

AVANGARD'IN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

Peter Bürger'in 1974'te yayımlanan Avangard Kuramı "(Theorie der Avantgarde), Türkçe'ye çevrileli neredeyse iki yıl oluyor. Ali Artun'un etkili sunumuyla, sanatın en temel sorunsallarından biri olan "avangard" meselesine eğilen Bürger'in bu önemli yapıtı, sanat ortamında büyük bir ilgiyle karşılandığı gibi, bir dizi tartışmanın da merkezine yerleşmişe benziyor. Özellikle 1960 sonrası süreçte hızlı bir evrilmeye, Modernizm'e ilişkin çoğu kavramı alaşağı eden postmodern çıkışları ve günümüzde hüküm süren yeni algı ve kavrama süreçlerini irdelerken, avangardın geçirdiği evrimi de çözümlenmek ve 20.yüzyılın ilk yarısında olup bitenlerin farklı bir düzeydeki tezahürünü değerlendirmek için belli bir tartışma alanı oluşturuyor bu kitap.

Bürger, günümüzdeki neo-avangard yapıtların, politik bir dolayım (mediation) ve sarsıcı bir üslup sergileyemedikleri için, sanatla hayat arasındaki yabancılaşmayı gidermeyi hedefleyen tarihsel avangardın " misyonuna sahip olamayacağını" ileri sürerek, son kırk yıla yayılan sanatsal tartışmalara yeni bir boyut getirmişti. Gerçekte Bürger'in yaklaşımı, 'avangard'ın tarihsel konumu ve kapsamını yeniden gözden geçirirken, neo ya da post örnekleriyle kategorize edilen yeni arayışların, bu kapsamla kurduğu ilişki üzerine temellenir.

Avangard incelemelerinin çoğu aynı tarihsel şemayı izlemektedir: Avangardizm 1848 öncesinde Romantizm'in isyanıyla perdahlanır. Politik ve sanatsal ilerçilik anlamında 'avangard' Courbet ile zirvesine erişir. Ancak "modern avangard" genellikle 1868'de Manet ile başlatılır. Bu çoğu düşünürü göre, avangardın ikinci evresi kabul edilir. Sanat ve edebiyatta topluma ve kendi kendine yabancılaşma, Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert'e özgüdür. Onlar için burjuva içinde varoluşları son derece sorunludur. Onları sadece mevcut toplumsal ve sanatsal kurumlardan yalıtılmakla kalmaz, için için derin ikilemlere sürükler. 1920'lerdeki kırılma ise; ne başlangıçta olduğu gibi burjuvaya, ne 1848 öncesindeki gibi topluma yönlendirilmiş bir başkaldırıdır. Başkaldırının odağında sanatın kendisi yer almaktadır ve dolayısıyla onunla ilişkilendirilen tüm kurumlar aynı yıkımın bir parçası gibi görünmektedir. Bürger'in avangardist tutumlarını sorunlu bulduğu 1968 dolaylarının neo-avangardistleri ise gerçekte herhangi bir kurum ya da sisteme karşı çıkmak bir yana, mevcut politik, kültürel ve toplumsal yapının meşrulaştırılmasını sağlayan bir tavır izlemektedirler. Bu süreçte avangardist eskisi gibi lanetli, asi, serkeş, hayalperest, anarşist falan değildir. Sanat işleriyle, sanat yönetimine ait işler birbirine karışır. Sanatçılar kurumların düşmanı değil, sorumluları olurlar, akademik mevkilere, sanat işletmelerindeki idari mevkilere kayarlar.

Avangard'ın ömrünü iki dünya savaşı arasına konumlandıran Bürger, bu dönem boyunca tarihsel avangardın düşlerini gerçekleştirilmeyi başaramadığından ve sonunda savaştığı kurumlara yenik düştüğünden sözetmekte ve günümüzdeki avangard oluşumlarınsa sadece avangardın şoke etme, şaşırtma ve skandal yaratma tekniklerini kullandığını savlamaktadır. Dahası, sanatın mevcut toplum içerisinde hayat pratiğine dahil edilmesi iddiası, avangardist amaçların başarısızlığa uğramasından sonra artık ciddiyetle ortaya atılamaz. Bugün bir sanatçı bir soba borusunu sergiye gönderdiğinde, Duchamp'ın hazır nesnelere sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir şekilde ulaşamaz. Aksine, Duchamp'ın Pisuar'ı (müze ve sergi gibi özgül örgütlenme biçimleriyle birlikte) sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu "bulan kişi" eserinin müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avangardist isyan tersine çevrilmiş olur.

Bürger'e göre; daha kusursuz bir biçimde tasarlanıp gerçekleştirilseler bile, happening'ler, dadaist gösterilerin isyan değerine artık ulaşamamaktadırlar. Bunun nedenlerinden biri; avangardistlerin başvurduğu etki araçlarının şoke etme etkisini kaybetmesidir. (s.117)

Avangard yalnızca bireysel üretim kategorisini değil, bireysel alımlama kategorisini de olumsuzlar. Bir dada gösterisi karşısında, provokasyonla galeyana gelen izleyicilerin

yuhalamadan tartaklamaya kadar uzanan tepkileri, kuşkusuz kolektiftir. Bunlar, daha önceki bir provokasyon karşısında gösterilen tepkilerdir. İzleyiciler ne kadar etkin olursa olsun, üretici ile alımlayıcı belirgin şekilde ayrıdır. Hayat pratiğinden ayrı bir kurum olarak sanatı ortadan kaldırma yolundaki avangardist amaç çerçevesinde, üretici ile alımlayıcı arasındaki karşıtlığın yok edilmesi mantıklıdır. Gerek Tzara'nın dadaist bir şiir oluşturma yönündeki talimatnamesinin, gerekse Breton'un otomatik metinler yazma kılavuzunun birer reçete niteliği taşıması tesadüf değildir. Ama bu üretim sanatsal üretim olarak değil, özgürleştirici bir hayat pratiğinin parçası olarak algılanmalıdır. Otomatik metinler de bu anlamda, birer bireysel üretim kılavuzu olarak okunmalıdır. Böylece sanatsal eylem, içine her katılanı özgürleştirici bir edim ortaya koymaya davet eder. Dondurulmuş ve çözümlenmeyi bekleyen bir sanat yapıtı yoktur artık. Ya da az çok yaratıcısının estetik maharetlerini ve niyetlerini sergileyen bir ürün. Her tür provokasyona açık ve yaratıcı sürece dahil olmaya gizli bir çağrı vardır. Üstelik bir kez içine girildiğinde tepkisiz kalınamayacak bir sarsıntı hali mevcuttur bu sanatsal eylemde.

“Artık üreticiler ve alımlayıcılar yoktur, yalnızca hayatı olabilecek en iyi şekilde yaşamak için şiiri kullanan birey vardır.”(s.110)

Greenberg'in modernist formalizmine eleştirmekle işe başlayan Pop'un temsili yücelterek (sublimation), nesneyi sanatsal edimin merkezine yerleştirmesi, başlangıçta seri üretim nesnelere ve onları üreten sisteme karşı eleştirel bir tutum gibi görünürken, zamanla bu yaklaşımın neredeyse gizli bir hayranlıktan başka bir şey olmadığı kanısı yaygınlaşacaktır. Sözelimi Andy Warhol biteviye tekrarlarla suretini çıkardığı görsel alemi eleştirmek bir yana seçtiği metalleri estetize ederek, onları ikonlaştırarak, konu edindiği bu nesnelere arasında bir nesneye dönüşmüştür. Yüksek sanat ve kurumlarına saldırmak bir yana, Warhol, bu kurumların biçimsel bir değişimle devamını mümkün kılan bir yaklaşım içine sürüklenmiştir zamanla. Warhol'un *Campbell Çorbası (Campbell Soap Cans)*, bizi güzel ve çirkin arasında, gerçek ve gerçekdışı arasında bir seçim yapmaktan kurtarıyor... ikonlar gibi varlığına inanamazsınız bizi sanata inanmaya çağırıyordu.

Bürger'in ısrarla işaret ettiği; Pop Art'ın nesneyi, kendi imgesiyle bütünleştirerek meta estetiğine dönüştürmesi ve bunu normalleştirmesi olarak görülebilir. Sonraları Tom Wesselmann'ın “Başlangıçta eleştirdiklerinize gizli bir hayranlık duymaya başladınız ve artık neredeyse bu imgelere tapıyorsunuz” diyerek bu gruptan ayrılmasını bu şekilde irdelemek gerek. Sanat mertebesine yükseltelen tüketim ürünlerinin, zamanla kendi görsel meşruiyetini dayatması ve böylece Soyut Dışavurumculuk'un kendi içine kapalı, ego-santrik, bilinç örtücü estetik arayışlarının, tüketim piyasalarının renkli nesnelere yönlendirilişi...

Bürger'in Avangard Kuramı Açısından Duchamp ve Neo-Avangardistler

Bürger'in 'Avangard Kuramı'nda yoğunlaştığı en önemli sorunsallardan biri de; Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm'in kendinden önceki sanat ekollerini değil, kurum olarak sanatın ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyre dairdir. Burada Bürger, “kurum olarak sanat” mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hakim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirleri kastetmektedir. Avangard ikisine de karşı çıkar-hem sanat eserinin bağlı olduğu sanat aygıtına (kurumuna), hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne.

Duchamp'ın hazır nesnelere ancak sanat eseri kategorisine atıfta bulunarak anlam kazanabilir. Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelere imzalayıp sanat sergilerine göndermesindeki provokasyon, öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerektirir. Duchamp'ın provokasyonu sanat denen kurum hedeflemektedir, o halde bu alana sokulan sanat nesnesi de bu provokasyondan muaf olamayacaktır. Hayat pratiğinden kopmuş ve gerçekte sisteme angaje olan bir sanatsal anlayış, sürekli geleneksel olana gönderme yaparak kendi gerçekliğini daha ne kadar varedebilir ki?... Ya da tümünden

estetik stratejilerden sökülüp atılmış bir nesne nasıl olur da yeni bir estetik değerle kuşatılır? Dadaizm içinde bu güçlü kırılmayı yaratan Duchamp'ın ilk elden kendisini de şaşırtan bir durumdur bu... Nitekim 1960'lara gelindiğinde Duchamp, yaklaşımlarını referans gösteren bir dizi sanatçının çalışmalarını kaygıyla izlerken, Hans Richter'e yazdığı bir mektupta bu durumu şöyle ifade etmektedir:

"Yeni Gerçekçilik, Pop Art, Montaj (montage) falan dedikleri bu Yeni-Dada (Neo-Dada) kolay bir çıkış yolu ve Dada'nın beslendiği (yararlandığı) şeylerden besleniyor. Hazır-yapımları keşfettiğim zaman, estetikçileri yüreklendirmek istemiştım. Yeni-Dada benim hazır-yapımları aldı ve onlarda sanatsal güzellik buldu. Şişe kurutucusunu ve pisuarı bir meydan okuma olarak suratlarına fırlatmıştım; şimdi kalkmış bunların estetik değerini yüceltiyorlar."¹

Peter Bürger, neo-avangardist tutuma kuşkuyla bakarken, onun sanat olarak avangard'ı kurumsallaştırdığını ve sahih avangardist amaçları olumsuzladığını belirtmektedir. "...Eserin toplumsal etkisini belirleyen, sanatçıların kendi faaliyetleriyle ilgili bilinçleri değil, ürünlerinin statüsüdür. Neo-avangardist sanat, kelimenin tam anlamıyla özerktir, yani sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolunda avangardist amacı olumsuzlar. Sanatı olumsuzlama çabaları da, üreticilerinin niyetlerinden bağımsız biçimde eser niteliği kazanan sanatsal gösteriler haline gelir." (s.118)

Yeni

Avangardist tutum ele alınırken çokça ele alınan kategorilerden biri de "yeni"dir. Bürger, modernite kavramıyla eşleştirilen avangardist tutumu açıklarken sıkça Adorno'nun *Asthetische Theorie*'de dile getirdiği yaklaşımlara gönderme yapmaktadır. Modernizm'deki yeni kategorisi ile bu kategorinin aynı ölçüde meşru olan eski kullanımları arasındaki fark, o döneme kadar hakim olan şeyden radikal bir şekilde kopulmuş olmasıdır. Burada yalnızca, geçerli sayılagelmiş sanatsal teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanır. Bürger'e göre Adorno'nun "yeni" kategorisi kullanımı tam da bu noktada sorgulanmalıdır. Çünkü Adorno, tarihsel avangard hareketlerinin gerçekleştirdiği, tarihsel açıdan benzersiz bir olgu olan "gelenekten kopuş"u, modern sanatın gelişme ilkesi haline getirme eğilimindedir: "Cahil kişi, artan bir hızla birbirinin yerini alan estetik programlara ve ekollere geçici hevesler diye bakıp burun kıvrır; ama bu hızlı değişim, ilk kez Valery'nin gözlediği bir olgudan, giderek güçlenen reddetme zorunluluğundan kaynaklanır"(s.123)

Kuşkusuz Adorno'nun sanatta yeni kategorisi olarak nitelediği şey meta toplumuna hakim olan şeyin zorunlu bir suretidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde varolabileceği için, alıcıları daima, ürünlerin yeniliğiyle cezp etmek gerekir. Adorno sanatın bu zorunluluğa boyun eğdiğini düşünür; ardından diyalektik bir hamleyle, toplumu yöneten yasaya ayak uydurmanın, o topluma karşı çıkma işareti olduğunu öne sürer. Ancak Bürger bu noktada meta toplumundaki yeni'nin içeriği belirten (substantille) bir kategori olmadığını, tersine bunun yüzeysel bir görsellik belirtkesi olduğuna dikkat çekmektedir.

"...Bu kategoride söz konusu olan, metanın doğası değil, yapay bir şekilde metaya yüklenen görüntüdür. (metaların yeniliği, sunulma şeklidir). İmdi, sanat, meta toplumunun bu en yüzeysel unsuruna ayak uyduruyorsa, bu yolla topluma nasıl karşı çıkabileceğini anlamak zordur." (s.124)

Bürger, sanatın yeni olanı üretme yolundaki baskıya gerçekten boyun eğdiği yerde, geçici bir hevесе dönüşeceğini savlamakta ve Adorno'nun "katılaşmış ve yabancılaşmış olana mimetik uyarılma" diye adlandırdığı şeyi Warhol'un 'Campbell Çorba Tenekeleri'yle örnekleyerek eleştirmektedir. Şöyle demektedir Bürger; "100 Campbell konservesi resmine bakıp da meta toplumuna direniş görmek için, insanın o resimde böylesi bir direnişi görmek istemesi gerekir". (s.124)

Ancak Adorno'ya göre "katılmış olana mimetik uyarılma" mevcut durumun gözler önüne serilmesidir ki; bu da diğer türlü algılanmadan kalacak olacak şeyin tam da bu sergileme biçimiyle ifşa edilmesidir.

Üretim aygıtlarının her tür içerikten soyutlayarak yaşamın içine fırlattığı bu görsel unsurlar modern sonrası toplumu kuşatan yeni bir etkileşimsel altyapı oluşturmuşlardır ki; sonraları kimileri başlangıçta eleştirdiklerine zamanla hayranlık duysa da, Warhol ve bu dönemin pek çok önemli isminin strateji olarak ortaya koydukları şey, bu imgelerin şaşırtıcı büyüklükte ve nicelikte izleyicinin karşısına çıkarılmasıdır. Böylece izleyici, bilinçsizce izlediği bu görüntülerin ardında bunları pazarlayan sistemin resmini görebilecektir. Bir marka, bir etiket, hatta pazarlama stratejileri gereği bir billboard ya da televizyondaki bir reklam herhangi bir ürünü tanıtırken, sürekli olarak biçimsel bir ilgiyi kışkırtacaktır. Ancak bu gösterenler bir sanat galerisinde, bir yapıt olarak izleyiciye yönlendirildiğinde, artık tüm etkileme teknikleri bir yana yeni bir bağlam oluşturulmuş olacaktır. Dolayısıyla Warhol'un yaptığı, görüntüleri değiştirmek değil, sadece izleyicinin onu görme biçimini değiştirmektir. Sanırım Adorno'nun kastettiğine yakınlığı bu yüzdendir. Adorno, sanatın kendi özüne yabancılaşmaması için, kendini sistemden ayrı bir noktada tanımlaması gerektiği, ancak bu biçimde köklü bir sarsıntı yaratabileceğini ileri sürmektedir. Fakat bu sanatçının, kimi toplumsal ve kültürel bağlamlardan bağımsız metaforlar üretmesi istemi değildir, bu, üretim aygıtlarının önüne geçilmesi güç bir işleyişle ilerlediği bir çağda, yine aynı aygıtları sistemin aleyhine kullanarak, toplumsalı daha güçlü ve içten kavrayarak dönüştürmenin bir yoludur.

Bürger; diyalektik yorumda; Adorno ve diğer yazarların sanatsal tekniklerin gelişimindeki en son tarihsel düzeyi, yalnızca avangardın izinden giden sanatın temsil ettiği görüşüne dikkat çekmekte ve bu yazarların, meta toplumuna uymayı, o topluma karşı direniş olarak göstermelerinden ötürü, tüketim hevesleriyle sanatsal hevesler arasındaki rahatsız edici benzerliği görmezden geldiklerini söylemektedir. (s.126)

Avangard hareketlerle birlikte geçmiş dönemlere ait sanatsal tekniklerin kullanılabilir hale gelmesi, Bürger'e göre sanat prosedürlerinin tarihsel düzeyini belirlemeyi nerdeyse imkansızlaştırmıştır. Avangardist hareketlerle birlikte, farklı teknik ve stillerin bir arada var olduğu eşzamanlı bir görünüş ortaya çıktığı için, bu eşzamanlılıktan dolayı hiçbir sanatsal hareket bir diğerinden daha ileri bir hareket olduğunu iddia edemeyecektir. Buradaki tarihsellik vurgusu, sanat yapıtlarını çevreleyen "aura"ya ilişkindir ve bu halenin yitip gitmesiyle, sanat yapıtı içinde yer aldığı koşulları barındıran bir göstergesel iz olarak bile görünmez artık. Sadece tarihsel avangardın biçimsel düzeyde izini süren, onu bir model olarak kullanıp, parodik yaklaşımlarla farklı teknik ve biçimleri harmanlayan yeni bir estetik düzey belirir. Bu düzey, sanatın tarihsel konumundan çok, içinde yitip gitmeye yazgılandığı görsel bir alemin görünüşüdür. Gerçekte, Postmodernizm'in tarihsellik anlayışı tam da bu yanyanalık ve ekletisizm ilişkisine dayanmaktadır. Buradaki tarihsellik anlayışı; Modernizm'in lineer bir doğrultuda, birbirine gönderme yaparak ilerleyen yapısı yerine, böyle bir ilerleme düşüncesinin zaten mümkün olamayacağını savlayan döngüsel bir tarihsel şemaya oturmaktadır. Bu stillerin iç içe geçerek melezleştiği, özerkliğini yitiren yeni bir biçimdir. Kendi izini saklayan tekniklerin, belirsiz bir çoğalmayla her yanı istila ettiği kalabalık bir ortamdır bu.

Montaj

Bürger'in avangarda ilişkin ele aldığı önemli kategorilerden biri de montaj tekniğidir. Montaj, alegori kavramının belli bir yönünü daha net bir şekilde tanımlamaya yarayan bir kategoridir. Montaj gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder. Montaj tekniği avangard ürünün inorganik niteliğiyle doğrudan ilintilidir. Çünkü sözgelimi Kübist bir resimde, montaj aracılığıyla gerçekliğin betimlenmesine dönük organik tutum terkedilmiştir. Organik örüntünün yerini, tek tek imgeyi anıştıran kimi görsel unsurların

belirli bir kodlamaya tabi tutularak yüzeye açılmasına söz konusu olur. Buradaki tavır, tarihsel avangard hareketlerde olduğu gibi sanatın sorgulanması değil, estetik nesne yaratma istemidir. Diğer yandan ise, Heartfield'in fotomontajları ele alındığında bambaşka bir montaj tipi ile karşılaşılır. Heartfield'in fotomontajları siyasal içeriklerle donatılmış bir görselliği içerir ki, bu görsellik enikonu sinemasal bir dil kullanmaktan geri durmaz. Bürger, Adorno'nun montaja ilişkin yaklaşımlarını irdeleyerek organik olmayan sanat yapıtına ilişkin önemli açılımlar sunar.

"Eser ampirik gerçekliğin fragmanlarını içine alıp kopuşu kabullendiğinde, bu kopuşu estetik etkiye dönüştürdüğünde, türdeş olmayan bir gerçekliği resmettiği için onunla uzlaştırılan sanatın benzerlik yanılması (Schein) parçalanacaktır." diyen Adorno, insan eliyle yapılan ve doğa gibi görünmeye çalışan organik eserin uzlaşmacı yanına karşın, montaj ile ele alınan organik olmayan sanat yapıtındaki fragmentasyonun, bu uzlaşmaya karşı çıktığına işaret etmektedir. Adorno'ya göre; "Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir bütün şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir, çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir." (s.148)

Adorno'nun bu düşüncelerine katılmamız gerektiğini söyleyen Bürger, düşünürün "sanatsal bir prosedür olarak montaja siyasal anlam atfeden düşüncelerini tartışmalı bulmaktadır. Sözelimi, "Kapitalizmi ortadan kaldırmak gibi bir niyetleri olmayan İtalyan Fütüristlerle, Ekim Devrimi'nin ardından gelişmekte olan sosyalist bir ülkede yaşayan Rus avangardistlerin montajı kullanması bu fikri çürütmek için yeterlidir Bürger'e göre...

Bürger, montajla oluşturulan organik olmayan sanat yapıtını, organik sanat formlarıyla karşılaştırarak farklı açılımlar ulaştırmaktadır: "Organik sanat eseri sözdizimsel yapı örüntüsüne göre inşa edilmiştir; tekil parçalar ile bütün, diyalektik bir birlik oluşturur. Organik esere ilişkin doğru bir okuma, hermeneutik döngüyle tarif edilir: Parçalar ancak eserin bütününden, bütün de parçalardan yola çıkılarak anlaşılır. Yani, bütünün önceden kavranması, parçaların kavranmasına hem rehberlik eder hem de o kavrayışla düzeltilir. Bu alımlama tipinin en temel önkoşulu, tek tek parçaların anlamı arasında zorunlu bir uyum olduğunun varsayılmasıdır. Organik olmayan eser bu önkoşulu geçersiz kılar- organik eserle arasındaki belirleyici fark da budur. Parçalar, kendisine tabi oldukları bütünden "bağımsızlaşırlar"; artık o bütünün zorunlu unsurları değildirler. Bu, parçaların artık zorunluluktan yoksun olduğu anlamına gelir." (s.151)

Tüm bu yapısal ayrımlar alımlama açısından köklü farklılıklar barındırmaktadır. Avangardist eserin alımlayıcısı, zihinsel nesneleştirme söz konusu olduğunda, organik sanat eserlerinin okunuşlarıyla oluşturulmuş içselleştirme tarzının, karşısındaki nesneye uygun düşmediğini görür. Avangardist eser, anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenirse, tek tek parçalara başvurularak açıklanamaz, çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alımlayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder. Avangardist sanatçının amacı da budur.- anlamın bu şekilde reddedilmesiyle eseri okuyanın dikkatini yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister. Şokun, yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır; estetik içkinliği kırmanın, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmanın aracıdır.

Birbirinden farklı yorumlara rağmen avangard, nihayetinde modernizmin en son, en yeni, en aykırı ifadesi, stili gibi anlaşılmalıdır. Oysa Bürger modernizm ile avangardın birliğini bozar; böylece bu terimlere ilişkin muğlaklığa da son verir. Çünkü onun düşüncesinde avangard, tam da modernizmin öngördüğü özerkleşme/kurumlaşma çizgisine meydan okur. Bu çizgiyi izleyen tarihleri, onlardaki zaman mantığını teşhir eder. Dolayısıyla Bürger

avangardı, onu stillerin evrimine eklemleyen Modern Sanat Tarihi'nden söker ve toplumsal hayatın içine yerleştirir. Bu sayede avangardı kavramsallaştıran tarihin teorik kurgusunu açığa vurur ve belirli tanımların içine sıkıştırılan estetik normları deşifre eder.

Bürger'in; Lukacs-Adorno tartışmasından, Benjamin ve alegori kavramına, burjuva toplumunda sanatın özerkliği sorunsalından, avangardist sanat yapıtının kategori sorunsalına dek bir dizi düşünsel açılıma yönelen bu değerli çalışması, son zamanlarda ülkemizde de irdelenen sanatsal meselelerin ve güncel ilişkilerin birçok tartışmanın temel referanslarından biri olmaya devam edeceğe benziyor.

Rifat ŞAHİNER

“Avangard Kuramı”
Peter Bürger
Sunuş: Ali Artun
Çev. Erol Özbek
İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
190 sayfa

Notlar:

ⁱ Hans Richter, Dada: Art and Anti-Art, New York and Toronto, Oxford University Press, 1965, p. 207-208