



# Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi

2021, 4(10): 1014-1027.

DOI: [10.26677/TR1010.2021.859](https://doi.org/10.26677/TR1010.2021.859)

ISSN: 2667-422X Dergi web sayfası: [www.sobibder.org](http://www.sobibder.org)



## KAVRAMSAL MAKALE

### Sanata Bir Başkaldırı Olarak Avangard ve Peter Bürger

Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Çankırı, e-posta: [sen\\_emre@msn.com](mailto:sen_emre@msn.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5016-6461>

#### Öz

"Avangard" terimi (Fransızca'dan "öncü" anlamına gelir) geleneksel olarak tekniği, konusu veya uygulamasında çoğunluğun önemli ölçüde önünde olduğu düşünülen herhangi bir sanatçıyı, grubu veya stili tanımlamak için kullanılır. Bu çok belirsiz bir tanımdır, çünkü bir sanatçının zamanının ilerisinde olup olmadığına veya ileri olmakla ne kastedildiği konusunda net bir fikir birliği yoktur. Başka bir deyişle, avangard olmak, iyi sanat üretmek için yeni sanatsal yöntemler keşfetmeyi veya yeni teknikler denemeyi içerir. Avangard fikri geleneksel olarak iki yoruma bağlıdır. Bir yandan, radikal bir sosyal veya politik programla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olarak görülür, böylece aşırı sanat, aşırı sosyal ve politik faaliyetin aracı haline gelir. Öte yandan avangard sanat, her türden sosyal kaygıdan bağımsız, saf stilistik deneyim alanı olmuştur. Bu makalede, yirminci yüzyılın son yıllarda avangardın nasıl teorileştirildiği analiz edilmiştir. Öncelikli olarak, avangardın kuramlaştırılmasının hem belirli sanat yapıtlarını anlamamızı, daha geniş anlamda estetiği nasıl etkilediğini sorgulamayı ve Peter Bürger'in düşüncelerine göre Avangard kuramını anlatmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Avangard, Peter Bürger, Avangard Kuramı.

**Makale Gönderme Tarihi:** 05.07.2021

**Makale Kabul Tarihi:** 03.10.2021

#### Önerilen Atıf:

Şen, E. (2021). Sanata Bir Başkaldırı Olarak Avangard ve Peter Bürger, *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Dergisi*, 4(10): 1014-1027.



## Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences

2021, 4(10): 1014-1027. DOI:[10.26677/TR1010.2021.859](https://doi.org/10.26677/TR1010.2021.859)  
ISSN: 2667-422X Dergi web sayfası: [www.sobibder.org](http://www.sobibder.org)



### CONCEPTUAL PAPER

## Avangard and Peter Bürger As An Uprising to Art

Assistant Prof. Dr Emre ŞEN, Çankırı Karatekin University, Fine Arts Institute, Çankırı, e-mail:  
[sen\\_emre@msn.com](mailto:sen_emre@msn.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5016-6461>

### Abstract

The term "avant-garde" (from French meaning "pioneer") is traditionally used to describe any artist, group, or style considered to be significantly ahead of the majority in their technique, subject, or practice. This is a very vague definition because there is no clear consensus as to whether an artist is ahead of his time or what is meant by being advanced. In other words, being avant-garde involves exploring new artistic methods or trying new techniques to produce good art. The idea of the avant-garde traditionally depends on two interpretations. On the one hand, it is seen as inextricably linked with a radical social or political program so that extreme art becomes the vehicle of extreme social and political activity. On the other hand, avant-garde art has been a pure stylistic field of experience, free from any social concerns. This article analyzes how the avant-garde has been theorized in the last years of the twentieth century. First of all, it is to question how the theorizing of the avant-garde both affects our understanding of certain works of art, and how it affects aesthetics in a broader sense, and to explain the theory of the avant-garde according to Peter Bürger's thoughts.

**Keywords:** Avant-garde, Peter Bürger, Avant-garde Theory.

**Received:** 05.07.2021

**Accepted:** 03.10.2021

### Suggested Citation:

Şen, E. (2021). Avangard and Peter Bürger As An Uprising to Art, *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 4(10): 1014-1027.

## GİRİŞ

Bilindiği üzere “Avangard” askeri bir terimdir. “Ön saflarda yer alan” anlamına gelir. Avangard, kimisine göre “öncü” anlamında kullanılan bir terim iken, kimisine göre ise sanat tarihinde önemli bir yeri olan ve Çağdaş Sanat’ın çok şey borçlu olduğu dönemsel bir grubu temsil eder. Avangard, farklı hareketlerden, akımlardan oluşan sanatçıların dahil olduğu dönemsel bir bağlamdır. Avangardı bu şekilde kuramsallaştıran başlıca düşünür ise Peter Bürger’dir. Burjuva toplumunda sanatın kendini açması estetizmle gerçekleşmiştir. Avangard da işte bu estetizme tepki olarak doğmuştur. Dahası Avangard, bir bütün olarak sanatı toptan reddetmektedir. Peki Avangardı bir bağlam olarak tanımlarsak, bu bağlamda yer alan hareketler hangileridir? Peter Bürger’e göre Dada, Sürrealizm ve Rus Yapısalcıları Avangardın içinde yer alırlar. Kübizm ise resimde sadece perspektifi, dolayısıyla resmin sadece belli bir kategorisini sorgulaması nedeniyle bir dereceye kadar Avangardadır. Rönesans’la beraber sanat; fiziğin ve matematiğin keşfettiklerini kendine mal ederek dinsel işlevinden bağımsızlaşmaya başlar. Fakat hala aristokratların ya da yeni gelişmekte olan tüccar sınıfının hamiliğine ihtiyaç duyulduğu için sanatçılar, bu kesimin isteklerine boyun eğmek zorunda kalırlar. Sanatsal soyutlanma ve bunun sağladığı özgürlükle kompozisyon, teknikler ve renklere ilgi duyulması ancak serbest sanat pazarının ortaya çıkmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu serbestlik, sanatçının kendisine, iç dünyasına dönmesine imkân vermiştir. Sanatın özerkliği, onun kendi dışında bir amaca hizmet etmesini engeller. Bu yüzden de Avangardlar sanatın özerkliğine karşı çıkararak onu hayata dönüştürmek isterler. Çünkü özerklik; sanatçının toplumla arasına koyduğu mesafe ile sanatın gerçekliğe eleştirel yaklaşmasını sağlar.

Avangard ile ilgili olarak, tarih ve kapsam açısından birtakım problemler 20. yüzyıldan beri tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar, Avangardın bir dönem olup olmadığı, eğer bir dönemse hangi tarihleri ve akımları kapsadığı bağlamında olmuştur. Bazı düşünürler ve eleştirmenler, Avangard’ı Modern Sanat ile ele alırken; bazıları Avangard’ı kati surette Modern Sanat’tan ayırmışlardır.

Sanatçı Marcel Duchamp 1968’de verdiği bir röportajda;

*“Bazı kelimelerin anlamında patlama gibi bir şey var, sözlükteki anlamlarından daha büyük bir değere sahipler”* demiştir (Cabanne Dialogues 16).

Bunun kesinlikle doğru olduğu ve Duchamp’ın kendisiyle yakından ilişkili bir kelime, “avangard” dır. Terimin siyasi, askeri ve estetik söylemleri kapsayan uzun bir tarihi vardır ve en azından on dokuzuncu yüzyılın başlarından beri kültürel gelişmeleri tanımlamak için kullanılmıştır (Calinescu, 1987:95-148). Aslında, “avangard” ifadesi, yirminci yüzyılın belirli bir dizi sanatsal hareketiyle ilişkili ve geç modernitenin umutları ve hayal kırıklıklarıyla yakından bağlantılı olarak giderek anlam yüklü hale gelmiştir.

“Avangart” teriminin gelişimi ve kullanımı konusundaki tartışmalar, büyük ölçüde, Peter Bürger’in 1974’te yayınlanan, ancak yine de onun hayal kırıklığıyla dolup taşan ufuk açıcı Avangard Teorisi’nde kavramı ilk kez açıkça sınırlamıştır (Poggioli, 1981:52).

Bürger; terimi yirminci yüzyılın başlarındaki Avrupa’nın çeşitli radikal sanatsal hareketlerini tanımlamak için kullanmıştır. Bu "tarihsel avangardlar"ın, sanata toplumsal bir işlev kazandırmaya, toplumu sanatta bir temel aracılığıyla yeniden yapılandırmaya çalıştığını ileri sürmüş ve başarısız olduklarını söylemiştir. Avangard Teorisi, neredeyse tüm sonraki tartışmaların parametrelerini belirlemiş gibi görünen iki merkezi fikir biçiminde güçlü bir miras bırakmıştır.

Bunlardan ilki, avangardın bir olumsuzlama pratiği aracılığıyla işleyen “anti-sanat” olarak tanımlanmasıdır. Bürger'e göre avangardı modern sanatın daha geniş kategorisi içinde ayıran işte bu uygulamadır.

İkincisi, iyileşme süreci artan hız ve acımasızlıkla işlediğinden, yirminci yüzyılın sonlarındaki kapitalizm koşullarında otantik eleştirel sanatın imkânsız hale geldiği fikridir. Bürger'in tezine göre avangard "tarihseldir" ya da ölüdür.

Ancak zamanla Avangard Teorisi de inceleme altına alınmıştır. Bazıları haklı olarak, kapsamının sınırlı olduğunu ve örneklerinin az olduğunu ve çok dikkatli bir şekilde seçildiğini, yani Avangard Teorisinin aslında Dada ve Sürrealizm'in hiçbirini hesaba katmayan bir teori olduğunu betimlediğini iddia etmiştir<sup>1</sup>. Diğerleri, estetik özerklik ve yaşam pratiğinin merkezi kategorilerinin yetersiz bir şekilde kuramsallaştırıldığını öne sürmüştür (Murphy, 1999:33).

Bürger'in 1960'ların “neo” avangardının toptan reddine hem dar görüşlü hem de avangardın kendi açıklamasına göre meydan okumaya giriştiği bir özgünlük ve tekrar modeline dayanan kendi kendini yenilgiye uğratan, “Bitmeyen bir sonlandırma söylemi” olarak düşünülmüştür (Buchloh, 2001:45).

Kısacası Avangard Teorisi kusurlu ve kendi içinde çelişkili olarak ortaya konmuş, sonuçları tartışılmış ve varsayımları açığa çıkmıştır. Avangard söz konusu olduğunda, Paul Mann "kesinlikle söylenecek hiçbir şey kalmadığı" sonucuna varmaktadır (Buchloh, 2001:45).

Ancak bu eleştirilere rağmen, Bürger'in avangard tanımı “anti-sanat” olarak karmaşık ve heterojen bir fenomenler dizisini açıkça tek bir kavramsal fikre, olumsuzlama hareketine indirgemesine rağmen kabul görmüştür. Avangard Teorisi'nin temel argümanı ve varsayımları büyük ölçüde gözden düşmüş, avangardın ölümü üzerine tartışmalar durma noktasına gelmiş, ancak “anti-sanat”ın avangardına neredeyse hiç meydan okunmamıştır (Benjamin, 1999:64). Bu, kavramsallaştırması girift bir şekilde modernizm ile bağlantılı olan ilgili kategoriye incelemek için harcanan son eleştirel çaba göz önüne alındığında, "avangard" fikri daha da şaşırtıcıdır. Yaygın olarak kabul edilen modernizm, “postmodern” perspektiflerin inşa edilebileceği bir rahatlama sağlamak için söylemde indirgenmiş ve karikatürize edilmiştir. Son yıllarda, kategori kapsamlı bir yeniden değerlendirmeden geçmiş ve bu sırada karmaşıklığı ve zenginliği restore edilmiş, ancak “avangard” terimi bu şekilde yeniden ele alınmamıştır (Eysteinson, 1992:143-178).

“Avangart” terimini tanımlamaya veya kavramsallaştırmaya çalışmaktansa, onu belirli bir fikir, düşünce örüntüleri, izleme ve okuma bağlarını ortaya çıkaran, patlamaya izin veren buluşsal bir araç olarak kullanarak avangardı “düzgün bir şekilde” kavramsallaştırmak ya da tarihini “düzeltmek” değil de daha çok, avangardın kuramsallaştırılması sürecinde neyin tehlikede olduğu ve bu sürecin bu süreci nasıl etkilediğidir. Sanatı nasıl anladığımız ve sanatlar arasındaki ilişkileri esaslıdır.

<sup>1</sup> Bu nedenle, örneğin Richard Murphy, Bürger'in tezini, Avangard Teorisi: Modernizm, Dışavurumculuk ve Postmodernite Sorunu'nda Alman Dışavurumculuğu üzerine çalışmalarıyla tamamlamaya çalışır. Benzer şekilde, Boris Groys'un Total Art of Stalinism, Rus avangartları bağlamında Bürger'in vardığı sonuçların uygulanabilirliğine etkili bir şekilde meydan okuyor.

## Peter Bürger ve Teorisi

Peter Bürger'in Avangard Teorisi (1974), sanat teorisi içinde ve özellikle 20. yüzyılın sanatı üzerine sanat teorisi içinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu yayınlanan metin, Sürrealizm, Dadaizm, Fütürizm veya Neo-Avangard üzerine sayısız kitap içinde esas olandır.<sup>2</sup>

Bürger kitabında sanatın tarihsel gelişimini anlatıyor. Bürger'in metninde kabaca beş tarihsel gelişme seçilebilir. Birincisi, kiliselerde yeri olan ve hala açık bir işlevi olan kutsal sanattır. Ressamlar çoğunlukla isimsiz kalmıştır. Bürger'e göre ikinci adım, açık bir işlevi olan (yani sarayı temsil etmek ve prensi övmek) olan ve yine kolektif bir karşılama olan saray sanatıydı. Ressamlar artık anonim değil ama üretim daha bireysel hale gelmiştir.

Avangard Teorisi'ndeki üçüncü tarihsel bölüm ise burjuva sanattır. Burjuvazinin kurtuluşuyla birlikte, kapitalizmde sanat görece özerk hale gelmiş ve kendi alanını yaratmıştır.

*"Sanat özerkliği bir sivil toplum kategorisidir. Sanatın pratik yaşamdan tarihsel olarak gelişmiş kopuşunu, ayrıca, kasıtlı olarak bağlı olmayan bir şehvetin boynuzlardan geldiği gerçeğini tanımlamaya izin verir (Poggioli, 1981:56)."*

Peter Bürger'e göre sanatın bu yeni özerkliği, Kant'ın kuramlarından sonra, kendi dediği estetiklik döneminde başlamıştır. Bürger, Immanuel Kant ve Friedrich Schiller'in beğeni ve estetik konusundaki görüşlerini analiz eder. Kant, bilginin mantıksal ve duyusal olmak üzere iki biçimi olduğunu söyler. Estetik, bu iki bilgi biçimi arasında yer alırken, evrensel bir iddiaya sahip olması gerektiği için beğeni özgür ve ilgisizdir.

*"Herkes kabul etmelidir ki, güzellikle ilgili bir yargı en az ilgiyle karıştırılıyorsa, o zaman çok taraflıdır ve saf bir beğeni yargısı değildir (Allison, 2001:85)."*

Sonuç olarak sanat, çıkarla yargılanamayacağı için özerktir, yani ne kilise ne de mahkeme, evrensellik iddiasını kaybetmeden çıkarlarına hizmet eden sanatı üretmez. Kant'ın ürettiği teoriler, on dokuzuncu yüzyılın son on yıllarında Sembolizm düşüncesinde tam gelişmiş biçimlerine ulaşmıştır.

Bürger, sanatın kendini yansıtıcı ve aynı zamanda işlevsiz hale geldiğini söylüyor. Bu noktada sanatçıların aktif yaşam pratiğinden bu kopuşu fark etmesiyle sanat tarihinde dördüncü dönem olan avangard dönemi başlamıştır (Calinescu, 1987:95-148).

Sanatçılar özeleştirici yoluyla, sanatın günlük yaşam üzerinde bir etkisi olamayacağını farkına vardılar. Sanatçılar bu işlevsizliğin üstesinden gelmek için yeni yollar geliştirdiler (Ray, 2009:81).

Bu girişimle Bürger'in avangard hareketin motivasyonunu tanımlaması, Adorno'nun iki yönlü gördüğü modernist sanat tanımına karşı çıkmaktadır.

*"Her sanat eseri, kendisini kendinde bir amaç olarak öne sürdüğü ve toplumun egemen mantığına aldırmaaksızın kendi gelişiminin mantığını takip ettiği sürece özerktir; ama her eser aynı zamanda, toplumsal ilişkilerin ve süreçlerin toplam bağlantısı olarak anlaşılabilir toplum gerçekliğini ortaya koyan ve onaylayan bir şifre olması bakımından da bir toplumsal gerçektir (Ray, 2009:81)."*

---

<sup>2</sup> Bürger'in alıntılanıldığı Post-Modernizm veya Neo-Avangard üzerine metinler, çoğunlukla onun yanlış olduğunu kanıtlamak için yapar. Bürger, Neo-Avangardı, kurumsallaşmış bir sanatın katı çerçevesi içinde yer aldığı ve bu nedenle günlük yaşam üzerinde herhangi bir etkisi olamayacağı için yalnızca parodi olarak reddeder. Özellikle Hal Foster, Gerçeğin Dönüşü (1996) adlı kitabında Bürger'in girişimlerini reddeder. Tekrarın yeniden üretim olmadığını yazan Lacan'ın ardından, Foster büyük iddiasını geliştirir. Neo-avangard-hareketlerin sadece bir canlandırma olarak değil, daha ziyade travmatik bir eleştirel canlandırma biçimi olarak görülmesi gerektiğini düşünüyor.

Adorno için sanat, farklı düzeylerde olumsuzdur oysa Bürger avangardın sanatı yaşam pratiklerine yeniden entegre etme çabalarını daha olumlu terimlerle tanımlar.

Ancak Bürger, bu projenin (günlük yaşam-pratiğine yeniden entegre olma) başarısız olduğunu iddia ediyor. Avangard tarihsel hale gelmiş ve müzeye entegre olmuştur. Yani kurumsallaşmış ve aynı zamanda gündelik hayattan ya da onu etkileme amacından kopmuştur. Bu, neo-avangardın (sanat tarihinde beşinci tarihsel adım olarak kabul edilebilecek) ortaya çıkmasıyla oldukça açık hale gelmiştir (Buchloh, 2001:45).

## Sanat ve Sanatın Yozlaşması

Avangardın burjuvazi hakkında hoşgörmediği şey onun dilidir. -Roland Barthes

*“Rusya'nın siyasi bir devrime ihtiyacı var. Amerika'nın sanatsal birine ihtiyacı var (Roché 151).”*

Nisan 1917'de New York'ta yazılan ve yayınlanan küçük bir dergi olan The Blindman'i ilan edilen bu sözlerin yazarı Henri Pierre Roché, ifadesinin daha sonra ne kadar kehanet gibi görüneceğini tabi ki hayal bile edemezdi. New York'un ilk Bağımsız Sanatçılar Sergisinin<sup>3</sup> yakında açılacağını kesinlikle bilmesine rağmen Roché, bunun daha sonra yirminci yüzyıl sanat tarihindeki en önemli olaylardan biri olarak hatırlanacağını öngöremezdi. Arkadaşı ve Blindman yardımcı editörü Marcel Duchamp'ın sergiye bir eser göndermeyi amaçladığının farkında olsa da Roché bu "çalışma"nın şimdilerde adı çıkmış Çeşme şeklini alacağını bilemezdi (Buchloh, 2001:45). (Resim 1.)

Ters çevrilmiş ve "imzalı" bir pisuar, Duchamp'ın en kışkırtıcı eserlerinden biridir. 1934'te André Breton tarafından “sanatçının seçimiyle sanat eserlerinin saygınlığına terfi ettirilen üretilmiş nesnelere”, “Deniz Feneri” 88 olarak tanımlanan bir tür olan hazır yapıtlarının en ünlüsüdür. Breton'un tanımı, benzersiz sanat eseri ile seri üretilen nesne arasındaki, sanatsal medyaya ilişkin geleneksel fikirler ile sanatı yaratanın yalnızca sanatçının ayrıcalığının olduğu şeklindeki radikal önerme arasındaki karşıtlık üzerinde döner (Calinescu, 1987:95-148). Çeşme bir paradoks olarak görünür; sanat dışının kasıtlı olarak bir sanat bağlamına sokulması yoluyla sanatın uzlaşımına bir saldırıyı temsil eder ve aynı zamanda sanatın karşıtlığı aşma yeteneğinin teyidi, sanatsal özgürlüktür.

Sonuç olarak Çeşme, yirminci yüzyıl boyunca estetik deneyim ile daha geniş sosyal deneyim arasındaki ilişkiye dair tartışmalarda merkezi bir rol oynamıştır. Örneğin Peter Bürger'in Theory of the Avangarde'ında (1974), pisuar avangard anti-sanatın paradigmatic bir örneği olarak görünür.

Bürger'e göre avangardın yanıt verdiği merkezi sorunsal, sanatın özerkliğidir. Sanatın "yaşam pratiği" dediği şeyden ayrılması; avangardın bir dizi stratejik olumsuzlama yoluyla meydan okumaya çalıştığı şey bu özerkliktir. Hazır yapı, Bürger'in argümanında, iş kategorilerinin ve bireysel zanaatkarlığın olumsuzlandığını gösteren önemli bir kanıt olarak hizmet etmektedir. Bununla birlikte, Çeşme'yi bir olumsuzlama hareketi olarak konumlandırmak, onun kurucu belirsizliğini ve karmaşıklığını görmezden gelmek olduğu için, bu konumlandırma önemli ölçüde azaltma pahasına gelir (Buchloh, 2001:45).

Çeşme'nin Bürger'in yaklaşımında bastırılan yönlerini açığa çıkarmak, farklı bir dizi kaygının ve sorunun ortaya çıkmasını sağlar ve bu da Avangard Teorisi'nin teorik çerçevesinin sınırlarını ortaya çıkarır. Adorno'ya ve özellikle 1967 tarihli “Sanat ve Sanat” makalesinde ortaya koyduğu

<sup>3</sup> Serginin tarihi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Thierry de Duve, “Given the Richard Mutt Case.”

fikirlere göre; estetik özerklik, anti-sanat ve sanat medyası arasında çok önemli bir bağlantı kurar, böylece sanatın ilişkisi sorusuna izin verir (Buchloh, 2001:45). Daha da önemlisi, bu, sanat eserine tek bir fikrin veya niyetin ifade edilmesine indirgenmeden yaklaşılabileceği bir alan yaratır. Böylece, Çeşme gibi hareketlerin belirsizliğinin ve kararsızlığının tam gücünü açıklamak için bir araç sağlar.



Resim 1: Marcel Duchamp, Çeşme (1917).

### **Anti-Sanat ve Avangard Bitişi**

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da ortaya çıkan farklı sanatsal hareketler ve pratikler için birleştirici bir kavram ve tarihsel bir zemin oluşturmaktır. Öncelikli olarak Sürrealizm ve Dada'ya odaklanan Avangard Teorisi, bu tür hareketlerin ütopyik amaçlarını vurgular ve dile getirmeye çalıştıkları politik meydan okumayı netleştirmeye çalışır (Eysteinson, 1992:143-178). Ancak, avangard kavramının en etkili ifadesi ve temel argümanlarının provasını yapmak gerekmektedir.

Bu nedenle, çalışmalarında gelişen iki önemli ayrımı detaylandırmadan önce Bürger'in kurduğu tarihsel yörüngenin ana hatlarını inceleyelim.

Birincisi modernizm ile avangardların pratiği arasında ve ikinci olarak da tarihsel avangardlar ile neo-tarihçiler arasında avangardlar (Bürger, 1984:50-120).

Avangard Teorisi'nin temel önermesi, avangardın ortaya çıkışının, sanatın "toplumsal alt sistemi"nin burjuva kültürü içinde giderek farklılaştığını ve izole edildiğini gören tarihsel bir yörüngede mantıksal bir gelişme olduğudur. Avangard, sanatın özerkliğinin tarihsel açılımının bir sonucudur. Bürger için bu, sanatın diğer toplumsal alanlardan bağımsız bir alan olarak işaretlenmesi ve farklı bir değerler dizisine göre işlemesi anlamına gelir. Özerklik kavramının, diğer sosyal sistemlerin dışında (tarihin, ekonominin ve siyasetin ötesinde) duran bir alan olduğunu öne sürerek, sanatın tarih dışı bir kategori olduğu fikrini teşvik ettiğini ve böylece özerkliğin sanata ait olduğunu öne sürer. Bu da sanatın ortaya çıkması için gerekli bir koşuldur. Aslında, Bürger, bunun bir yanılsama olduğunu, çünkü sanatın özerkliğinin tamamen tarihsel ve olumsal olduğunu savunmaktadır (Bürger, 1984:50-120). Bu iddiayı doğrulamak için Bürger, sanatın işlevinin, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında bir saray işlevi aracılığıyla kutsal bir rolden etkin bir işlevsiz konumuna dönüştüğü bir yörünge çizmektedir. Bürger, bu değişikliklerin eşit hızda ilerlemediğinin farkında olsa da anlattığı sanatın zanaatkarlar tarafından kolektif üretimin ilk aşamasından ve toplumsal sistemler içinde kolektif kabullenmeyi gerektiren törensel bir işlevden, bir bireysel sanatçının önemli bir figür haline geldiği ikinci evrede sanat nesnesinin işlevi ve alımı, herkes tarafından anlaşılabilen temsili bir nesne olarak kabul edildiğinden, sosyal veya kolektif kalır (Eysteinson, 1992:143-178).

Sanat, özneyi kendine geri getirmenin bir aracı olarak anlaşılır. Immanuel Kant'ın anlama ve hayal etme yetilerinin serbest oyunu olarak tanımladığı güzelin verdiği haz, parçalanmış deneyim karşısında bir teselli sağlar. Böyle bir sistemde, alım özel bir mesele haline gelir; Vurgu, öznel ve bireysel beğeniyle ilgili olarak estetik yargıdadır. Sanatçı artık bir zanaatkar değil, burjuva özneye özgün bir deneyim yaratma sorumluluğuyla görevlendirilmiş bir dahidir. O halde sanatçının görevi sadece bir süs nesnesi üretmek değil, eser aracılığıyla estetik fikirleri ifade etmektir (Calinescu, 1987:95-148).

Bürger'e göre sanatın toplumdan artan ayrılığı, o ünlü söz "sanat için sanat" sloganıyla on dokuzuncu yüzyılın sonlarında estetikçilikte doruk noktasına ulaşır. Bürger, sanatın gündelik yaşamdan kopuşunun işte bu anda doruğa ulaştığını ileri sürer.

"Burjuva toplumunda sanatın her zaman kurumsal statüsünü oluşturan yaşam pratiğinden ayrılık, artık eserlerin içeriği haline gelir (Philip, 1993:196-201)."

Estetikçilik, estetik özerkliği sanatın gündelik hayatın prangalarından kurtulma, gündelik hayatın sıradanlığının üzerine çıkma yeteneği olarak formüle ederek bu görünürdeki özgürlüğü kutlar. Toplumdan bağımsız olan sanat, bu nedenle, daha yüksek değerlerin somutlaştırılabileceği bir alan olarak ve dolayısıyla yozlaşmış ve sıradan "yaşam pratiğinin" eleştirisi olarak işleyen bir alan olarak şekillenir. Bürger, avangardın tam da bu anda ortaya çıktığını öne sürer. Sanatın özerkleşmesinin tarihsel açılımına bir yanıtıdır (Bürger, 1984:50-120).

Bürger'e göre onun ortaya çıkışının işaret ettiği şey, özerkliğin yalnızca estetizmin kutladığı özgürlük olmadığı gerçeğidir. Ama aynı zamanda bir tür hegemonik sınırlama veya susturmadır. Çünkü toplumdan kopuşunda sanatın sahip olabileceği her türlü eleştirel güç nötralize edilir. Sanat istediği her şeyi protesto edebilir, ancak sanat olarak kaldığı sürece "yaşam pratiği" üzerinde gerçekten bir etkisi olamaz. Bürger, estetiğin ortaya çıkmasıyla birlikte, "burjuva toplumunda toplumsal etkisizliğin sanatın özü olarak ortaya çıktığını ve böylece sanatın özeleştirisini kışkırttığını" öne sürer (Carroll, 1987:60). Sanatın toplumsal etkinliğini yeniden tesis



etmeye, onu toplumun hizmetine geri vermeye çalışan avangardın görevi bu özeleştirmedir (Calinescu, 1987:95-148). Sanat için sanatın, sanatın sosyal ve politik güçsüzlüğünden daha az olmadığını kabul eden ve gösteren avangardlar, sanat ile “yaşam pratiği”ni yeniden birleştirmeye çalışırlar; ancak bunu yaparak sanatı hayata entegre etmeyi değil, hayatı sanatta bir temelden dönüştürmeyi amaçlarlar. Bu, Bürger'in teorize ettiği şekliyle avangardın devrimci politik görevidir. Sanat ve toplumu uzlaştırmanın ütopyik amacı tarafından yönlendirilen bir görevdir (Calinescu, 1987:95-148).

Bununla birlikte, Bürger'in okumasında avangard sanatçıların kendilerine yükledikleri görev, her zaman başarısızlığa mahkûm olan bir görevdir. Çünkü Bürger'in ileri sürmeye devam ettiği gibi, sanat ile yaşamı uzlaştırma amacı nihai olarak çelişkilidir: "Sanatın yaşam pratiği karşısındaki (göreceli) özgürlüğü, aynı zamanda, eğer varsa, yerine getirilmesi gereken koşuldur. Gerçekliğin eleştirel bir bilisi olmaktır". Başka bir deyişle, özerklikten vazgeçmek, sanatın meydan okuma gücünden vazgeçmek anlamına gelir; Dislokasyon kritik mesafenin bedelidir (Bürger, 1984:50-120). O halde sanatı hayata ya da tam tersine daraltmak, eninde sonunda sanatı yok etmektir. Avangard, sanatla halkı uzlaştırmaya, toplumsal koşulları dönüştürmeye çalışır fakat başarısız olur çünkü sonunda sanatı terk edemez veya etmeyecektir. Ancak bu, avangard projeden öğrenilecek hiçbir şey olmadığı anlamına gelmez; Bürger, onların başarısının, sanat kurumu olarak adlandırdığı şeyi tanımlanabilir kılmakta olduğunu savunuyor. Kurum ile, sanatın üretim ve alımlanmasının tarihsel koşullarının yanı sıra “belli bir zamanda geçerli olan ve eserlerin alımlanmasını belirleyen sanat hakkındaki fikirlerin” çerçevesini spesifik olarak belirtmek ister.

Avangard, sanatın kurumsal statüsünü açığa vurarak, sanatın toplum içindeki özerk statüsünün, yaşam pratiğinden ayrılmasının, sanatın kendisi için gerekli olan ya da onun içinde var olan herhangi bir şeyden ziyade temelde tarihsel olduğunu ortaya koyar (Calinescu, 1987:95-148).

Bürger, modern sanatta, her ikisi de yukarıda ana hatları verilen tarihsel yörüngeye özdüşünümsele tepkiler olarak kabul edilen iki dürtü tanımlar. Birincisi (Marx'tan ödünç alınan terimlerle) bir "sisteme eleştiri" olarak tanımlanmaktadır. Sanat ile “yaşam pratiği” arasındaki mesafeyi kabul ederek, sanatın ne olduğuna dair güçlü bir inançla içe bakışla çalışır (Bürger, 1984:50-120). Merkezci bir hareket, estetik özerkliği sorgulamaz, bunun yerine sanata biçimci bir yansıma olsa da kurumdan ziyade sanatın medyasını sorgular. Buna karşılık, Bürger'in tanımladığı ve avangard olarak adlandırdığı diğer dürtü, “özeleştiri” mantığına göre işler, hareketi merkez kaçıtır, topluma doğru bakar ve sanatın sanat olmayanla ilişkisini sorgular. Avangard sanat, medyanın biçimleriyle değil, sanatın kendisinin toplumsal alt sisteminin (kurumunun) söylemleri ve yapılarıyla ilgilenir.

O halde Bürger'e göre, sisteme içkin eleştiri tarzı özerk sanatın estetiğini pekiştirirken ve estetizmin mirasçısı iken, avangard, “sanat”ın ne olduğu ve nasıl işlediği hakkında sorular sormaya çalışarak bu sisteme saldırır ve saldırır. İlki sanatın özerkliğini onaylarken, ikincisi bu özerkliği tarihsel bir olumsuzluk olarak ortaya koyar (Bürger, 1984:50-120).

Bu nedenle Bürger'in eseri, modernizmi ve avangard'ı estetik özerkliğe farklı tepki biçimleri olarak konumlandırıyor. Modernizm, sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımı yeniden tanımlıyor, avangard fikre meydan okuyor. Yine de Richard Murphy'nin iddia ettiği gibi, özerklik kavramının kendisi Bürger'in tezinde hiçbir zaman tam olarak açıklığa kavuşturulmaz ve muğlak kalır (Murphy, 1999:33). Avangard Teorisi, sanat ile sanat-olmayan arasındaki karşıtlığının geçerliliğini verili olarak alır, sanki onu oluşturan şey, sanat ve “yaşam pratiği”ni oluşturan şey zaten kabul edilmiştir ve aralarındaki ilişki (ya da ilişki eksikliği) aşıkardır (Dunchamp, 2000:68-200).

Bürger, avangardın yadsımanın gücüyle ilerlediğini öne sürer. Bürger'in Çeşme'yi konumlandırması bu olumsuz protestonun bir örneğidir. Duchamp'ın "Hazır Ürünleri sanat eseri değil, tezahürdür" söylemi de buna cevaptır. Duchamp'ın işaret ettiği tekil nesnenin biçim-içerik bütünlüğünden değil, yalnızca bir yanda seri üretilen nesne ile diğer yanda imza ve sanat-teşhir arasındaki karşıtlıktan anlam çıkarılabilir. Bürger bunu bir olumsuzlama jesti olarak okur, pisuvar seri olarak üretildiğinden, yalnızca benzersiz sanat eserinin aurasının değil, aynı zamanda geleneksel olarak sanatla ilişkilendirilen işçilik ve beceri olduğunu ileri sürer. Başka bir deyişle, burjuva sanatının üretim ve alımlama açısından biricik ve bireye verdiği vurgunun yanı sıra sanat "eserini" de olumsuzlar. Bir olumsuzlama hareketi olarak, çeşme sanat karşıtıdır. Sanatın lütuftan düştüğü anı temsil eder ve burjuva sanat kurumunda sanatçının imzasının "yapıtın niteliğinden daha fazlasını ifade ettiğini" kesin olarak ortaya koyar (Dunchamp, 2000:68-200).

Bürger, Duchamp'ın bir başka hazır yapımına atıfta bulunarak şöyle söylüyor:

*"İmzalı bir eser bir kez müzede yer almayı hak eden bir nesne olarak kabul edildiğinde, provokasyon artık kışkırtmıyor; karşıtına dönüşür. Bugün bir sanatçı, bir soba borusunu imzalar ve sergilerse, o sanatçı kesinlikle sanat piyasasını kınamaz, ona uyum sağlar (Dunchamp, 2000:68-200)."*

Gerçekten eleştirel sanatın mümkün olduğu tarihsel dönem sona ermiş, otantik avangard ölmüştür. Ardından sanat, burjuva topluma meydan okuyamaz, "neo-avangard, avangardı sanat olarak kurumsallaştırır ve böylece gerçekten avangard niyetleri reddeder." Avangardların, tam açılımının ardından estetizmin anlamını ortaya çıkarması gibi, Bürger'in teorileştirmesi de avangardların anlamını tam açılımlarında açığa vuran şekilde konumlandırır. Avangard teorisi, avangard görevin (ve başarısızlığının) ortaya çıkabildiği, çünkü tarihsel hale geldiği anı işaret eder.

Warhol'un 1950'lerin ve 60'ların "neo" avangardının Bürger'in en önemli örneği olması şaşırtıcı değildir.

Bürger kendisini "The Business Art Business" (Warhol Felsefesi 92) içinde ilan eden Pop sanatçısı, piyasaya uyum sağlama arzusunu gizlemez. Çalışmalarında, "Fabrika" adlı stüdyosunda "montaj hattında" serigraf baskı kanvaslar aracılığıyla sanat üretimini sadece mekanize ederek değil, aynı zamanda konu seçimiyle de sanat eserinin metalaştırılmasını vurgular. Campbells'in bir süper market rafına benzetmek üzere asılan çorba tenekeleri serisi, Bürger'in karşı çıktığı türden "asılsız" bir tekrarı bilerek gerçekleştiriyormuş gibi görünür. (Resim 2) Böylece, Theory of the Avangard'da Duchamp'ın iyileşmesine damgasını vuran Pop'tur. Çorba kutuları sanat kurumunun gücünü, Duchamp'ın radikal hareketinin hegemonik çevresini simgeler. Dolayısıyla Bürger için Warhol'un eseri sanat karşıtlığının tam tersidir (Warhol ve Treatiack, 1997:120).

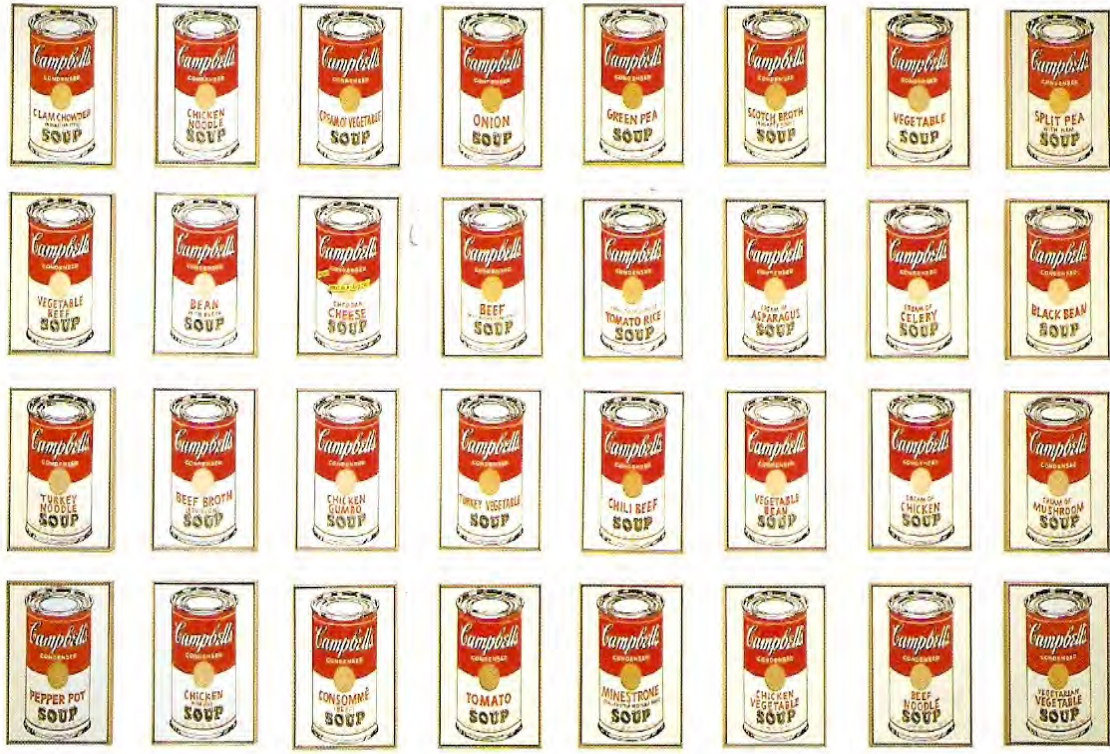
"Adorno'nun "sertleşmiş ve yabancılaşmış olana mimetik uyum" dediği şey muhtemelen Warhol tarafından gerçekleştirilmiştir (Warhol ve Treatiack, 1997:123).

Campbell çorba tenekesinin resmi, meta toplumuna karşı direnişi yalnızca orada görmek isteyen kişi içindir Neo-avant. Avangardın gelenekle olan kopuşunu ikinci kez göz önüne gelir ve anlamdan yoksun herhangi bir anlamın koyulmasına izin veren bir tezahür haline gelir.

Başka bir deyişle de Warhol'un sanatı tüm niyet ve amaçlar için meta kültüründen ayırt edilemez ve dolayısıyla tamamen olumludur, piyasanın ona attığı değerlerin bir aracıdır (Warhol ve Treatiack, 1997:123).

Sanat tarihçisi Susie Gablik, sanat dünyasının bürokratikleşmesi hakkında yazarken bu fikir havuzundan yararlanıyor ve avangardın ölümünün, makineleri dahil etmek ve böylece

etkisizleştirmek için önceden programlanmış bürokratik geç kapitalist bir toplumun bir sonucu olduğunu savunuyor.



Resim 2: Andy Warhol, 32 Çorba Tenekesi (1961-62).

Gablik'e göre, neo-avangard sanatçı, geç kapitalizmin çarkındaki bir dişli olarak, finansal güvenlik ve ödülün cazibelerine karşı koyamaz. "Öncü konsept, iyi bir pazarlama stratejisiyle takas edilmiştir (Suzie, 2004:53)." Sanatçı egemen ideolojiyi satın aldığı (ve sattığı) avangard statüsü kaybedilir.

Estetikçilik, Bürger'in çerçevesini yinelersek, sanatın toplumdan ayrılmasının tarihsel sürecinin tam olarak ortaya çıktığı ana işaret eder. Bu, sanatın özerk hale geldiği, toplumsal alt sistem "sanat"ın kendisini daha geniş sosyal alanlardan koparmış görüldüğü andır. Avangard, bu anı protesto yoluyla işaretler ve böylece sanat kurumunu sınırlandırır. "Sanat" tek bir eserden ziyade bir kurum olarak sınırlandırıldığında genel bir kategori haline gelir. Aynı şekilde avangard, sanatsal araçlar veya medya kategorisini genelleştirir. Avangard, "sanat" alt sistemi içinde çalışmak ve araçlarını baskın bir üsluba göre seçmek yerine, "geçmiş dönemlerin sanatsal araçlarının mevcudiyetini bir ilkeye yükselterek bir dönem üslubunun olasılığını ortadan kaldırmıştır. Evrensel kullanılabilirlik olmadıkça, sanatsal araçlar kategorisi genel bir kategori haline gelmez."

O halde Bürger'in öne sürdüğü şey, avangardın genelleştirilmiş "sanat" kategorisinin sanat malzemelerinden, genelleştirilmiş medya kategorisinden ayrılmasını işaret etmesidir. Daha önce sanat -resim, heykel, müzik vb.- varken, avangard, işin maddi biçiminin veya ortamının olumsuzluğunu ortaya çıkararak, herhangi bir malzeme veya nesnenin (örneğin bir pisuar) kapsanma olasılığını "sanat" genel kategorisi altında açar. Bu, sanatın aşamalı özerkleşmesinin,

genelleştirilmiş “sanat” kategorisinin sanat eserinin malzemeleriyle gerekli herhangi bir bağlantıdan ayrılmasıyla sonuçlandığını söylemektir (Bürger, 1984:50-120).

Özerklik fikrini kavramsal bir kategorinin sınırlandırılması olarak bu şekilde ifade etmenin bir sonucu, “sanatın” maddi desteğini, ortamı, sanat-olmayan olarak konumlandırmasıdır. Sanat ile sanat olmayan arasındaki ilişkinin, yalnızca toplumsal uzlaşımlar (örneğin, bir galeride ne tür nesnelere gösterilip gösterilmediği) açısından değil, çalışmanın kendisinin maddi biçiminde de ortaya çıktığı gösterilmiştir. Bu ışık altında, “sistem-içkin” sanat sorunsalı, genel “sanat” kategorisinin zeminini oluşturmak için bir medya araştırması olarak anlaşılabilirken, “özeleştiril” avangard sanat sorunsalı dönüşüyor.

Duchamp'ın 1913 tarihli bir notta kendisine sorduğu soruyu sorarak, kişinin bu kategoriye direnmek için belirli malzemeleri veya teknikleri kullanıp kullanamayacağı üzerine: “İnsan 'sanat' eseri olmayan işler yapabilir mi?” Avangardı, her "eseri" "sanat" olarak ilan eden ve böylece onu silahsızlandıran ve sanattan muaf tutan iktidara karşı protesto olarak anlamamız, "sanat" kavramının iyileştirici gücüne karşıdır.

Avangard, bu nedenle, dile karşı, kavramsal soyutlamanın bütünleştirici gücüne karşı işlemek için sanatsal üretimin maddi ortamını kullanmak olarak anlaşılabilir. Bu şekilde çerçevelenen avangard eserlerin, Bürger'in onları “anti-sanat” gibi tek, tek anlamlı bir kavram altında sınıflandırma girişimine karşı bu kadar dirençli görünmesi şaşırtıcı değildir. Yine de Bürger'in avangardların sanat eserlerine yaklaşımını meşrulaştıran şey, “sanat” kategorisinin malzemelerinden ayrılması konusundaki bu üstü kapalı iddiadır. Bürger, Çeşme gibi avangard bir yapıtı, kendi içinde düşünülmesi gereken bir şey olarak görmez. “Biçim-içerik bütünlüğü” değil, kavramsal fikirlerin tezahürüdür. Nitekim, Avangard Teorisi'nin ana metninden önce gelen ön açıklamalarda Bürger, örneklerin kullanımının “bireysel çalışmaların tarihsel veya sosyolojik yorumları olarak değil, bir teorinin illüstrasyonları” olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir (Warhol ve Treatiack, 1997:123).

Başka bir deyişle, avangartların maddi tarihini ve eserlerini bilerek kendi kavramsal şemasına uyacak şekilde bükür. Avangardın “burjuva sanatı” kategorilerine alternatif bir kategori dayatarak onlardan kurtulma girişimine tepki verir. O halde, Bürger'in Çeşme'yi nasıl konumlandığı ile davanın tarihsel gerçekleri arasındaki uyumsuzlukları keşfetmek şaşırtıcı değildir. Bürger'in Duchamp'ın hazır-yapımı imzalamasına verdiği öneme gelecek olursak; Bürger'in tartışmasına hakimdir. Görüldüğü gibi, hazır-yapım anlamı “bir yanda seri üretilen nesne ile diğer yanda imza ve sanat-sergisi arasındaki karşıtlıktan” kaynaklanmaktadır. Dahası, sanatçının geleneksel rolüne meydan okuyan şey de imzalama prosedürüdür, çünkü “Duchamp seri üretilen nesnelere (bir pisuvar, bir şişe kurutucu) imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde” Bürger, "kategoriye reddediyor" diye yazar. Yine, burjuva sanat kurumunun kategorilerini hem ortaya çıkaran hem de reddeden hazır-yapım paradoksunu gösteren imzadır (Duchamp, 2000:68-200).

*“Duchamp, seri üretilen, rastgele seçilmiş nesnelere imzasını atıp bunları sanat sergilerine gönderdiğinde, sanatın bu provokasyonu, sanatın ne olduğuna dair bir kavramı önceden varsayar: Hazır-Made'leri imzalaması, “eser” kategorisine açık bir gönderme içerir. “ Eserin hem bireysel hem de benzersiz olduğunu kanıtlayan imza, burada seri üretilen nesneye yapılandırılmıştır (Duchamp, 2000:68-200).”*

Dikkat çekici bir şekilde, Bürger'in Çeşme anlayışının en önemli yönü hazır yapıtın metinsel unsuru iken, aynı zamanda en az yansıtılan yönüdür. Bürger'in Çeşme'de gerçekte ne olduğundan çok görmek istediğinin bir göstergesidir. Aslında Bürger'in çalışmasının hem dayandığı hem de bastırıldığı şey, hazır yapıtların dil ve yazıyla olan ilişkisidir.

Bürger, hazır-yapım üzerindeki yazının maddeselliğini yok sayar, onun tekilliğini ve özgüllüğünü kendi kuramına dahil eder ve ona muğlak bir nesneden ziyade birleşik bir teorik kavramın (anti-sanat) sunumu olarak yaklaşır. Tıpkı "eserler"in özerk bir "sanat" alanına dahil edilerek silahsızlanıp iktidarsız hale getirilmesi gibi, çeşme de kapsayıcı bir teoriye dahil edilmesi için basitleştirilir ve küçültülür. Avangard teorisi, Duchamp'ın (ve daha geniş anlamda avangardın) karşı çıktığı kavramsal kategoriye "iş"in dahil edilmesini gerçekleştirir: Bu ışıkta, ortaya koyduğu şey, sanat yapıtlarının maddi alanı ile sanat eseri arasındaki gerilimdir yapılandırma kavramı "sanat" (Bürger, 1984:50-120).

Bürger, tüm biçimlerin "toplam kullanılabilirliği"nin "her şeyin yolunda gittiği" bir duruma işaret ettiği sonucuna varır "sanat" etiketinin herhangi bir estetik değere bakılmaksızın herhangi bir nesneye uygulanabileceği bir durumu tasavvur eder. Bürger, tüm araç ve gereçler mevcut olduğunda, sanat alanının yapısının bozulduğunu ve estetik teori için sınırlandırılmış bir çalışma alanı olmaktan çıktığını iddia eder. Avangardın başarısızlığı böylece daha geniş anlamda sanatın ölümüne evrilir.

## SONUÇ

Avangard, yirminci yüzyıl ideolojik modelinin içkin bir parçası olarak anlaşılmıştır. Sanat yoluyla toplum mühendisliği projesi, bir yandan modern deneyimin koşullarına karşı bir protesto ve sanat temelinde daha iyi bir yaşam yaratma girişimi olarak, diğer yandan da yaşamı estetize etme girişimi olarak kavranmıştır. Avangardın yalnızca ütopyik rüyada değil, aynı zamanda onun tersi olan, kâbus gibi totaliterlik projesinde de yer aldığı görülüyor. Bununla birlikte, her iki perspektiften de avangard, yirminci yüzyılın kilit kültürel tezahürü değilse de zamanının en önemli ve hayati çelişkilerini ve karmaşıklıklarını dile getiren bir fikir olarak görünür. Ancak yirminci yüzyıl sona erdi. Yeni ideolojik takımyıldızların oluşturulduğu, yeni hayallerin yaratıldığı yeni bir yüzyıldayız, aslında son yüzyılın ideolojik kalıplarını ancak bu yeni yüzyılın ortaya çıkması koşuluyla tanıyabileceğimizi iddia edebiliriz. Yirminci yüzyılı yapılandıran büyü meydan, yeni yüzyılın olanakları olarak ortaya çıkıyor. O halde, yirminci yüzyılın hayalleri ve hayal kırıklıklarıyla yakın ilişkisi göz önüne alındığında, Avangard'ın taşıdığı esas anlam unutulmamalıdır. Avangard'ın "öncü", adeta bir "kaşif" anlamına geldiği düşünülürse, her çağın kendi Avangardlar'ı vardır ve olacaktır. Burada, Avangard olarak nitelendirilecek eser ya da kişinin keşif ile bağını koparmamasına ve eleştirel momenti korumasına dikkat edilmelidir. Avangard, ancak hem keşfin hem de eleştirinin olduğu bir durumda var olabilir. Önce var olan durumdan duyulan rahatsızlık, eleştiriyi getirir. Fakat sanatçı sadece eleştiri yapmakla kalmaz, mevcut olanı değiştirecek hatta yok edecek yeni bir şeyi aramaya başlar. Daha önce hiç denenmemiş ve aynı zamanda toplumun geleneksel değerlerini, alışkanlıklarını yıkacak kadar radikaldir. Peter Bürger'in tanımladığı şekliyle Avangardlar'ın bunu bir anlık da olsa bunu başardıklarını görüyoruz. Peki günümüzde böyle eserler, sanatçılar Renato Poggioli'nin iddia ettiği gibi mevcut mudur? Yoksa onlar ancak 20. yüzyıl Avangardı'nın zayıf birer yansımaları ya da taklitleri midir? Eğer keşif ve eleştiri devam ediyorsa, çağdaş sanatla ilgili kaygılar yersizdir. Fakat çağdaş eserler, eski fikirleri tekrarlamadan öteye gidemiyorsa o zaman demektir ki, sanat şu dönemde bir döngü içindedir, bunun kırılıp kırılmayacağını öngörmek ise şimdilik bir kehanet olmaktan öteye geçmemektedir.

## KAYNAKÇA

Allison, H. E. (2001). *Kant's Theory of Taste – A Reading of the Critique of Aesthetic*. Cambridge University .

- Auslander, Philip. (1993). Rev. *Of The Theory-Death of the Avant-Garde*, by Paul Mann. Drama Review Fall 196-201.
- Benjamin, A. (1999). *Art, Mimesis and the Avant-garde*. Canada: London and New York.
- Buchloh, B. (1999). Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. *From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*.
- Buchloh, B. H. (2001). *Neo-Avantgarde and Culture Industry Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. A.B.D: MIT Press.
- Bürger, P. (1984). "Marcel Duchamp." *Beekman and von Gravenitz 7-21. Theory of the Avant-Garde. Theory and History of Literature*. Vol. 4. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press,
- Calinescu, M. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch Postmodernism*. Durhan, Durham: Duke University .
- Carroll, D. (1987). *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York and London: Meuthen.
- Duchamp, M. (2000). *Affectt. Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ed. F.M. Naumann and H. Obalk. Trans. Jill Taylor. London: Thames and Hudson.
- Eysteinson, A. (1992). *The Concept of Modernism*. New York: Cornell University Press.
- Gablik, S. (2004). *Has Modernism Failed?* London: Thames and Hudson.
- Murphy, R. (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. A.B.D: Cambridge University Press.
- Poggioli, R. (1981). *Theory of the Avant-Garde*. United States of America: Harvard University Press'in Belknap.
- Ray, G. (2009). *Towards a Critiquial Art Theory, in Gerald Raunig and Gene Ray*. London: Mayfly.
- Warhol, A. and Tretiack, P. (1997). *Warhol's America*. London: Thames and Hudson.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

**Resim 1:** Duchamp, Marcel. *Affectt. Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ed. F.M. Naumann and H. Obalk. Trans. Jill Taylor. London: Thames and Hudson, 2000.

**Resim 2:** Warhol, Andy and Menil Collection. *Andy Warhol: Death and Disasters*. Houston, Menil Collection: Houston Fine Art Press, 1988.