarak sona erdirmekle ve bir sonrakine geçmekle tanımlamaktadır. Sanat fikrini tamamen unutarak sanat yapmak düşüncesi onu sanat ve hayat birliği konusunda önemli sanatçılar arasında yerleştirmektedir.

“Politik-erotik-mistik olan, müzede kışının üstüne oturmaktan başka bir şey yapan bir sanattan yanayım.

Ben sanat olduğunu bilmeden büyüyen bir sanattan yanayım, başlangıç noktasına sıfır olma şansı verilmiş bir sanat.

Gündelik saçmalıklarla iç içe olan ve yine de zirveye çıkan bir sanattan yanayım.

Ben, biçimini hayatın kendi çizgilerinden alan, kıvrılan, uzayan, biriken, tüküren ve damlayan, hayatın kendisi kadar ağır, kaba ve kör, tatlı ve aptal olan bir sanattan yanayım.

Ben bir sigara gibi içilen, bir çift ayakkabı gibi kokan sanattan yanayım.

Pantolon gibi giyilip çıkartılan, çorap gibi delikler açan, bir parça turta gibi yenen ya da bir bok parçası gibi büyük bir küçümseme ile terk edilen sanattan yanayım” (Oldenburg, 1967: 787-788).

Bürger (2007: 105-106) tarihsel avangard hareketlerini, sanat ve yaşam arasındaki mesafeyi ortadan kaldırma girişimi olarak tanımlamaktadır. Avangard hareketlerin toptan bir şekilde bu tanım altında toplanması başta Foster (2009) ve Buchloh (1984) olmak üzere birçok yazar tarafından tekrar gündeme alınarak tartışmaya açılmıştır.

Foster (2009: 41-43) Bürger'in (2007) avangardı estetik özerkliğin karşısında sanat ve hayatın yeniden sağlanması anlamında tanımlamasına itiraz ederek Duchamp da dâhil olmak üzere Dada sanatçılarının amaçlarının ne soyut anlamda sanatı reddetmek ne de yaşamla romantik anlamda bir uzlaşma sağlamak olmadığını ileri sürmektedir. Hatta Foster daha da ileri giderek Neo-Avangard'ların ilk dalgasının temsilcileri Rauschenberg ve Kaprow'u da bu tanıma dahil etmektedir. Buna göre Foster, sanat eserini, hayat ile sanat arasında bir bağ kurmak ile değil ikisi arasındaki gerilimi sürekli kılmak olarak tanımlamaktadır. Rauschenberg resmi hem sanatla hem de yaşamla ilgili olarak tanımlayarak ikisinin de tek tek yapılamaz olduğunu, kendisinin yalnız ikisi arasındaki boşlukta hareket etmeye çalıştığını söylemiştir. Aradaki boşluğu, insanın sebepsiz yere gerçekten zaman ayırdığı her pratik şeyi, karıştırdığı yer olarak tanımlamaktadır. Öte yandan Kaprow da belirli bir zaman ve mekânda tanımlanan estetik deneyimlerin çerçeve veya genel düzenlerini sınımayı amaçlamaktadır (Cage, 1961: 105).

Buchloh (1984) ise Bürger'in teorisini Marx'ın ideoloji eleştirisine dayandırmaktadır. Buna göre; Bürger dindarlığın toplumsal işlevini ayrıntılı olarak tartışan Marx'ın aksine, Adorno, Benjamin ve Lukács gibi Marksist estetikçilerin sanatın işlevine asla değinmediklerini, ancak 19. yüzyıl burjuva sanat tanımını, sebep-sonuç açıklamaları, değişim değeri ve kâr yönelimi tarafından düzenlenen bir toplumda, özünde işlevsiz olarak kabul ettiklerini savunmaktadır. Yalnızca Marcuse'nin yazılarında Bürger, sanatın toplumsal işlevini, yerleşik varoluş biçiminin olumlayıcı bir gerekçesini sağlayarak açıklığa kavuşturma girişimini keşfetmiştir. Bununla birlikte, Marcuse, Bürger ve sosyal sanat tarihçilerinin çoğunluğu tarafından uygulanan ideoloji olarak 60'ların sanat kavrayışını son derece eksik olarak tanımlanmıştır. Estetik bilgi ideoloji alanına atandığında, eleştirel özne olarak akademisyen ve tarihçi, estetik uçuruma bilimsel bir nesnellik konumundan baktığı varsayılan bilgiyi üretmektedirler.

Scheunemann da (2005: 29) hazır yapıtı, Bürger'in (1984: 51) tanımladığı gibi kurum olarak sanata, sanat piyasasına ve bireysel üretim kategorisine sanat ve hayat ilişkisi bağlamında bir saldırı olarak kabul etmemektedir. Buna kanıt olarak da Duchamp'ın Çeşme için söylediği şu sözleri göstermektedir. “Bay Mutt'un Çeşme'yi kendi elleriyle yapıp yapmadığının bir önemi yoktur. O, onu seçti. Sıradan bir yaşam nesnesini aldı, yeni başlık ve bakış açısı altında yararlı önemi ortadan kalkacak şekilde yerleştirdi, bu nesne için yeni bir düşünce yarattı” (Duchamp, 1917: 283). Bu yorum, sanat kavramında köklü bir değişikliğin habercisi olmuştur. Duchamp, fırça ve tuvali terk ederek, sıradan bir yaşam nesnesinin bir sanat eserine dönüştürmüştür. Ortaya kışkırtıcı bir soru atılmıştır; bir nesneyi sanat eseri yapan şey nedir? Sanatsal yaratıcılığın o zamana kadarki adresi olan sanatçının yeteneği, el işi terk edilmiş yerine sanatçının yalnızca seçtiği bir sıradan nesne yerleştirilmiştir. Böylece Duchamp sanata saldırmaktan öte yeni bir sanat tanımı ortaya koymuştur.

Avangard manifestoların hemen hepsi sanatın o zamana kadar hâkim olmuş mimetik özelliğine radikal bir itiraz ile şekillenmiş ve fotoğrafın yeniden üretim mantığına karşı stratejiler geliştirmek, dönemin karakterini

oluşturmuştur. İlk avangard hareketlerden yalnızca Dadaizm ve Sürrealizm bu genel arayış içinde etkili bir kırılma yaratmıştır. Duchamp hazır-nesnesi ile Berlin Dadaistleri de fotomontajları ile bu kırılmayı sağlamışlardır. Scheunemann de, ilk avangardları, Rus avangard etkinlikler haricinde, yarattıkları bu kırılmaya rağmen, sanatı yeniden yaşam pratiği ile ilişkilendirme hedefleri ile tanımlamamaktadır. 1917 devrimi sonrası, Boris Arvatov'un üretim sanatı kavramı ve Vladimir Tatlin'in yapılandırmacı plan ve projeleri ile sanat yaşam pratiğine, yeni bir toplum oluşturma idealiyle ilişkilendirilmiştir (Scheunemann, 2005: 28). “Sanat, yaşamın en değerli tezahürü değildir. Sanat, insanların ona atfetmek istediği semavi ve evrensel değere sahip değildir. Hayat çok daha ilginç” (Tzara, T. 1922: 248). “Tek endişemiz gerçek hayat; sanatın ya da başka bir şeyin kalıcılığı umurumuzda değil” (Debord, 1957: 14).

Hazır-nesnelerin sanatın olasılığı için bir dizi deneysel test vakası oluşturduğu belirten Hopkins de (2005: 95) bunları toptan tek bir fikre, yani baskın estetik varsayımlara tek yönlü bir meydan okuma olarak tasarlanmış olmaları indirgemesine itiraz etmektedir. Duchamp için hazır-nesne fikri, hem kendi düşünce süreçleri açısından içsel olarak, hem de pratiğinin bağlı olduğu maddi koşullar açısından dışsal olarak var olan, seri üretimin teknolojik süreçleri ve sanatsal hareketin kültürel metalaştırması hakkında giderek artan karmaşık düşünceleri doğrultusunda devam eden bir soruşturma başlatmıştır.

Scheunemann (2005: 21-22) avangard manifestoların, sanatın özerkliği meselesinden hareketle sanatın yaşamla ilişkisinde birbirinden farklı yaklaşımlarının olduğunu altını çizmektedir. Buna göre avangardın bütün manifestoları ile tek boyutlu bir şekilde özerk sanata bir saldırı ve sanat hayat ilişkisi mantığında okunması sorun doğurmaktadır. Avangard hareketlerin ortak zemini, sanatçıların ortak bir stratejisinde veya politik yöneliminde değil, sanatçının üretim durumunu, sanatsal üretim araçlarını ve genel olarak sanat kavramını temelden etkileyen dış zorluklarda aranmasını önermektedir. Geleneksel sanat pratiğini ve kavramlarını sorgulayan şeyin, yeni teknik üretim ve yeniden üretim araçlarının gelişmesi olarak gösterilmektedir. Böylece fotoğrafın, fonografin ve film şeridinin icadı ve alandaki gelişmeler, sanatın geleneksel işlevlerinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Benjamin (1969: 227) fotoğrafın icadının sanatın tüm doğasını değiştirip dönüştürmediği sorusunu gündeme getirmiştir. Mekanik yeniden üretim çağı, sanatı kült temelinden ayırmış, sanatın özerkliğinin görüntüsü de sonsuza dek ortadan kaybolmuştur. Benjamin; Kübizm, Fütürizm ve Dışavurumculuktan Dadaizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizme kadar tüm avangard hareketlerde sanatçılar tarafından paylaşılan başlıca kaygılardan birini ortaya koymuştur. Kübistler ile geliştirilen kolaj tekniği, yeni bir sanat biçiminin icadı olarak, resmi gerçekçi fotoğraf temsiline yanılmasıyla uzaklaştırarak bu hızlı yenilik sürecinin zirvesine yerleşmiştir. Sonrasındaki bütün avangard sanatçılar Kübist ressamlar tarafından geliştirilen stratejilerin, fotoğrafik imgelemden mümkün olduğunca kararlı bir şekilde ayrılma arzusu tarafından yönlendirildiği gerçeğini gizlememişlerdir. Buradan hareketle Scheunemann Avangard sanatçıları, bu zorlukla nasıl mücadele edileceğine dair birleştirici bir strateji geliştirmeleri ile değil, tepkilerindeki farklılıklar ile tanımlamaktadır. Onları zamanın modernist olduğu kadar gelenekçi eğilimlerinden de ayıran tek ortak noktaları, bu zorluğa karşı geliştirdikleri yapıcı ve yenilikçi yanıtlar olarak belirtmiştir.

TARİHSEL AVANGARDIN MODERN KARAKTERİ VE AVANGARDIN PROJELERİNİ TAMAMLAYAN YENİ AVANGARD

Lyotart (1994: 51-53) modern resmi şöyle tanımlamıştır; “Kavramlaştırılabilir, ama ne görülebilir ne de gösterilebilir bir şeyin var olduğunu göstermek”. Burada gösterilemez olan ters anlamda alınarak figürasyon ve temsilden bir kaçınma olarak alınmaktadır. Görmeyi imkânsız hale getirerek bir gösterme sağlanmaktadır. Modern sanatın hazza dayalı tanımı da tam olarak bu imkânsızlıktan yani acidan kaynaklanmaktadır. Lyotart buradan hareketle, modern sanatın dayanağında olduğu gibi Avangardların mantığını da yücenin estetiğine yerleştirmektedir. Çünkü resmin Avangardlarının yüceye yönelik saldırıları yine yüceye yönelik bir itirazdan hareket etmektedir.

“Cézanne hangi uzama çatar? İzlenimcilerinkine. Picasso ve Braque’ı öfkeleniren nesne ise Cézanne’inkidir. Duchamp ise 1912’de, Kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği önvarsayımını bir kenara bırakır. Buren de, Duchamp’ın yapıtında dokunulmadan kaldığını düşündüğü başka bir önvarsayımı sorguya çeker: Yapıtın sunulduğu mekânı. Kuşaklar şaşkıncu bir hızlanmayla koşuştururlar. Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder” Lyotart (1994: 53).

Scheunemann da (2005: 16). Habermas’a atıfta bulunarak tarihsel avangardların modern karakterini vurgulamıştır. Buna göre; Habermas, estetik modernite disiplini taslağını çizirken avangardı modernitenin zirvesi olarak sunmuştur. Modernitenin ruhu ve disiplini Baudelaire’in yapıtlarında net konturlara bürünmüş,

bundan sonra da çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağlamış ve nihayet Dadaistlerin Cafe Voltaire'lerinde ve Sürrealizmde doruk noktasına ulaşmıştır (Habermas, 1994: 16).

Lyotart da (1994: 51) modern sanatın dayanağında olduğu gibi avangardların mantığını da yücenin estetiğine yerleştirmektedir. Kant'ın çıkarırsızlık ilkesi ile de güzelin var olma koşulunu her türlü yarardan bağımsız haz duygusuna dayandırmaktadır. Güzelliğin var olma koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen durum (sanat yapıtı) karşısında, bu yapıtın uyandırdığı, her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel bir uzlaşmaya çağırıyor olmasıdır.

“Manifestolar, retorik veya edebi değerleriyle -şiirleriyle- değil, dünyayı değiştirme yetenekleriyle yargılanmayı talep ederek, kendilerini yalnızca bir amaca yönelik araç olarak sunma eğilimindedir” Puchner, M. (2006: 352), Anderson (1998: 93) Avangard'ın ölümünü 19. yüzyılda modernizmin manifestolarının sonu üzerinden temellendirmektedir. Buna göre; yetmişlerden beri, bir avangard veya bireysel deha fikri, şüphe altına girmiştir. Mücadeleci, kolektif yenilik hareketleri giderek azalmış ve yeni, öz-bilinçli bir '-izm' rozeti her zamankinden daha nadir hale gelmiştir. Çünkü postmodernin evreni bir sınırlandırma değil, bir karışım ve geçişi, melez olanı kutlamaktadır. Bu iklimde manifesto, çağın ruhuna aykırı, iddialı bir saflığın kalıntısı olarak modası geçmiş olarak kabul edilmiştir. Sanatsal pratikler alanının kendi içlerinde herhangi bir kendi kendini adlandırma sisteminin yokluğunda, postmodernizm, modernizmin asla sahip olmadığı, hepsi için kapsamlı bir başlık olarak çağdaş bir belirginlik kazanmıştır.

Tarihsel Avangardlar itirazlarını sanatın gelenekleri üzerinde yoğunlaştırmış olsalar da, sanatın kurumlarına nispeten daha az ilgi göstermişlerdir. Yeni Avangardlar sanat kurumlarını ifşa ederken Tarihsel Avangardların projelerini tamamlamışlardır. Bu görev, çalışmaları Minimalizm'den Kavramsalcılığa en etkili geçişi temsil eden sanatçılar topluluğu tarafından üstlenilen görev olmuştur. Postmodern hiçbir zaman modernin yerini tamamen almamıştır, ikisi de her zaman bir anlamda birçok önceden tasarlanmış gelecek ve geri kazanılmış geçmiş gibi ertelenmiştir. Ancak sanatın girdiği yeni yolda bir dizi kültür ve siyaseti uygulama için yeni yollar başlatılmıştır (Anderson, 1998: 101).

Berghaus'a göre (2005: 216-217) Yeni Avangardın deneyimleri ilk avangardı iptal etmemiş, aksine onun amaçlarını yeni bir sentez ile ortadan kaldırarak gerçekleştirmiştir. Yeni Avangardların, ilk avangardların stratejilerini kullanmalarını, Bürger'in (2007) kınadığı gibi bir geri dönüş olarak tanımlamamıştır. Yeni Avangard hareketleri, kültürel birleşme sürecinden hiçbir çıkış yolu olmadığı gerçeğini kabul eden bir temellük stratejisi olarak kabul etmektedir. Bu stratejiye göre Yeni Avangard tavır ilkinin muhalif karakterinden tamamen farklı olarak bir pazarlama aracı olarak kullanılmıştır. Bürger'in tersine Berghaus bunu olumsuz olarak almamaktadır. Muhalef bir itiraz olarak araçsallaşan Avangard tavır Yeni Avangardlar ile birlikte ilk avangardın biçimsel karakteri üzerinde temellenerek bu kez piyasaya ve kurumlara dâhil olmanın bir aracı haline gelmiştir. Böylece Batı kültürüne ait sanat tanımının çerçevesi genişletilerek avangardın amacı gerçekleştirilmiştir.

Klotz da (1996: 9'dan aktaran Berghaus, 2005: 196) dijital devrimin bir sonucu olarak sanatsal deneylerin yelpazesinin önemli ölçüde genişlediği ve sonunda postmodern durgunluğun uzun evresinin üstesinden geldiğini savunmaktadır. Postmodern dönemin sonrasını yeni bir modernizm olarak tanımlayarak Habermas'ın (1981) tamamlanmamış bir proje olarak modernliğini işaret etmektedir. Birinci Modernitenin trendlerini ve modalarını geri dönüştürmek yerine, Yeni Avangard hareketler, sanatı yüzyılın başındaki moderniteden farklı bir yere, ama hala modernite olan gerçekten yeni bir alana taşımıştır (Klotz, 1996: 9).

Berghaus da (2005: 215) modernizmi tamamlanmış bir proje olmaktan çok, evrim, değişim ve yenilik varsayımlarına dayanan mantığı ile kendini yenileyerek devam eden bir karakterde tanımlamaktadır. Sanatsal alanda da, bu anlamda dönüşen bir estetiğin geliştirmeye devam ettiğinin altını çizmektedir. “Modernizm, moda gibi gelip giden bir tarz değil, zaman içinde çok çeşitli gerçekleştirmeler ve açıklamalar bulan bir kavramdır” (Klotz, 1996: 10'dan aktaran Berghaus, 2005: 215). Berghaus'a (2005: 215-216) göre Modernizm, modernite deneyimini çeşitli şekillerde ifade etme konusunda geniş bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koymuştur. Yirminci yüzyılın sonunda, elektronik ve dijital medyanın değişen iletişim biçimleri, bunların estetik ve sosyal etkileri ve insanların çevrelerindeki dünyayla kökten değişen etkileşim pratikleri üzerine düşünmek için sunduğu fırsatları yakalamıştır. Bu bakımdan, ikinci modernite, yüzyılın başlarındaki selefine çok benzemektedir. Tek belirgin farkı, onun sosyo-politik dürtüsüyle ilgilidir: Tarihsel avangard hem estetik hem de toplumsal bir ütopyayı teşvik ederken ve sanat ile yaşam ikiliğini aşmaya çalışırken, ikinci modernitenin sanatçıları, modernitenin devrimci potansiyeli konusunda çok daha şüpheci olmuşlardır. Sanatsal söylemler ve geçmiş on yılların büyük anlatılarını büyük ölçüde reddetmişlerdir. Bu reddedişin Berghaus'a göre yeni modernite olarak tanımladığı dönemin temel karakterini oluşturmaktadır. İlk avangard hareketlerden sonra birbiri ardına gelen manifestolar dönemi, ikinci avangardlara kadar, hızlanan

teknolojiler ile gitgide kısalan ömürleri ile kendi –izm’lerini yaratmışlardır. Ancak yirminci yüzyılın sonuna doğru, aydınlanmanın büyük anlatıları tamamen yapıbozuma uğratıldığında, önceki hareketlerden farklı bir şey üretme baskısı olarak ilerleme ve gelişme de, sanatın bir karakteri olarak reddedilmiş olmuştur. Eğer illa bir –izm’den bahsedilecekse Berghaus bunu sonsuz bir –izm döngüsü olarak tanımlamaktadır.

SONUÇ

Sanat Rönesans’tan beri her şekilde ekonomik sistemlerle yakın ilişkide olmuştur. Bu ilişki her dönemin avangardları tarafından sürekli problem haline getirilip tartışmaya açılmış ve neticesinde sanat kabuk değiştirerek kendini yenileyebilmiştir. İçinde yaşanan dönemin gerçekliklerinin göz önüne alınmasıyla, geçmişin genellemeci okumalarının yerine, içinde risklerinde de barındığı çok daha oynak, belirsiz ama bir o kadar da geniş bir sanat çerçevesi çizilmiştir.

Dada’nın yaklaşık yüzyıl önce ortaya koyduğu tavır 60’larda Neo-Dada tarafından dönemin koşulları doğrultusunda farklı yönlerde dönüştürülerek ardından gelen Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Olgusalılık, Junk Sanat, Happening, Fluxus gibi birçok sanat tavırlarının gelişmesini sağlamıştır. Dada her devrimci eylem gibi bir noktada tamamlanmış ve görevini açtığı yeni alanlar ve kazanımlar çerçevesinde tanımlamıştır. Dada müzeye girdiği için kaybetmiş değil, daha önce sanat olarak kabul edilmeyen hazır-nesneyi müzeye kabul ettirdiği için sanat dünyasında düşünsel bir devrim yaratmasıyla başarılı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Anderson, P. (1998) *The Origins of Postmodernity*, Verso.
- Ball, H. (1916). *Dada Fragments*. R. Motherwell (Ed.), *The Dada Painters And Poets: An Anthology* içinde (s. 51-54). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1969). *The Work Of Art In The Age Of Mechanical Reproduction*. H. Arendt (Ed.), *Walter Benjamin: Essays And Illuminations* içinde (s. 217-251). Schocken Books.
- Berghaus, G. (2005). *From Futurism To Neo-Futurism: Continuities And New Departures*. D. Scheunemann (Ed.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde* içinde (s. 195-224). Rodopi.
- Berghaus, G. (2006). *Neo-Dada Performance Art*. D. Hopkins (Ed.), *Neo-Avant-Garde* içinde (s. 75-96). Rodopi.
- Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı*. (Çev: Erol Özbbek). İletişim Yayınları.
- Brecht, G. (1966). *Chance Imagery*. New York: Something, Else Press.
- Cage, J. (1961) *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press.
- Dezeuze, A. (2006). *Neo-Dada, Junk Aesthetic and Spectator Participation*. D. Hopkins (Ed.), *Neo-Avant-Garde* içinde (s. 49-71). Rodopi.
- Duchamp, M. (1917). *Richard Mutt Vakası*. Harrison, C., Wood, P. (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, (s. 283). Küre Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B., Joselit, D. (2016). *Art Since 1900 Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson.
- Habermas, J. (1981). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*. N. Zeka (Ed.), *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas* içinde (s. 31-44). Kıyı Yayınları.
- Hapgood, S. ve Rittner, J. (1995). *Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962*. *PerformiNg Arts Journal*, 17(1), "63-70". <https://doi.org/10.2307/3245699>
- Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Küre Yayınları.
- Hopkins, D. (2005). *Sameness and Difference: Duchamp’s Editioned Readymades and the Neo-Avant-Garde*. D. Scheunemann (Ed.), *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde* içinde (s. 91-108). Rodopi.
- Hopkins, D. (2006). ‘Art’ And ‘Life’... And Death: Marcel Duchamp, Robert Morris And Neo-Avantgarde Irony. D. Hopkins (Ed.), *Neo-Avant-Garde* içinde (s. 19-36). Rodopi.
- Huelsenbeck, R. (1920). *Collective Dada Manifesto in The Dada Painters and Poets: An Anthology*. R. Motherwell (Ed.), *The Dada Painters And Poets: An Anthology* içinde (s. 242-245). The Belknap Press of Harvard University Press.

- Kaprow, (1958a). Notes On The Creation Of A Total Art. J. Kelly (Ed.), The Blurring Art and Life içinde (s. 10-12). University Of California Press.
- Kaprow, (1958b). The Legacy of Jackson Pollock. J. Kelly (Ed.), The Blurring Art and Life içinde (s. 1-9). University Of California Press.
- Klotz, H. (1996) Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart 1960-1980, Vieweg.
- Lyotard, J. F. (1986). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. N. Zeka (Ed.), Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas içinde (s. 45-58). Kıtı Yayınları.
- Puchner, M. (2006). The Avant-Garde Is Dead; Long Live The Avant-Garde!. D. Hopkins (Ed.), Neo-Avant-Garde içinde (s. 351-368). Rodopi.
- Richter, H. (2004) Dada Art and Anti-Art, Thames & Hudson.
- Scheunemann, D. (2005). From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. D. Scheunemann (Ed.), Avant-Garde/Neo-Avant-Garde içinde (s. 15-48). Rodopi.
- Silverberg, M. (2006). Working In The Gap Between Art And Life: Frank O'hara's Process Poems. D. Hopkins (Ed.), Neo-Avant-Garde içinde (s. 37-47). Rodopi.
- Tzara, T. (1918). Dada Manifesto. R. Motherwell (Ed.), The Dada Painters And Poets: An Anthology içinde (s. 76-81). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Tzara, T. (1922). Lecture on Dada. R. Motherwell (Ed.), The Dada Painters And Poets: An Anthology içinde (s. 246-252). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Oldenburg, C. (1967). Dükandan Belgeler. Harrison, C., Wood, P. (Ed.), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde, (s. 786-793). Küre Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Buchloh, B. (1984 , November). Theorizing The Avant-Garde. Monoskop.
https://monoskop.org/images/7/7b/Buchloh_Benjamin_1984_Theorizing_the_Avant-Garde.pdf. Erişim: 19.07.2022
- Debord, G. (1957, July). Report On The Construction Of Situations And On The International Situationist Tendency's Conditions Of Organization And Action.
https://lust-for-life.org/Lust-For-Life/_Textual/GuyDebord_ReportOnTheConstructionOfSituations-AndOnTheInternationalSituationistTendencysConditionsOfOrganizationAndAction_1957_16pp/GuyDebord_ReportOnTheConstructionOfSituations-AndOnTheInternationalSituationistTendencysConditionsOfOrganizationAndAction_1957_1. Erişim: 15.08.2022
- Greenberg, C. (1969). Avant-Garde Attitudes: New Art In The Sixties.
https://www.academia.edu/7515237/AVANT_GARDE_ATTITUDES-_Clement_Greenberg. Erişim: 08.09.2022

Görseller Listesi

- Görsel 1:** Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. Hazır-nesne üzerine karakalem, 19.7 x 12.4 cm. 1919.
<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/l-h-o-o-q-mona-lisa-with-moustache-1919>. Erişim: 08.07.2022
- Görsel 2:** Jackson Pollock, Number: 1, Tuval üzerine yağlıboya ve emaye, 172.7 × 264.2 cm. 1948.
<https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock/Poured-works>. Erişim: 12.07.2022
- Görsel 3:** Allan Kaprow, Yard, 1961
<https://www.thecollector.com/allan-kaprow-art-of-happenings/>. Erişim: 28.07.2022
- Görsel 4:** Robert Rauschenberg, Black Market, 1961
<https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-black-market>. Erişim: 02.08.2022
- Görsel 5:** George Brecht, Suitcase, 1959
<https://www.theartstory.org/artist/brecht-george/>. Erişim: 02.08.2022

Görsel 6: Marcel Duchamp, Bottle Rack, 1914

<https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack>. Erişim: 17.08.2022

Görsel 7: Tom Wesselmann, Great American Nude #57, Ahşap üzerine akrilik ve kolaj, 122 x 165 cm. 1964.

<https://www.tomwesselmannestate.org/artwork/1960s/>. 27.08.2022

Görsel 8: Willem de Kooning, Interchange, Tuval üzerine yağlıboya, 200.7 cm × 175.3 cm. 1955.

https://en.wikipedia.org/wiki/Interchange_%28de_Kooning%29#/media/File:Photo_of_Interchanged_by_Willem_de_Kooning.jpg. 10.09.2022