

Editör

Mahmut Wenda Koyuncu

Sanat Danışmanları

Ebru Nalan Sülün

Fırat Arapoğlu

Yayın Koordinatörü

Hasan Aksakal

Yayın Danışmanları

Prof. Dr. Veysel Batmaz

Aslı Atasoy

ekdergi@gmail.com



Yayın Yönetmeni

Hikmet Akyüz

© Beyoğlu Kitabevi, 2024

1. Baskı: Temmuz 2024

ISBN 978-625-98111-0-9

Kitabın tüm yayın hakları Beyoğlu Kitabevi'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

BEYOĞLU KİTABEVİ

Akyüz Kitap Yayıncılık Nakliyat San. ve Tic. Ltd. Şti.

Çatmamescit Mah. Camadan Sokak

No: 25/3 Beyoğlu / İstanbul

Tel. (507) 858 35 06

www.beyoglukitabevi.com

Sertifika No: 27977

Baskı

Akademi Basın Yayın Org. Tic. Ltd. Şti.

Akademi Matbaa Davutpaşa Cad. Güven

İş Merkezi C Blok 230 Topkapı-İstanbul

Tel. (212) 493 24 67

Matbaa Sertifika No: 47610

Katkıları için sevgili Ahmet Yeşil, Briefly Art, Resul Aytemur, Yalçın Gökçebağ, Bubi, Ali Atmaca, Ekrem Yalçındağ ve Denizhan Özer'e teşekkür ederiz.



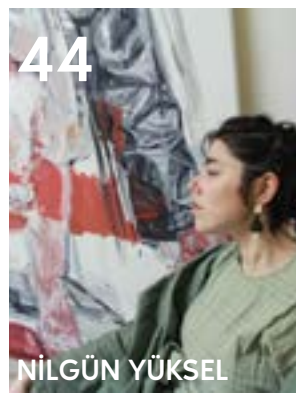
TARKAN OKÇUOĞLU

Geçmiş Gelecek: Taner Ceylan'ın Resimlerinde Sanat Tarihsel Referanslar



TUNCER ÇETİNKAYA

Tuvalden Beyazperdeye:
Van Gogh'un Sinemayla İmtihanı



NİLGÜN YÜKSEL

Nesli Türk İle Büyük
Beden: Boyanın Sınırlarında...



ORÇUN ÇADIRCI

Günümüz Resminde
Bir Önerme:
Ahmet Yeşil Eserleri



64

HASAN AKSAKAL

Neo-Avant-Garde: 1945'ten
Sonra Modern Sanat, New York
Okulu ve Çevresindeki Dünya

Neo-Avant-Garde: 1945'ten Sonra Modern Sanat, New York Okulu ve Çevresindeki Dünya

Radikal avant-garde 1910'lardan 30'lara, fütürizmden konstrüktivizme, Dadadan sürrealizme uzanan bir bilinçdışı özgürleşmesi deneyimiyken, neo-avant-garde'in, özellikle 1945'ten sonra, Paris ve Berlin gibi iki asli sanat başkentinden ziyade New York, Rio, Roma, Tokyo gibi merkezlerde gelişen ve zamanla neo-Dada, Fluxus, yeni-gerçekçilik, minimalizm, pop-art ve kavramsal sanat gibi arayışlara dönüşen bir koalisyon olduğunu söyleyebiliriz.

|| HASAN AKSAKAL*

Yirminci yüzyıl sanatının, modernist estetiğin türevleri olarak ortaya çıkan radikal avant-garde akımlarla şekillendiği bilinmektedir.¹ Ancak avant-garde'in tarihsel olarak Büyük Depresyona, İspanyol İç Savaşına, hatta İkinci Dünya Savaşına dek uzatılabilen gelişimi bizi ilave –ve belki ilk bakışta zorlama görünen– bir kavramla karşı karşıya bırakır: Neo-avant-garde. Elbette diğer pek çokları gibi, bu da geriye dönük bir bakışla, yaşanan tecrübelerle ve teorik tartışmalarla inşa edilmiş bir kavramdır. Ancak avant-garde'in yekpâre bir bütün olmadığını görme-

miz adına, kırılmanın kimlerle, nerede, ne zaman, nasıl, neden yaşandığına bakmak, modernizmden sonra sanatın seyrini anlamak açısından bize aydınlatıcı bir perspektif sunacaktır. Ben de burada az sözle, tasarruflu bir biçimde, çok şey anlatmaya çalışacağım.

Radikal avant-garde 1910'lardan 30'lara, fütürizmden konstrüktivizme, Dadadan sürrealizme uzanan bir bilinçdışı özgürleşmesi deneyimiyken, neo-avant-garde'in, özellikle 1945'ten sonra, Paris ve Berlin gibi iki asli sanat başkentinden ziyade New York, Rio, Roma, Tokyo gibi merkezlerde gelişen ve zamanla neo-Dada, Fluxus, ye-

* Doç. Dr., İZÜ Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü Öğretim Üyesi

1. Hasan Aksakal, "Radikal Avant-Garde: Büyük Savaşın Büyük Depresyona Çürümenin Karşı-Estetiği", *Huzursuz Modernite: Avrupa Entelektüel Tarihi Üzerine Makaleler* (içinde), İstanbul: Beyoğlu Kitabevi, 2022, s. 203-218. Robin Walz, *Modernism*, 2. baskı, Londra, New York: Routledge, 2013, s. 54-79.



▲ Jackson Pollock, *Number 1*, 1948



▲ Jackson Pollock, *Convergence*, 1952

ni-gerçekçilik, minimalizm, pop-art ve kavramsal sanat gibi arayışlara dönüşen bir koalisyon olduğunu söyleyebiliriz. Bütün bunlarla beraber, sanat tarihinde açılan bu yeni sayfanın en başında New York'taki soyut dışavurumcu ressamların² ve "sentetik" bir estetik anlayışını benimseyen deneysel sanatçıların bulunduğunu belirtmek gerekir.³

Neo-avant-garde resim-çizim ve müzikten heykel, mimarlık ve performans sanatlarına dek farklı alanlara hızla yayılırken Avrupa sanatının içine düştüğü krizi kendine gündem edinmiştir. İkinci Dünya Savaşının yıkımından (kimilerine göre Holokost'tan) sonra sanatın malzemesinin süblimasyon ve fanteziden âni bir düşüşle materyal dünyaya (pisuar, afiş, taş yontu) dönüşü –ya da geri dönüşü– bunun bir işaretidir. Bu yönelimler dizisi yeniden-yapılanma ve refah toplumu çağının getirileriyle sınanarak 1970'lere doğru köklü bir dönüşüm geçirmiş; sanatın seçkinliğini terk ederek genel (*pop*) ve gündelik (*banal*) olana odaklanmaya yönelmiştir. Avrupa geleceğindeki aristokrasi beğenisin-

den mahrum (ya da azade) olan bu dönemin Amerikalı sanatçıları bir yandan sanatın "sanat için" olmak iddiasını sürdürürken, bir yandan da "sanat piyasa içindir" diyenlerle açıkça flört etmeye başlamıştır. Soğuk Savaşın en sert hallerinin görüldüğü 1945-1970 arasındaki yirmi beş yıl zarfında küresel ve ulusal siyasetin gidişatına karşı giderek büyüyen muhalif toplumsal hareketlerin etkisiyle Soğuk Savaş sanatı da ideolojik rekabetin sahalarından birine dönüşmüştür. Her şeyin kutuplaştırıldığı bu dönemde entelektüel ve sanatsal üretim de sıkı bir denetim –ve belli ölçüde yönetim– altına girmiştir.⁴ Modernist kültür çözülerek postmodernist bir yere doğru evrilmiş;⁵ sadece müzik ve sinemanın popülerleşip piyasalaşması değil, tüm görsel ve plastik sanatların da kurumsal merkezlere tâbi oluşuyla (*corporate* kapitalizme entegre olmasıyla ya da kültür endüstrisinin hizmetine girmesiyle) derin bir dönüşüm geçirdiği bu dönemde avant-garde sanat, kendi hakiki avangardizmini felç etmiş; ortaya çıkan yeni durum,

üzerine konuşmanın giderek imkânsızlaştığı bir "dağılma" halini almıştır. Yine de üzerine düşünmeye değer bir neo-avant-garde hareket vardır ve özellikle Amerika'da Jackson Pollock'un 'aksiyon resimleri'nde çağın anlamsızlığına vurgusu, Andy Warhol'un satış-pazarlamaya dönük enstalasyon anlayışı, müzikte John Cage'in (1912-1992) Zen felsefesi esintili sessizliği ya da eylemsizliği sanat olarak sunması başlangıçlar için önemli referanslardır. 1945'ten sonra önemli bir avant-garde koleksiyonunun toplandığı New York'taki Guggenheim Müzesi ile 1929'da kurulan ve 30'lardan itibaren birtakım Avrupalı modernistlerin eserlerinin sergilendiği –yine New York'taki– Modern Sanat Müzesi (Museum of Modern Art; MoMA) de mutlaka referanslara dâhil edilmelidir. Özellikle MoMA 1945-sonrası dönemde âdetâ modernizmin ana mabedine dönüşecektir.⁶

Bu yönelimin hemen yanı başında yükselmiş olan *Kitsch* de 1945-70 arası dönemde her bakımdan altın çağını yaşıyordu.

2. Walz, a.g.e., s. 83-93.

3. Bu konuda bkz. Hasan Aksakal'ın yakında *EK Dergi'de* çıkacak "Sentetik Estetik" başlıklı yazısı.

4. CIA'in Fransız Marksizmine karşı bir cephe oluşturma sürecinde, büyük anlatıları aşındıran Michel Foucault gibi isimlere; ABD'de ideolojisiz (daha odaklanmış bir ifadeyle, "Marksizmden arındırılmış") bir sanat yaratma sürecinde sahneye çıkan Jackson Pollock'a ve benzerlerine sunduğu zemin ya da verdiği destek, Soğuk Savaşın sona erdiği 1990'lardan bu yana tartışma konusu olmuştur. Bilgi dolu ve kaynak göstererek yürütülen tartışma örnekleri için, bkz. Gabriel Rockhill, "Foucault, Komünizm Karşıtlığı ve Küresel Teori Endüstrisi", *EK Almanak 1*, çev. İlker Kocael, 2022, s. 61-68; Frances Stonor Saunders, "Modern art was CIA 'weapon'", *The Independent*, 22 Ekim 1995; Louis Memand, "Unpopular Front", *New Yorker*, 9 Ekim 2005; Lucie Levine, "Was Modern Art Really a CIA Psy-Op?", *JStor Daily*, 1 Nisan 2020.

5. Fredric Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, No: 146, Temmuz-Ağustos 1984, s. 59-92.

6. Bu Amerikan müdahalesine, Harlem Rönesansı, Chicago Rönesansı, Kayıp Nesil edebiyatçılarının Avro-Amerikan sanatını kimliklerinde bütünleştirmesi gibi başka gelişmeler de pekâlâ katılabilir.

Etrafı saran 'yüzeysel' popüler müziğin, 'ucuz' romanların, vasa hitap eden 'küt' şiirlerin, birbirini tekrar eden 'klişelerle dolu' Hollywood filmlerinin yarattığı yeni popüler kültür sanatın her alanına sinen bir etkiye sahipti. Eleştirmen Clement Greenberg'ün henüz 1939'da kaleme aldığı öncü makalesi bu konuda hâlâ zihin açıcı şeyler anlatmaktadır: Avant-garde ne formda olursa olsun, deneysel ve yenilikçi olmak zorundadır.⁷

Avrupa'daki faşizmden kaçan -Einstein'dan Arendt'e, Panofsky'den Adorno'ya- bilim insanlarının ve entelektüellerin yanı sıra Max Ernst, André Breton, Yves Tanguy, Marc Chagall, Marcel Duchamp gibi göçmen modernist sanatçıların büyüyen varlığı New York'a "yirminci yüzyılın sanat başkenti" olma iddiasını destekleyecek bir hava getirmekteydi. MoMA ve Guggenheim Müzesiyle birlikte başka yerlerdeki sergilerde de sık sık Picasso, Miro, Kandinsky, Chirico, Cézanne gibi isimlerin eserleri New York'ta sergileniyordu. Elbette geçici olarak gelen eserler ve yeni gelen göçmen sanatçılar, onlardan etkilenen ABD'li sanatçıların da bu sahnede yerlerini almasının önünü açmaktaydı. Yani ABD, Avrupa'ya askeri ve politik-ekonomik



▲ Willem de Kooning, *Woman-I*

bir çıkarma yaparken Avrupalılar da ABD'ye kültür ve sanatıyla girmekte ve Amerikan sanatını Trans-Atlantik bir enternasyonal karaktere kavuşturmaktaydı.

Bu yeni avant-garde rüzgârında öne çıkan -ya da çıkarılan- Amerikalı sanatçı Jackson Pollock (1912-1956) oldu. Pollock, Amerikan soyut dışavurumculuğuna yön veren, serpiştirme-damlatma yöntemiyle çizilmiş çarpıcı yağlıboya çalışmalarıyla olağanüstü bir fark yaratmayı başardı.

Pollock, bir yönüyle Amerika'nın Albert Camus'sü gibiydi. Varoluşçu bir ıstırapı, dünyanın anlamsızlığını giderek yoğunlaşan bir benzeşme içine giren resimleriyle anlatıyordu ve 1945-sonrasında *Guardians of the Secret* (1943) gibi eserlerinde görülen üslubu terk etmesiyle beraber, Guggenheim'in ve onun işbirliği içinde olduğu kurumsallaşmış sanat çevrelerinin gözde isimlerinden biri oldu. Bunda, müzenin sahibi Peggy Guggenheim'in yeni

7. Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", *Art and Culture: Critical Essays*, New York: Beacon Press, 1965, s. 3-21.

eşi Max Ernst'in tablolarındaki sansasyonel bilinçdışı sürrealizmin bittiği yerde Pollock'un pür psikolojizm yapan çalışmalarının başlıyor oluşunun da bir payı vardı. *Eyes in the Heat* (1946), *Lucifer* (1947), *Full Fathom Five* (1947), *Reflection of the Big Dipper* (1947), *Alchemy* (1947), *Number 1* (1948), *Number One* (1950), *Convergence* (1952) gibi tabloları Pollock'un damlatma tekniğiyle odaklanılan belli belirsiz figürleri tablonun farklı yerlerine serpiştirme maharetinin başyapıtlarıydı. Pollock'un hareketli, muğlak tablolarının iç karartıcı renk ve desen tercihleri, onun depresif "doom sanatçı" kişiliğiyle de, avant-garde sanatın gelip durduğu yerle de alakalı olarak büyük ilgi gördü. Sürrealizmin ve soyut resmin geometrik-biomorfik, objektif-subjektif, biçimsizlik-otomatizm gibi zıtlıklarını birleştirip melez eserler üreten Pollock, üç İspanyol Dali, Picasso ve (kısmen) Miro'nun bıraktığı yerden devam edip avant-garte'a 1945'ten sonra bir atılım sağladığı gibi, onu birçok bakımdan yeniledi de... Ne var ki daha fazlasını yapamadan, 1956'da, henüz 44 yaşındayken bir trafik kazasında öldü.

New York avant-garde'ı Pollock ve akranlarının çalışmaları olarak incelenirken, ayrıksı bir figür kendi yolunu 1940'ların ortalarından itibaren kendi yapmıştır. Büyük Savaşla Büyük Depresyon arasındaki Lâle Devrinde (Scott Fitzgerald buna *Caz Çağı* demeyi uygun görmüştür), tam da zamanın ruhuna uygun bir maceracılıkla, Amerika'ya kaçak olarak gelen Hollandalı ressam Willem de Kooning (1904-1997), badanacılık gibi işlerde çalışmak pahasına New York şehir yaşamına tutunmayı başarmıştı. De Kooning 1945-65 yılları arasında –özellikle karakalem figüratif işlerinde– yer yer maçolaşan bir gözle çizdiği kadın resimleriyle dikkatleri üzerine çeken bir sanatçıya dönüştü. *Pink Angels* (1945), *Woman I* (1949), *Attic* (1949) gibi birbiri ardınca ortaya koyduğu dışavurumcu tabloları, soyutlamadan figürasyona dek değişip çeşitlenen, hatta çoğu zaman ikisini birleştirmeyi amaçlayan, titiz bir revizyon ve ısrarlı bir iyileştirme arayışının timsaliydi (de Kooning'in bazı eserlerinin kırk farkı çizimi söz konusudur). Buna rağmen de Kooning bir keresinde

"İyi bir tablonun nasıl yapılacağıyla hiçbir zaman ilgilenmedim..." demişti, "Ben mükemmellik düşüncesiyle değil, insanın ne kadar ileri gidebileceğini görmek için çalıştım."⁸ Kavgacı, kadın düşmanı, berduş bir adam olarak 60'lı yıllarda resim yapmayı bırakan de Kooning, 1980'lerde bir kez daha –üstelik yeni bir üslupla ve çok daha müspet bir yaşam enerjisini temsil eden neon renklerle– resim çizmeye başladı. De Kooning hızlı geçen 50'li yılları budalalık olarak niteleyecekti...

Robert Motherwell (1915-1991), Willem de Kooning, Jackson Pollock, Arshile Gorky (1904 Van doğumlu bir Osmanlı Ermenisiydi) ve Mark Rothko (1903-1970) gibi ilk nesil New York'taki neo-avant-garde ressamı arasında sosyo-ekonomik olarak dipten, kültürel olarak uzak taşradan ya da göçmen olarak uzak ülkelerden gelmeyen tek kişiydi.⁹ Avrupa'yı kapsamlı bir turla gezen, California Güzel Sanatlar Okulu, Stanford, Harvard ve Columbia'da öğrenim gören Motherwell, Japonya'nın Zen kaligrafisiyle, Alman dışavurumculuğuyla, Fransız edebi sembolizmiyle, modernist İspanyol şiiiriyle

8. John Elderfield, *de Kooning: a Retrospective*, New York: The Museum of Modern Art, 2011, s. 18'den aktaran MoMA resmi websitesinde Willem de Kooning sayfası: <https://www.moma.org/artists/3213#fn:1> (çevrimiçi), 16 Mart 2024.

9. Jackson Pollock, Wyoming'in 1200 nüfuslu ıssız bir kasabasından çıkmıştı, Mark Rothko 1903'te dünyaya Letonya'da, Markus Yakovlevich Rothkowitz olarak gelmişti ve I. Dünya Savaşından kaçarak geldiği ABD'de Emma Goldman'ın anarşist çevrelerinde sosyalleşmişti. Sonraları kapitalizmin hizmetine girecek ve Four Season dâhil önemli burjuva mekânları yüksek ücretler karşısında dekore edecekti. Van Gölü kıyısındaki Edremit'in Dilkaya beldesinde Vostanik Manuk Adayan olarak doğan Gorky de 1915 Tehcirinde ailesi dağıldıktan sonra önce Rusya'nın kontrolündeki Erivan'a, oradan da 1920'de (16-17 yaşındayken) ABD'ye göçmüştü ve (bu yönde bir teyit bulunmasa da) kendisini Maksim Gorki'nin akrabası olan bir Gürcü soylusu olarak takdim etmeyi seçmişti. Henüz 1948'te, soyut dışavurumculuk yükselişe geçerken 44'ünde ölen Gorky'nin Pollock'un sanatı üzerindeki etkisi belirleyici düzeydeydi.

yakından ilgilendi ve varıl aile kültürünün getirilerini 1940'ların ortalarından itibaren sanatına taşıdı. Eleji (ağıt) türünden ilhamla başladığı ve 60'ların sonlarına dek sürdürdüğü ölüm karası tonlamalarla dolu soyut dışavurumcu tabloları onu (biraz da elit zümreye mensup olmasının katkısıyla) en prestijli yerlerde sergi açan ünlü bir ressamla dönüştürmeden evvel, Motherwell tutkulu bir artistik arabulucuydu. New York'taki meteliksiz sanatçıları destekleyip etkili sanat tarihçisi Meyer Schapiro, eleştirmen Clement Greenberg ve sanat taciri Peggy Guggenheim ile buluşturan, Amerikan resmine Latin Amerika'daki gelişmeleri ya da Uzak Asya motiflerini kazandırmaya çalışan biri olarak esaslı katkıları söz konusuydu. Motherwell, Şilili ressam Roberto Matta (1911-2002) ile İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleştirdikleri bir Meksika seyahatinden sonra Avro-Amerikan resminde mevcudu aşma zorunluluğunu görmüştü. Bu taklitle değil, sınırları yırtıp geçmekle mümkündü. O dönem için hissettiklerini, etrafta "şiddet dâhil, yaratıcı bir ilke"nin olmamasıyla ilişkilendiriyordu. Bu yüzden ABD'de modern sanatı seven herkes onu kopyalıyordu. Gorky, Pollock, de Kooning; hepsi Picasso'yu kopyalıyordu... İhtiyaç duyulan tek şey yaratıcı bir ilkeydi. Motherwell, 50'leri hazırlamak adına hem North Carolina'ya gidip deneysel bir sanat eğitimi merkezi olan Black Mountain College'ta



▲ Jasper Johns, *Bayrak*, 1954-55

Robert Rauschenberg gibi yakın geleceğin sanatçılarına dersler verdi hem de derlediği *The Dada Painters and Poets: An Anthology* adlı kitapla (1951) Avrupa'dan ABD'ye sanatsal bir transferin taşıyıcısı olmaya çalıştı.

Teksaslı Robert Rauschenberg (1925-2008), çeşitli sanat okullarıyla beraber, az önce belirttiğim üzere, Black Mountain College'da öğrenim görmüş bir multidisipliner sanatçıydı. Burada besteci John Cage, ressam Cy Twombly ve koreograf Merce Cunningham gibi isimlerle birlikte yeni bir avant-garde'in yaratımına hem şahit hem de fail olarak katıldı. Rauschenberg'ün performans sanatıyla kalıcı ilişkisi burada ortaya çıktı ve tüm kariyeri boyunca belirleyici oldu. Bir yandan Pollock'un yolundan giden, bir yandan da Dada, Bauhaus gibi farklı Avrupa geleneklerinin mirasını veya yaklaşımlarını sanatına katmak adına Amerikan tipi "girişimci" bir ruhu

temsil etti. Rauschenberg, 50'lerin ortalarına doğru New York'ta, Aşağı Manhattan'daki avant-garde sanatçılar ve eleştirmenler grubunun içinde dikkat çekmeye başladığı sıralarda, akranı Jasper Johns'la ikisinin kariyer gelişimi için de önemli olacak bir işbirliğine girişti. Bu iki genç sanatçı, modernist sanatın bilindik üretim usullerini terk ederek gitgide gündelik hayatın avami/umumi sembol, işaret, imge ve malzemelerini sanatlarının merkezine yerleştiren bir yol tutturdu. Ressamlıkla heykeltıraşlığın sınırlarını belirsizleştiren, sanatla hayat arasında köprü kuran dönüm noktası niteliğindeki *Combines* (1954-64) serisinde Rauschenberg sanat malzemelerini sıradan –ve içi doldurulmuş keçi ölüsü, varıl, tel elbise askısı, şemsiye, araba lastiği, mukavva kutu gibi– şeylerle iç içe geçirdi. Bu kombinasyonlar aracılığıyla sanat eserleri ile gündelik objelerin tasarımındaki ortaklığı göz

önüne sermeyi hedefledi. Yaklaşımını sanatla hayat arasındaki “aralıkta çalışmak” olarak niteleyen Rauschenberg şöyle diyordu: “Bir gazete metnini, bir fotoğraf detayını, bir beyzbol topundaki dikişleri ve bir ampuldeki filament resim için fırça darbesi ya da emaye boya damlası kadar asli önemde görüyorum.”¹⁰ Bu çıkış, 1920’leri şekillendiren Dada ve Bauhaus felsefelerini 1960’ların pop-art’ına yol açmak üzere mezceden yeni-deneyselciğin önemli bir merhalesiydi. Nitekim Rauschenberg’ün sanatı sonraki onyıllar boyunca resim, heykel, fotoğraf, baskı, performans ve grafik tasarımı gibi alanların sınırlarını “daha holistik bir sanat adına” iç içe geçiren kolaj, asamblaj ve estalasyon çalışmalarıyla zorlamış; Freud’un eserlerinin sanatçılar üzerinde çok etkili olduğu 1910’ların, 20’lerin Avrupa avant-garde’ından yarım yüzyıl sonra bu neo-avant-garde yaklaşımı Amerikan tüketim toplumunun bilinçdışının sanatını yaratmıştır.

1930 doğumlu ressam Jasper Johns 1950’lerde, de Kooning’in aksine, eril gözün yerini biseksüel bir yaklaşımla doldurmaya çalışan bir çıkış yapmıştı. Rauschenberg’le yakın ilişki içindeki sanatçı, bir yandan da Duchamp’ın provokatif işlerinin takipçisiydi. 1950’lerin ikinci yarısında kırılmaya başlayan toplumsal cinsiyet



▲ Alberto Giacometti, *Woman-IV*

ve sorgusuz yurtseverlik rollerinden aldığı cesaretle John, heykel/resim diyebileceğimiz melez türdeki eserlerinde cinsel ve ulusal tabularla uğraşmaya koyuldu. *Bayrak* (1954-55), *Üç Bayrak* (1958), *Hedef* (1960) ve *Harita* (1961) ABD’nin 50’li yıllarının politik atmosferine dönük kinik bir eleştirinin ifadesiydi; bu eserlere eşlik eden (iki bira kutusunun replikası olan) *Painted Bronze* gibi

“hazır-yapıt” uygulamaları ise savaşın sonraki tüketim çılgınlığının ve apolitikleşmenin kinayeli yorumlarıydı. Johns’un her iki türdeki eserleri New York soyut dışavurumculuğundan neo-Dada ve pop-art’a geçişin önemli işaretleri olarak kabul gördü. Bu dönemde resim ve heykel sanatçılarının –son derece Duchampçı bir yaklaşımla– sıradan nesnelere sanat eseri mertebesine yükselt-

10. Sanatçının 1956 tarihli ifadesinin yer aldığı Catherine Craft, “In Need of Repair: The Early Exhibition History of Robert Rauschenberg’s Combines”, *Burlington Magazine*, No. 154 (Mart 2012), s. 197’den aktaran MoMA resmi websitesindeki Robert Rauschenberg sayfası: <https://www.moma.org/artists/4823> (çevrimiçi), 12 Mayıs 2024.

mesi, sanatın kapitalist seri üretimle insanların gündelik hayatında yer tutmuş hazır ürünleri alıp yapıt olarak estetez etme çabası bir salgına dönüştü. Görünüşe göre, sanat eserinin biricikliği iddiasıyla seri üretim ürünlerin yeniden üretimi/replikası salgını, bizzat kariyerinin uzunca bir kısmını bunun üzerine kurmuş olan ihtiyar Duchamp'ı da çıldırtacak kadar ileri gitti.¹¹

Başka sanatçılar yeni açılımlar sunsa da, Amerikan avant-garde'ı 1960'ların ortalarından 1970'lerin başlarına dek kitschleşmekten kaçamadı ve Claes Oldenburg'un açık hava kamusal mekânlara yerleştirilen "kaşıktaki kiraz", "çatıdaki dondurma" heykellerine evrilerek imitasyonun imitasyonuna hapsoldü.

Zen Budizmini Amerikan sanatına taşıma iddiasıyla "Yaptığımız her şey müziktir" diyen ve sonsuzlukla hiçlik arasındaki bütünlüğü Amerika'ya öğretmeyi amaçlayan John Cage, müziğin akışında öngörülemezliğin ve enstrümanların sıradışı kullanımının öncüsü oldu. "Hazırlanmış piyano"yla başladığı çalışmalarında o da *anti-art* deneyleri de yaptı. *4 Dakika 33 Saniye* adlı performansı, müzisyenin eseri icra etmesi için tahsis edilmişken o piyanonun başında oturup sessizce bekleyerek dinleyicinin reaksiyonunu ölçtü, sabırla kıpır-

tısız durarak müzikseverlere salonun içindeki ve dışındaki sesleri dinletti. İlk "happening" ya da "event"lerden biri kabul edilen 1952 tarihli *1 Numaralı Tiyatro Parçası* [*Theater Piece #1*] ise hayatın kakafonisini göstermeyi amaçlayan ezber bozucu bir performanstı.

"Rauschenberg'ün Cage'in Da-da'dan türeyen fikirlerini sezgisel şekilde beğenmesi, 1952 yılının yaz aylarında [Black Mountain College'teki] çeşitli fakülte mensuplarının katıldığı disiplinlerarası bir 'happening'in spontan şekilde gelişmesine yol açtı (...) 1960'lı yıllarda gelişen performans türünün de öncüsü olan bu etkinlik, eşzamanlı eylemler gerçekleştiren katılımcılardan ibaretti. John Cage seyyar bir merdivenin üzerinde Amerikan İnsan Hakları Bildirgesi gibi metinleri okudu; Rauschenberg cızırtılı Edith Piaf plakları çaldı; dansçı Merce Cunningham ise stratejik olarak kare ya da dairesel şekilde düzenlenen oturma yerlerine yerleştirilerek merkezden kaydırılan izleyicilerin etrafında ve aralarında dans etti. Bununla birlikte Cage'in Zen estetiğinin görsel/performansa bağlı sanat bağlamına taşınmasının en kesin göstergeleri performansçıların eylemlerinin bu 'amaçsızlığı' bir yana Rauschenberg'ün ortamın bir parçası olarak tavandan aşağı doğru haç düzeninde astığı 1951 tarihli *Beyaz Resimler*'iydi."¹²

1 Numaralı Tiyatro Parçası, geniş çapta ilk "happening" olarak kabul edilir. Dansçı Cunningham o performans gününü şöyle anlatır:

"David Tudor piyano çalıyordu, M.C. Richards ve Charles Olson şiir okuyordu, Robert Rauschenberg'ün *Beyaz Resimler*'i tavandaydı, Rauschenberg plak çalıyordu ve Cage konuşuyordu. Ben ise dans ettim... Seyirciler sahnenin ortasında birbirine bakacak şekilde oturuyordu, sandalyeler çapraz olarak dizilmişti ve seyirciler olup biteni bütünüyle göremiyordu. Ben dans ederken peşimden gelen bir köpek vardı. Hiçbir şeyin olduğundan farklı olması amaçlanmamıştı; seyircilerin her birinin kendi tercihi-ne göre başa çıkabileceği bir olaylar karmaşası söz konusuydu."¹³

Performans sanatları bundan böyle kendi yolunu arayacak, yer yer toplumsal normlarla beraber sanatın kendisine de saldıracak ve 1960'lı yıllardaki Karşı-Kültürle beraber giderek psişik ya da psikodelik bir hal alacaktı.

Edebiyat dünyasında da neo-avant-garde'in etkisiyle büyük bir kırılma yaşanmaktaydı. Amerikan toplumunda, Soğuk Savaşın hızlı başlangıcını, antikomünist söylemleriyle sivrilen Joseph McCarthy'nin 1950'den itibaren estirdiği (kendisi

11. David Hopkins, *Modern Sanattan Sonra, 1945-2017*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2018, s. 73-74.

12. Hopkins, a.g.e., s. 51.

13. Merce Cunningham Trust, "Theater Piece, No. 1", <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/theatre-piece-1952/> (çevrimiçi), 16 Mart 2024.



gibi düşünmeyen herkesi komünist olmakla) suçlama furyası izledi. Sanatçıların büyük çoğunluğu içe kapanmayı zaruri görürken, genç ve protest bir grup genç burjuva şair ve yazar, evden kaçma, otoriteye meydan okuma ve özgürlük için yollara düşme temaları etrafında yeni bir edebiyat dili kurmaya başladı. Jack Kerouac'ın, William S. Burroughs'un romanları ve Allen Ginsberg'in şiirleri, "Beat" adını alacak bir hareketin 1950'ler boyunca ortaya çıkan öncü eserleri oldu. Materyalist ve kapitalist hâkim kültüre karşı itiraz geliştiren bu underground kültürünün önemli isimlerinden Harvey Pekar'ın ifadesiyle, anaakım Amerikan konformistliği ve muhafazakârlığıyla yüzleşen bu kuşağın temsilcileri köksüzlükleri, bağımlılıkları, sarsıcı yaratıcılıkları ve deneysellikleriyle yeni bir

avant-garde yaratımında önemli roller üstlendi.¹⁴ Elbette bu teorizisiz isyan büyük sorular sormaktan uzaktı ve sosyal uyumsuzluk, müstehcenlik, narkotik meraklar, bohem yaşam merakı gibi temalara sıkışmaktan kaçamayacaktı. Yine de, her ne kadar ergen veya gençlik edebiyatı olarak küçümse de, Beat edebiyatı pek çok bakımdan yenilikçiydi.

Tarihsel avant-garde on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren mevcut Avrupa-merkezli dünyanın radikal bir eleştirisini yapabilmek adına –belli bakımlardan samimiyetsiz sömürgeciler olarak görünecek yöntemlerle– ondan sıyrılmaya çalışmıştı. Afrika sanatı, Çin ve Japon desenleri, yerel etno-kültürel de-

taylar işin bir yanını oluştururken, daha metropol odaklı çıkış arayışları "rasyonellik-öncesi, bilinçdışı, kendiliğinden yaratıcı, biçimlenip evcilleştirilmemiş, tam da naif olanın yaşamsallığını barındırıyordu"¹⁵ ki bu da onun çığır açıcılığını mümkün kılan başlıca niteliğiydi. Ancak bu yaklaşım da (neo-avant-garde) makine uygarlığının yarattığı insani krizlerle sıklıkla bocalıyor; sonrasında kendine yeni yollar bulmak adına sınırlarını yeni baştan zorluyor ama önceki dönemin stratejisini tekrarlamakla kendi içini boşaltıyordu.¹⁶

Modernizm neredeyse başından beri elitist olmakla suçlanırken, 1945'ten sonra ortaya çıkan yeni yaklaşım önce sanatın bu elitizmine saldırırken, kısa süre sonra nihilistçe yahut yer yer absürt denebilecek müphemliğiyle (ya

14. Harvey Pekar, *Beat Kuşağı*, çev. Emre Yavuz, İstanbul: Kara Karga Yayınları, 2019.

15. Raymond Williams, *Modernizmin Siyaseti*, çev. Barış Şannan, İstanbul: Yordam Kitap, 2018, s. 74.

16. Tarihsel avant-garde'in "stratejisini tekrarlamak" hatası çok büyük ölçüde Peter Bürger'in tezidir. Bkz. *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları, genişletilmiş 2. baskı, 2019.

da anlaşılabilirliğiyle) iftihar eder oldu. Savaş sonrasında enkazın altından çıkıp doğrulmaya çalışan Avrupalı sanatçıların önemli bir kısmı “yeni”yi bu sefer uzak diyarlarda değil, çok gerilerde buldu. Ham ya da arkaik görünümü sanat eserleri etrafı sararken, örneğin İsviçreli Alberto Giacometti'nin (1901-1966) bronz çağından kalma izlenimi veren malzemeler kullandığı, çürümeye yakın, ölümcül kasvette, uzun ince kadın figürleri neo-avant-gardist çevrelerde büyük takdir gördü. Benzer bir yönelimi, Victoria Çağının ahlakçılığından beri yenilikçi sanat akımlarına çekim merkezi olmakta güçlük yaşayan Britanya'da, tam da imparatorluk çözülmeye başlamışken “ilkel”e hayranlık duyan Henry Moore'un (1898-1986) taştan, tunçtan, bronzdan soyut figüratif heykellerinde izlemek mümkündür. Batı Almanya'da da geriye, çok geriye dönüşü temsil eden Joseph Beuys (1921-1986), 1945-sonrasının yeni yaratıcı gücünü mitolojik anlatılar, doğayla büyülenme, antroposofinin kadim değerlere dönüş çağrısı ve kozmolojik büyük sorular etrafında buluyordu. Beuys yeni sanatı, 1850'lerden 1945'e uzanan modern Avrupa tecrübesine değil, çok daha geniş bir insanlık çerçevesine yerleştirmeyi amaçlıyordu.

Avrupa neo-avant-garde'inin farklı kollarındaki arayışlar, birbirinden çok farklı yerlere uzanan yol ayrımlarını beraberinde ge-

tirdi. Francis Bacon, (Sigmund Freud'un torunu olan) Lucian Freud ve başkaları Londra'daki sanat çevrelerinde uzun süredir Paris ve Berlin'e kıyasla çok geride kalmış durumdaki resim sanatını hareketlendirirken, Fransa'da Yves Klein gibi simalar varoluşçu felsefenin rüzgârında gemisini yürütenin ticari –hatta şarlatanca– yollarını bulmaktaydı. 1960'ta başladığı kabul edilen yeni-realizmin öncüsü, performans sanatının erken yaşta ölen yakışıklı yüzü Klein'in (1928-1962) sanat skandalları ve birtakım sahtekârlıkları bu dönemi anlamak adına araştırmaya değer niteliktedir. Onun açtığı yolda Fransız sanatı, savaş sonrası dönemde hızla yükselen refahtan pay almak isteyen genç ve hırslı sanatçıların giderek daha tuhaf (*queer*) eserler ve performanslar vermesini cesaretlendirdi. İtalya'da da genç bir sanatçı olan Piero Manzoni (1933-1963), tıpkı Klein gibi, yaşamakta olan tüketim çağında her şeyin sanat eserine dönüştürülebilirliği tezini provokatif bir hamley-



◀ Piero Manzoni, *Sanatçının Boku*

le üne kavuşmakta kullandı. Madem Amerikan ve Fransız sanatı bisiklet lastiği, pisuar, bira kutuları gibi şeylerin replikasıyla yol alıyordu, Manzoni de sanatçının kutsal ruhunun üfürüldüğü balonları numaralandırarak *Sanatçının Nefesi*'ni satışa çıkardı. Bu ironik çıkış yetmedi, kanını küçük şişelere aktarıp *Sanatçının Kanı* diye sergi açtı; sonunda da *Sanatçının Boku* adıyla (âdeta balık konservesi formatındaki) 90 kutu dışkısını sanat eseri olarak satmayı başardı. Sanatçının sıradan nesneyi alıp sanat eserine dönüştürmesinde bir tür simyacılık söz konusuysa, Manzoni de dışkısının fiyatını altının fiyatıyla sabitleyebilirdi; nitekim o da öyle yaptı! *Anti-art* nitelikteki bu çıkışlar onu bugün dahi hatırlamamızı mümkün kılsa da, bu genç adam arzuladığı büyüklükte şöhrete ve otuzuncu yaşına ulaşmadan, 1963'te vefat etti. Onun da 1950'lerin sonlarında İtalya'daki ekonomik patlama döneminin tüketim çılgınlığı eleştirisini yapmayı amaçladığını eklemiş olalım.



▲
Yves Klein, *Barbara*



Bütün bunlar çerçevesinde neo-avant-garde'a yön veren tarihsel ve kültürel dinamikler, Batı blokunun hâmilliğini üstlenen Amerika'nın savaş-sonrası ekonomisinin dinamiklerine uygun şekilde gelişim göstermiştir. Tüketim odaklı piyasacılık, saplantıya dönüşen bir orijinallik merakı, sahte bir eksantriklik ve mekanik röprodüksiyon gibi koşullar etrafında sanat da, sanatçı da rolünün *depolitikleştiği* ve *tarih-sizleştiği* bir hizaya girmiştir. Sanatın giderek diğer kültürel üretim alanlarından istifade edişi ve onlarla etkileşimini artırarak vasatın, sıradanın, yeni orta sınıfın beğenilerine öncülük etme isteği, muhalif ve elitist kimliğini yitiren sanatçılarla beraber hakiki avangardizmi yozlaştırmıştır. Reklamcılığın, film ve televizyon endüstrisinin, fotoğrafçılığın ve belli başlı markaların gündelik ürünlerinin resim ve hey-

kel sanatlarında enflasyonist bir biçimde kullanılması (sanat eserine "ürün yerleştirilmesi"), hem resim ve heykelin, hem ne resim ne heykel olan ara geçiş formlarının alışılmadık materyallerin ve tekniklerin kullanımıyla bu disiplinlerin geleneklerinin çöküşünü getirmiştir.

New York Okulu çevresinde şekillenerek –biri soyut dışavurumcu, diğeri nesne kolajcısı ve sanat melezleştirici olmak üzere– iki koldan ilerleyen neo-avant-garde sanat anlayışı devrimci sanatı kötürümleştirecek bir yere 1960 civarında varılmasını sağlamıştır. Artık sanat olarak sunulan şey, eskiden sanattan farklıydı. Çıplak kadın bedenini boyaya batırmak, 'happening'ler, dışkılamak, masturbasyon yapmak ya da tezgâh düzenlemek gibi çıkışlardan sonra her şeyin sanat olduğunu iddia etmek bir yandan hiçbir şeyin sanat olmadığını iddia etmekle eşitlenecek kör bir totoloji yaratmıştır. Daha sonraları,

postmodernizme yönelişin kontrolden çıkması can sıkıcı bir hal alacaktı. Ünlü sanat eleştirmeni Rosalind Krauss, 1970'lere bakarak, sanatın bu denli genişletilmiş bir kapsama sahip olma iddiasını "[s]on on yıldır oldukça şaşırtıcı şeylere heykel deniyor: ucunda televizyon ekranı olan dar koridorlar; arazi yürüyüşlerini belgeleyen fotoğraflar; sıradan odalarda ilginç açılarla yerleştirilmiş aynalar; çölde yere çizilmiş geçici çizgiler. Öyle görünüyor ki hiçbir şey bu kadar uyumsuz bir çabaya, heykel kategorisinin herhangi bir tanımında kendine yer bulma hakkını tanıyamazdı. Ancak heykel sanatı neredeyse sonsuz derecede her yöne çekilebiliyor," diye eleştirecekti.¹⁷ Modernizmin ölümüyle birlikte bu artık tüm sanatlar için geçerliydi ve başına buyruk postmodernist yönelimde klasik İngiliz liberal iktisatçıların *Laissez-faire*'ini kışkıracak ölçüde her şey mübahtı. *Anything goes!*

17. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press, 1986, s. 277'den aktaran Graham Whitnall ve Grant Poole, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2. baskı, 2022, s. 50.