

TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

“NİYET”, “TEMSİL”, “İDEOLOJİK HAFIZA” BAĞLAMINDA GÜNCEL SANAT
(RUS VE SOVYET AVANT-GARDE SANATI İLE İLİŞKİSİ)

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20086041 Djochkoun Chinasi SAMİ

Danışman:

Doç. Gülçin AKSOY

İSTANBUL-2011

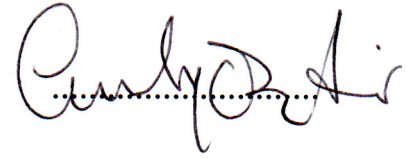
Djockhoun SAMİ tarafından hazırlanan “Niyet”, “Temsil”, “İdeolojik Hafıza”
Bağlamında Güncel Sanat (Rus ve Sovyet Avant-Garde Sanatı İle İlişkisi) adlı bu
çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek
Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 23 / 05 / 2011

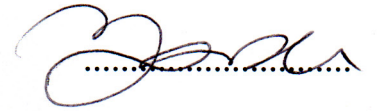
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

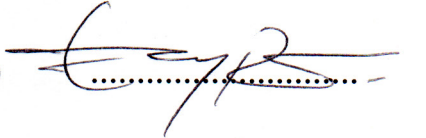
Jüri Üyesi : Doç.Gülçin AKSOY (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Yasemin Nur TOKSOY



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU (MSGSÜ.Temel Eğitim)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
RESİMLER LİSTESİ	v
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı	1
1.3 Çalışmanın Yöntemi	1
2. TARİHSEL AVANT-GARDE, BUGÜN	2
2.1 Tarihsel Avant-Garde'in Dönüşümü	2
2.2 Modernizm - Avant-Garde İlişkisi	3
2.3 Avant-Garde, Güncel Sanat ve Siyaset	4
3. AVANT-GARDE VE SOSYALİZM	6
3.1 Avant-Garde İdeal	6
3.2 Rus ve Sovyet Avant-Garde'ı	6
3.3 Avant-Garde ve Sosyalist Gerçekçilik	7
3.4 Sosyalist Gerçekçiliğin Özellikleri ve Farklı Yüzleri	8
4. SOSYALİST SANATINDA ALTERNATİF ARAYIŞLAR	10
4.1 Kırılma Noktaları	10
4.2 Moskova Kavramsalılığı	11
4.3 Perestroika Döneminde Kutuplaşmanın Erimesi	12
4.3 Doğu Avrupalı Sanatçıların Refleksi	12
5. ÇALIŞMALARIMA YANSIMALAR	14
6. SONUÇ	21
7. KAYNAKLAR	22
8. ÖZGEÇMİŞ	24

ÖNSÖZ

Bu çalışma, basit bir sorudan doğmuştur: Sosyalist ülkelerdeki tarihsel avant-garde sanat pratiklerinin çıkış noktaları neydi ve günümüze bıraktıkları biçimsel ve ideolojik “vasiyet tortusu” ne denli yoğun? Çocukluk ve lise yıllarımı geçirdiğim Bulgaristan’la ilgili öznel deneyimlerimin, kendi eserlerime önemli etkiler bıraktığını düşündüğüm için doğal olarak bakışımı eski sosyalist bloğu ülkelere yönlendirdim. Sosyalist rejimin çöküşünden bugüne yirmi yıl geçti. Bu zaman mesafesi sayesinde, rejimin dikte ettiği ideolojik çerçevedeki estetik yaklaşımları, çöküşten kaynaklanan paradigma değişimlerini ve yaşanan travmaları soğukkanlı bir şekilde incelemek bugün çok daha kolay ve olanaklı. Konu ile ilgili olabildiğince çok yönlü bir araştırma yaptım. Elektronik veya basılı ortamda bulunan çok sayıda kaynak, ağırlıklı olarak Rusça, Bulgarca ve İngilizce olduğu için sistematik okumalardan sonra bazı çeviriler yaptım. Modernizm ile avant-garde kavramlarının kuramsal çerçevesini çizdikten sonra Rus ve Sovyet avant-garde akımlarına ve sosyalist gerçekçilik sanatına değindim, ortaya konan ilkelerin, ikilemlerin uygulama biçimlerine ve dönüşümlerine dair incelemelerde bulunmaya ve kendi eserlerimle belirli bir ilişki kurmaya çalıştım.

Nisan 2011

Djochkoun Chinasi SAMI

ÖZET

Eski sosyalist bloğu ülkelerindeki tarihsel avant-garde sanat akımlarının kendi zamanlarına göre yenilikçi olduğu kadar dayatmacı, dogmatik söylem ve üretimleriyle bıraktıkları biçimsel tortu, bir tür yapıt ve değer hurdalığına dönüşmüş durumda. O toplumlarda yaşayan bireyler için, sosyalist rejimlerdeki metodolojik zaman kavramının aksine, hedeflenebilecek ideal bir ufuk artık yok. Sosyalist rejimin çöküşüyle birlikte psikik açıdan travmatik bir deneyimin yaşandığına dair kayıp duygusu, sosyalizm sonrası toplumlarda ağır basmıştır. Bu kaybın kabul edilmesi ve içselleştirilmesi, yeni perspektif olasılıklarını da beraberinde getirmektedir.

ANAHTAR KELİMELEER: Tarihsel avant-garde, sosyalist gerçekçilik, sanat ve siyaset

SUMMARY

The collapse of the former Eastern Block has left behind an enormous dump of overused ideological clichés and metaphors, partly an inheritance of the historical avant-garde researches from previous periods. For the individuals that lived under these regimes, there is not any horizon –readily promised by the regimes– left to think about. After the collapse there was a growing sense of irreversible loss and as a result, a state of a consistent trauma of the psyche. The acceptance and internalizing of that trauma brings both the possibilities for an overcome and the emergence of new perspectives.

KEYWORDS: Historical avant-garde, socialist realism, art and politics

RESİMLER LİSTESİ

7.1 Djochkoun Sami, “Pano 1”, 2010, İnternet üzerinden bulunan fotoğraflardan düzenleme, 65 x 90 cm	s.16
7.2 Djochkoun Sami, “Dün, bugün”, 2010, 15 x 45 cm	s.16
7.3 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2005, T.Ü.Y.B., 89x119cm	s.17
7.4 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2005, T.Ü.Y.B., 85x119cm	s.17
7.5 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2009, T.Ü.Y.B., 85x119cm	s.18
7.6 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2010, T.Ü.Y.B., 85x119cm	s.18
7.7 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2011, Kağıt, çini mürekkebi, 70x100cm	s.19
7.8 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2011, Kağıt, çini mürekkebi, 70x100cm	s.19
7.9 Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2011, Kağıt, çini mürekkebi, 70x100cm	s.20

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Eski sosyalist bloğu ülkelerindeki tarihsel avant-garde sanat akımlarının kendi zamanlarına göre yenilikçi olduğu kadar dayatmacı, dogmatik söylem ve üretimleriyle bıraktıkları biçimsel tortu, bir tür yapıt ve değer hurdalığına dönüşmüş durumunda. Amacım, değişen teorik, ideolojik ve sanatsal çerçevede bu değerlerin kendi çalışmalarım üzerindeki etkilerine dair açıklamalarda bulunabilmektir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Araştırma alanım, doğal olarak zaman dilimi açısından fazlasıyla geniş kalacağı için kapsamın, kronolojik birer yapıtlar ve sanatçılar sıralama didaktiğinden ziyade zaman ve mekan değiştiren sanatsal fikir ve niyetlerin takip edilmesinden oluşması planlanmıştır. Oldukça iyi belgelenen Batı Avrupa ve Amerika'daki sanatsal üretime göre popüler sanat literatüründe daha az görünürlük kazanan Rusya ve Sovyetler Birliği'ndeki avant-garde akımların ideolojik motiflerine kısaca değindikten sonra, bu öğelerin diğer sosyalist bloğu ülkelerindeki plastik sanatlar ile etkileşimi sırasında oluşan farklı anlam katmanları ve dogmatik yaklaşımlar incelenecektir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Modernizm ile avant-garde kavramlarının kuramsal çerçevesi çizildikten sonra Rus ve Sovyet avant-garde akımlarının gelişimine değinilecek. Bu akımlar tarafından ortaya konan ilkelerin 1960-80 yılları arasında Batı Avrupa ve sosyalist bloğundaki ülkelerde uygulama biçimlerine ve dönüşümlerine dair incelemelerde bulunularak dönemin egemen estetik rejimleri ve sanatsal anlamda ortaya konan ideolojik açılımları irdelenecek. Araştırma konusu ile ilgili elektronik ve basılı kaynaklar araştırılıp derlenecek ve konu alt başlıklarına ayrılacak. Çalışmanın boyutlarına uyacak ölçüde öznel deneyimler ve saptamalar ortaya konulacak. Tüm bu çalışmalara eş zamanlı olarak öznel atölye üretimi gerçekleştirilecek ve bu üretim yukarıdaki çerçeve dahilinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

2. TARİHSEL AVANT-GARDE, BUGÜN

2.1. Tarihsel Avant-Garde'in Dönüşümü

Eski sosyalist bloğu ülkelerindeki tarihsel avant-garde sanat akımlarının kendi zamanlarına göre yenilikçi olduğu kadar dayatmacı, dogmatik söylem ve üretimleriyle bıraktıkları biçimsel tortu, bir tür yapıt hurdalığına dönüşmüş durumda. O coğrafyalardaki tarihsel avant-garde hareketler, varlıklarını geleceğin teminatı olarak görerek *total bir estetik devrim* için vasiyet bıraktılar. Ne var ki - paradoksal bir şekilde- bu vasiyet ile kurmaya çalıştığımız iletişimde belirli ideolojik ve tarihsel jargonun dışında estetik normlarına başvurmaya nedense ihtiyaç duymamaktayız. Avant-garde'in hayal ettiği estetik devrim, küresel ekonomik düzen sayesinde ve medya aracılığıyla bugünün yaşamına sinmiş durumda. Gelecekçi nosyon ve estetik kaygıdan vazgeçen günümüzün sanatı, farklı bir paradigma üzerinden ilerlemektedir ve aktüele, şu anda olana, *şimdi*'ye odaklanmıştır. Bu yönü ile dikkat çeken günümüzün sanatı ile tarihsel avant-garde arasındaki belki de en belirgin benzerlik, aynı özeleştirici refleksi ile can alıcı bir soruya cevap aramalarıdır: “Gerçek ile sanat arasında nasıl bir ilişki kurulabilir?” Bu özeleştirici refleksi, öncelikle moderniteye ait bir özelliktir:

“Batı uygarlığı, dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değilse de, bu işi en ileri noktalara götürmüş uygarlıktır. Ben modernizmi, Kant'la başlayan bu özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum... Benim anlayışıma göre modernizmin özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar...”¹

Öyleyse, avant-garde ile modernite fikrinin bağlantısına değinmemiz gerekmektedir.

¹ Clement GREENBERG, “Modernist Painting”, (<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>)

2.2. Modernizm - Avant-Garde İlişkisi

“Modernizm” üzerine yapılan çalışmalara göz attığımızda hemen karşılaşılabileceğimiz temel bir engel var: “modern”in ne olduğu ve sanatla ne ölçüde bağdaştığına dair net olarak tanımlanamayan, sürekli gözden geçirilen bir kaç kavramın muğlaklığı sözkonusudur. Artık “Modernizm” kelimesini, 20.Yüzyılın ilk yarısında önde gelen sanat eğilimlerini kolayca toparlayabilecek bir terim, uzun bir isimler listesini temsil edebilen bir şemsiye kavramı olarak peşinen kullanmak yeterli değil.

Weisstein’in “Modernizm”in tanımlanması için önerdiği özellikler şunlardır: 1) tematik değerlerin arka plana itilip biçimsel değerlerin önem kazanması; 2) klasisizm nosyonuna uyumlu estetik anlayış; 3) avant-garde evresinden bir geçişin bulunması.² Klasisizm göndermesi, modernizmin evrensel olduğuna dair iddialarını ve bu yöndeki çabalarını açıklamaktadır. Sonuç olarak modernizmin, yine klasik dünya ile sıkı bir bağlantısı bulunan Batı uygarlığının bir projesi olduğunu biliyoruz. Bu önermenin son maddesi, yani avant-garde evresinin bulunmasının önkoşul olarak sunulması ise avant-garde’in daha geniş bir modernite anlayışına, bir kavrayış üst kümesine borçlu olduğunu varsayar. Tarihsel avant-garde, modernite fikrinin bazı temel öğelerini dramatize edip onları devrimci bir dinamiğin temel taşları yapmıştır. Politik ve kültürel olarak avant-garde düşüncesi, modernitenin köktenleştirilmiş ve güçlü bir biçimde ütopyalaştırılmış bir versiyonundan biraz öte bir şeydi:

“Avant-garde, moderniteden her bakımdan daha köktencidir. Daha az esnek ve ince ayrıntılara daha az hoşgörülü olduğu için, doğallıkla daha dogmatiktir – hem kendini zorla kabul ettirici olma anlamında, hem de tam tersi, kendini yıkıcı olma anlamında. Avant-garde, kılğısal olarak bütün öğelerini modern gelenekten alır, ama aynı zamanda onları büyütür, abartır ve çoğu kez hiç tanınmaz hale getirerek en umulmadık bağlamlara yerleştirir. Avant-garde’in farklı ve tamamıyla gelişmiş bir modernite bilincinin yokluğunda kavranılamayacağı oldukça açıktır...”³

² Ulrich WEISSTEIN, “How Useful is the Term ‘Modernism’ for the Interdisciplinary Study of Twentieth-Century Art?”, *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, 409-441.

³ Matei CALÎNESCU, “Modernite’den Avant-Garde’a”, Cev. M. H. Doğan, *Kitap-lık* (Sayı: 60 Nisan 2003).

2.3. Avant-Garde, Güncel Sanat ve Siyaset

Bütün çelişkilerine rağmen, avant-garde'ın ısrarlarında tutarlı olduğu bir yön olduğunu söyleyebiliriz. Bu yönü, nüansların niteliğine bakmaksızın konuyu çok daha genel bir cümle ile Sloterdijk özetler:

“Avant-garde'ın, bir toplumun tüm üyelerine, kendiliğinden çıkmayan bir önerme üzerine karar vermelerini sağlayan *yetkisi* vardır.”⁴

Bu saptamaya göre, belirli bir “yetki”ye dayanarak yola çıkan avant-garde fikir, kendiliğinden meşru bir söylemi benimser. Avant-garde sanatçı, cüretinden dolayı “a priori” olarak kazandığı (ya da en azından elde ettiğini varsaydığı) yetkiyi kullanarak dil, temsil ve espasa, yani ortak paylaşılan nosyonlara müdahale etmektedir. Nüansları ister pozitif, ister negatif olsun, Rancier'e göre bu türden bir eylem siyasi nitelik taşımaktadır:

“Siyaset, her şeyden önce bir mekanın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, “ortak” denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. Siyaset öncelikle o belirli deneyim alanının varlığı, o sıradan nesnelerin gerçekliği, o öznelerin yetileri hakkındaki bir çatışmadır.”⁵

Dolayısıyla avant-garde eylem, “ortak olan”a dair taleplerini dile getirdiği ölçüde siyasi bir eylemin içerisinde bulur kendini. Bu tavrın günümüzdeki yansıması yine Ranciere tarafından özetlenir:

“... sanatın ekonomik, resmi ve ideolojik tahakküm biçimlerine tepki göstermesi çağrısının her yerde yeniden dile getirildiğini görmekteyiz.”⁶

Mevcut kültürel ve estetik rejimin başrol oyuncularından tarafından gerçekleştirilen sanatsal etkinlikler, bu çağrılarının cevapsız kalmadığını göstermektedir. 11. İstanbul Bienali bu yönde önemli bir kilometre taşıydı. Yine İstanbul'da yapılan “Former West” konferansının kuramsal çerçevesinde, Soğuk

⁴ Peter SLOTERDIJK, "Bulles", 11.

⁵ Jacques RANCIERE, “Estetiğin Siyaseti”, *Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, 208

⁶ Jacques RANCIERE, “Politik Sanatın Paradoksları”, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E.Burak Şaman, 48

Savaş'ın ve "uç dünya" anlayışının son bulmasıyla birlikte "yeni dünya düzeni"ne geçişi sağladığı için, yakın tarihin önemli bir kilometre taşı olarak görülen 1989 yılı projenin başlangıç noktasını oluştururken, "Former West" önermesi şu şekilde özetlenmektedir:

“ ‘Eski Batı’ terimi, sıkça kullanılan ‘Eski Doğu’ terimine karşılık olarak mevcut durumu tarif etmek için değil, “blok” fikrine veda edecek bir hayali “hoşçakal” anlamında kullanılmaktadır. Küresel tarihlerimizi tekrar gözden geçirmemizi sağlamak, sanatsal ve kültürel pratikler aracılığıyla gelecek üzerinde spekülasyonda bulunmak amacıyla eleştirel, özgürleştirici ve ilham verici bir önerme olarak düşünülmüştür.”⁷

İşte bu noktada, sosyalist yaşam paradigmasının iflasını bizzat görmüş biri olarak kafamdaki sorular katlanmaktadır: Şu anda hüküm süren kurumsal sistem, neden kendi temellerini sarsma ihtiyacı duyuyor? Gündelik olana ilgisi, neden tekrar projeksiyonlara yöneldi? Güncel sanat pratiklerini siyasi bir zemine taşımakla nasıl bir ilişki ağı kurmayı amaçlıyor? Özeleştirici refleksi samimi midir, yoksa belirli bir stratejinin dahilinde mi kullanılıyor? Açıkçası, güncel sanatçılar ile kurumlar arasındaki mutabakat -kısmen de olsa- sosyalist estetik rejimi tarafından edilgen hale getirilen kurum-sanatçı ilişkisini hatırlatmaktadır.

⁷ Former West (<http://www.formerwest.org/About>)

3. AVANT-GARDE VE SOSYALİZM

3.1. Avant-Garde İdeal

Kelime itibariyle “avant-garde”, askeri terminolojide bir ordunun keşif kolunu tarif etmek için kullanılmaktadır. Farklı bir coğrafyada, yabancı, düşman bir bölgede ilerleyen bu keşif kolu, beklenmedik çıkışıyla bir anlık zaferlere imza atabilir. Askeri alandan siyasetin diline, oradan da sanata sıçrayan bu cüretkar yaklaşımın erken evrelerinde (1840) idealize edilmiş bir düşünce biçimi hakimdi: sanatçının gerçekten bir avant-garde sanatçısı olup olmadığına dair kararı, “insanlığın nereye doğru gittiğini ve insan soyunun kaderini bilen” birine bırakılmıştı.⁸ Sözcü konumunda olan sanatçı, son derece keskin ve doğru öngörülere sahip olması gerekmektedir. Bu durum, Plato’nun ancak “filozof”lara uygun gördüğü konumu hatırlatır: Sanatçı, herkes adına düşünebilen, herşeyi görebilen biridir. Bu durumu onaylayacak kişi ise adeta bir Mesih statüsüne yüceltilmiştir, “insan soyunun” kaderine ilişkin iddiası vardır. Günümüzde artık neredeyse imkansız bir patos ve kararlılıkla söylenen bu sözler, özellikle 1917 devrimi dolaylarındaki Rusya’da faaliyet gösteren avant-garde sanatçılar için tipik bir söyleme dönüşecekti.

3.2. Rus ve Sovyet Avant-Garde’ı

1915-1925 yılları arasında olağanüstü zenginlik gösteren Rus ve Sovyet avant-garde sahnesindeki sanatçılar, yukarıda değinilen bu 19. yüzyıl idealine sıkıca sarıldılar ve kendilerini, aydın kesimin üyeleri olarak görerek ülkelerinin siyasal geleceğiyle yakından ilgilendiler. Şaşırtıcı derecede çok sayıda sanatçı grubunun varoluşu dikkat çekicidir. Bazen çatışan, bazen birlikte hareket eden bu topluluğun bireyleri, ayrılıklarına karşın gene de ortak bir tutum içindeydiler. Hepsi sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi derinden etkilediğine inanmış, sanatın toplumsal bir görevi olduğunu benimsemişti:

⁸ Renato Poggioli, *The Theory of The Avant-Garde*, Çev. Gerald Fitzgerald, 9

“Kendilerini daha şimdiden kurtarılmış bir geleceğin temsilcileri olarak görüyorlardı. Bu kurtuluş da, bütün sınıflar, uğraşlar, eğitimler ve geçmiş bürokratik kalıplar arasındaki bölünmelere bir son vermek anlamına geliyordu. Eserleri, menteşeli kapılar gibi, eylemi eylem ile birleştiriyordu. Sanatı mühendislikle; müziği resimle; şiiri desenle; güzel sanatı propagandayla; fotoğrafı tipografiyle; diyagramı eylemle; atölyeyi sokakla birleştiriyordu.”⁹

Ne var ki Poggioli, bu ilk avant-garde heveslerin büyük hayal kırıklıklarına dönüştüğünü, dönüştürebileceğini belirtir: Avant-garde sanat, “ilerlemenin motoru” olabileceği gibi, içselleştirdiği diyalektik ilerleme mantığı gereği ve varolan durumu sürekli zorlamasından dolayı yıkım ve olumsuzlama da içerebilir. Bu haliyle avant-garde, tutarlı bir sanat akımı değil, bir gerilim kaynağıdır. Gerçekten de avant-garde söylem daima pozitif ve gelecekçi bir vurguya odaklanmamış, aksine, nihilist bir ruh hali ve olumsuzlayıcı bir söyleme de bürünmüştür. Örneğin Maleviç’e göre tüm müzeler cesetti ve yakıp yıkılmalıydı:

“Hayat ne yaptığını biliyor, eğer yıkmak için can atıyorsa onu durdurmamalıyız, çünkü o zaman içimizde doğan yeni hayatın başlangıcını engelliyoruz. Bir cesedi yakarak bir gram barut elde ediyoruz...”¹⁰

3.3. Avant-Garde ve Sosyalist Gerçekçilik

Avant-garde sanatçılar için olağanüstü zengin ve heyecanlı bir canlılık dönemin ardından, 1932 yılında kömünist partisinin merkez komitesi tarafından yayımlanan genelge ile tüm bağımsız sanatçı gruplarının dağılmasına ve “yaratıcı işçilerin” meslek loncaları sistemi dahilinde resmi olarak örgütlenmelerine karar verildi. Sovyetler Birliği’nde resim ve heykel, bundan sonra Sanatçılar Birliği’nin merkezci denetimi altına sokulmuş, 1934 yılında gerçekleştirilen Yazarlar Birliği kongresinde ise “Sosyalist Gerçekçilik”, zorunlu sanat metodu olarak ilan edilmiştir. “Sosyalist Gerçekçilik” adı altında yeniden getirilen akademizmin rejim tarafından haklı çıkarılmasındaki gerekçe, bu sanatın halk tarafından anlaşılması ve sosyalist bir devlette, burjuva değerlerinden arınmış geniş seyirci kitlelerinin isteklerini cevaplamasıydı. Buna göre tüm sanat yapıtları, biçim olarak “gerçekçi” ve içerik olarak “toplumsal” olmak zorundaydılar. Bu zorunluluk, çeşitli soru ve

⁹ John BERGER, “Sanat ve Devrim”, Çev. Bige Berker, s.15

¹⁰ Boris GROYS, “Art Power”, s.142

sorunları da beraberinde getirdi: Bir yapıtın toplumsal içeriği neye göre belirlenebilir? Biçimin gerçekçi olabilmesi için natüralist mi olması gerekir, yoksa farklı anlatım üslupları da mümkün müdür? Bu muğlak yönergelerin sanatsal pratiğe aktarılması kolay bir görev değildi. Her bir Sovyet sanatçının çalışmalarını icra etme olanağı -hatta yaşam kaderi- bu sorulara verdiği cevaplara göre belirlenmişti.¹¹

Soğuk Savaş'ın estirdiği idelolojik çatışma, çok yönlü siyasi, askeri, kültürel ve ekonomik hesaplaşmaları da beraberinde getirdi. Sosyalist bloğun fikir lokomotifi olan Sovyetler Birliği'nde "avant-garde", olumsuz bir yaftaya dönüşmüştü. Örneğin, 1973 yılında "Büyük Sovyetler Ansiklopedisi"de řu şekilde tanımlanmıştır: "avant-garde, bir bütün olarak kapitalist, küçük burjuva eğilimleri tarafından beslenmiştir". O yıllarda, o ülkelerde bir sanatçının "küçük burjuva" ve "kapitalist" olarak adlandırılması, Stalin döneminde muhtemel hapis veya ölüm, devamındaki "Yumuşama" devrinde ise ekonomik ve sosyal sistemden nesiller boyu dışlanması anlamına geliyordu. Sovyet ideolojik aygıtı, daha 30'lu yıllarda avant-garde sanatçıları, "yoz" sanatın bir parçası olarak gördüğü için birçok sanatçı ülkeyi terk etmek zorunda kalmış, terkedemeyenler ise devletin resmi ideolojisine katılarak onun birer parçası haline gelmiştir. Artık, bir avuç sanatçının kurtulmuş yığınların temsilciliğini yaptıklarına inanmaları olanaksızdır. Sanatçılar, hayal ettikleri estetik devrimin ön saflarında yer alarak geleceği şekillendirme iddialarını terketmek ve herşeyden önce "iyi birer proleter" olarak kendilerini göstermek zorunda kalmışlardır. Tatlin tiyatro dekoru ve seramiğe, Lissitsky sergileme tekniğine, Rodçenko tipografi ve montaja yönelir; Maleviç ise toplum hayatından büsbütün çekilir.

3.4. Sosyalist Gerçekçiliğin Özellikleri ve Farklı Yüzleri

Sosyalist ideolojik aygıtında izin verilen estetik anlayışın ana hedefi, sosyalist sanatının, Batı'nın "yozlaşmış" sanatına benzememesiydi. Toplumsal gerçekçiliğin temel niyeti ise, kitleleri uyarmak, bilinçlendirmek ve kendi idealleri

¹¹ A.g.y., s.141

doğrultusunda eğitmek ve şekillendirmektir. Gerçekçi bir ifade biçimine başvurmuş olmasına rağmen tamamen mimetik bir özelliği yoktu: Temsil edilen durumlar, “olması gereken” bir hayat projeksiyonuna yerleştirilmişti. Bu gelecekçi tavrıyla, bir anlamda avant-garde idealinin bir devamı niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz. Yok olan, avant-garde sanatçının öncülük idealidiydi, zaten “herşeyi görmek”, partinin üstlendiği bir misyon haline gelmişti. Batı’da hakim formalist eğilimler reddedilirken ideolojik argümanlar kullanılıyordu ve bu ölçütlerin uygulanması, en azından resmi düzende yer alan sanatçılar açısından sıkı bir şekilde denetleniyordu. Soyut sanat formları, “dekadan” olarak tanımlanmıştı ve resmi söylem içerisinde icra edilmesi mümkün değildi. Aslında sanatçılar açısından baktığımızda, bir tür otosansürün de mevcut olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yine de tamamen farklı iki koordinat sisteminin varlığından bahsetmemiz pek mümkün değil. Sosyalist ülkelerde genel kabul gören estetik rejim, karma, bir yandan bütünleyici, diğer yandan dışlayıcı özellikler taşımaktaydı.¹² Bazı ülkelerde, sosyalist estetik rejimi kendi söylemi içerisinde tanımladığı bazı “ilerici” öğelerinin bulunması halinde, Batı avant-garde’sinin filtrelenmiş, modifiye edilmiş bir versiyonuna da aslında yabancı değildi. Her ülkenin kendi şartlarına göre şekillenen sosyalist gerçekçilik, farklı kontektlerde farklı yorumlara sebep oluyordu. Çekoslovakya, Polonya, Macaristan’da görülen neo-konstrüktivist sanat akımlarına diğer blok ülkelerinde pek rastlanmadı. Bulgaristan ve Romanya gibi ülkelerde ise “insanlığın ortak değerleri”, “sınıf mücadelesi” gibi motiflerin bulunduğu, bulunabildiği her türlü yerel veya uluslararası modernist yapıt belirli bir ölçüde kabul görüyordu.

¹² A.g.y., s.141

4. SOSYALİST SANATINDA ALTERNATİF ARAYIŞLAR

4.1. Kırılma Noktaları

Stalin sonrası döneminde yıllardır süregelen katı sanatsal sansürüne son verilirken sanatçılar arasında yayılan tepkisel sanat akımlarını da beraberinde getirdi. Sovyet yeraltı sanatçıları ve kolektifleri tarafından gerçekleştirilen soyut sanat yapıtları veya alternatif sanat performansları, konformist olmayan bir sanat olarak kendini pekiştirerek, bazen yalnızca biçim itibarıyla resmi söyleme karşı çıktığı için belirli çevrelerin beğenisini kazandılar.

Sovyet’lerdeki 60’lı yıllar, çok çelişkili bir anlatılar panoraması sunar. 60’lar bir taraftan *Yumuşama*’nın gerçekleştiği ve Sovyet ütopyasının atılımına yönelik siyasal beklentilerin olduğu bir dönemdir. Öte yandan, sonu 1968 Prag İlkbaharı ile biten ve demokratik canlanma ve kültürel gelişimin durgunluğa girdiği acımasız hayal kırıklıklarının onyıllı olmuştur:

“Çelişkiler belirgindir: Gagarin’in uzaya uçuşu (1961) ve Berlin duvarının inşası (1961); uluslararası mekânlar, festivaller ve hükümetin "Manej" sergisine uyguladığı sansür (1962); sanatta ve gündelik hayatta "Batılı" ve "formalist" ifade türlerine yönelik ciddi kovuşturmalar; sanatçıların, sinemacıların ve müzisyenlerin "Sovyet karşıtı" faaliyetler yaptıkları gerekçesiyle sansürlenmesi ve sinema, şiir, görsel sanatlar ve müzikte avant-garde anlatı biçimleri ve stratejilerin yükselişi.”¹³

Politik ve kültürel normların reddedildiği “alternatif sanat”, “muhalif sanat”, “gayri resmi sanat” gibi tanımlarla değişik dönemlere yayılan bu tepkisel akım, toplumsal gerçekçiliğin dışında gelişti ve çoğunlukla soyut, kavramsal, “merkezkaç” özellikler taşıyordu. Resmi otoritelerin uyguladığı sansüre rağmen bazı Sovyet sanatçıları soğuk savaş döneminde ideolojinin bireyler üzerindeki ezici gücünün sanata yansımaları irdelediler ve bir yeraltı kültürünün yaratılmasına katkıda bulundular. Bu dönemde özellikle dikkat çeken bir akım, “sots sanat” akımı, Sovyet sanatçıların gizlice besledikleri “Batı kanonu ile entegrasyon”

¹³ Ketı CHUKHROV, “Sovyet 60’ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce”, Red Thread dergisi içinde, Sayı.2, s.1

arzusunu bir tarafa bırakarak bilinçli bir şekilde sosyalist gerçekçiliğin hafızasına odaklandı. Yapıtların farklı bağlamlarda sergilenmesi, propaganda posterlerinin yeniden üretilmesi gibi yöntemler aracılığıyla resmi ile gayri resmi sanatın arasındaki sınırlar sorgulandı. Komar ve Melamed, Kosolapov gibi sanatçılar, malzeme olarak Sovyet propaganda posterlerini, toplumsal gerçekçiliğin klişe görüntülerini, popüler edebiyat parçalarını kullanarak oluşturdukları eklektik modelde, sosyalist ütopya retoriğinin ikonlarını ve “kahramanlarını” ele alarak ters yönde işleyen toplumsal yorumların açık bırakılabileceğini gösterdiler.¹⁴

4.2. Moskova Kavramsalılığı

1970’lerde ortaya çıkan bu akımda, kültür, edebi ya da kuramsal metinlerin görsellerle bağlantısı araştırılır. Eric Bulatov, İlya Kabakov, Andrey Monastirskiy, Dmitriy Prigov gibi sanatçıların işlerindeki kavramsal sanat-deneyimlerinin Sovyet ideolojisine yönelik analitik ve eleştirel bir bakış üretmesi 70’li yıllarda gerçekleşir:

Güncel sanat fikrinin daha o zamandan güncelliğin vücut bulduğu bir alan haline geldiği 60’lı yılların Batılı sanat ortamının aksine, Sovyet *görsel sanatının* 60’ları, modernite üzerine yaygın bir düşünüm uzamı olarak ele alınamaz. Var olan değerleri ihlal eden radikal sanat stratejilerinin devamı olarak görülen güncel sanat pratikleri, görsel sanat ortamında ancak Moskovalı kavramsalcıların, kültürel üretimin ve "sosyalist" propagandanın dillerini değerleri ihlal eder şekilde sorgulamaya yönelik ilk girişimleriyle birlikte ortaya çıktı.¹⁵

Gerçekliğin bu şekilde göstergebilimsel açıdan analizi, 60’lı yılların yarı modernist sembolizminden kaçışı ve ütopyanın tüketilmiş imgelerinin katı retorik örgüsünün yapıçözümüne uğratılmasını mümkün kıldı. Aynı zamanda kavramsalcılar içsel heterotopyalar ve "öteki" uzamlarla devlet aygıtı tarafından hazmedilemeyecek kadar absürd ve şiirsel dünyalar yarattılar.¹⁶

¹⁴ Victor TUPITSYN, “The Museological Unconscious”, s.131

¹⁵ Bkz. (13), CHUKHROV, 2

¹⁶ Bkz. (13), CHUKHROV, 3

4.3. Perestroika Döneminde Kutuplaşmanın Erimesi

Belirli bir sanatsal özgürlüğe ılımlı bir şekilde izin veren Perestroika dönemindeki sanat hareketleri, gitgide Batı'nın dikkatini çekmeyi başardı. II. Dünya Savaşı'ndan önce Amerika'nın kültür metropolü, savaş sonrasında dünya sanat merkezine dönüşen New York, Rus alternatif akımlarını da barındırmaya başladı. Daha önceki yıllarda, Moskova'da yaşayan yabancı koleksiyonerler tarafından gayri resmi yollarla dışarıya giden –ironik bir şekilde “bavul resimleri” olarak isimlendirilen- eserler vardı, ancak 1988 yılında gerçekleştirilen Sotheby's müzayedesini, Sovyet alternatif sanatının Batı'ya açılımı açısından kritik bir öneme sahipti. İlginçtir, Benjamin ve Brecht gibi Batılı enetellektüller tarafından örneğin 30'lu yıllarda geleceğin modeli olarak görülen Sovyet sanatı, artık Batı'nın gözünde farklı bir özellik taşıyordu: fantezi, entrikalar ve yanılsamalarla bastırılmış arzuların hedefi ve nesnesiydi.¹⁷

4.4. Doğu Avrupalı Sanatçıların Refleksi

Sosyalist rejimin sanatçı ile düzenlediği ilişki, tek yönlü çalışmaktaydı. Kendi çıkarlarına uygun düşen yapıtları sipariş etme veya satın alma yoluyla sanatçının geçimi sağlanıyordu. Neredeyse bütün Doğu Avrupa ülkelerindeki sanatçılar, belirli mesleki birlikler şeklinde örgütlenmişlerdi. Bu birlikler, bazen kendi parasal kaynaklarını yönetme konusunda yetkililer ve sistem içerisinde bir tür imtiyazları vardı. Hangi sergide hangi sanatçının yapıtları alınacak, hangi kütüphaneye veya toplantı salonuna asılacak konusunda sonsuz söylentilerin ve spekülasyonların yapıldığını hatırlamaktayım. Bazı “konular” ise net avantaj sağlardı: Örneğin faşizme karşı mücadelede yaşanmış ve propaganda söylemine nüfuz eden şiddet olaylarının görsel olarak aktarılması, o yapıtların satın alınma garantisiydi. Rejim, aşkın nosyonlarla besleniyordu ve kahramanlık temaları, trajik boyutlarıyla daha derin bir estetik deneyim yaşatacakları varsayıldı. Aynı zamanda, çok figürlü kompozisyon anlatımı yine sıkça tercih edilen bir türdü, her devletçi sanatta olduğu gibi. Sanatçılar, belirli bir özerklik kazanmışlardı fakat

¹⁷ Bkz. (14), TUPITSYN, s.30

bedeli, devlet ve rejimle yakın bir işbirliği içine girmeleri oldu. Konular, ebatlar, anlatılması istenen hikayeyi daha inandırıcı kılacak spesifik detaylar partinin kültür kolları tarafından sipariş edilirdi.

Düzendeki ekonomik ve ideolojik çatlakların ortaya çıkması, o estetik rejiminde şekillenen tüm sanatçıları önemli bir sorunla karşı karşıya bıraktı. Batı'nın sanat ortamı, piyasa koşullarına dayalıydı ve kesintiye uğramayan bir sanatsal pratiğin kanonları içerisinde icra ediliyordu. Doğu Avrupa'lı sanatçılar, o kanona dahil olabilmeleri için öncelikle Batı sanatının dilini öğrenmek zorundaydılar.¹⁸

¹⁸ Piotr PIOTROWSKI, "In the Shadow of Yalta, The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989", 12

5. ÇALIŞMALARIMA YANSIMALAR

Tarihsel avant-garde'in sanat sahnesine çıkışından itibaren neredeyse 100 yıl geçti. Toplumun bütünüyle değişeceğine inanan avant-garde, ideolojik bir boyut kazandı ve bu yönü ile totaliter rejimlere yaklaşmış oldu. Sosyalist rejimin çöküşü ile birlikte, o paradigmanın ürettiği ideolojik söylem ve imgelerin tükenişine de şahit olduk. Tekillik, yaratıcılık ve tinsellik gibi kategoriler yapıbozuma uğratıldı ve Soğuk Savaş'tan galip çıkan Batı'nın güncel sanat pratiklerine dahil olacak yeni bir dili öğrenmek zorunda kalan tüm Doğu Avrupalı sanatçılar gibi, ben de bu yeni grameri kavramak zorundaydım.

Artık malzeme, görsel üretim, belgeleme ve sunum teknikleri açısından farklılık gösteren, geleneksel “üslup” kuralına uymayan, sürekli zemin ve söylem değiştirebilen tavırlardan oluşan bir sanatsal icra bulutundan, şu anki zamanımızın acil sorunlarına değindiğini iddia eden bir güncel sanattan söz ediyoruz. Bu çoğulculuk ilkesinden yola çıkarak, çalışmalarım da fotoğraf, kolaj, animasyon tekniklerini rahatlıkla kullansam da resim, merkezde olma durumunu sürdürüyor. Elbette resmin bir öz'ü, bir tin'i olduğuna, bu özelliklerin değişmediğini varsayan modernist inancını terk etmiş bulunuyoruz, bu konuda da herhangi bir nostaljik bakışa gerek olmadığını düşünüyorum.

Belirli bir tarih döneminde önemli görülen resim biçimi, o anda geçerli paradigmaya en yakın olan, özelliklerine ve isteklerine en çok uyan biçimin olduğunu biliyoruz.¹⁹ Ne var ki, şu anki paradigmanın sınırlarını ve genişleme olanaklarını tespit edebilmemiz gittikçe zorlaşıyor. Sosyalist rejimlerdeki metodolojik, çizgisel zaman kavramının aksine, hedefleyebileceğimiz bir ufuk artık yok. Yaratılan devasa bir bağımsızlık sistemi, tüm öğelerini harekete geçirirken herkese bir rol biçmişti: işçi çalışacak, bürokrat planlayacak, sanatçı ise, anlamlı yapıtlarla eğitecekti, böylece sosyalizmden gerçek komünizme geçiş sağlanacaktı. Bu geçişin resmi takvim yılı, “resmi ufuk”, 2000'li yıllardan birisiydi.. ve bu tarih sessiz bir şekilde geçip gitti bile.

¹⁹ Michael FRIED, “Art and Objecthood”, **Minimal Art: A Critical Anthology**, 116-147

Çöküşle birlikte, psişik açıdan travmatik bir deneyimin yaşandığına dair oluşan duygu, sosyalizm sonrası toplumlarda ağır basmıştır, yirmi yıl sonra giderilmesi halen güç görünüyor. Bu kaybın kabul edilmesi ve içselleştirilmesi zorunluluğu, yeni perspektif olasılıklarını da beraberinde getirdiğini entellektüellerin sıkça dile getirdiği bir iyileştirme önerisidir:

“Geleceği göremem, ancak tahmin ederim... Gelecek, kendi kendine zaten varoluyor ve ona ulaşmak için bir takım kurnaz tekniklere gerek yok; geçmişin deneyimi, çok daha eğitici.”²⁰

Rus mafyası, kurbanlarını gizlemek için izlediği yol çok basittir: eski bir mezar açılır, yeni ceset eski cesedin altına gömülür ve böylece kurbanı kimse bulamaz. O coğrafyalardaki “günceli” bulabilmek için de önce eski cesetlerin kaldırılıp ortaya saçılması gerekir: Pis, ama gerekli bir uğraş.

Sosyal tahayyüldeki kamusal alana ilişkin özel bir durumun varlığının altını özellikle çizmek istiyorum: “Ortak olan”, siyasi olan herkes tarafından emek aracılığıyla yaratıldığı, bu sembolik düzendeki her tuğla, her yapıtaşı, her beton kütlesi, özgürleşen işçi sınıfının gönüllü dayanışmanın ürünü olduğu varsayıldı. Bu nedenle, kamusal alan aslında kolektif yalnızlık alanıydı: herkesin katıldığı ama hiç kimsenin iktidarı eleştirmeye cesaret edemediği bir ideal alan parodisiydi. Travmanın yarattığı enkaz ise, maddi olarak kendini en çok kamusal alanda hissettirmektedir. Terkedilmiş fabrikalar, devasa siteler, işlevini yitirmiş kültür merkezleri ve müzeler, paslanmaya bırakılan arkaik araçlar... Herkesin emeği geçen, herkesin “ortak olduğu” ama yine de bir an önce unutulmaya çalışılan geçmişin enkazıdır bu.

²⁰ Dimitar Denkov ile röportaj, “Kultura” gazetesi, Nisan 2011



(Resim 7.1) Djochkoun Sami, “Pano 1”, 2010,
İnternet üzerinden bulunan fotoğraflardan düzenleme, 65 x 90 cm



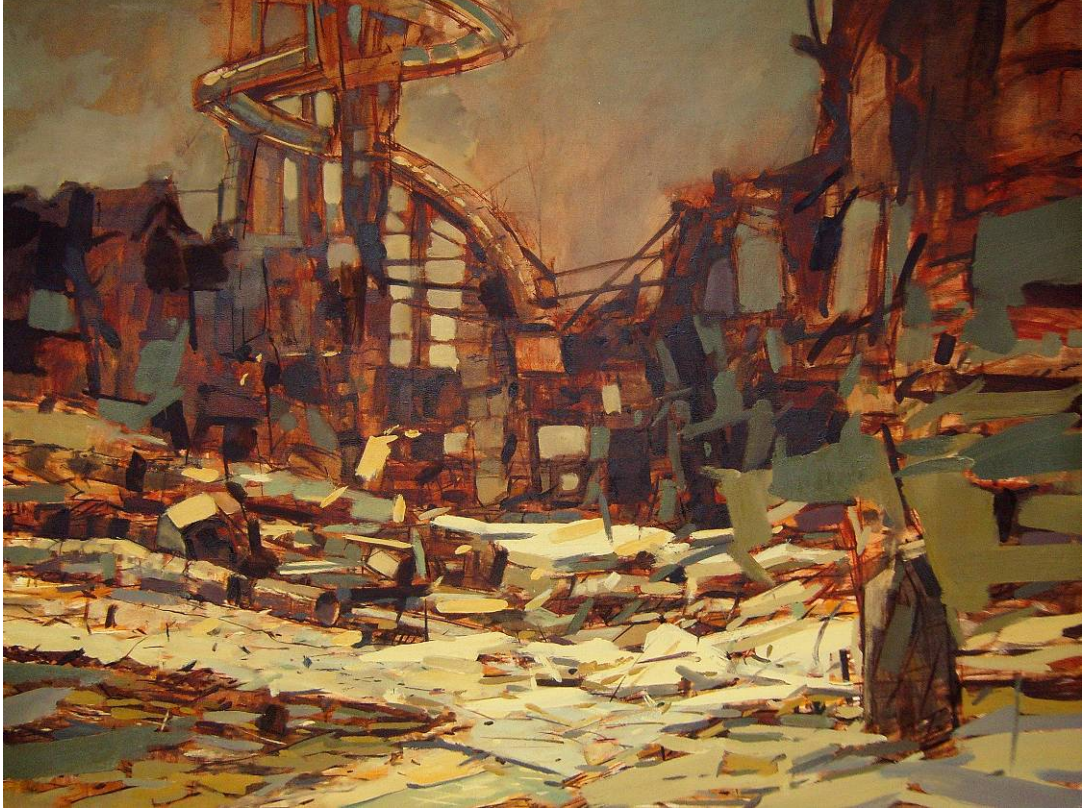
(Resim 7.2) Djochkoun Sami, “Dün, bugün”, 2010, Fotoğraf, 15 x 45 cm



(Resim 7.3) Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2005, T.Ü.Y.B., 89x119cm



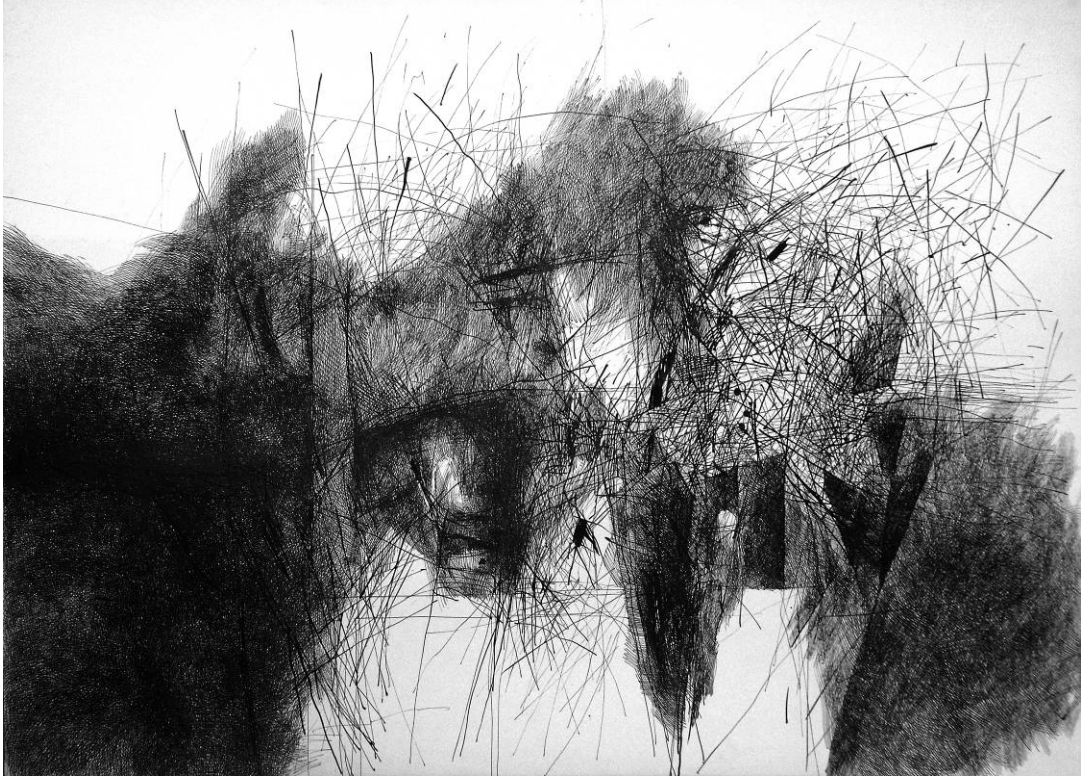
(Resim 7.4) Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2005, T.Ü.Y.B., 85x119cm



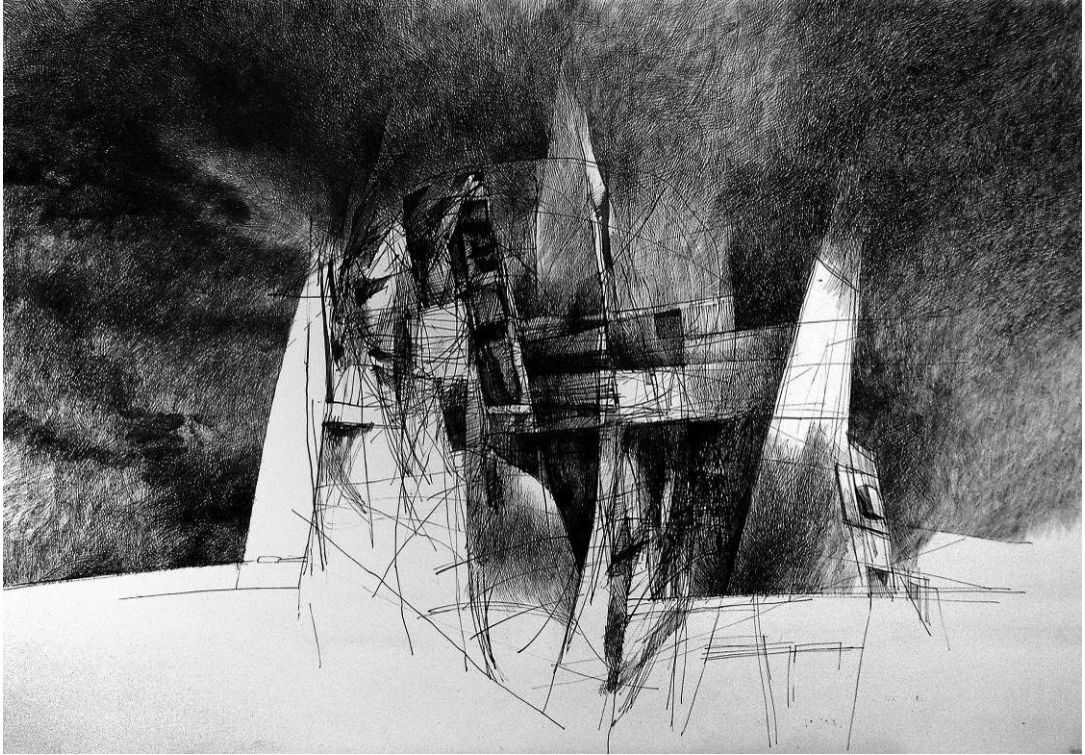
(Resim 7.5) Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2009, T.Ü.Y.B., 85x119cm



(Resim 7.6) Djochkoun Sami, “İsimsiz”, 2010, T.Ü.Y.B., 85x119cm



(Resim 7.7) Djochkoun Sami, "İsimsiz", 2010, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 70x100cm



(Resim 7.8) Djochkoun Sami, "İsimsiz", 2010, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 70x100cm



(Resim 7.9) Djochkoun Sami, "İsimsiz", 2010, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 70x100cm

6. SONUÇ

Sosyalist rejimin çöküşünden beri yirmi yıl geçti. Avant-garde'ın öngördüğü ütopya ile bugünün heterotopyaları arasında vaadedilen cennet, kayıp bir mezarlığa dönüşmüştür. Rejimin dikte ettiği ideolojik çerçevedeki estetik yaklaşımların çöküşünden kaynaklanan paradigma değişimi ve yaşanan travmalar sonucunda geride kalan tortuyu ve hayaletlerini tekrar tekrar ziyaret ederek, bu mezarlığı soğukkanlı bir şekilde incelememizi çok daha olanaklı kılıyor.

7. KAYNAKLAR

ARTUN, Ali (2009), “Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye’de Sanat”, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**, der: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, İletişim, İstanbul

ARTUN, Ali “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, Peter Bürger, **Avangard Kuramı**

CALINESCU, Matei (2003) "Modernite'den Avant-Garde'a", Cev. M. H. Doğan, **Kitap-lık** (Sayı: 60).

CHUKHROV, Ketı, (2009) “Sovyet 60’ları: Projenin Sona Ermesinden Hemen Önce”, Red Thread dergisi, Sayı.2

CONRADs, Ulrich (der.) (1991), **20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar**, çev: Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, İstanbul

FRIED, Michael, (1991) “Art and Objecthood”, **Minimal Art: A Critical Anthology**, der. Gregory Battcock, University of California Press, Berkeley

GROYS, Boris (2008), **Art Power**, Mit Press, Cambridge

LAMOUREUX, Johanne (2006), “Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept”, **A Companion to Contemporary Art since 1945**, Blackwell Publishers, Oxford

LYNTON, Norbert (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Prof.Dr.Cevat Çapan-Prof.Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul

PIOTROWSKI, Piotr (2009), **In the Shadow of Yalta, The Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989**, Reaktion Books, Londra

POGGIOLI Renato (1968), **The Theory of The Avant-Garde**, Çev. Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

RANCIERE, Jacques (2008), “Estetiğin Siyaseti”, **Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, der. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul

SLOTERDIJK, Peter (2002), **Bulles**, Fayard, Paris

TUPITSYN, Victor (2009), **The Museological Unconscious**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts

WEISSTEIN, Ulrich (1995), “How Useful is the Term ‘Modernism’ for the Interdisciplinary Study of Twentieth-Century Art?”, **The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts**, der: Christian Berg, Frank Durieux ve Geert Lernout, De Gruyter, Berlin

WOOD, Paul (2002), “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, **A Companion to Art Theory**, der. Paul Smith ve Carolyn Wilde, Blackwell Publishers, Oxford

8. ÖZGEÇMİŞ

1973, Bulgaristan doğumlu Coşkun Sami, 2004 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. Paris, Ecole du Louvre'da sanat tarihi dersleri, Sorbonne Nouvelle'de fonetik ve dilbilim dersleri aldı. Çeşitli karma sergilere katıldı. Çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.