

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

**GÜNDELİK HAYATTA
BİR DİRENİŞ PRATİĞİ OLARAK SANAT
(ART AS A PRACTICE OF RESISTANCE IN EVERYDAY LIFE)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin Yağmur SÖNMEZ

**TEMEL EĞİTİM ANASANAT DALI
TEMEL SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

Tez Danışmanı: Prof. İnel İNAL

EKİM 2022

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GÜNDELİK HAYATTA
BİR DİRENİŞ PRATİĞİ OLARAK SANAT
(ART AS A PRACTICE OF RESISTANCE IN EVERYDAY LIFE)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin Yağmur SÖNMEZ

TEMEL EĞİTİM ANASANAT DALI
TEMEL SANAT VE TASARIM PROGRAMI

Tez Danışmanı: Prof. İnel İNAL

EKİM 2022



Kaldırım taşlarının altındaki kumsalı görenlere,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Selin Yağmur Sönmez

GÜNDELİK HAYATTA BİR DİRENİŞ PRATİĞİ OLARAK SANAT

ÖZET

Bu çalışma, gündelik hayatta bir direniş pratiği olarak estetik eylemin olanaklarını araştıran ve bu ilişkiyi günümüz koşullarında yeniden tanımlamayı amaçlayan bir girişimdir. Araştırma, çıkış noktasını tarihte sanatın toplumsal hayatın işleyişinde ve düzenlenmesinde söz sahibi olmaya başladığı 18. yüzyılda ortaya çıkan sosyal sanat söylemlerinden alır ve takip eden yüzyılda sanatın değişen toplumsal konumunu açıklar. Ardından 20. yüzyılda toplumda öncü bir rol üstlenmeye başlayan avangart sanat hareketlerinin, ortak noktalarını ve düşünsel arka planını da dikkate alarak; gündelik hayatla kurduğu ilişkileri inceler. Nitekim mevcut (verili) durumları olduğu gibi kabul etmeyerek toplumda ütopyacı vizyonlar güden, vizyonlarını yaratıcı eylemlere dönüştürerek başka bir toplumsal işleyiş biçiminin imkanlarını gündeme getiren bu avangart hareketlerin tümü, toplumda bir direniş potansiyelini açığa çıkarmaktadır ve bu direnişi estetik ifade biçimleri ile yapmaktadır. Ancak avangartların açığa çıkardığı direniş potansiyelinin, günümüzün postmodern yapısı, medyanın artan etkisi ve neoliberal ekonomi politikaları dolayısıyla giderek etkisini yitirdiği düşünülmektedir. Bu nedenle avangart bir hareket olan Sitüasyonist Enternasyonal'in teorik altyapısını oluşturan Gösteri Toplumu tezi yeniden ele alınmış ve bu tezi güncelleme amacıyla eklemeler yapılmıştır. Bu eklemeler doğrultusunda, yaratıcı ve oyuncu eylemler vasıtasıyla hayatın dönüştürülmesinin bugünkü imkanlarını gündemine alan çalışmada güncel örneklerle de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: gündelik hayat, direniş, avangart sanat, estetik eylem, gösteri toplumu, sitüasyonist enternasyonal.



ART AS A PRACTICE OF RESISTANCE IN EVERYDAY LIFE

ABSTRACT

This study is an attempt that explores the possibilities of aesthetic action as a practice of resistance in everyday life and aims to redefine this relationship in today's conditions. The research takes its starting point from the social art discourses that emerged in the 18th century when art began to have a say in the functioning and regulation of social life in history and explains the changing social position of art in the following years. Then, considering the common points and intellectual background of the avant-garde art movements that started to play a leading role in society in the 20th century; examines their relations with everyday life. As a matter of fact, all these avant-garde movements, which do not accept the current (given) situations as they are, pursue utopian visions in society and bring the possibilities of another social functioning to the agenda by transforming their visions into creative actions, reveal a potential of resistance in society and make this resistance with aesthetic forms of expression. However, it is thought that the resistance potential revealed by the avant-gardes is gradually losing its effect due to today's postmodern structure, the increasing influence of the media, and neoliberal economic policies. For this reason, the Society of Spectacle thesis, which constitutes the theoretical infrastructure of the Situationist International, which is an avant-garde movement, has been reconsidered and additions have been made to update this thesis. In line with these additions, current examples are also included in the study, which focuses on the current possibilities of transforming life through creative and playful actions.

Keywords: everyday life, resistance, avant-garde art, aesthetic action, society of spectacle, situationist international.



ÖNSÖZ

Bu çalışmanın en önemli amaçlarından biri, geçmiş ile bugün arasındaki bağı göstererek, tarihsel süreç ile güncel olaylar arasında ilişki kurmayı kolaylaştırmak; bunu yaparken de herkes tarafından okunabilecek ve anlaşılabilir genel bir çerçeve çizmekti. Bu çerçeve, elbette tüm konuyu açıklığa kavuşturmak için tek başına yeterli gelmese de konuyla ilgili araştırmalarını derinleştirmek isteyen kişiler için iyi bir çıkış noktası olacak.

Uzun soluklu bir çalışmanın ürünü olan bu tezin oluşumuna katkı sağlayan kişilere bir teşekkür borçluyum.

Öncelikle, lisans eğitimi aldığım dönemde, biz öğrencileri için, sanatın diğer disiplinlerle ilişkisini kavramayı sağlayan faaliyet alanları açan Dr. Öğr. Üyesi H. Avni Öztopçu'ya; alternatif bir sanat alanı yaratmak için birlikte kurduğumuz, 2015-2019 yıllarında aktif çalışmalar yürüttüğümüz Sanat Enstitüsü'nden arkadaşlarım Aslıhan Mumcu ve Aras Yazıcı'ya, düşüncelerimin gelişimine olan katkılarından ötürü teşekkür etmek isterim.

Araştırmalarımın henüz çok başlarında iken, çalışmamı özgür bir ortamda sunmam için bana fırsat veren Poedat ekibine ve bu ekiple tanışmama vesile olan Emre Akaltın'a da teşekkür ederim. Çalışma sürecimde araştırmamın her aşamasını paylaştığım, beni can kulağıyla dinleyen, anlayan, her zaman desteğini hissettiren Zehra Üğüten'e ise özel bir teşekkür borçluyum. Bu sürecin aşamalarına tanıklık eden ve yardımlarını esirgemeyen Emre Buldum'a da sonsuz teşekkürler. Bana verdiği manevi destekten ötürü Yurdanur Akça'ya ise minnettarım. Her zaman desteğini gördüğüm abim Sercan Sönmez ve babam Süleyman Sönmez'e de sevgilerimi sunar, çok teşekkür ederim.

Son olarak, yorum ve sorularıyla çalışmamın son halini almasında önemli katkıları bulunan tez jüri üyelerine ve kendisiyle çalışmaktan kıvanç duyduğum, fikirlerimi olgunlaştırmama yardımcı olan, daima beni destekleyen ve cesaretlendiren tez danışmanım Prof. İnel İnal'a saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Selin Yağmur Sönmez



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	ix
ABSTRACT	xi
ÖNSÖZ.....	xiii
İÇİNDEKİLER.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
KISALTMALAR	xix
GİRİŞ	1
1. 18. YÜZYIL VE SONRASINDA SANATIN TOPLUMDA DEĞİŞEN KONUMU	6
1.1 1789 Fransız Devrimi ve Sanatın Toplumsallaşma Süreci.....	6
1.1.1 Devrim Ertesinde Sanatta Özgürleşme Adımları ve Yeni Eğilimler.....	13
1.1.2 Toplumda Sanatçının Avangart (Öncü) Olarak Tanımlanması	15
1.2 Fransız Devrimi'nin Avrupa'daki Yankıları ve 1830'larda Sanatın İşlevine Dair Yeni Görüşler.....	17
1.3 1848 Devrimleri ve Sanatçının Değişmekte Olan Toplumsal Konumu	24
1.4 1871 Paris Komünü Döneminde Sanatçının Bir Eylemci Olarak Toplumsal Hayata Katılımı	33
1.5 19. Yüzyılın Sonunda Estetik Deneyimdeki Dönüşümler	37
2. SANAT VE GÜNDELİK HAYAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA 20. Y.Y.'İN AVANGART HAREKETLERİNİN İNCELENMESİ	40
2.1 İtalyan Fütürizmi: Hareketin Ortaya Çıkışı, Düşünsel Arka Planı ve Gündelik Hayatla Kurduğu Yeni İlişki Biçimleri	40
2.2 Sovyet Avangartları: Hayatta ve Sanatta Devrimci Dönüşüm.....	58
2.3 Dada: Savaş Karşısı Bir Eylem Biçimi	73
2.4 Sürrealizm: Gerçeğe Müdahale Eylemi.....	89
2.5 Sitüasyonist Enternasyonal: Eser Olarak Metalar Yerine Durumların Yaratımı	105
2.5.1 Gösteri Toplumu Kavramı ve Gösterinin İmal Edilme Tarzı Olarak Yabancılaşma.....	116
3. GÜNDELİK HAYATTA BİR DİRENİŞ PRATİĞİ OLARAK SANATIN OLANAKLARI.....	124
3.1 Avangardın Tarihi ve Tanımına İlişkin Kuramsal Tartışmalar.....	124
3.2 1990 Sonrasında Katılıma ve Sürece Dayalı Proje Sanatının Yükselişi	128
3.3 Gösteri Toplumu'nun Bugünkü Anlamı	132
3.4 Günümüz Koşullarında Estetik Direniş	134
4. SONUÇ	151
KAYNAKLAR	160
ÖZGEÇMİŞ	167



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Jacques-Louis David, Marat'ın Ölümü, tuval üzerine yağlı boya, 165 x 128 cm, 1793, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.	11
Şekil 2: Louvre Müzesi'nin ilk yıllarında sanatçılar usta ressamların eserlerini etüt ederken. Hubert Robert, Büyük Louvre Galerisi, 1794-96 dolayları, tuval üzerine yağlı boya, 37x41 cm, Louvre, Paris.	12
Şekil 3: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Temmuz 1830, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm Louvre, Paris.	19
Şekil 4: Bir Falanster Fikri: Victor Considerant, Sosyal Kader (fr. Destinee Sociale), cilt 1., 2. baskı, 1847. East Anglia Üniversitesi, Norwich. Görsel: Anonim.....	23
Şekil 5: Horace Vernet - Rue Soufflot'taki Barikatlarda, Paris, 25 Haziran 1848, 1848-49. 36x46, German Historical Museum (Deutsches Historisches Museum), Berlin.	28
Şekil 6: Gustave Courbet, Ornans'ta Cenaze, 1849-50, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.	30
Şekil 7: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849, tuval üzerine yağlı boya, 165 x 257 cm, Gemäldegalerie, Dresden.	32
Şekil 8: Vendome Sütunu Yerde: Paris Komünü, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi (BnF). Fotoğraf: Braquehais Bruno (1823-1875).	36
Şekil 9: Giacomo Balla, Sokak Lambası 1910-11 (1909 tarihli), tuval üzerine yağlı boya, 174.7 x 114.7 cm, The Museum of Modern Art, New York.....	44
Şekil 10: Galleria'da İsyan, Umberto Boccioni, tuval üzerine yağlı boya, 74 x 64, 1910, Brera Sanat Galerisi, Milan.....	46
Şekil 11: Milan'daki Fütürist Akşam'ı betimleyen bir karikatür, Umberto Boccioni, 1911.	48
Şekil 12: Fütürist Hareket'in kurucusu Filippo Tommaso Marinetti (merkezde), Fütürist sanatçılarla (soldan sağa) Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni ve Gino Severini.....	51
Şekil 13: Maleviç'in Süprematist eserlerinin yer aldığı 0,10 Sergisi'nden bir görünüm (Siyah Kare isimli resim merkezde), Petrograd, 1915.	64
Şekil 14: Flamalarla Sirenler Senfonisi'ni yöneten Arseniy Avraamov, Moskova, 1923.	71
Şekil 15: Gaz Maskeleri isimli eserin Sergei Eisenstein prodüksiyonu. Moskova Gazhanesi, 1924.	72
Şekil 16: Restoran Meierei, 1935 dolayları, Kabare Voltaire'in 1916'daki mekanı, Baugeschichtliches Archiv der Stadt, Zürih.	76
Şekil 17: Marcel Janco, Cabaret Voltaire, tuval üzerine yağlı boya (kayıp eserin fotoğrafı), 1916.	78

Şekil 18: Hugo Ball'ı Kabare Voltaire'de kübist kostümü içinde sözcüksüz şiirini okurken gösteren bir kartpostal, bilinmeyen fotoğrafçı, Zürih, 1916.....	80
Şekil 19: Kurukafa maskesiyle George Grosz.....	85
Şekil 20: Beş parçalı bir Cadavre Exquis (Nefis Ceset) Örneği, António Domingues, Fernando Azevedo, António Pedro, Marcelino Vespeira ve Moniz Pereira, 1948.....	91
Şekil 21: Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ne ait davetiye, 1938.....	96
Şekil 22: Salvador Dalí'nin "Yağışlı Taksi" isimli çalışmasından bir görünüm, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Paris. Fotoğraf: Denise Bellon.	98
Şekil 23: André Masson'un mankeni, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Paris, 1938. Fotoğraf: Denise Bellon.	99
Şekil 24: Hélène Vanel, sergide gerçekleştirdiği performans esnasında.....	101
Şekil 25: Ziyaretçiler el fenerleri ile Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ni gezerken, Paris, 1938.....	102
Şekil 26: Asger Jorn tarafından yapılan bir saptırma örneği. L'avant-garde se rend pas (Avangart Asla Vazgeçmez), 1962.....	108
Şekil 27: Cavern of Anti-Matter (Anti-Madde Mağarası) isimli sergiden bir görüntü, 1959, Galerie Rene Drouin, Paris.	110
Şekil 28: "RSG-6'nın Yok Edilişi" isimli sergiden bir fotoğraf, 1963.	114
Şekil 29: Yönerge No:2: Réalisation de la Philosophie (Felsefeyi Gerçekleştir), Guy Debord, 1963.	115
Şekil 30: Michèle Bernstein'ın "Zafer" serisi, Paris Komünü Zaferi adlı çalışmadan bir detay, 1963.	115
Şekil 31: Renee Green, Sanatçının Açılıştan Önce Yaşadığı Daire, 1993.	130
Şekil 32: Clegg ve Guttmann, Firminy Müzik Kütüphanesi, 1993.....	131
Şekil 33: Adbusters (Reklam Avcıları) tarafından hazırlanan bir karşı-reklam örneği.	138
Şekil 34: DTÖ protestosunda kaplumbağa kostümlü aktivistler, Seattle, 29 Kasım 1999. Fotoğraf: Paul Joseph Brown, Seattle Post-Intelligencer.....	142
Şekil 35: 13 Ocak 2012'de Occupy Museums tarafından gerçekleştiren eylemden bir görünüm. Fotoğraf: Erik McGregor.	144
Şekil 36: Kazova tekstil işçilerinin direnişin 100. gününde fabrika önünde düzenledikleri etkinlikten bir fotoğraf.	146
Şekil 37: A.B.D.'deki tur süresinde çekilen bir fotoğraf. Jeremy Deller, It Is What It Is, 2009.....	147
Şekil 38: Dig Cunt (Am Kaz), Gelitin, Coney Island, New York, A.B.D., 2007....	150

KISALTMALAR

S.E. : Sitiasyonist Enternasyonal
I.S. : Internationale Situationniste





GİRİŞ

Gündelik hayatımızı sürdürme biçimlerimizi etkileyen ve yaşam koşullarımızı oluşturan siyasi, sosyal ve ekonomik düzenlemelerdir. Bu düzenlemeler, hayat algımızı, yaptığımız seçimleri, zevklerimizi, eyleme biçimlerimizi, hatta gelecek beklentilerimizi etkilemekte, kimi zaman doğrudan şekillendirmektedir.

Ancak yönetim biçimlerinin, sosyal yapıların ve ekonomik düzenlemelerin bir geçmişi vardır ve bunlar kendiliğinden oluşmazlar. Bunları oluşturan ve günümüzdeki biçimine kavuşturan bir dizi tarihsel olay ve bu olaylara yön veren insanlar vardır. Mevcut sistemlere itiraz edildiğinde, koşulların iyileştirilmesi ve yeniden düzenlenmesi söz konusu olur yahut bu karşı çıkışlar, devrimci durumlar ve devrimci sonuçlar doğurur. Dolayısıyla gündelik varoluş tarzlarını büyük ölçüde belirleyen sistemler, birer sabit değildir; değiştirilebilir ve düzenlenebilir. Bu sistemler, nasıl gündelik hayatı etkiliyorsa, esasen gündelik yaşam içindeki değişikliklerden de aynı şekilde etkilenir ve onlar vasıtasıyla şekillenirler.

Gündeliğin içinde küçük sayılabilecek bireysel eylemler bile toplumsal bir durumla ilişkilidir.¹ Bu nedenle gündelik hayat, kesinkes toplumsal bir olgudur ve toplum biliminin de araştırma alanına girer. Felsefi bir terim olan gündeliklik ise felsefi bakış açısı olmadan anlaşılamayacak bir kavramdır. Ancak bu kavram, felsefeyi dışlar. Dolayısıyla gündelik, felsefeyi kendi araçlarını kullanarak aşma kapasitesine sahip bir kavramdır. Bunun nedeni hem yaşanmışlığı hem düşüncüyü içermesidir. Bütüncül bir alana yayılır. Çünkü gündelik, yaşanan anlardan oluşmaktadır.²

Raoul Vaneigem'in ifadesiyle; "Bir insanın yirmi dört saatinde tüm felsefeden daha fazla gerçek vardır."³ Gündelik hayat, farklı olanakları mümkün kılacak içeriğe sahip olması nedeniyle, bu olanakları gerçekleştirmek için "kendisinden yola çıkmanın kaçınılmaz olduğu diyalektik bir etkileşim" alanıdır.⁴

¹ Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, 63.

² Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, 24-25.

³ Vaneigem, *Gündelik Hayatta Devrim*, arka kapak yazısı.

⁴ Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, 24-25.

Gündelik hayat, bir olanaklar alanı olsa da yaşamın her anına yayıldığı için sıklıkla gözden kaçır. Halbuki o, barındırdığı potansiyeller bakımından, üretkenliğin alanıdır. Keşfedilmeye açık yapısıyla da kendi içinde bir gizem barındırır. En önemlisi de o, insanın tüm faaliyetlerinin, üzerinde temellendiği ortak zemini oluşturur.⁵

Gündelik hayat “...bizim doğayla dönüştürücü bir praksis içine girdiğimiz, yoldaşlığı ve aşkı öğrendiğimiz, iletişimsel becerileri edinip geliştirdiğimiz, normatif kavramları pragmatik biçimde formüle edip uyguladığımız, çok çeşitli arzuları, acıları ve coşkunlukları hissettiğimiz...hayati önemdeki çevredir.”⁶ Gündelik, “...hem bireysel hem de kolektif anlamda, bizim kendi çok yönlü becerilerimizi geliştirdiğimiz ve tümüyle bütünleşip gerçek anlamda insan olduğumuz ortamdır.”⁷

Gündelik hayatın dönüştürülmesi ve yeniden organize edilmesi, onun içinde barındırdığı direniş potansiyelini açığa çıkarmakla mümkündür. Nitekim direnişi temelde siyasi olmaktan çok kültürel bir olgu olarak ele alan Hedges’in tanımladığı üzere, direniş: yaşanan hayatı sorgulamaya ve onun tutarsızlığı içinde anlam aramaya ilişkin bir eylemdir.⁸

Direniş, iktidar ve tabi olan ilişkisinin bulunduğu, tahakküm uygulayanla ezilenin olduğu, toplumsal eşitsizliklerin yaşandığı her yerde farklı biçimlerde ortaya çıkar. Başka bir ifadeyle, “Tahakküm ilişkileri, aynı zamanda direniş ilişkileridir.”⁹ Toplumun içinde barındırdığı direniş ve karşı duruş potansiyelleri ise, direniş eylemi açığa çıkmadıkça, tam olarak bilinemez.

Direniş potansiyelini yaratan esasen iktidarın kendisidir. Ancak iktidar, uzaklarda bir yerde bulunan ve yukarıdan gelen bir emir değildir. Michael Foucault’nun tabiriyle; iktidar, ilişkilerdir.¹⁰ Diğer insanlarla kurduğumuz bir ilişkiler ağıdır. Dolayısıyla iktidar, tek başına ele alınacak bir olgu değildir. Tersine, iktidar ilişkileri gündelik hayatın içindedir ve her gün karşımıza çıkmaktadır. Öyleyse direniş imkanları da gündelik hayatın içindedir ve gündelik hayatın yeniden organize edilmesi yoluyla

⁵ Gardiner, *Gündelik Hayat Eleştirileri*, 14.

⁶ Gardiner, 14.

⁷ Gardiner, 15.

⁸ Hedges, “The Cost of Resistance”.

⁹ Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, 85.

¹⁰ *İçinde bulunduğumuz sisteme mahkum değiliz.*

radikal durumlar yaratabilmek mümkündür. Bu çalışmada gündelik yaşamın odağa alınmasının temel sebebi budur.

Sanat, toplumda gizli direniş potansiyellerini açığa çıkarabilecek soruların sorulduğu, yalnızca eleştirel teorinin değil, pratiğin de alanıdır. Sitüasyonist Enternasyonal hareketin öncüsü Guy Debord'a göre sanat; "hayatın derinlemesine kullanımına dair soruların tüm kapsamıyla ve pratik terimlerde sorulduğu tek alandır."¹¹ Sanat, hiyerarşik yapısı, gelenekleri ve beğenileriyle hakim toplumun işleyişini değiştirebilecek bir potansiyele sahiptir. Başka bir ifadeyle; hayat şiirdir ve her insan şairdir.¹²

Hayatın ekonomik koşullar ve tahakküm ilişkileri ile ele geçirilişinin eleştirisi, ancak hayatı yaşanabilir kılacak yaratıcı/dönüştürücü potansiyeli barındıran estetik eylem ile mümkündür. Nitekim estetik eylem, galerilerle ve müzelerle sınırlı olmayan, herkes tarafından üretilebilme ve alımlanabilme potansiyeli barındıran bir etkinliktir. Dolayısıyla belirlenmiş bir mekanla ve zamanla sınırlı kalma zorunluluğu yoktur. Gündelik hayatı sanatın yaratıcı potansiyelini kullanarak dönüştürür.

Bu bağlamda gündelik hayat koşullarımızı direniş pratikleriyle yeniden yaratmanın olanaklarını araştıran çalışma, sanatsal ifade biçimlerinin bu konudaki yerini sorgulamaktadır ve estetik eylemlerin gündelik yaşamın dönüştürücü potansiyelini nasıl açığa çıkardığı incelenmektedir.

Çalışmada, bir eylem biçimi olarak sanatın, gündelik hayatla nasıl bir ilişki kurabileceği; tarihte bu ilişkinin ne zaman kurulmaya başlandığı, avangart sanatçıların bu ilişkinin düzenlenmesi konusunda ne gibi adımlar attığı araştırılmaktadır. Tarihsel araştırmalar temelinde, bugün gündelik hayatta bir direniş pratiği olarak estetik eylemin olanaklarını konu edinen çalışmada, günümüzde avangart sanatçılarla benzer yöntemler kullanan sanatçı ve eylemcilerden de örneklere yer verilmektedir.

Tezin amacı, sanatın gündelik hayatla nasıl ilişki kurabileceğini araştırmaktır. Zira sanat, toplumsal dönüşümü mümkün kılacak türden bir etkiye sahipse, toplumda direniş potansiyelini açığa çıkaracak olan gündelik hayatla kurduğu ilişkidir. Çünkü

¹¹ Debord ve Canjuers, "Devrimci Programın Birliğini Tanımlamaya Doğru", 330.

¹² Artun, *Sanat Manifestoları*, 29.

gündelik hayata giremeyen, yani toplum tabanına yayılamayan sanatın, sermaye sınıfının güdümünden kurtulması imkansızdır. Bu amaçla, gündelik hayatın içinde sanatın, farklı kullanım biçimlerini örnekleyen girişimlere yer verilecektir. Tarihsel örneklerden yola çıkılarak oluşturulan çalışma, bugünün koşullarını tanımlayarak sanatsal ifade biçimlerinin gündelik hayatı dönüştürme konusundaki potansiyel olasılıklarını yeniden düşünmeye odaklanır. En temelde bir yaşam praksişi olarak sanatın olumsuzluğunu gösterebilmek kaygısını gütmektedir.

Çalışma, önce toplumda sosyal sanat söylemlerinin ortaya çıktığı 18. ve 19. yüzyıllardan başlayarak; bu yüzyıllarda yaşanan önemli toplumsal hareketleri ve bunlara koşut olarak sanatçının tarihsel izlekte devrimci durumlarla şekillenen toplumsal konumunu ele almaktadır. Ardından 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özerkliğini eline almaya başlayan sanatçıların 20. yüzyılda ortaya çıkardığı avangart sanat akımlarını odağına alarak; bu akımların gündelik hayatı yaratıcı bir biçimde dönüştürmeye yönelik eylemlerini incelemektedir. Son olarak geçmiş yüzyıllarda oluşturulan tarihsel temellerden hareketle; günümüz koşullarında sanatın hayatı dönüştürme potansiyelini avangart sanat tartışmaları üzerinden irdelemekte ve bugün bu konuda çalışmalar yürüten hareketlere odaklanmaktadır.

Kapsamı, sosyal sanat kavramının ve avangart hareketlerin ortaya çıkışından, 20. yüzyılda yapılan eylemlere ve bugünün tartışmalarına kadar geniş bir alana yayılan çalışmada, temel örnekler üzerinde durulmaktadır.

Sanatın ve sanatçının toplumsal konumunun geçirdiği dönüşümü, bu konudaki kavramların ortaya çıkışını ve gelişimini göstererek, bir temel oluşturma amacıyla tez, kronolojik bir akış içerisinde ele alınmış ve tarihsel bir sunum tercih edilmiştir. Bununla birlikte kimi yerlerde açılan parantezlerde, kavramların ve tarihsel olayların birbirleriyle ilişkilerine de değinilmektedir. Son bölümde ise kuramsal tartışmalar merkeze alınmıştır. Tarihsel izlek, bazı kuramsal tartışmaların daha anlaşılır kılınmasına hizmet etmesi bakımından tercih edilmiştir.

Birinci bölümde toplumda sosyal sanat söylemlerinin ortaya çıktığı 18. yüzyıl Fransa'sından hareketle; öncelikle 1789 Fransız Devrimi açıklanacak ve bu dönemde düşünürlerin sanatın ve sanatçının rolüne dair yaptığı tanımlamalarına yer verilecektir. Takip eden 19. yüzyılda yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik

değişimlerin etkisiyle beraber; toplumda sanatçılara nasıl öncü (avangart) bir rol atfedildiğine ve sanatın özgürlüğünü nasıl elde etmeye başladığına değinilecektir.

20. yüzyıla doğru gelirken sosyal sanat ve avangart kavramlarına tarihsel bir bakış sunulacak ve estetik kavramının geçirdiği dönüşüm ele alınacaktır. Avangart düşüncenin nasıl ortaya çıktığı ve sanatın toplumdaki rolünün nasıl şekillenmeye başladığı hakkında bilgiler içerecektir. Bu bilgiler verilirken dönemin toplumsal ve siyasi yapısı da göz önünde bulundurulacaktır, zira avangart sanatın şekillenmesinde toplumda yaşanan siyasi ve sosyal dönüşümler önemli bir yere sahiptir.

İkinci bölümde tarihsel sıralamaya bağlı kalınarak 20. yüzyılın avangart hareketleri hakkında bilgiler verilecek; avangart grupların gündelik hayatla olan ilişkileri ve gündelik hayatla bağlantılı sanatsal pratikleri ele alınacaktır. Bu bölümde, avangart grupların faaliyetlerini yürüttüğü dönemin koşulları, siyasi iklimi ve kimi yerlerde döneme düşünsel etkide bulunduğu düşünülen filozofların görüşlerine de yer verilecektir. Zira bunlar geride bırakıldığı takdirde değişen estetik bakışın kavranması zor olacaktır.

Üçüncü bölümde tüm bu tarihsel olayların kuramsal alanda ne gibi tartışmalar yarattığına, avangardın sonu tezlerine ve karşıt görüşlere yer verilecektir. Bugün gündelik hayatta bir direniş pratiği olarak sanatın olanaklarını tartışırken gündeme alınabilecek konulara değinilecek ve ‘bugünün koşullarında neler yapılabilir?’ sorusuna cevaben güncel pratiklerden örnekler verilecektir.

1. 18. YÜZYIL VE SONRASINDA SANATIN TOPLUMDA DEĞİŞEN KONUMU

1.1 1789 Fransız Devrimi ve Sanatın Toplumsallaşma Süreci

18. yüzyılda yaşanan Fransız Devrimi (1789), önce Avrupa'nın ve sonra tüm dünyanın sosyal sistemlerinde yüzyıllar sonra bile yaşanacak dönüşümler için bir parametre olmuştur. Bu önemli olay, günümüz sosyal ve politik yapılanmasının oluşumunda olduğu kadar; gündelik hayatın geçmişten günümüze aldığı formun biçimlenmesinde de hayati bir yere sahiptir. Tüm dünyaya halkalar halinde yayılan değişim ve dönüşümlerin fitilini ateşleyen Fransız Devrimi, geçmişte kalmış tarihsel bir olay olmaktan ziyade hala etkisini sürdüren bir devrim noktasıdır.

Fransız Devrimi, gündelik hayattaki direniş eylemleri ile yaratılan radikal durumlar vasıtasıyla, mevcut otoritelerin yerinden edilebileceğini göstermiştir. Bu devrim, yönetim biçimlerinin Tanrı ya da doğal bir güç tarafından yaratılmış, verili ve değişmez olgular olmadıklarını ortaya koymuştur.¹³ Fransız Devrimi örneğinde, radikal durumların yaratımı ile gelişen bir dönüşümün sürecini izleyebilmek ve sonuçlarını görebilmek mümkündür.

Fransız Devrimi'nin düşünsel arka planını oluşturan, aydınlanmacı düşünürlerin özgürlükçü fikirleridir.¹⁴ Bu fikirler etrafında şekillenen devrimci dönüşümler sayesinde sanatçılar, otonom bir birey olarak toplumda varlığını ortaya koyabilmeye başlamıştır. Sanatçıların toplumsal meselelerle ilişkili duruma gelebilmesinin ve toplumda bir yer edinebilmesinin imkanları, Fransız Devrimi döneminde yaşanan direniş hareketlerinin etkisiyle açığa çıkmıştır. Avrupa'da monarşiye karşı çıkışın yaşandığı bu dönemde, hayatın yeniden düzenlenmesi konusunda, düşünürler, sanatçılara ve bilim insanlarına düşen görevi tanımlamaya başlamıştır. Nitekim sanatın hayatı dönüştürücü gücünü ifade eden sosyal (toplumsal) sanat kavramının kullanımı, Fransa'da yaşanan devrimci dönüşümle aynı döneme denk düşmektedir.

¹³ McNeill, *Dünya Tarihi*, 690.

¹⁴ Çıvgın ve Yardımcı, *Çağdaş Dünya Tarihi*, 171.

Fransız Devrimi öncesinde Avrupa devletlerinin hemen hemen hepsinde görülen siyasal düzen, mutlak monarşidir. Mutlak monarşi, tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak görülen kralın yönetimde tam hakimiyeti anlamına gelmektedir.¹⁵ Fransa’da da kral, mutlak erktir ve devlet; yerelde dolaylı bir yönetim biçimi sürdürmekte, aracı olarak ayrıcalıklı sınıflar olan aristokratlar ve ruhbanlardan faydalanmaktadır.¹⁶ Devrim öncesinde soylulara ve saray çevresindekilere has özel bir etkinlik olarak sanatın işlevi de bu imtiyazlı kesimi bir bakıma halktan ayırmaktır.¹⁷ Sanat üretimi ise baskıcı ve otoriter bir yönetime tabidir.¹⁸

Fransa’da nüfusun ayrıcalıklı sınıflar dışında kalan %98’lik kesimi, vergi ödemekle yükümlüdür ve neredeyse hiçbir hakkı yoktur. Genel anlamda ele alınırsa, bu kesimin içinde şehirlerde ticaretle uğraşan burjuvalar, toprağı işleyerek geçimini sağlayan köylüler ve kırsalda el işçiliğı yapan zanaatkarlar bulunmaktadır.¹⁹

Amerikan Bağımsızlık Savaşı’nın (1775-1783) ardından Fransız devletinin, savaş borçları nedeniyle yaşadığı finansal krizi çözmek için yüksek miktarda vergi toplamaya yönelmesi, yönetimden rahatsız olanlar arasında ittifakların kurulmasına ve bu ittifakların pekişmesine sebep olmuştur.²⁰

Burjuvazi-halk cephesinin ittifakıyla gerçekleşen devrimde, karşıt grupları bir araya getiren nedenlerin farkını belirtmek gerekir. Örneğin köylüler için, Fransa’nın siyasi ve sosyal sisteminde Orta Çağ’dan beri süregelen eşitsizlikler, temel nedendir. Ödemekle yükümlü oldukları ağır vergiler altında ezilen köylüler, devamlı artan fiyatlar sebebiyle de temel gıda olan buğday ve ekmeğe erişim kaygısı yaşamaktadır.²¹ Ekonomik anlamda güçlenmeye başlayan burjuvaların amacı ise yönetimde söz sahibi olmak ve mevcut ekonomik durumlarını koruyabilmektir.²²

Kral XVI. Louis’nin (1754-1793, Fransa) ülkedeki ekonomik krizin çözümü için Genel Meclis’i (fr. Etats Generaux)²³ toplantıya çağırmasının ardından mecliste ayrıcalıklı sınıflar dışında kalan kesimi temsil eden burjuva, hak taleplerini dile

¹⁵ Çıvgın ve Yardımcı, 167.

¹⁶ Tilly, *Avrupa’da Devrimler*, 226.

¹⁷ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 146.

¹⁸ Hauser, 144.

¹⁹ Çıvgın ve Yardımcı, *Çağdaş Dünya Tarihi*, 167-69.

²⁰ Tilly, *Avrupa’da Devrimler*, 226.

²¹ Rude, *Fransız Devrimi*, 73.

²² Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 144.

²³ Çıvgın ve Yardımcı, *Çağdaş Dünya Tarihi*, 166.

getirmeye ve güç kazanmaya başlamıştır.²⁴ Genel Meclis'te kısıtlamalara maruz kalan burjuva temsilciler bir araya gelerek Jean-Sylvain Bailly'nin (1736-1793, Fransa) başkanlığında Ulusal Meclis'i kurmuştur.²⁵ Bu girişimden sonra meclis binasına alınmayan temsilciler, bir tenis kortunda toplanmış ve anayasa onaylanıncaya dek faaliyetlerini sürdüreceklerine dair bir yemin töreni düzenlemiştir.²⁶ Ulusal Meclis, Temmuz'da kendini Kurucu Meclis olarak ilan etmiştir. Kraldan alınan egemenliğin halka geçeceğini gösteren bu hamleyle devrim başlamıştır.²⁷

Öte yandan kralın eski rejimi sürdürme niyeti, devrimcileri silahlı bir örgütlenmeye yöneltmiştir. 14 Temmuz günü halk, monarşinin keyfi uygulamalarının sembolü olan Bastille Hapishanesi'ni basar ve hapishane görevlileri öldürülür. Bastille'in ele geçirilmesi olayı, devrimcilerin monarşiye karşı kazandığı önemli bir zafer olur.²⁸

Kral, bu hamleden sonra kendisine sunulan Fransız bayrağını kabul etmek zorunda kalır. Üç renkli bu bayrakta; mavi özgürlüğü, beyaz eşitliği ve kırmızı kardeşliği temsil etmektedir.²⁹

26 Ağustos 1789'da ilan edilen İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi, tarihte ilk defa bir toplumun hukuki anlamda büyük imtiyazları olan soylulardan ve kraldan kurtulduğunu müjdelemektedir.³⁰ Bildirgede mülkiyet hakkının dokunulamaz ve kutsal temel bir hak olarak tanımlanması ise devrimin burjuva bakış açısını yansıtmaları bakımından dikkate değerdir.³¹

Varlıklı burjuva sınıfı, hedefine ulaştığında mücadelesine destek veren diğer kesimleri saf dışı bırakmış ve devrimin kazanımlarını kendine mal etmek istemiştir. Toplumda yeni düzenlemelere gidildiğinde yoksul kesim de devrimden fayda görmüştür. Ancak devrim ertesinde ortaya çıkan hissiyat, bir düş kırıklığı olmuş, iyimser aydınlanmacı görüş etkisini yitirmeye başlamıştır. Çünkü aydınlanmacı liberal görüşe göre eşitlik ile özgürlük özdeş kavramlardır. Liberal görüş, akli ve özgür düşüncüyü baskı altına almanın düşüncelerin çarpıtılmasına neden olduğunu

²⁴ Rude, *Fransız Devrimi*, 63.

²⁵ Rude, 64-65.

²⁶ Rude, 65.

²⁷ Çıvgın ve Yardımcı, *Çağdaş Dünya Tarihi*, 178.

²⁸ Çıvgın ve Yardımcı, 178-79.

²⁹ Çıvgın ve Yardımcı, 179.

³⁰ Çıvgın ve Yardımcı, 184.

³¹ Çıvgın ve Yardımcı, 184.

savunmaktadır ki onu zafere götüren de bu olmuştur. Devrim ertesinde ise bu iki kavramın birlikteliğinin uygulamada kendine yer bulamamış olması, kötümser bir hava yaratmıştır.³²

Fransız Devrimi'nin en önemli yanı, insanlar tarafından meydana getirilmiş kurumların varlığının sonsuz olmadığını göstermesidir. Devrim sonrası kültürün otoriteye tabiiyetine başkaldırı görülür. En önemlisi de devrim sonrası sanatçılar, eser üretiminde uyulması gereken kuralların ve yansıtılacak düşüncelerin yüce unsurlar olmadığını fark etmiş ve mevcut normlara şüphe ile yaklaşmaya başlamıştır.³³

Rokoko döneminin kültürel yapısı, devrimden sonra etkisini yitirmiş ve sanat alanında bir demokratikleşme başlamıştır. Elbette estetik eğilimlerdeki bu değişimler ve sanat alanındaki demokratikleşme bir anda yaşanmaktan ziyade zamanla olmuştur.³⁴

Devrimden önce düzenlenen sergilerle etkisini artıran Paris sanat ortamı, devrim sonrasında Rönesans devrinden beri sanatın merkezi kabul edilen İtalya'nın yerini almaya başlamış ve Paris, modern sanatın beşiği olmuştur. Paris kentini kültürün merkezi haline getiren en önemli etken, sergilerin yalnızca Salon'ların malı olmanın ötesine geçmesidir. Nitekim devlet 1600'lerin sonunda sanatsal etkinlikleri finanse edecek gücünü kaybetmeye başladığında, sanatçılar kendi çabalarıyla sergiler düzenlemeye başlamıştır. Bu nedenle Fransa'da sanatsal faaliyetler, ancak 17. ve 18. yüzyılda dikkate değer bir öneme sahip olabilmıştır.³⁵

Sanatın konumunun değişmesi ve demokratikleşme adımları, ilkin estetik eğilimlerin yönlendirmesi ile olmuştur. Örneğin; devrim öncesinde *Güzellik ve Beğeni Üzerine Düşünceler* (1765) isimli eserinde, ressam Anton Raphael Mengs şöyle yazmıştır: "güzel olan çoğunluğa seslenendir."³⁶ Devrimden önce sanatçıların hitap ettikleri toplumu sorgulamaları, devrimci dönüşüme ivme kazandırmış; devrim ertesinde ise kültürel alanda yavaş yavaş başlayan değişimler, sanatın otoriteden özgürleşmesinin yolunu açmıştır. Bu düşünceler ile devrim ertesindeki gelişmeler, sanatı halka

³² Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 144.

³³ Hauser, 144.

³⁴ Hauser, 146.

³⁵ Hauser, 145.

³⁶ Mengs'ten akt. Hauser, 146.

ulaştıracak yönde adımlar atıldığını göstermekte ve sanatın toplumsal konumunun değişmeye başladığına işaret etmektedir.

Devrim sonrası 1791 yılında Salon, tüm sanatçılara açık hale getirilmiştir. Bu dikkate değer bir gelişmedir. Çünkü devrim öncesinde Salon’da sadece Akademiye ye olanlar sergi açabilmektedir.³⁷ Akademinin otoriter yapısını kıran bu hareket, devrim sayesinde gerçekleşmiş; böylece sanat, yalnızca sarayın ya da üst tabakanın sahip olabildiği bir mal olmaktan çıkmıştır.³⁸

Devrim ertesinde sanatın toplumsal hayata katılımı konusunda önemli bir adım atılmıştır. Fransız düşünür Marquis de Condorcet (1743-94, Fransa), *Journal de la Societe de 1789* isimli derginin 1790 yılında yayınlanan tanıtım yazısında, sosyal sanat kavramının geliştirilmesi için çağrıda bulunur. Condorcet, sosyal sanatı, sosyal bilim ve sosyal matematik ile birleşen bir lnn parçası olarak görmektedir. Ona göre, bu üçlü, insan doğasının ilkelerine göre oluşturulan kolektif yaşamın rasyonel bir organizasyonu anlamına gelmektedir.³⁹ Condorcet’nin sosyal sanat fikri, sanatın hayatın düzenlenmesinde etkili bir yere sahip olabileceğini gündeme getirmesi bakımından büyük önem taşıyan bir düşüncedir. Nitekim Condorcet’den etkilenen düşünürler daha sonra sanatın toplumsal rolü meselesini yeniden ele alacaktır.

Döneminde etkili bir filozof olan Marquis de Condorcet 1791 yılında meclise seçilmiş bir kişidir. Condorcet, hükümetin karar alma sürecinde bütün halkın dolaylı şekilde bile olsa söz hakkı olması gerektiğini düşünen ve kanunlar önünde herkesin eşit olması gerektiğine inanan bir düşünürdür. Kölelik sistemine karşı çıkmış, idam cezalarının kaldırılması yönünde faaliyetler yürütmüş ve kadın haklarını savunmuştur. Ancak aydınlanmacı olanların da karşı devrimci olmakla itham edildiği terör döneminde tutuklanmış ve idam cezasına çarptırılmıştır.⁴⁰

Devrimcileri radikalleştiren ve terör dönemi olarak adlandırılan dönemi başlatan önemli olaylardan biri, döneminin önemli olaylarını resimlerinde ele alan ressam Jacques-Louis David (1748-1825, Fransa-Belçika)’ın de ünlü eserine konu olan, gazeteci ve politikacı Jean-Paul Marat (1743-93, Prusya-Fransa)’nın öldürülmesi olayıdır. Zira devrimden sonra kralın eski rejimi sürdürme çabaları nedeniyle

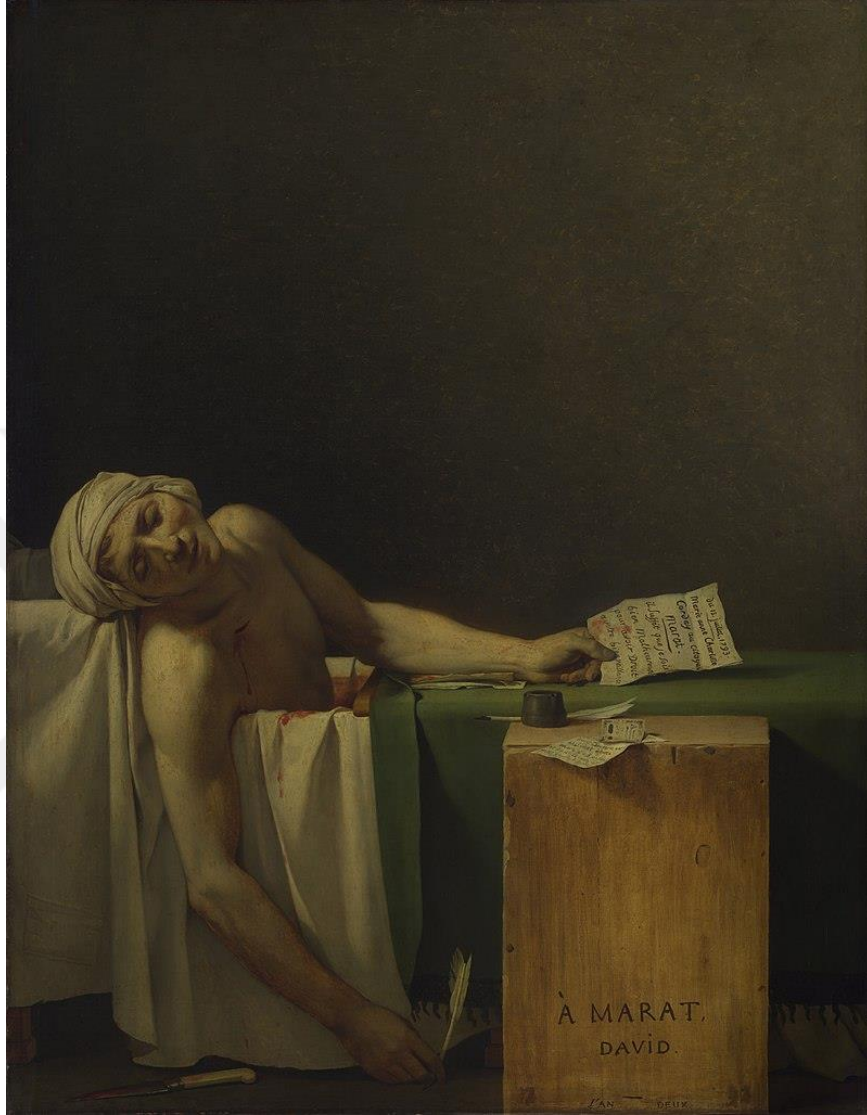
³⁷ Hauser, 145.

³⁸ Hauser, 146.

³⁹ McWilliam, *Dreams of Happiness*, 3.

⁴⁰ Merriman, *Modern Avrupa Tarihi*, 518.

1792’de kanlı bir darbe yaparak yönetimi ele alan Konvansiyon’un radikalleşmesinde Marat, önemli rol oynamıştır. Marat, Sankülotların özgürlükçü fikirlerini yaygınlaştıran ve Jakobenler tarafından destek gören bir kişidir.⁴¹



Şekil 1: Jacques-Louis David, Marat’ının Ölümü, tuval üzerine yağlı boya, 165 x 128 cm, 1793, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel.

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/7QGjl9R141MCBw> (E.T.: 01.10.2022)

Jacques-Louis David, gazeteci *Marat’ının Ölümü*’nü resmederek gündelik hayatın içinden politik anlamı olan bir meseleyi konu edinmiştir. Nitekim döneminin politik olaylarını ele alan David’in bu tercihi, sanatın hayatla ilişki kurmasına katkıda bulunan, sanatın toplumla ve politika ile ilişkilmesini mümkün kılan bir harekettir.

⁴¹ Çıvgın ve Yardımcı, *Çağdaş Dünya Tarihi*, 189.

Konvansiyon döneminde, sanat alanında yapılan yeniliklerden en önemlisi, Louvre'da bir müzenin kurulmasıdır. Zira devrim öncesinde usta sanatçılara ait ünlü eserlerin kamuya açık alanlarda topluma gösterilmesi söz konusu değildir. Yapıtların çoğu kralın ve koleksiyonerlerin himayesindedir. Halka açılan müze içerisinde genç sanatçılar da usta olarak kabul edilen ressamların eserlerini inceleme ve bunları etüt ederek kendilerini geliştirme olanağı bulmuştur.⁴²



Şekil 2: Louvre Müzesi'nin ilk yıllarında sanatçılar usta ressamların eserlerini etüt ederken. Hubert Robert, Büyük Louvre Galerisi, 1794-96 dolayları, tuval üzerine yağlı boya, 37x41 cm, Louvre, Paris.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063967> (E.T.: 26.09.2022)

1795'e gelindiğinde Jakobenlerin lideri Robespierre'in de öldürülmesiyle etkisini yitiren radikal devrimcilik ve terör döneminden sonra Direktuvar isimli yasama organı yönetimi üstlenmiştir.⁴³ Ülkedeki iç karışıklığı engelleme amacıyla hükümet, savaşta kazandığı askeri başarılarla ün kazanan Napolyon Bonapart'ı (1769-1821,

⁴² Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 147.

⁴³ Merriman, *Modern Avrupa Tarihi*, 519.

Fransa-Britanya İmparatorluğu) göreve çağırılmıştır. Ayaklanmaları bastıran Bonapart ve destekçileri⁴⁴ ise devrim takvimine göre 18 Brumaire'de (9 Kasım 1799) askeri bir darbe yaparak yönetimi ele geçirmiştir.⁴⁵

Napolyon'un İmparatorluğu döneminde ise sanatçılar ve eserleri satın alanlar arasındaki ilişkiler değişmeye başlamıştır. 18. yüzyılda giderek zenginleşmeye başlayan burjuva sınıfı, toplumda sanat eserlerine ilgi duyan ve satın alma niyetiyle resimlere yaklaşan bir zümre olmaya başlamıştır. Bu, 17. yüzyılda görülmeyen bir durumdur. Çünkü 17. yüzyılda eserler konusunda uzmanlaşmış kişiler ve amatörlerden oluşan küçük bir grup sanata meraklıdır.⁴⁶ Devrimden sonra ise sanat, özgür beğeni ve seçimleri ifade edecek bir alan olarak görülmeye ve estetik konusuna ilgi duyan bir topluluğa hitap etmeye başlamıştır.⁴⁷

1.1.1 Devrim Ertesinde Sanatta Özgürleşme Adımları ve Yeni Eğilimler

Devrim öncesi sanatta hakim üslup olan Klasisizm yerini, devrimden sonraki süreçte Romantizme bırakmıştır. Ancak devrimci fikirlerin yaygınlaşmasında olduğu gibi, romantik üslubun olgunlaşması da bir anda olmaktan ziyade zamanla olmuştur. Romantizm akımının açığa çıkmasında devrimin etkisi vardır, zira devrim olgunlaşmakta olan romantik eğilimlerin açığa vurulmasını olanaklı kılan ortamı sağlamıştır. Başka bir ifadeyle, devrim ertesinde sanatın özgürlük mücadelesi büyük ivme kazanmıştır. Bu mücadelenin ifade biçimi olan Romantizm, bu nedenle Fransız Devrimi'nden bağımsız düşünülemez. Bir direniş hareketi olarak Bastille Hapishanesi'nin ele geçirilmesi olayı dahi romantizmin anlamının kurulmasına simgesel bir katkıdır. Birbiriyle eşzamlı bir bağa sahip olan Fransız Devrimi ve Romantizm akımı, sanatta özgürleşmenin ilk adımlarıdır.⁴⁸

Erken romantizmde akıl karşıtlığı vardır ve duygular ön plandadır. Devrimin son dönemlerinde ise romantizm, yeni bir hayat tarzını müjdeleyen, dünyaya yeni bir bakış getiren yönüyle öne çıkmaktadır ve sanat alanında bir özgürleşmenin habercisi olur.⁴⁹

⁴⁴ Merriman, 521.

⁴⁵ Merriman, 554.

⁴⁶ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 145.

⁴⁷ Hauser, 146.

⁴⁸ Tiber, "Romantizm ve Fransız Devrimi", 29.

⁴⁹ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 140.

Romantizmin önelediği bu sanatsal özgürlük, geçmişteki dahi sanatçı algısının kırılarak, sanatsal yaratımın herkes tarafından özgürce yapılabileceği yönünde bir görüş tarzı ortaya çıkarmıştır. Erken döneminde değilse de, geç romantizmde her türden nesnel kuralın yerinden edilmesi söz konusudur. Zira her birey ifadesinde kendi standartlarını ortaya koymaya başlar. Devrimin etkisiyle açığa çıkan geç dönem romantizmine ait bu özellik, sanat alanındaki bir devrime işaret eder.⁵⁰

Romantizmin özgürlük mücadelesi, akademinin yerleşik kurallarına, kiliseye, saraya özgü sanata, büyük ustalara meydan okunması anlamına gelir. Tıpkı devrimcilerin mücadelesi gibi, romantizm de otoriteye ve geleneklere başkaldırarak yerleşik kuralları yıkmaya yönelik bir özgürlük mücadelesine dönüşür.⁵¹ Nitekim modern sanat mefhumu, bu türden bir özgürlük mücadelesinin ürünüdür. Çünkü modern sanatın birincil ilkesi, sanat üretiminde bireyin özgürlüğüdür. Modern sanat, her ne kadar belirli estetik normlara ihtiyaç duysa da onun en önemli özelliği, otoriteden bağımsız hareket etmesi, mevcut standartlar içine sıkışmaması ve kısıtlamalara karşı direnç geliştirebilmesidir.⁵²

Romantizmin açtığı çığır, sanatçının eser üretiminde özgürleşmesi, başka bir ifadeyle, otoritesini kabul ettiği bir topluluğa hitap etmek yerine, bir birey olarak varlığını ortaya koyması ve tek tek bireylere seslenmesidir. Bu önemli değişiklik, alışlagelmiş nesnel sanat yönetim biçiminin etkisini yitirmesi ve bireysel ifadede özgürlüğün yükselişi anlamına gelmektedir.⁵³

Romantizmin ortaya çıkışından önce sanatçılar, belirli bir topluluğun istekleri ve yönlendirmelerine uygun düşecek sanat eserleri üretirken, romantizmle beraber görülen kırılma, sanatçıların toplumun isteklerine zıt düşecek bir tavrı benimsemesidir.⁵⁴

Romantik üslup, ilkin Klasisizm akımının etkisinde olan sanatçılar tarafından benimsenmeye başlamıştır. İlk denemelerin bu iki akımın bir tür birleşimi olması ise hem klasisizmin hem de romantizmin temelini devrimden alan üsluplar olduğunu göstermektedir. Bu iki üslup arasındaki keskin ayrım ise 1820-30 yılları arasında

⁵⁰ Hauser, 140.

⁵¹ Hauser, 141.

⁵² Hauser, 141.

⁵³ Hauser, 141.

⁵⁴ Hauser, 141.

görülür. Bu dönemde romantizm, ilerici sanatçıların bir üslubu haline gelir ve klasik öğeler terk edilmeye başlanır.⁵⁵

1.1.2 Toplumda Sanatçının Avangart (Öncü) Olarak Tanımlanması

Sanatta romantik eğilimlerin yükselişe geçtiği 1820'li yıllarda Claude-Henri de Rouvroy, Comte de Saint Simon (1760-1825, Fransa), sanatçıların toplumsal konumunun yeniden tanımlanmasını olanaklı kılan bir girişimde bulunmuştur. 1825 tarihli *Sanatçı, Bilgin ve Sanayici* isimli diyalog üzerine kurulu metinde Simon tarafından sanatçılara toplumda öncü bir rol atfedildiği görülür. Ona göre sanatçılar, bilim insanları ve sanayicilerle iş birliği içinde çalışarak toplumsal hayatın düzenlenmesinde öncü rol almalıdır.⁵⁶

Simon'un bu tanımı, aydınlanmacı düşünür Condorcet'nin, 1790'da kullandığı sosyal sanat nosyonunu çağırıştırır. Nitekim Simon, ilerleme konusundaki görüşleri farklı olsa da ustası ve öncüsü olarak hitap ettiği Condorcet'nin fikirlerinden etkilenmiştir. Sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen Auguste Comte (1798-1857, Fransa) da Simon'un öğrencisidir ve toplum biliminin kökenleri de esasen Saint Simon'un fikirlerine dayanmaktadır. Simon'u, toplumu bilimsel bir metotla incelemeye yönelten temel neden ise 1789 Fransız Devrimi sonrası Avrupa toplumlarının nasıl bir sosyal sisteme ihtiyaç duyduğunu tespit edebilmektir.⁵⁷

Simon, devrimin kazanımlarından sonra yapılacak işin toplumun yeniden organize edilmesi olduğunu düşünür. Feodal toplum ile endüstri toplumu arasında bir ayrım yapan ve endüstri toplumu kavramını ortaya atan Simon, endüstriyel üretimin ve emeğin değer gördüğü bir toplum hayal eder. Simon'un ütopycı vizyonları vardır ve fikirleri sosyalizmin öncülü olarak kabul edilir. Onun tanımladığı endüstri toplumunda, zihinsel ve fiziksel çalışmanın her türü değer görür. Ona göre, toplumu ayakta tutan soylular ve mülk sahipleri değil, üreticilerdir. Bu toplumda da ancak bilim insanları, sanayiciler, mühendisler ve sanatçılar öncü olabilir. Fakat bu gruplardan hiçbirisi toplum üzerinde tahakküm kurmamalıdır. Çünkü yönetmek, zorlamak anlamına gelir, oysa Simon, gönüllülüğe dayalı bir organizasyon kurmak

⁵⁵ Hauser, 141.

⁵⁶ Harrison, Wood, ve Gaiger, *Art in Theory, 1815-1900*, 37.

⁵⁷ Durkheim, *Socialism and Saint-Simon*, 64-69.

istemiştir.⁵⁸ “Eğer yönetimin aşağı yukarı bastırıldığı her sosyal teoriye ‘anarşist’ deniyorsa, bu adı Saint-Simon doktrinine de vermek gerekir.”⁵⁹

Modern kullanımından önce ordunun en ön saflarında yer alan öncü birlikleri ifade eden askeri bir terim olan avangart (fr. avant-garde) kelimesi⁶⁰ de sanatın toplumdaki öncü rolünü ifade etmek için Saint Simon tarafından ilk kez sanatsal bağlamda kullanılmıştır.⁶¹ *Sanatçı, Bilgin ve Sanayici* adlı diyalog metninde sanatçı, şöyle söylemektedir: “Biz sanatçılar avangart olarak hizmet edeceğiz...”⁶²

Simon’a göre sanatçı avangarttır zira sanat, toplumun sağaltımında en etkili güçtür. Sanat; şiir, roman, resim, heykel, tiyatro gibi ifade araçlarını kullanarak yeni fikirleri yaygınlaştırmaktadır. Hedefi doğrudan insanların hayal gücü olduğu için de en canlı ve kalıcı etkiyi tesis eder.⁶³

Saint Simon’un fikirleri hem Fransız Devrimi’nin hem de aydınlanmacı görüşün bir ürünüdür. Simon’un erken dönem yazılarında da toplumun düzenlenmesinde bilim ve teknolojiye öncelik verildiği görülür. 1824’lere gelindiğinde ise mekanik bir toplum görüşünden sıyrılmış ve toplumu canlı bir organizma olarak ele alan romantik eğilimli bir görüşü benimsemiştir. Böylece Simon, toplumsal değişim sürecinde hayal gücünü ön plana almış ve sanata daha büyük bir rol vermiştir. Simon, sanatçı terimini kullanırken şair, yazar, ressam ve müzisyenleri, yani ‘hayal gücü insanları’nı kastettiğini de açıkça ifade etmiştir.⁶⁴

Sanatçılara yüksek bir değer atfeden Simon, yaratıcılığa özel bir önem vermektedir. Onun fikirleri, 1830’lu yıllarda sanatçıların bireysel farkındalık ve özsaygıyı ön plana alan romantik eğilimleri ile kesişmektedir. Ancak Saint-Simon’un, sanatçıların toplumda öncü olması gerektiğini düşünmesinin temel nedeni, heyecan verici ve ikna edici yönü dolayısıyla duyguların ifadesi olan sanatın, toplumda olumlu bir etki yapacağına olan inancıdır. Bu nedenle Simon’da hayal gücü ve yaratıcılık, bireysel tatmin sağlama amacıyla değil, toplumda ortak bir amaca yönelik çalışmayla ilişkilidir. Sanat, çağdaş fikirleri yaygınlaştırabiliyor ve genel refahın artmasına

⁵⁸ Durkheim, 84-97.

⁵⁹ Durkheim, 97 çev. Selin Yağmur Sönmez.

⁶⁰ Strydom, “Theories of the Avant-Grade”, 11.

⁶¹ Nochlin, “The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880”, 2.

⁶² Comte de Saint Simon, “The Artist, the Savant and the Industrialist”, 40 çev. Selin Yağmur Sönmez.

⁶³ Comte de Saint Simon, 40.

⁶⁴ Harrison, Wood, ve Gaiger, *Art in Theory, 1815-1900*, 37-38.

katkıda bulunuyor ise anlamlıdır. Zira toplum yaşayan bir organizma ise sanatın estetik tavrı, anti-bireyci olmalıdır.⁶⁵

Simon, sanatın uygulayıcılarını, benmerkezci olma ve kişisel kazanç sağlama amacıyla hareket etmektense, toplumsal bir sorumluluk duygusuyla ilişkili kılar. Bu sanatta etik bir yenilenme gerektirir ve hayal gücünün kullanımını rasyonel bir hedefe yönlendirir. Böylece sanatçılar, güncel sorunlarla yüzleşebilmek için içsel duyguların gücünü kullanarak dışa dönük bir strateji geliştirebilir.⁶⁶

Saint Simon'un, Endüstri Devrimi sonrası teknik yeniliklerle hızla dönüşüm geçiren toplumun organize edilmesinde, sanayicileri ve mühendisleri toplumun öncüleri olarak kabul etmesi son derece olağan görülebilir. Ancak sanatçıları da bu öncü gruba dahil etmesi, önemli bir yeniliktir. Zira o güne değin sanatçının görevi, yalnızca var olan gerçekliği çeşitli enstrümanlar aracılığıyla yansıtma olarak görülmektedir. Simon, sanatçının bir ayna gibi gerçekliği yansıtması fikrinin tersine, onun yaratıcı ve üretici gücünün ön plana çıkmasını sağlamıştır. Böylece kendisine atfedilen yansıtmacı rolden sıyrılan sanatçılar, gerçekliği taklit etmekten çok ona müdahale edebilir konuma gelecek, birer kurucu özne olabilecektir.⁶⁷ Nitekim 20. yüzyıla gelindiğinde öncü sanatçılar, toplumsal hayatın düzenlenmesinde sanatın dönüştürücü gücünü kullanma arzusuyla avangart rolünü benimseyecektir.

1.2 Fransız Devrimi'nin Avrupa'daki Yankıları ve 1830'larda Sanatın İşlevine Dair Yeni Görüşler

Fransız Devrimi'ni de içine alan 1792 tarihinden başlayarak, 1815 yılına kadar Avrupa'da kesintisiz bir savaş dönemi yaşanmıştır. Uzun süre devam eden ve kimi zaman kıta dışında yaşanan muharebelerle de çakışan bu savaşlar son derece önemlidir, çünkü dünya haritasının değişmesine neden olmuşlardır.⁶⁸

20 yıl kadar süren bu savaş döneminden sonra Paris'in işgal edilmesi, Napolyon'un önce tahttan çekilmesine; Waterloo Muharebesi (1815) sonrasında ise iktidarını tamamen kaybetmesine yol açmıştır.⁶⁹ Fransa'da taht tekrar Bourbon Hanedanlığına

⁶⁵ McWilliam, *Dreams of Happiness*, 47-48.

⁶⁶ McWilliam, 48.

⁶⁷ Günay, "Sovyet Avangart Sanatı", 387.

⁶⁸ Hobsbawm, *Devrim Çağı*, 89.

⁶⁹ Hobsbawm, 100.

geçince, yönetime XVIII. Louis (1755-1824, Fransa) gelmiş, Fransa ise 1789'daki coğrafi sınırlarına geri çekilmiştir.⁷⁰

Diğer Avrupa devletleri, Fransız Devrimi'ni başta nispeten itidalle karşılarsa da 1815'e gelindiğinde devrime bakış büyük oranda değişmiştir. Çünkü Fransız Devrimi'nden ilhamla ortaya çıkan devrimci hareketler, etkisini ve gücünü çoktan göstermiştir. Devrimin bir Avrupa ülkesinden diğerine yayılarak sınırlarını aşabileceği, devrimci öğretilerini yayabileceği, siyasal sistemleri alt üst edebileceği anlaşılmış ve toplumsal bir devrimin olanaklı olduğu fikri zihinlere yerleşmeye başlamıştır. Ulus kavramının devletten bağımsız olduğu fikri yaygınlaşmış, halkın yöneticilerden ve hakim sınıftan bağımsız hareket edebileceği anlaşılmıştır.⁷¹

Hobsbawm'a göre; Fransız Devrimi evrensel bir olaydır ve diğer ülkeler de bu olaya karşı bağışık olamaz. Özellikle savaşlar süresince seferlere çıkan Fransız askerler, devrimin bu evrenselliğini dünyaya yaymada son derece etkili olmuşlardır. Nitekim devrim öncesinde yalnızca Fransa'da değil, hemen hemen her yerde halk, yöneticileri tanrı gibi görmekte ve onların her yaptığının koşulsuz güzel olacağını söyleme zorunluluğunu hissetmektedir. Ancak Fransız Devrimi'nin yaygınlaştırdığı fikirlerle bir nevi gözü açılan halkları yönetmek artık kolay olmayacaktır.⁷²

Yaklaşık 20 yıl kadar süren kesintisiz savaşlardan sonra devletler, toprakların yeniden paylaşılması ve barış yapma sürecine girmiştir. Zira krallar ve devlet adamları, savaşların tehlikeye düşürdüğü rejimlerin bütünlüğünü koruyarak, korktukları devrimlere karşı önlem almak niyetindedir. Bu nedenle 1815 yılından 1854-56 yıllarında yaşanan Kırım Savaşı'na kadar, Avrupa'da büyük bir savaş çıkmamıştır. Hatta 1914 yılına gelene kadar ikiden fazla devletin karıştığı büyük bir savaş yaşanmaz. Bu dönemde uluslararası çapta bir savaşın engellenmesi başarı olarak görülebilir zira uluslararası düzeyde bir yığın devrimci ayaklanma ve çatışma yaşanmıştır.⁷³

Avrupa'da 1815 ile 1848 yılları arasında tüm dünyayı etkisi altına alan çeşitli devrimler gerçekleşmiştir. Bu devrimlerden biri, 1830'da Fransa'da yaşanan ve Bourbon Hanedanlığının yıkılmasıyla sonuçlanan Temmuz Devrimi'dir. Kültürün

⁷⁰ Hobsbawm, 114.

⁷¹ Hobsbawm, 103-4.

⁷² Hobsbawm, 104.

⁷³ Hobsbawm, 112-13.

siyasi alanda aktif ideolojik bir unsur olarak ele alınmasını ifade eden sosyal sanat kavramı da Temmuz Devrimi döneminde radikal çevrelerde ön plana çıkmıştır.⁷⁴

1830'lara hakim olan devrimci dalga, Avrupa'nın batısındaki aristokrat kesimin güçlenen burjuvaziye karşı aldığı yenilgiyi de kesinleştirmiştir.⁷⁵ Bundan sonraki süreçte gelecek elli yıl boyunca bankacılardan, sanayicilerden ve yüksek makamlarda bulunan memurlardan oluşan büyük burjuva, hakim sınıf olacaktır. Fransa, İngiltere ve Belçika'da büyük burjuvaların benzer şekilde uygulamaya koydukları siyasal sistem, liberal kurumları demokrasi tehdidine karşı güvenceye alma üzerine kurulu, seçmenlere mülk sahibi olma ve eğitim sınırlaması getiren, anayasal monarşiye dayalı bir sistemdir.⁷⁶



Şekil 3: Eugène Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, Temmuz 1830, tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm Louvre, Paris.

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/eugene-victor-ferdinand-delacroix-eugene-delacroix-la-liberte-guidant-le-peuple-liberty-leading-the-people> (E.T. 13.04.2022)

⁷⁴ McWilliam, *Dreams of Happiness*, 3.

⁷⁵ Hobsbawm, *Devrim Çağı*, 125.

⁷⁶ Hobsbawm, 125.

19. yüzyılın temellerini ifade eden 1830'lu yıllar, içinde bulunduğumuz ekonomik sistemin ve sosyal düzenin de şekillenmeye başladığı dönemdir.⁷⁷ Politik alanda ortaya çıkan değişikliklerin arkasında yatan da esasen toplumsal ve ekonomik değişimler olmuştur. Toplumsal hayatta bir dönüm noktası sayılabilecek 1830 yılı, Avrupa'da ve ABD'de sanayileşme ve kentleşme bakımından olduğu kadar kültürel ve ideolojik açıdan da önemli bir yere sahiptir.⁷⁸

Bir sanatsal ifade aracı olarak edebiyat, 1830 Devrimi ertesinde önemli gelişim göstermiştir. Zira bu dönemden sonra Honoré de Balzac (1799-1850, Fransa) ve Marie Henri-Beyle Stendhal (1783-1842, Fransa) gibi yazarların roman türünde verdiği eserlerde gündelik yaşamın içindeki açmazların, çelişkilerin ve çatışmaların ifade edildiği; bireyler arasındaki psikolojik ayrımların çözümlemelerle ortaya çıkarıldığı görülür.⁷⁹ 1830 yılı, yüzyıl kadar uzun bir süre yazın alanını bu türden problemlerle meşgul edecek olan sanatsal bir eğilimin başlangıcı olarak yorumlanabilir.

1830'lu yıllarda Fransız Devrimi ile güç kazanmaya başlayan burjuva sınıfının siyasi ve ekonomik yükselişi devam etmiş ancak yaşam tarzları ve düşünceleri farklı olsa da kapitalist burjuvalar, aristokratların yönetimde uygulayageldikleri yöntemleri neredeyse hiç değiştirmeden kullanmıştır. Aristokratları yenilgiye uğratarak hakim sınıf olan burjuvanın zaferinden sonra ortaya çıkan Romantizm akımına karşıt hareketler de 1830'lu yıllarda oluşmaya başlar.⁸⁰

Burjuvanın zaferinde, işçi sınıfından destek görmesinin önemli bir payı olmuştur. Zira emekçilerin ve burjuvaların devrim öncesindeki kaygılarında ortaklaştığı yanlar vardır. Ancak 1830 Devrimi ertesinde kendi haklarını elde etmek için orta sınıfa güven duyamayacağını fark eden emekçiler arasında bir sınıf bilincinin gelişmesiyle sosyalist teori, somutluk kazanmaya başlamıştır.⁸¹ 1830 yılı, siyasi alanda radikal bir yeniliğin ortaya çıkışına zemin hazırlamış; Fransa, İngiltere ve diğer Avrupa

⁷⁷ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 211.

⁷⁸ Hobsbawm, *Devrim Çağı*, 126.

⁷⁹ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 211.

⁸⁰ Hauser, 212.

⁸¹ Hauser, 212.

lkelerinde işçi sınıfı, öz bilince sahip ve bağımsız bir g olarak varlığını ortaya koymaya başlamıştır.⁸²

Tüm bu gelişmelere koşut olarak, 1830’lu yıllarda burjuva sanatının yahut toplumcu sanatın faydacı yaklaşıma ve klasik sanatın ideal formlarına karşı bir tavır olarak “sanat için sanat” görüşü ortaya çıkmıştır.⁸³

Romantik akımın içinden doğan bir mefhum olarak sanat için sanat; en başta klasik üslubun kuralcı yaklaşıma bir tepkidir. Daha sonraları ise sanat alanının dışa bağımlı yapısını ortadan kaldırmaya yönelik bir anlam kazanır ve sanatın tümüyle zgr biçimde icrasını ifade eder. Pierre Jules Thophile Gautier (1811-1872, Fransa) tarafından 1834 yılında ortaya atılan bu görüşe göre, sanat; burjuva sınıfının değerlerini yansıtmaya zorunluluğundan ve her türlü dış faktörden arındığı ölçüde sanattır. Sanat, bir araç olarak hizmet etmek yerine, sanat yapma amacıyla üretildiği zaman özerk olabilir. Romantik eğilimlerden beslenen sanat için sanat görüşünün açılımı; gerçekleşmekte olan güncel olaylardan sanatın kendini yalıtması ve toplumsal alana müdahaleden kaçınarak kendi korunaklı alanında varlığını sürdürmesi demektir. Ancak sanatın, varlığını muhafaza edebilmek için kendi içinde kapalı bir sistemi benimsemesi, hakim güç olan orta sınıf ile bir anlaşmaya gidilmesi ile de aynı anlama gelir. Sanatın, burjuva ile yaptığı bu örtülü anlaşmanın temelinde ise kendi özerkliğini elde edebilme çabası yatmaktadır.⁸⁴

1830’lu yıllara kadar sanatın bir propaganda aracı olabileceğini düşünen burjuva, 1830’a gelindiğinde şüphe ile yaklaştığı sanatı, siyasetten uzak, toplumsal meselelerle ilgisiz bir alan olarak görmeye başlar. Sanat için sanat fikri, sanatçının siyasetin de üzerinde yüce bir konuma sahip olması, başka bir ifadeyle, altın bir kafese girmesi anlamına gelir.⁸⁵

Uzun yıllar boyu, hatta bugün bile estetiğin önemli tartışmalarından biri olan sanat için sanat mefhumu, sanatın ne için yapıldığına dair soruları ve sanatçının toplumdaki işlevini gündeme getirir. Sanat, hayatın gerçeklerini bir kenara koyup bizatihi kendi için retilindiğinde ve varlığını ortaya koyduğunda özerk olmaktadır. Kendi içindeki biçimsel tutarlılığını ve bütünlüğünü de bu özerkliğe borçludur.

⁸² Hobsbawm, *Devrim ağı*, 125-26.

⁸³ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 212.

⁸⁴ Hauser, 226.

⁸⁵ Hauser, 227.

Çünkü toplum içindeki meselelerle uğraştığında, yaşamın zorunlulukları tarafından sınırlanan bir yapıya sahip olacaktır. Bu bakımdan özerklik, sanat üretiminde en temel gereklilik olarak gözüktür. Ancak sanatın kendi içindeki özerk üretiminin, toplumda nasıl bir etki edeceği konusu tartışma yaratır.⁸⁶

Sanatın kendi varlığını sürdürebilmesi için özerk olması gerektiği açıktır. Ancak sanatın toplumdaki amacı ve etkisi her daim tartışma konusu olacaktır. Çünkü sanat, salt estetik haz üretme amacıyla kendi için varolmaya çabalasa da yalnız kendisi için varolamaz. Böyle bir çaba, toplum denen olgunun yok sayılması gibi gülünç bir anlam ifade eder. Estetik haz, toplumsal bir işleve yöneltildiğinde, kendi anlamını kaybetme tehlikesi taşısa da sanatın alımlayıcısının eserde kendini bulabilmesi veya ona katılabilmesi ancak bu yolla mümkündür. Bununla birlikte, sanatçı, üretiminde herhangi bir erek gütmese de eserin kendisi, toplumsal olanın ifadesi olabilir. Örneğin yalnızca estetik kaygılarla üretilen bir eserin biçimsel kurulumu, toplumsal bir karşılık bulabilir veya toplumsal meselelere değinen bir eser, pekala salt estetik yönden de incelenip yorumlanabilir.⁸⁷

1830'lu yıllarda sanatın toplumsallığı konusunu gündeme getiren önemli isimlerden biri ise Charles Fourier'dir (1772-1837, Fransa). Fourier, toplumsal hayatın düzenlenmesi konusunda çağdaşı Saint Simon kadar etkili görüşler ileri sürmüştür. O da Saint Simon gibi ütopyacı sosyalist olarak adlandırılır. İlk büyük eserini 1808'de yayınlayan Fourier, burjuva ideologları tarafından aklın hükmü ve aydınlanma ile gerçekleştirileceği vadedilen ilerlemenin, gündelik hayatta bir karşılığının olmadığını, eleştirel ve alaycı üslubuyla dile getirmiş bir düşünürdür.⁸⁸ 1832 yılında yayınlanan *Le Phalanstere* (Falanster) isimli dergi sayesinde de Fourierizm, 1850'lerin sonlarına değin etkisini koruyacak olan radikal bir güç olmuştur.⁸⁹

Fourier'nin toplumsal değişim planı, insanın arzularını bilimsel açıdan ele alma uğraşı veren bir çabanın ürünüdür. Ona göre; fiziksel ve psikolojik dürtülerin temelinde iyi huylu arzular vardır ve arzuları bastırmak, suça yönelmeye veya sosyal antagonizmaya yol açmaktadır. Bu nedenle onun tasarısı, evrensel uyumun yakalanması adına, baskının ortadan kaldırıldığı bir gelecek tahayyülüdür. Fourier'e

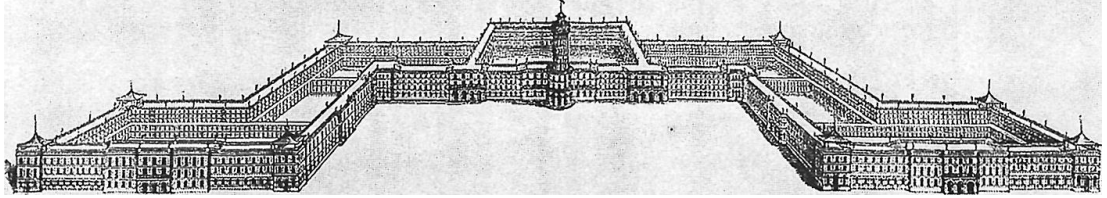
⁸⁶ Hauser, 228.

⁸⁷ Hauser, 228.

⁸⁸ Engels, *Ütopyadan Bilime Sosyalizmin Gelişimi*, 64.

⁸⁹ McWilliam, *Dreams of Happiness*, 188.

göre, ancak arzunun içgörüsü, emeği zevk alınacak bir işe dönüştürebilir. Yoksulluğu ortadan kaldırmanın ve barışçıl bir ortamda kardeşçe yaşamının olanakları, arzunun serbest bırakılması yoluyla açığa çıkacaktır. Kolektif mutluluğun imkanı da buradadır. Bu tasarının mekanı ise Phalanstere (Falanster)'dir.⁹⁰



Şekil 4: Bir Falanster Fikri: Victor Considerant, Sosyal Kader (fr. Destinee Sociale), cilt 1., 2. baskı, 1847. East Anglia Üniversitesi, Norwich. Görsel: Anonim.

Kaynak: Neil McWilliam, Dreams of Happiness: Social Art And The French Left, 1830 – 1850, 189.

Falanster'de sanatçının konumu ise Fourier tarafından ölçülü biçimde tanımlanmıştır. Fourier, dayatmalara maruz kalmanın toplumsal sorunlara yol açtığını düşündüğü için sanatın özgürleşmesinin yolunun da her türlü ahlaki amaçtan arındırılması olduğunu düşünür. Saint-Simon'un tersine Fourier'de, sanatçıya bir liderlik vasfı verilmez; zira o, böyle bir girişimin de otoriter olma riski taşıdığının altını çizer.⁹¹

Fourier'de, entelektüel bireylerin yetişmesine ortam sağlama arzusu ve sanatçıların toplumdaki armoniye katılımına teşvik vardır. Entelektüellik, yalnızca zengin sınıfların elde edebildiği bir lüks olmaktan çıkmalı, sanatçılar da kendi eğitim seviyesini yükseltebilecek imkanlara sahip olmalıdır. Bu, toplumsal uyumun önkoşuludur. Sanatçılar, bu imkanlara sahip olduğunda geniş bir kitleye hitap edebilecek, toplumda itibar görebilecek ve refah düzeyini yükseltecektir.⁹²

Fourier, yaratıcı edimin hep yoksulluk ve ihmal edilme üzerine gelişmesinden rahatsızlık duyduğu için sanatçılara zenginlik ve itibar vadetmiştir. Zira sanatçıların finansal açıdan bağımlı oluşu, onların kendi bağımsızlığından ödün vermesine yol açmaktadır. Piyasanın yönlendirmelerine maruz kalmanın da sanatçıların toplumsal eleştiri yapabilme kapasitesini kısıtladığını düşünmektedir. Ancak maddi kısıtlamalardan kurtulan sanatçılar, üretimlerinde özgür hareket edebilecektir. Bu sorunun çözümü için Fourier, sanatçılar için uluslararası fon destekleri sağlama

⁹⁰ McWilliam, 188-89.

⁹¹ McWilliam, 189.

⁹² McWilliam, 189.

amaçlı öneriler ileri sürmüştür. 1840'lı yıllarda Fourier'nin takipçileri ise onun görüşlerini kültürel alandaki gelişime katkısı bakımından yeniden ele alacaklardır.⁹³

1830'ların sanat için sanat ve toplumcu sanat görüşleri, paradoksal biçimde birbiri içine geçmiş haldedir. Örneğin Saint Simon'nun destekçileri ve Fourier'ciler, romantizmin öncüsü olduğu sanat için sanat görüşünün bencil ve bireyci yanına karşıdır. Ama aynı zamanda romantik akımın her türlü otoriteden ve kuraldan bağımsızlaşmayı ilke edinen özgürlük fikirlerini benimserler. Romantizmin doğalcı yaklaşımı da onların pozitif ve açık fikirli yanları ile örtüşür ve bu doğalcılık ile sosyalizm arasında bir yakınlık bulurlar. Romantikler ise kimi zaman etkili (aktivist) olana, kimi zaman da sanat için sanat görüşüne yönelen bir kararsızlık sergiler.⁹⁴

1.3 1848 Devrimleri ve Sanatçının Değişmekte Olan Toplumsal Konumu

1840'lı yıllara kadar Avrupa'da halkın büyük kesimi hala kırsalda yaşamaktadır; üretim ise kent ile kırsal kesimin iç içe geçtiği bir biçimde yapılmaktadır.⁹⁵ Ancak 1840'lardan sonra hızlanan kentleşmeyle beraber artan üretim ve ticaret, şehirde yaşayan orta sınıfların iddialarının artmasına yol açmıştır. Taşradaki üretimin azalması, endüstrileşmenin erken dönemlerinde rekabetin yükselişi ve nüfus artışının tarım kaynaklarına yaptığı baskı gibi sebepler hem yoksulluğu hem de hakim sınıfın gücünü yitirme kaygısını artırır.⁹⁶ Öte yandan, işçiler de orta sınıftan bağımsız hareket eden bir güç olarak varlığını ortaya koymaya başlamıştır.⁹⁷

Toplumsal değişimlerle beraber, romantizmin hem devamı hem de ona karşıt bir akım olarak edebiyatta Stendhal ve Balzac tarafından temsil edilen doğalcılığın yükselişine tanık olunmuştur. Değişmekte olan toplumsal yaşamın incelenmesini içeren doğalcılıkta; yalnızca doğaya ya da yaşama yönelme değil, somut olguları ele alma yoluyla toplumsal hayatın gerçeklerini konu edinme vardır. Doğalcılığın sanatın toplumsallaşma sürecine en önemli katkısı ise insanların hayattan bağımsız bir yapıntı ile karşı karşıya olmaksızın, doğalcılıkta gerçeğe dair çok fazla imge

⁹³ McWilliam, 190.

⁹⁴ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 228-29.

⁹⁵ Price, *1848 Devrimleri*, 13-14.

⁹⁶ Price, 21.

⁹⁷ Hobsbawm, *Devrim Çağı*, 125-26.

bulabilmesi; böylece ona katılabilir veya karşı çıkabilir olmasıdır.⁹⁸ Sanatın toplumsal meselelerle ilişkilmesini olanaklı kılan bu önemli adımın devamında, doğalcılıkla iç içe geçen bir akım olarak gerçekçilik (realizm) de 1840'lı yıllarda yükselişe geçecektir.

1848 Devrimlerinin hemen öncesinde Karl Marx (1818-1883, Almanya-Birleşik Krallık) ve Friedrich Engels (1820-1895, Almanya-Birleşik Krallık) tarafından yazılan *Komünist Manifesto* yayınlanmıştır. Burada proletarya (işçi sınıfı)'nın varlığı ilan edilir. *Manifesto*'nun yayınlanmasının ardından proletarya, kapitalist, komünist ve sosyalist gibi sözcükler, Avrupa'nın küçük ve radikal gruplarına has özel bir jargon olmaktan çıkarak artık gündelik dilin içine yerleşmeye başlar.⁹⁹

İşçi sınıfının, ilk defa bağımsız siyasal bir eylemci olarak içinde yer aldığı 1848 Devrimleri, büyük çaplı bir devrimci dalgayı ifade eder. 1848'de Fransa, İtalya, Alman devletleri ve Habsburg İmparatorluğu'nda; 1847'de İsviçre'de devrimler olur ve bu devrimlerin etkisiyle ortaya çıkan kargaşa İspanya, Danimarka, Romanya, İngiltere, İrlanda ve Yunanistan'a kadar yayılır.¹⁰⁰

1848 Devrimleri, yalnızca bir ulusun verdiği mücadele ile sınırlı kalmaması yönüyle Fransız Devrimi'nden ayrılır. Farklı yerlerde eş zamanlı yaşanması nedeniyle "halkların baharı" olarak da anılır. Zira 1848 Devrimlerinde olduğu kadar hiçbir zaman bir "dünya devrimi" ne yaklaşılmamıştır.¹⁰¹

Komünist Manifesto'nun yayınlanmasından sonra ilk devrim, Şubat 1848'de Fransa'nın Paris kentinde ortaya çıkmıştır. Kendiliğinden oluşan bu devrimci patlama, daha sonra Avrupa'nın başka yerlerinde de muhalifleri harekete geçiren bir eylem olmuştur.¹⁰²

Paris'te isyanı tetikleyen olay, ulusal seçim kampanyasını sonuçlandırma amacıyla düzenlenmesi planlanan bir ziyafetin, hükümet tarafından düzeni bozacağı gerekçesiyle iptal edilmesidir. Toplantının yasaklanması sonucu, radikallerin protesto çağrıları üzerine, işçi ve öğrencilerden oluşan gruplar meydanlarda toplanır. Bir sonraki gün bu protestolara orta sınıfın çıkarlarını koruyan sivil bir ordu olan Ulusal

⁹⁸ Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 229-30.

⁹⁹ Marx, *Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i*, 7 Ahmet İnsel'in sunuş yazısı.

¹⁰⁰ Hobsbawm, *Devrim Çağı*, 126.

¹⁰¹ Hobsbawm, 126.

¹⁰² Price, *1848 Devrimleri*, 41.

Muhafızlar da destek verir. Böylece yalnızca büyük burjuva olarak tabir edilen hakim sınıfın çıkarlarını gözettiği düşünülen rejime karşı bir cephe oluşmuştur. Otoritesi sarsılmaya başlayan kral Louis-Philippe'in (1773-1850, Fransa-Birleşik Krallık) birtakım reformlar yapmaya razı gelmesiyle olaylar kısmen yatışmış olsa da Capucines Bulvarı'ndaki Dışişleri Bakanlığı askerlerinin halka açtığı ateş, olayların gidişatını değiştirir. Zira kralın kendi halkını öldürtmesi, insanları öfkelenlendirmiş ve olayları şiddetlendirmiştir.¹⁰³

Direnışçiler, özellikle sokak aralarında yük arabalarını devirerek ve kaldırım taşları gibi malzemeleri kullanarak çeşitli barikatlar oluşturmuştur. Nitekim Georges-Eugène Haussmann'ın (1809-1891, Fransa) Paris kentinde devrimci hareketleri engelleme amacıyla düzenlemeler yapmasından hemen önce, dolambaçlı ve labirentvari yapısıyla Paris sokakları, direnişçilerin barikatlar kurarak kralın ordusuna karşı mücadele edebilmesini olanaklı kılan bir yapıya sahiptir.¹⁰⁴

Sokaklarda çatışmalar yaşanırken 23 Şubat günü, Hotel-de-Ville'de (Paris belediye binası) bir grup parlamenter ve cumhuriyetçinin toplanarak bir geçici hükümet kurmalarıyla devrim ortaya çıkmıştır.¹⁰⁵

Paris'te yaşanan olayların Avrupa'nın diğer kentlerine de yayılması uzun sürmemiş, Paris'ten gelen haberler sonrası liberal reformlar talep eden orta sınıflar ve işçiler çeşitli gösteriler yapmıştır.¹⁰⁶

Avusturya İmparatorluğu'nda patlak veren olayların başında, Macaristan'ın özerkliğini elde edebilmesi için anayasal bir reform programını devreye sokma girişimleri ve aydın bir meclisin kurulması için seçim yapılmasına yönelik çağrılar olmuştur. Baskıcı yönetimden rahatsız olduklarını ifade eden eğitimli gruplar ise yayınladıkları bir bildiride; adil vergilendirmenin olduğu bir sisteme geçilmesini, sansürün kaldırılmasını ve eğitimin yaygınlaştırılmasını talep etmiştir. Bu talepler sonrası, 13 Mart'ta Aşağı Avusturya Meclisi'nin toplanması, kalabalıkları bir araya getirmiş ve olaylar Paris'te olduğu gibi gelişim göstermiştir. Protestoları engellemeye çalışan askerler, halkın silahlı saldırısına aynı şekilde cevap verince direnişçiler, Paris'te olduğu gibi barikatlar kurmaya başlamıştır. Bu çatışmaların

¹⁰³ Price, 42.

¹⁰⁴ Price, 42.

¹⁰⁵ Price, 43.

¹⁰⁶ Price, 44.

ardından imparator, liberal bir anayasanın geçerli olacağını duyurmuş; Macarların kendi yasalarını yapmadaki özerkliğini de onaylamıştır.¹⁰⁷

İtalya'da ise bağımsız eyaletlerin yöneticileri, 1830 Temmuz Devrimi'nden sonra ortaya çıkan Fransız modeli anayasaların uygulamaya konulması yönünde baskılara maruz kalmaktadır. Avrupa'dan gelen haberlerle artış gösteren protestolarda, bir parlamento seçimi yapma ve basın özgürlüğünü tesis etme gibi talepler dile getirilmiştir. Göstericilerle askerler arasında şiddetli çatışmalar yaşanmaya başlayınca, halk tarafından sokaklara barikatlar kurulmuştur. İsyancıların çoğunun işçilerden oluştuğu çatışmalarda birçok kişi hayatını kaybetmiştir.¹⁰⁸

Almanya'da ortaya çıkan olaylarda da Paris'ten yayılan haberlerin etkisi vardır. Bu haberler, yönetimlere karşı siyasi taleplerin artmasına neden olmuştur. Batı Almanya'dan başlayan isyan dalgası sırasıyla; Bavyera, Doğu Prusya, Berlin ve Kuzey Almanya'yı sarmıştır.¹⁰⁹

Alman eyaletlerindeki muhafazakarlar, isyanların yol açtığı krizi çözmek için Avusturya ve Prusya'dan gelecek askeri bir desteği beklemiştir. Ancak Prusya kralı IV. Friedrich Wilhelm, (1795-1861, Prusya Krallığı) taşrada ve kentlerde yaşanan isyanlarla meşguldür. Üstelik Berlin'de çıkan ayaklanmalara karşı uygulanan askeri müdahale sonrası büyük bölümü işçilerden oluşan 200 kişinin öldürülmesi olayı, isyanları körüklemiştir. Bu olayın ardından kral Wilhelm, anayasal monarşi rejimini onaylamak durumunda kalmıştır. Böylece diğer Alman eyaletlerinde de benzer kararlar ilan edilmeye başlanır; zira yöneticiler olası devrim hareketlerini engellemek adına liberal politikalar izlemeye yönelmiştir.¹¹⁰

Hükümetlerin kararları Hollanda ve Belçika'da da liberal değişiklikler yapılması yönünde olmuştur. Yöneticiler, ayaklanmaları engellemek için yoksulların durumunu kısmen iyileştirmeye ve daha çok kişiye seçme hakkı vermeye yönelmişlerdir.¹¹¹

Büyük Britanya'da ise 1848 ayaklanmalarının etkileri Londra, Glasgow ve Liverpool'da ve tekstil kentlerinde görülmeye başlanmıştır. Britanya'da ancak az sayıdaki bir işçi grubu isyanlara kalkışmıştır. Hükümet ise kendine karşı hareketlerin

¹⁰⁷ Price, 44-45.

¹⁰⁸ Price, 46-47.

¹⁰⁹ Price, 47.

¹¹⁰ Price, 48.

¹¹¹ Price, 48-49.

içindeki çekişmelerden faydalanmış ve ayaklanmaların önüne geçmek için askeri gücünü kullanmıştır.¹¹²

1848'in Britanya'daki yankısı bir devrim ile değil; siyasi reformla sonuçlanmıştır. Zira ortaya çıkabilecek bir devrimin etkilerinden endişe duyan liberal orta sınıflar, devrim ihtimaline karşı sıkı önlemler almışlar ve korktukları işçi ayaklanmalarını engellemek için kışkırtıcı bir girişimde bulunmaktan kaçınmışlardır. Direnişçilerin bir kısmını tutuklamış, olası eylem planlarının önüne geçmek için protesto yapılacağı öngörülen meydanlara çok sayıda asker ve kolluk kuvveti göndermişlerdir.¹¹³

1848 yılında Avrupa'yı etkisi altına alan devrimlerde işçiler, ilk defa örgütlü bir şekilde siyasi haklar talep etmeye başlamıştır. Her ne kadar başarısızlıkla sonuçlanmış gözükse de 1848 Devrimleri, önemli politik ve toplumsal dönüşümlerin yolunu açmıştır.¹¹⁴



Şekil 5: Horace Vernet - Rue Soufflot'taki Barikatlarda, Paris, 25 Haziran 1848, 1848-49. 36x46, German Historical Museum (Deutsches Historisches Museum), Berlin.

Kaynak: <https://gallerix.org/storeroom/802827698/N/4673/?navi=1387> (E.T. 13.04.2022)

¹¹² Price, 49.

¹¹³ Merriman, *Modern Avrupa Tarihi*, 699.

¹¹⁴ Merriman, 699.

Fourier’ci sanat eleştirmeni ve kuramcı Gabriel-Desire Laverdant’ın 1848 Devrimi’nden üç yıl önce yayınladığı *Sanatın Misyonu ve Sanatçıların Rolü* (*De la Mission de l’art et du Rol des Artistes*) adlı eserinde, sanatçının toplumsal konumunun da yeniden tanımlandığı görülür. Laverdant, bu eserinde sadece sanat ve toplumun birbirine bağımlılığı fikrini değil, aynı zamanda toplumsal eylem ve reform aracı, devrimci propaganda ve ajitasyon aracı olarak da sanatın rolünü, daha devrim öncesinde vurgulamıştır.¹¹⁵

Laverdant’a göre, toplumun bir ifadesi olan sanat, sosyal eğilimleri açığa vurmaktadır. Bu nedenle de öncü ve açıklayıcıdır. Toplumun temelindeki vahşeti ve pisliği tüm çıplaklığıyla ortaya sermektedir. Avangart olmak ise sanatın toplumdaki bu öncü rolünü üstlenmekle ilgilidir.¹¹⁶ Laverdant, eserinde şöyle yazar: “Sanatın öncü rolünü kendine yaraşır biçimde yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangart olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini bilmeli, insan ırkının kaderinin ne olduğunu bilmeli.”¹¹⁷

Saint-Simon gibi, sanatın toplumsal hayata yön verebilecek öncü (avangart) potansiyeli olduğuna inanan Laverdant, sanatın toplumdaki rolünü doğrudan devrimcilikle ilişkili kılmıştır.

1848’lere değin sanatın toplumsal işlevine dair öne sürülen görüşlerin ana amacı, hakim sınıf olan burjuvanın sanat üzerindeki otoritesini ortadan kaldırmak ve sanatı gündelik hayatla ilişkili kılmaktır. Çünkü geniş anlamda ele alınırsa 19. yüzyılın sanatı, burjuva bireyciliğine yakındır. Burjuvazi içinse sanat, bu sınıfa mensup kişilerin hayatlarındaki maddi kısıtlamalardan ve varoluşsal çelişkilerden kaçabilecekleri gündelik hayatın dışında başka bir alandır.¹¹⁸

1850’li yıllarda bu duruma karşı bir tavır geliştiren ise Fransız sanatçı Jean Désiré Gustave Courbet (1819-77, Fransa-İsviçre) olmuştur. Courbet, gündelik hayata dair toplumsal konuları ele aldığı gerçekçi yaklaşımıyla avangart bir eğilim gösterir.¹¹⁹

¹¹⁵ Laverdant’dan akt. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, 9 çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹¹⁶ Poggioli, 9.

¹¹⁷ Laverdant’dan akt. Poggioli, 9 çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹¹⁸ Hopkins, *Dada and Surrealism*, 2.

¹¹⁹ Hopkins, 2.

Courbet tarafından 1849-50 yılları arasında yapılan *Ornans'ta Cenaze* (Fr. Un enterrement à Ornans) isimli tablo, bu eğilime bir örnek teşkil eder. Eser, 1850 yılında Paris Salonu'nda sergilendikten sonra büyük tepki toplamıştır. Hatta kimi eleştirmenler tarafından iğrenç bir tablo olarak nitelendirilmiştir. Bu tepkilerin arkasında yatan fikir ise resmin gerçekliği değil, ideal olanı ele alması gerektiğidir. Courbet, ideal olanı yansıtmak yerine gerçekliği açıkça ortaya koyduğu için birçok eleştirmen tarafından çirkinliği övmekle suçlanmıştır. Kimi eleştirmenler ise ressamın sanatta yeni bir yol açtığını düşünmektedir. Tablonun bunca tepki çekmesinin en büyük sebebi dini, tarihi ya da mitolojik bir konuyu ele almaması, bir kasabanın gündelik hayatından sıradan bir olayı konu edinmesidir. Bu, o güne değin insanların görmeye alışık olduğu bir konu değildir. Courbet içinse, bir cenaze töreninde bir kişinin diğerleri tarafından son yolculuğuna uğurlanmasını betimleyen bu resim, büyük ölçekte resmedilmeye değerdir.¹²⁰



Şekil 6: Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, 1849-50, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Kaynak: <http://art-now-and-then.blogspot.com/2019/12/courbets-burial-at-ornans.html> (E.T. 15.05.2022)

¹²⁰ Riat, *Gustave Courbet*, 59-60.

Courbet'nin eserleri, hem gündelik hayata dair ele aldığı konular ve gerçekçi yaklaşımı bakımından sanat alanında estetik bir yeniliğe işaret etmekte hem de içerik bakımından toplumsal konuları işlediği için politik bir angajmanı içinde barındırmaktadır.

Courbet'nin resimlerine politik bir anlam kazandıran bir diğer unsur da toplumda yarattığı etki; özellikle de eleştirilenler tarafından sahiplenilmesi yahut sert bir şekilde eleştirilmesidir.¹²¹ Tepkilere yol açan bir başka önemli resim de Courbet'nin 1849 yılında yaptığı *Taş Kıranlar* isimli tablodur.

Tablo, ilk bakışta yalnızca gündelik hayatı konu edinen sıradan bir tablo olarak gözükse de içeriğinde derin bir anlam barındırır. Dönemin sosyal koşullarına da işaret eden bu derin anlam, yalnızca sanatın değil, toplum biliminin de araştırma alanına girmektedir. Courbet'nin resmindeki en önemli yenilik, onun dönemin sosyal sistemine yönelik eleştirel bir tavır alması ve bu tavrı açıkça ortaya koymaktan da çekinmemesidir. Courbet'nin resmine hakim olan genel üslubun akademinin ideal resim beklentisinin tam zıttı olduğu da aşıkardır. Resme detaylı bir bakış atıldığında, sosyolojik atfı olan göstergeler ise kolaylıkla gözlemlenir. Resmin odağında bulunan taş kıran iki insan, emekçi olarak; o yıllarda artık sosyal bir sınıf olarak tanımlanmaya başlanan işçi sınıfı (proletarya) olarak tanımlanabilmektedir.¹²²

¹²¹ Clark, *Image of the People*, 137.

¹²² Yılmaz, "Göstergebilimsel Çözümlemelerle Realist Sanat Eserlerinin Sosyolojik Anlatıları Üzerine İncelemeler", 841.



Şekil 7: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, 1849, tuval üzerine yağlı boya, 165 x 257 cm, Gemäldegalerie, Dresden.

Kaynak: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/courbet/1/courb103.html> (E.T. 29.05.2022)

Taş Kıranlar resminde olduğu gibi Courbet, genellikle gündelik yaşamı konu edinmiş ve kırsal kesimde yaşayan kişileri resmetmiştir. Courbet'nin resimlerinde ağırlıklı olarak gündelik hayatın sıradan ve doğal görünüşleri yer aldığından tasvirlerin ilahi olana değil, dünyevi olana yakın olması, izleyicilerin tasvirlerle gerçek yaşam arasında sıkı bir bağ kurmasını olanaklı kılar. Böyle bir bağın kurulabiliyor olması, eserlere gerçekte var olan bir sosyal sistemin doğrudan eleştirisi olarak yorumlanma yolunu açar. *Taş Kıranlar* isimli tablodaki bir diğer önemli gösterge de işçilerin yıpranmış giysileridir. Çalışan emekçilerin kıyafetleri, esasen işçilerin yaşam koşullarını ve çalışma hayatındaki zorlukları yansıtmakta; onların ekonomik koşullarını açıkça ortaya koymaktadır.¹²³

Özetle, Courbet'nin *Taş Kıranlar* isimli resmindeki tüm bu tasvirler, toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizliğe gönderme yapmaktadır. İşçilerin toplumsal hayattaki yerini ve çalışma şartlarını yansıtan resim, yalnızca gündelik hayattan bir kesit

¹²³ Yılmaz, 842.

sunmakla kalmaz; tüm bu içeriği itibariyle toplumsal farkındalık yaratmaya aracılık eder.¹²⁴

Courbet'nin öncüsü olduğu realist (gerçekçi) hareket, toplumda sanatçının konumuna ve sanat-toplum ilişkisine dair bugün de sormakta olduğumuz soruların başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Realist hareketin etkisiyle, 1800'lerin ikinci yarısında hem sanatçı kavramının tanımında hem de sanatın toplumsal rolüne ilişkin bakış açısında büyük değişiklikler olmuştur. Sanatçıların toplumda bulundukları konumları sorgulamaları ve toplumda bir değişimi arzulamaları, onları işçi hareketleriyle de birlik olmaya yöneltmiştir. Böylece bir emekçi olduğunun farkında olan sanatçı, yalnızca bir tuvalin içine sıkışmayarak burjuva sanat kurumlarının dayatmalarına ve monarşiye karşı direnebilen politik bir eylemci olarak yeniden konum alabilmiştir.¹²⁵

1.4 1871 Paris Komünü Döneminde Sanatçının Bir Eylemci Olarak Toplumsal Hayata Katılımı

1871 Paris Komünü'nden önce Fransa'da sanatın özgürlük olanakları üzerine birbirine karşıt iki farklı anarşist görüşün ortaya çıktığı görülmektedir. Genç yazar Emile Zola'nın (1840-1902, Fransa) Courbet'nin sanatının üslupsal niteliklerine duyduğu coşku ve Pierre-Joseph Proudhon'un (1809-1865, Fransa) Courbet'nin gerçekçi estetiğine yönelik övgüsü, karşı karşıyadır.¹²⁶

Proudhon, bu konudaki görüşlerini 1865'te ölümünden sonra yayınlanan *Du Principe de l'art et de sa Destination Sociale (Sanatın İlkeleri ve Toplumsal Hedefleri Üzerine)* adlı son kitabında özetlemiştir. Proudhon'a göre, sanat üretimi kaçınılmaz olarak toplumsaldır. Çünkü sanatçının tarihe yön verebilme ve toplumu değiştirebilme potansiyeli vardır ve sanatçı, bu potansiyeli kullanabildiği ölçüde özgürdür. Proudhon'un Courbet'nin gerçekçiliğine duyduğu hayranlığın sebebi de budur: çünkü bir sanatçı olarak Courbet, eleştirel yaklaşımıyla tarihi dönüştürmektedir. Proudhon'a göre, Courbet anarşist eleştiri ve toplumsal dönüşüm arasında var olan diyalektik etkileşimi sanatsal alana doğru genişletmektedir.¹²⁷

¹²⁴ Yılmaz, 842.

¹²⁵ Apostol, "Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih".

¹²⁶ Antliff, "Freedom, Individualism, Revolution: Courbet, Zola, Proudhon and Artistic Anarchism".

¹²⁷ Antliff.

Zola, Proudhon'dan farklı olarak, sanatçının toplumdaki konumundan ve tarihsel rolünden ziyade, sanatsal ifade özgürlüğü üzerinde durmuştur. Zola'ya göre, sanatın bir sanatçı için özgürlük aracı olabilmesinin koşulu, sanatçının kendi estetik duyarlılığını ortaya koyabilmesi ve kendi zevklerini yansıtabilmesi; bir başka deyişle, kendini ifadede özgür olabilmesidir. Nihayetinde sanatçıya toplumda eleştirel ve işlevsel bir rol atamak yerine, sanatsal ifade gücünün ve sanatçının kendi içindeki üslup yeniliklerinin sanatçıyı özgür kılacağını vurgulamıştır. Bu nedenle Zola'ya göre, Courbet'nin sanatı, toplumdaki görevi ve eleştirel tavrı bakımından değil, öncelikle resimlerinin sahip olduğu estetik yenilikler dolayısıyla, anarşist içeriği bakımından övgüye değerdir.¹²⁸

İkili arasında süregelen bu tartışma, 1860'ların sonlarına kadar devam etmiştir. 1871'e gelindiğinde, iki ay kadar sürecek Paris Komünü'yle bu tartışma da bir anlamda çözülmeye uğramıştır. Zira iki teori de baskıcı bir rejim hüküm sürerken sanatta özgürlüğe nasıl ulaşılacağı konusunda üretilen anarşist sanat teorileridir. Paris Komünü ile birlikte teoriler pratiğe dökülme imkanı bulmuştur ve Komün, özgür sanatsal yaratım için yeni olanaklara ilişkin fikirler doğurmuştur.¹²⁹

Paris Komünü, 1870 yılında Fransa'nın Prusya'ya savaş ilan etmesinden kısa bir süre sonra uğradığı kesin yenilgiyle patlak veren olaylarla ortaya çıkmıştır. Fransa'nın yenilgisiyle Almanlar, Ocak 1871'de Paris'i işgal etmiş, ordunun silahlarına el koymuş ancak Paris çevresindeki atölye sahipleri ve işçilerden oluşan Ulusal Muhafızlar birliğine müdahalede bulunmamıştır. Mart ayına gelindiğinde Ulusal Muhafızlar, hem Louis Adolphe Thiers (1797, 1877, Fransa) liderliğinde kurulan yeni Fransa hükümetine hem de işgalci Almanlara karşı bir direniş başlatmak için hazırlıklara başlar. Daha önce Lyon ve Marsilya'ya kurulan özerk komünleri örnek alan direnişçiler, şehri yönetmek üzere bir komün kurar ve bütün Fransa içinde özerk belediyeler kurulması için çağrıda bulunurlar. Kimi bölgelerde kısa ömürlü komünler kurulur; kimi yerlerde ise bu girişimler başarısız olur. Paris'te kurulan komün ise 21 Mayıs gününe kadar kente egemen olur. 21 Mayıs'la başlayan haftayla beraber

¹²⁸ Antliff.

¹²⁹ Antliff.

Versailles Hükümeti birliklerinin, barikatlar arkasında yavaş yavaş geri çekilen işçileri Paris sokaklarında katletmesiyle komün kanlı bir şekilde son bulur.¹³⁰

İki ay kadar devam eden bu Komün süresince Courbet, başkanlık yaptığı Sanatçılar Federasyonu'nun faaliyetlerini yürütmüştür. Bu federasyonun temel amacı, devrim sonrası dönemde radikal bir sanat programını uygulamaya koyabilmektir. Teorik olanın pratiğe de alan açmaya başladığı bu dönemde, Courbet ve yoldaşları sanatta tam özgürlük isteklerini açıkça dile getirme imkanı bulmuştur.¹³¹

Paris Komünü döneminde yaşanan son derece dikkate değer bir olay, Vendome Sütunu'nun yıkılmasıdır. Bu olay, yalnızca bir sütunun yere indirilmesini değil; bu sütunun temsil ettiği anlamın da yıkılmasını ifade etmesi bakımından tarihte önemli bir yer tutar. Üstelik olay, eylemcilere bu konuda destek vermesi sebebiyle Courbet'nin de hayatını tamamen değiştirmiştir.¹³²

Paris Komünü'nden önce 1870 yılının Eylül ayında Courbet, Milli Savunma Hükümeti'ne sunduğu öneride bu sütunun niçin yıkılması gerektiğini açık bir şekilde dile getirir: *“Vendôme Sütunu sanatsal hiçbir değer taşımamakla birlikte imparatorluk hanedanlığındaki savaş ve fetih düşüncelerini ifade etmektedir. Ki, aynı düşünceler bir cumhuriyet ulusunun reddettiği nosyonlardır, dolayısıyla yurttaş Courbet, Savunma Bakanlığı'nın bu sütunun yıkılması konusunda izin vermesi gerektiğini belirtmektedir.”*¹³³ Sonuçta Courbet'nin bu önerisi aynı yıl değilse de Paris Komünü döneminde gerçekleşme imkanı bulmuştur ve 16 Mayıs 1871'de Bonapartizmin ve militarizmin sembolü olan bu yapı yıkılmıştır.¹³⁴

Vendome Sütunu'nun yıkılması olayı, Marx'ın da uzun yıllar önce *Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i* isimli kitabında bahsi geçen bir konudur.¹³⁵ Marx, 1851-52 yılları arasında şöyle yazmıştır: *“Fakat imparator pelerini en nihayet Louis Bonaparte'in omuzlarına konduğunda, Napoleon'un Vendôme Sütunu'ndaki tunçtan heykeli yere devrilecektir.”*¹³⁶

¹³⁰ Tilly, *Avrupa'da Devrimler*, 243-44.

¹³¹ Antliff, “Freedom, Individualism, Revolution: Courbet, Zola, Proudhon and Artistic Anarchism”.

¹³² Kılçer, “Paris 1871 Komünü, Vendôme Sütunu ve bir ressam Gustave Courbet”.

¹³³ Courbet'den akt. Kılçer.

¹³⁴ Kılçer.

¹³⁵ Kılçer.

¹³⁶ Marx, *Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i*, 175.

Vendome Sütunu'nun yıkılması eyleminden sonra Courbet'nin adı Paris Komünü'yle anılmaya başlanmıştır. Kanlı bir şekilde bastırılan Komün'den sonra da hükümet sütunun yıkılmasından Courbet'yi sorumlu tutmuştur. Bu sebeple İsviçre'ye sürgüne giden Courbet, daha sonra verilen zararın onarılması için yüksek miktarda para ödemekle cezalandırılmıştır.¹³⁷



Şekil 8: Vendome Sütunu Yerde: Paris Komünü, Paris, Fransa Ulusal Kütüphanesi (BnF). Fotoğraf: Braquehais Bruno (1823-1875).

Kaynak: <https://www.courbet.ch/la-liberte/> (E.T. 16.04.2022)

Vendome Sütunu'nun yıkılması, esasen heykelin temsil ettiği anlamı yıkıma uğratan estetik bir girişimdir. Courbet'nin Komün direnişçileriyle birlikte hareket ederek kamusal alana müdahalede bulunması ise sanatçının politik bir eylemci olarak hayata karışmaya başladığının göstergesidir.

¹³⁷ Kılçer, “Paris 1871 Komünü, Vendôme Sütunu ve bir ressam Gustave Courbet”.

1.5 19. Yüzyılın Sonunda Estetik Deneyimdeki Dönüşümler

18. ve 19. yüzyılda yaşanan toplumsal dönüşümlerin etkisiyle sanat, giderek geleneksel bakış açılarından uzaklaşmaya başlamıştır. Özellikle 1880'li ve 1890'lı yıllarda Avrupa sembolizminin duyarlılığından hareketle, 19. yüzyılın sonunda resim alanında büyük yenilikler yapılmıştır. Van Gogh, Seurat, Gauguin ve Cézanne gibi ressamın eserleri, bu yenilikçi resim yaklaşımına örnektir. Gauguin ve Cézanne'ın resimlerinde radikal biçimde natüralizmden uzaklaşıldığı, renklerin bozulduğu ve boşluğun düzleştirildiği görülür. Bu tür yenilikler, Picasso'nun 1907'de yaptığı *Avignonlu Kızlar* eserinde görülebileceği gibi, Rönesans resim geleneğinden gelen doğrusal perspektifin dışlanması önünü açmıştır. Aynı dönemlerde Alman Ekspresyonizminin ve Fransız Fovizminin de renklerin natüralist olmayan kullanımlarını denediği görülür.¹³⁸

Estetik alandaki bu yeniliklerin toplumsal düzeyde de etkilerini göstermesi kaçınılmaz olmuştur. Toplumsal hayatın dönüşümünde estetik ve biçimsel yenilikler, gündelik hayatın içindeki deneyimlere nazaran sınırlı bir etkiye sahip olsa da daha sonra gelecek avangart sanatçılar için bir temel oluşturması bakımından önem arz etmektedirler.

Sanat eserleri, her zaman yeniden üretilebilir veya kopyalanabilir olmuşsa da, bir yeniden üretim metodu olarak fotoğrafın kullanıma girmesiyle sanatın anlamı, bu dönemlerde başka bir değişime daha uğramıştır. Fotoğrafın bu anlam değişimine en büyük etkisi, insan eliyle üretimin yerini göze veya objektife ait olan bir işlevin alması olmuştur.¹³⁹

Tekniğin etkisiyle ortaya çıkan bu yer değiştirme, sanat eserlerinin de geleneksel etkilerini değiştirmiştir. Esasen sanat yapıtının fotoğrafın kullanımı ile değişen yapısı, onun şimdi ve burada oluşu, içinde bulunduğu mekana ve bağlama özgüllüğünü yitirmesi şeklinde olmuştur. Eserin mülkiyetinin yerinden edilmesi, orijinal esere atfedilen anlamda bir kaymaya yol açmıştır.¹⁴⁰

Benjamin'in ifadesiyle, teknik olarak yeniden üretim vasıtasıyla yitip giden, eserin sahip olduğu auradır. Bir eser tekrar üretilip çoğaltıldığında, bulunduğu yere

¹³⁸ Hopkins, *Dada and Surrealism*, 3.

¹³⁹ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 10.

¹⁴⁰ Benjamin, 11-12.

özgürlüğünü kaybederek erişebilir olur ve hayatın içine girmeye başlar. Bu dönüşüm de geleneği kırarak, bir yenilenme sürecinin yolunu açar.¹⁴¹

Bu yenilenme, eserlerin bir kitleye hitap edebilecek düzeyde kapsayıcı bir potansiyele sahip olması anlamına gelir. Auranın yok oluşu, toplumsal algı düzeylerinde değişime neden olmuştur. Bir nesnenin biricikliğinin ve benzersizliğinin yok olması, onun geçici ve tekrar edilebilir olması anlamına gelir. Kutsal veya büyüsel olarak algılanan nesneler, her yerde var olabilecek duruma getirilir.¹⁴²

Sosyalizmin ortaya çıkışıyla beraber fotoğrafın da devrimci bir yeniden üretim aracı olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu gelişme ise sanatta biriciklik, orijinallik ve sanat için sanat türünden görüşleri yaygınlaştırarak, auranın yok oluşunu bir problem olarak gündeme getirmiştir. Teknik yeniden üretimin en büyük katkısı ise kutsal ve tapınılası olarak görülen nesnelere olan bağımlılığın ortadan kalkmasıdır. Sanat eserlerinde aranan bir nitelik olarak orijinalitenin etkisini yitirmesini de beraberinde getiren bu süreç, sanatın toplumsal alandaki siyasi işlevinin de müjdecisidir.¹⁴³

Sanatı gündelik hayattaki deneyimlere yaklaştırma ve izleyicileri salt bakışla sınırlamayıp eserlere dahil etme girişimleri, önce İtalyan Fütürist avangartlarla başlar ve daha sonra Dada ve Sürrealizm akımlarında görülür. Dadacı ve Sürrealist sanatçılar, resimsel üsluplarını oluşturmada Kübistlerden, Fütüristlerden ve Ekspresyonistlerden etkilenir. Örneğin kübist kolajlar, Dadacıların fotomontaj tekniğini geliştirmesinde etkili olmuştur.¹⁴⁴

Ancak Dadacılar ve Sürrealistler Kübizmin resim alanındaki yeniliklerine rağmen, yine de onun “sanat için sanat” görünüşünden rahatsızlık duymuşlardır. Kübizm, görsel yeniliklerle izleyicileri şok etse ve gerçekliğe bakışta yeni bir algı oluştursa da nihayetinde özerktir. Resimdeki biçimsel yenilik, eserleri bakışa dayalı estetik haz nesneleri olmaktan çıkaramamaktadır. Gündelik hayatta bir dönüşüm yaratma potansiyeli deneyimin kendisindedir. Bu farkındalıkla hareket eden Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi akımlar gündelik hayattaki deneyimlere odaklanmışlardır.¹⁴⁵

¹⁴¹ Benjamin, 14.

¹⁴² Benjamin, 17.

¹⁴³ Benjamin, 20.

¹⁴⁴ Hopkins, *Dada and Surrealism*, 4.

¹⁴⁵ Hopkins, 4.

20. yüzyılın başlarında gelişen Fütürizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Dada ve Sürrealizm gibi sanat hareketleri modern dünya deneyimi ile sanat arasındaki ayrıma karşı çıkar. Bunun temel nedeni ise siyasetle olan ilişkileri ve sanatın izleyicileriyle yeni bir ilişki kurması gerektiğine dair fikirleridir. Nitekim kültür kuramcısı Peter Bürger'e göre, 20. Yüzyılın başlarında Avrupalı avangartların temel amacı, sanatın özerkliğinin yani "sanat için sanat" fikrinin, başka bir birliktelik yaratmak için zayıflatılmasıdır; sanat ile hayatın birlikteliği: yani bir "yaşam praksişi olarak sanat".¹⁴⁶



¹⁴⁶ Hopkins, 2.

2. SANAT VE GÜNDELİK HAYAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA 20. Y.Y.'İN AVANGART HAREKETLERİNİN İNCELENMESİ

2.1 İtalyan Fütürizmi: Hareketin Ortaya Çıkışı, Düşünsel Arka Planı ve Gündelik Hayatla Kurduğu Yeni İlişki Biçimleri

İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm akımı, 20. yüzyılın sanatına ve kültürüne yön veren avangart kavramının şekillenmesinde büyük etkiye sahiptir. Fütürist Hareket, Birinci Dünya Savaşı öncesindeki teknolojik gelişmelerin ve endüstrileşmenin getirdiği yeniliklerin etkisindedir ve diğer Avrupa ülkelerine göre endüstrileşme yarışının gerisinde kalmış İtalya’da ortaya çıkan heyecanlı bir gelecek tahayyülüdür. Türkçeye “Gelecekçilik” olarak çevirebileceğimiz Fütürizm akımına adını veren hareketin kurucusu İtalyan sembolist şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944, Mısır, İtalya)’dır. Fütürizm hareketi, Marinetti tarafından yazılan *Fütürist Manifesto*’nun 1909’un şubat ayında *La Gazzetta del Emilia* başta olmak üzere, dönemin farklı İtalyan gazetelerinde yayınlanmasıyla adını duyurmuştur.¹⁴⁷ Manifesto, aynı zamanda Marinetti’nin editörlüğünü yaptığı sembolist şiir dergisi *Poesia*’nın 1909 Şubat-Mart sayısında da yer almıştır.¹⁴⁸

20 Şubat 1909’da ise manifesto, Paris gazetesi *Le Figaro*’nun ön sayfasında yayınlanır. Paris’te yayınlanmasının ardından manifesto, tüm dünyada büyük bir yankı uyandırır. Çünkü Paris, o dönemde Avrupa’nın sanat merkezidir. Bu kışkırtıcı manifestoyla Fütürist kelimesi de sanatçıların ve halkın hayal gücünü yakalamayı başarmıştır.¹⁴⁹

Fütürizm, kendisinden sonra gelen Dada ve Sürrealizm gibi avangart hareketler için neredeyse bir paradigma haline gelmiştir.¹⁵⁰ Çünkü Fütürizmin kendisini bir manifestoyla ilan etme biçimi ve yenilikçi yaklaşımları, daha sonra ortaya çıkan

¹⁴⁷ Tonini, *I Manifesti Del Futurismo Italiano*.

¹⁴⁸ Marinetti, *Poesia*.

¹⁴⁹ Taylor, *Futurism (Sergi Kataloğu)*. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁵⁰ Rainey, “Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, 1.

hareketler için bir çıkış noktası olmuştur. Fütürizmden sonra gelen avangart hareketler de manifesto ile kendilerini ilan etmişlerdir. En önemlisi de Fütürizmin sanatın hayatla kaynaşması gerektiğine dair fikirleri, Dada ve Sürrealizm gibi avangart hareketleri etkilemiştir. Fütüristler, “19. yüzyıl boyunca yaratılan sanat ve hayat ayrılığını reddetmişlerdir.”¹⁵¹ Temel amaçlarını ise şu sözlerle ifade etmişlerdir: “Hayata yeniden girmek istiyoruz.”¹⁵²

Fütüristler, resmin amacının yalnızca ‘insanı’ konu edinmek olduğunu da reddetmiştir. Titreyen, acıyı hissedebilen bir elektrik lambasının, en az acı çeken bir insan figürü kadar ilgi çekici olabileceğini düşünmektedirler. Fütüristlerin bu düşünceleri, insanı merkeze alan bir düşünme biçiminden ziyade çevresel etmenlerin de göz önünde bulundurulduğu bir sanat anlayışını gündeme getirmesi bakımından önem arz etmektedir.¹⁵³

Fütürist düşüncenin oluşumunda 20. yüzyıl filozofu Henri-Louis Bergson (1859-1941, Fransa)’un fikirlerinin etkisi büyüktür. Zira Marinetti’nin ve Fütürist ressam Umberto Boccioni (1882-1916, İtalya)’nin yazdığı manifestolarda doğrudan adı geçmektedir. Nitekim Bergson’un, (Spinoza’nın ileri sürdüğü *conatus* kavramına benzer biçimde) “*elan vital*” olarak tanımladığı; yaşam enerjisi, itki, atılım gibi anlamlara gelen kavramı ve her şeyin bir oluş, akış halinde olduğu yönündeki düşünceleri, Fütüristleri fazlasıyla etkilemiştir. Fütüristler, hem resimlerinde bu oluşum halindeki gerçekliği görselleştirmeye çabalamış hem de bu düşünce onların eylemlerinde vücut bulmuştur.

Fütüristlerin en önemli özelliklerinden biri de Fütürist resimle ilgili manifestolar kaleme almaları, manifestolarda geleceğe yönelik ifadeler kullanmaları ve Fütürist eserleri bu manifestolardan sonra vermeye başlamalarıdır.¹⁵⁴ Bu, daha sonraları ortaya çıkan kavramsal sanatta olduğu gibi, Fütürizmin eser üretiminden önce düşünme eylemine dayalı bir hareket olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla Fütürizm, fıkırsel altyapılar üzerine kurulu bir sanatsal üretim pratiğine sahiptir.

¹⁵¹ Rainey, 1.çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁵² Boccioni vd., “Futurist Painting: Technical Manifesto”, 65.İt. Orj. “Noi vogliamo rientrare nella vita.” çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁵³ Rainey, “Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, 9.

¹⁵⁴ Taylor, *Futurism (Sergi Kataloğu)*, 17.

Fütüristler, teknolojik gelişmelerle değişen hayatı, sanata uyarlama isteğindedir ve estetik kavramına da yeni bir bakış getirirler. Çok açık bir ifadeyle; Fütüristlere göre “gürleyen bir otomobil *Semadirek Zaferi*’nden¹⁵⁵ daha güzel”dir.¹⁵⁶ Onlara göre, artık estetik durağan ve geleneksel olan değil; yaşanan çağın daha iyi bir ifadesi olması bakımından, dinamik ve yeni olandır.

Marinetti, yayınladığı ilk *Fütürist Manifesto*’da modernizme övgüler yağdırır ve geçmişe değgin her şeyi, müzeleri, akademileri ve kütüphaneleri yıkmak gerektiğinden bahseder. Hatta bu tip yerleri mezarlara benzetir. Ona göre savaş bir mikrop kırıcı olarak görev görür. Marinetti, tıpkı bir ölünün mezarını ziyaret eder gibi müzeye gitmenin ve geçmişin sanat eserlerine hayranlık duymanın insanda ancak çürümeye yol açtığını, bu eylemle hiçbir ilerleme kaydedilemeyeceğini vurgular. Geçmişin tüm kalıntılarını ölü; geleceği de canlı ve dinç olarak gören Marinetti’nin heyecanını -yıldızlara bile meydan okuyan- manifestosunun her bir satırında hissetmek mümkündür.¹⁵⁷

1909’da ilk *Fütürist Manifesto*’nun yayınlanmasının ardından, 1910 yılında Umberto Boccioni, Carlo Carrà (1881-1966, İtalya), Luigi Russolo (1885-1947, İtalya), Giacomo Balla (1871-1958, İtalya) ve Gino Severini (1883-1966, İtalya-Fransa)’nin önce *Fütürist Ressamlar Manifestosu*’nu, sonra *Fütürist Resim: Teknik Manifesto*’yu yayınlamak¹⁵⁸ harekete destek olmalarıyla Fütürist düşünce büyük bir güç kazanır.

Sanatçılar, İtalya’nın genç sanatçılarına seslendikleri *Fütürist Ressamlar Manifestosu*’nda, İtalyan sanatçıların 16. yüzyıldan beri antik ihtişamların sömürüsüyle yaşadığını, İtalya’nın diğer ülkelerin gözünde bir ölümler ülkesi olduğunu dile getirirler. Onlara göre, İtalya yeniden doğmalı ve siyasi bir diriliş gerçekleştirmelidir. Bu dirilişi entelektüel bir diriliş takip etmelidir.¹⁵⁹ İtalya’yı geleneksel estetiğin ülkesi olarak tanımlayan sanatçılar, artık fabrikaların

¹⁵⁵ Semadirek Zaferi: [ing. The Victory of Samothrace]1863’te Ege Denizi’nin Semadirek açıklarında bulunan bir Helenistik heykel. 1980’lere kadar Louvre Müzesi’nin giriş kapısının karşısında duran heykel, klasik güzelliğin geleneksel bir sembolüdür.

¹⁵⁶ Marinetti, *Poesia*, 6. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁵⁷ Marinetti, “Sanat Manifestoları”, 102-6.

¹⁵⁸ Manifestolar için bkz. Rainey, Poggi, ve Wittman, *Futurism*, 62-67.

¹⁵⁹ Boccioni vd., “Manifesto of the Futurist Painters”, 62.

gürültüsünden, uçuş denemelerinden ilham alacaktır. Fütüristlere göre, “Yaşayan tek sanat, ayırt edici özelliklerini onu çevreleyen ortamda bulan sanattır.”¹⁶⁰



¹⁶⁰ Boccioni vd., 62. çev. Selin Yağmur Sönmez.



Şekil 9: Giacomo Balla, Sokak Lambası 1910-11 (1909 tarihli), tuval üzerine yağlı boya, 174.7 x 114.7 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Kaynak: <https://brewminate.com/giacomo-balla-and-the-futurist-art-movement/> (E.T.: 01.10.2022)

Geleneksel el işçiliğine, banallığe ve akademizme eleştiriler yağdırdıkları *Fütürist Ressamlar Manifestosu*'nda, tür (genre) ressamlarından, portrecilerden, göl ve dağ ressamlarından kurtulmak gerektiğini söylerler¹⁶¹ ve sonuç bölümünde isteklerini maddeler halinde sıralarlar:

1. Geçmişin kültüne, antik çağlara, bilgiçliğe ve akademik formalizme olan takıntıyı yok etmek.
2. Her türlü taklidi hor görmek.
3. Ne kadar şiddetli veya cürekâr olursa olsun, her türlü özgünlüğü yüceltmek.
4. Yenilikçilerin bastırıldığı ve susturulduğu ucuz "delilik" iftirasına cesurca ve gururlu bir şekilde göğüs germek.
5. Tüm sanat eleştirmenlerini yararsız veya zararlı olarak kabul etmek.
6. Kelimelerin tiranlığına isyan etmek: uyum ve hoş tat, Rembrandt ve Goya'nın çalışmalarını kolayca yok edebilecek olan esnek ifadeler.
7. Tüm temaları, daha önce kullanılmış olan tüm konuları ideal sanat alanından uzaklaştırmak.
8. Muzaffer bilim tarafından sürekli ve gürültülü bir şekilde dönüştürülen günümüz yaşamını betimlemek ve yüceltmek.

*Bırakan ölümler dünyanın en derin bağırsaklarına gömülsün! Geleceğin eşiğinin mumyalardan arındırılmasına izin verin! Gençlere, şiddete, cesurlara yer açın!*¹⁶²

Ressamlar, *Fütürist Resim: Teknik Manifesto*'da ise resmin teknik açıdan nasıl yenilenmesi gerektiğini daha detaylı açıklarlar. Tuvallerinde artık sabit ve durağan bir anın yerini, dinamik duyumun alacağını ilan ederler. Bir portre çizerken, ressamın resmini önünde duran modele benzetmekten öteye gitmesi gerektiğini, insanı çevreleyen atmosferin bütünüyle yansıtılması gerektiğini savunurlar. Ressamların o zamana kadar önlerinde duran nesneleri veya kişileri oldukları gibi resmetmesinden yakınlıkla, bundan böyle izleyiciyi resmin merkezine koyacaklarını dile getirirler.¹⁶³ Manifestoda geçen "Hayata yeniden girmek istiyoruz."¹⁶⁴ Cümlesiyle de ressamlar, sanatın hayatla ilişkisinin kopmasından duydukları rahatsızlığı ifade etmişlerdir.

Yeni bilimsel buluşlarla değişen hayatın içinde, değişen bilinçle birlikte, artık insana evrensel hayatın merkezi olarak bakmak imkansızdır. Ressamlar için yeni ölçüt,

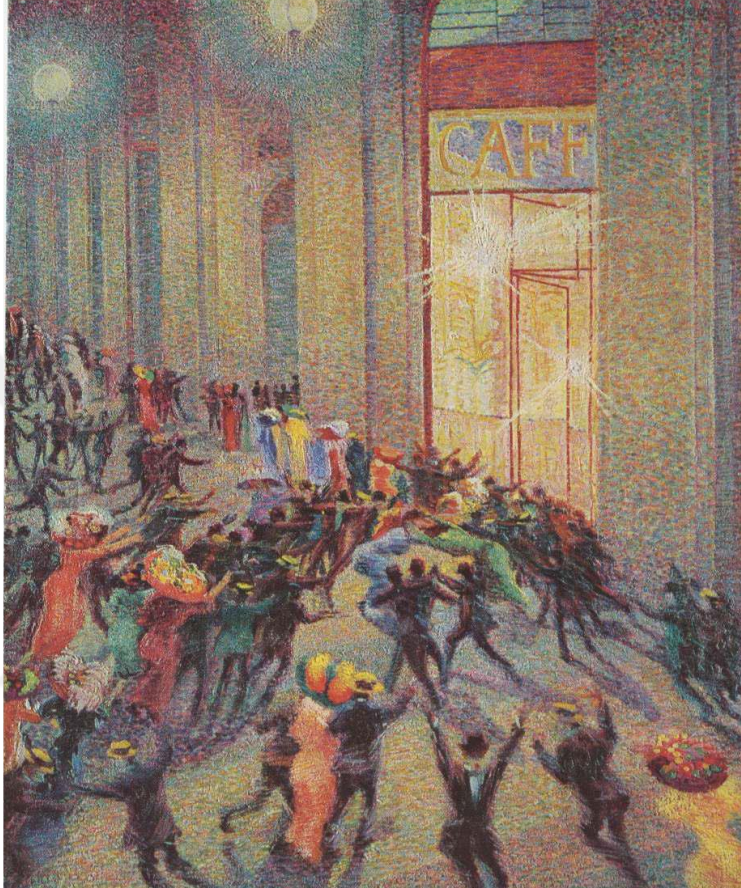
¹⁶¹ Boccioni vd., 63.

¹⁶² Boccioni vd., 63-64. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁶³ Boccioni vd., "Futurist Painting: Technical Manifesto", 64-65.

¹⁶⁴ Boccioni vd., 64-65. çev. Selin Yağmur Sönmez.

doğaya bakmak olmalıdır; müzelere değil. Geçmişten beri süregelen sanatsal pratiklerin ve algıların etkisinden kurtulmak isteyen sanatçılar, modern dünyaya (doğaya) yeni bir gözle bakmayı önerirler. Fütürist ressamlar, içine doğdukları modern dünyanın ilkelleri olarak, bu dünyayı keşfetme arzusundadır. Hareketle, hızla değişen görünüşleri ve renkleri yakalamak isterler.¹⁶⁵



Şekil 10: Galleria'da İsyan, Umberto Boccioni, tuval üzerine yağlı boya, 74 x 64, 1910, Brera Sanat Galerisi, Milan.

Kaynak: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/riot-in-the-gallery/> (E.T.: 01.10.2022)

Fütüristlerin yenilikçi bakış açıları ve sanatı hayata kaynaştırma istekleri, onları sanatsal anlamda farklı deneyler yapmaya yöneltir. 1910 yılında İtalya'da 'Fütürist Akşamlar' veya 'Akşam Performansları' olarak adlandırılan performanslar gerçekleştirirler. Bu performansların düzenlenme biçimi daha sonra Dadacıların düzenledikleri suarelerle büyük benzerlikler taşır. Aynı zamanda performans sanatının da ilk örnekleri sayılabilirler. Akşam Performansları'nda genellikle

¹⁶⁵ Boccioni vd., 66-67.

Marinetti ve diğer Fütüristler, Fütürizm hakkında konuşmalar yapar, *Fütürist Manifesto*'yu ve ardından başka şiirleri okurlar. Bu Akşamlar'ın ilki, 12 Ocak 1910'da Trieste'de gerçekleştirilir. Sonra sırasıyla, Milan, Torino, Napoli ve Venedik'te. İlk performansın gerçekleştirildiği Trieste, o dönemde Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun bir parçasıdır. Burada yaşayan halkın yüzde 60'tan fazlası ise İtalyan'dır. Trieste'deki performansta Marinetti'nin, bütün özgürlüklerin ve ilerlemelerin ulus çevresinde gerçekleşebileceği yönündeki konuşmaları üzerine, performansın sonlarına doğru birkaç Avusturyalı salonu terk etmek ister, Marinetti ise tehdit içerikli konuşmalar yaparak Avusturyalıları gözdağı verir ve yerlerine oturmalarını söyler. Marinetti bu yaklaşımıyla Fütürizmin irredentizm¹⁶⁶ ve şiddet tehdidi ile ilişkilendirilmesine yol açmıştır.¹⁶⁷

Milan'daki ikinci performansta Marinetti, başlangıcı Fütürizmin ilkelerini açıklayan bir konuşmayla yapar, sonrasında Armando Mazza (1884-1964, İtalya) *Fütürist Manifesto*'yu okur. Performans, yine irredantist bir gösteriye dönüşür. Fütüristlerin yaptığı milliyetçi konuşmalar nedeniyle olaylar çıkar, güvenlik güçleri Fütüristleri sahneden indirmeye çalışır, bunun üzerine eylemler sokağa taşınır. Tokatlar ve yumruklar havada uçuşur.¹⁶⁸

Torino'daki üçüncü Fütürist Akşam'da Carrà, Fütürizmin önemine değindiği doğaçlama bir konuşma yapar ve Boccioni, kendi öğrencilerinin tezahüratları eşliğinde "*Fütürist Ressamların Manifestosu*"nu okur. Burada ilk kez yeni sanatçılar performansa dahil olmuştur. Bu performansta bir şiddet olayı yaşanmamıştır ancak Fütüristler bir sonraki performansın yapılacağı Napoli'ye ulaştıklarında 160 kadar polis memuru onları sahnede karşılamıştır. Zira önceki Fütürist Akşamlar'da çıkan olayların medyada yer almasından ötürü performansların şiddet tehdidi barındırdığı bilinmektedir.¹⁶⁹

Napoli'deki Performans, aynı repertuarla devam eder fakat performansta iki yenilik olmuştur. Bu yeniliklerden ilki sanatçıların, Akşamlar'a tablolarını getirmeye başlamasıdır. Nihayetinde bu, performansları aynı zamanda gezici ve değişken bir

¹⁶⁶ Irredentizm: Yayılmacı milliyetçilik.

¹⁶⁷ Rainey, "Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism", 9-10.

¹⁶⁸ Rainey, 10.

¹⁶⁹ Rainey, Poggi, ve Wittman, *Futurism*, 10.

sergi haline getirmiştir. İkinci olarak, çeşitli müzik dinletileri gerçekleştirilmiştir.¹⁷⁰ “Ancak bu eklemeler performansın temel çerçevesini neredeyse hiç değiştirmemiştir: bir provokasyon gösterisi ve ...koreografiye tabi tutulan şiddetin cazibesi.”¹⁷¹

Dördüncü performans ise diğerlerinden farklıdır. Temmuz ayında Marinetti, küçük bir grup Fütürist ile Venedik'e gider; San Marco Meydanı'na bakan saat kulesinin tepesine tırmanırlar ve aşağıya, şehrin sakinlerine, şehri “sahte bir antika pazarı” olarak lanetledikleri binlerce broşür atarlar. Halkı, şehrin kanallarını sarayların cüzzamlı kalıntılarıyla doldurmaya ve onların yerine etkileyici geometrik metal köprüler ve dumanı tüten fabrikalar koymaya çağırırlar.¹⁷²



Şekil 11: Milan'daki Fütürist Akşam'ı betimleyen bir karikatür, Umberto Boccioni, 1911.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/a-futurist-evening-in-milan> (E.T.:01.10.2022)

1 Ağustos'ta ünlü opera binası La Fenice'de başka bir Fütürist Akşam düzenlemek için tekrar Venedik'e gelirler. Marinetti, uzun zaman önce cesur gezginler ve tüccarlar olan Venediklilerin, daha sonra otel garsonlarına, tur rehberlerine, antikacılara, eski resimlerin taklitçilerine dönüştüğünü düşünmektedir. Bu nedenle

¹⁷⁰ Rainey, “Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, 10.

¹⁷¹ Rainey, 10. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁷² Rainey, 10.

burada Venediklileri aşağılayıcı konuşmalar yapar. Marinetti'nin bu kışkırtıcı konuşmalarının ardından bir çatışma yaşanır ve Passéist'ler (geçmişçiler)¹⁷³ dövülür. Fütürist ressamlar Boccioni, Russolo ve Carrà konuşmayı tokatlarla sonlandırmıştır. Hem bir sporcu hem de Fütürist bir şair olan Mazza'nın yumrukları ise unutulmaz bir izlenim bırakır. Sonuçta Fütüristler, yine şiddete yönelmiştir.¹⁷⁴

Aralık 1910'da Marinetti, Fütürist faaliyetin kapsamını önemli ölçüde genişletmiştir. İlk dersini vermek için Londra'ya, bir ay sonra ise Paris'e gider. Bu sırada bir dizi deneme ve manifesto üretir. Marinetti, medyanın gücünü çok iyi kullanmaktadır. Hareketin başvuru kitabı sayılabilecek *Fütürizm* (Le Futurisme, 1911) isimli Fransızca bir derleme hazırlar. Büyük çaplı bir basın çalışması yapılır ve derlemenin 20.000'den fazla kopyası Fütürizmle ilgilenen/ilgilenmeyen birçok kişiye gönderilir.¹⁷⁵

Tüm bu faaliyetler, (Fütürist Akşamlar, verilen dersler, broşürler ve kitapların dağıtımı) Fütürizm'in tanınmasında büyük rol oynamış ve Fütürist Hareketin üye sayısı artmaya başlamıştır. Aralık 1910'da besteci Francesco Balilla Pratella (1880-1955, İtalya) da harekete katılır ve ilerleyen aylarda iki manifesto üretir.¹⁷⁶

Marinetti, Paris'te bulunan Bernheim-Jeune Galerisi'nin sanat yönetmeni Félix Fénéon (1861-1944, İtalya-Fransa) ile beraber 1911 yılının Ekim ayında açılışı yapılmak üzere bir Fütürist resim sergisi planlar fakat sergi, siyasi sebeplerle ertelenir. Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflığından faydalanarak bir Afrika kolonisi elde etmeye çalışan İtalya; Trablusgarp'taki İtalyan vatandaşlarını koruma bahanesiyle bölgeye egemen olan Osmanlı İmparatorluğu'na karşı 29 Eylül 1911'de savaş ilan etmiştir. Sergi yapılması planlanan Ekim ayında da İtalya, Trablusgarp'a saldırır. Savaş, Marinetti'yi heyecanlandırır, hatta bunu saldırgan bir manifestoyla kutlar. Ancak Marinetti'nin savaş yanlısı manifestosu yalnızca kendisi tarafından imzalanır. Çünkü 1911'de Carra'nın görüşleri anarşizme yakındır; Boccioni ise sosyalisttir. Yalnız kalması yine de Marinetti'yi caydırmamıştır ve Trablusgarp'ta

¹⁷³ Geçmişçilik [Alm. Passatismus] [Fr. Passetisme] [İng. Passatism]: “Sanatta geçmişin değerlerine ve geleneğine bağlı olma durumu; bu durumda bulunan sanat kollarının tümü.” Taner, And, ve Nutku, *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, 38.

¹⁷⁴ Rainey, “Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, 10-11.

¹⁷⁵ Rainey, 11.

¹⁷⁶ Rainey, 12.

savaş muhabiri olarak görev yapmak üzere yola çıkmıştır. Bölgede iki ay kadar savaş muhabiri olarak kalan Marinetti, çatışmaları hayranlıkla gözlemlemiştir.¹⁷⁷

Trablusgarp Savaşı hem keşif hem de bombalama amacıyla savaş uçaklarının kullanıldığı ilk savaş olma özelliğini taşımaktadır. Bu uçaklar, İtalyanlar tarafından Osmanlı'ya karşı kullanılmıştır. Yine aynı savaşta uçaklar vasıtasıyla ilk keşif fotoğrafları da çekilmiştir.¹⁷⁸ Marinetti, kendisini fazlasıyla etkileyen bu savaşta yaptığı gözlemleri lirik bir düzyazı ile kaleme alır. Bu yazılar, Paris gazetesi *L'Intransigeant*'da yayınlanır.¹⁷⁹

1912'ye kadar İtalya'nın farklı kentlerinde; 1912 yılında ise sırasıyla Paris, Londra, Berlin, Brüksel, Lahey, Amsterdam, Münih ve yine Paris olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde Fütürist sergiler açılır.¹⁸⁰ Bu sergilere kataloglar ve fütürist manifestolar eşlik eder. Çağdaş eleştirmenler genellikle eserlere değil, kataloglarda yer alan manifestolara ve her bir resim için verilen kısa açıklamalara bakar, bu açıklama yazıları, resimleri değerlendirmek için bir kolaylık sağlar.¹⁸¹ Bugün birçok sergide görmeye alışık olduğumuz resimlerin kavramsal altyapılarını ifade eden bu açıklama yazılarının sergilere eklenmesi, dönemine göre önemli bir yeniliktir.

“5 Şubat 1912'de Paris'te açılan ilk Fütürist Resim Sergisi'nden, Marinetti'nin Londra'nın en büyük müzikholü Coliseum'da son görüluşüne dek; Fütürist etkinlikler Fransa, İngiltere, Almanya, ve Rusya'da, seçkin edebiyat incelemelerinden yüksek tirajlı gazetelere, metropol kültürünün her seviyesine yayılan tartışmalar yaratır”¹⁸² Fütürist Hareket'in giderek ün kazanmasının en önemli nedeni, provakatif manifestoların gazeteciler tarafından ilgi görmesi ve Fütürizmle ilgili haberlerin basında çokça yer almasıdır.¹⁸³

Fütürist ressamların başarısından etkilenen Marinetti, kendi alanına, edebiyata yönelmiş ve 1912 yılının mayıs ayında “*Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu*”nu

¹⁷⁷ Rainey, 12.

¹⁷⁸ Guilmartin ve Taylor, “Military Aircraft”.

¹⁷⁹ Rainey, “Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, 12.

¹⁸⁰ Taylor, *Futurism (Sergi Kataloğu)*, 12.

¹⁸¹ Rainey, “Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, 14.

¹⁸² Rainey, 13. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁸³ Basından ve galeri kataloğundan bir örnek için bkz: Pezzini, “The 1912 Futurist Exhibition at the Sackville Gallery, London: An Avant-Garde Show within the Old-Master Trade”, 471-79.

yayınlamıştır. Bu manifesto bazı eleştirmenler tarafından modern estetiğin dönüm noktası olarak görülmektedir.¹⁸⁴



Şekil 12: Fütürist Hareket'in kurucusu Filippo Tommaso Marinetti (merkezde), Fütürist sanatçılarla (soldan sağa) Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni ve Gino Severini.

Kaynak: Alinari Archives/age fotostock <https://www.britannica.com/biography/Filippo-Tommaso-Marinetti> (E.T.: 27.01.2020)

Fütüristler, gündelik hayatı tiyatro sahnesiyle kaynaştırması, deneyselliği ve izleyici-sanatçı ilişkisini alt üst etmesi bakımından son derece dikkate değer bir başka etkinlik olan Varyete Tiyatrolarını düzenlemişlerdir. Bu tiyatrolardan günümüze kalan görüntüler olmasa da 1913 yılında Marinetti'nin yayınladığı *Varyete Tiyatrosu* başlıklı manifesto vasıtasıyla bu etkinlikler hakkında detaylı bilgiler edinilebilmektedir. Marinetti bu manifestoda, dönemin çağdaş tiyatrosunu tarihsel yeniden yapılanma ile gündelik hayatın fotografik yeniden üretimi arasında salınan; gaz lambasının kullanıldığı dönemden kalma, yavaş, analitik, dar görüşlü ve seyreltilmiş bir tiyatro olarak tanımlamış ve ardından Fütürizmin niçin Varyete Tiyatrosu'nu önerdiğine değinmiştir.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Rainey, "Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism", 15.

¹⁸⁵ Marinetti, "The Variety Theater", 159.

Manifestolarını metaforlarla dolu, şiirsel bir dille yazan Marinetti, manifestosunda Varyete Tiyatrosu'nun doğuşunu Fütüristlerin elektrikten doğuşuna benzetir. Varyete Tiyatrosu'nu, yol gösterici bir ışığın etkisinde olmayan, gelenekten uzak ve dogmaların olmadığı bir tiyatro biçimi olarak tanımlar. Varyete Tiyatrosu, komik etkiler, erotik uyarım veya yaratıcı şaşkınlıkla halkın dikkatini başka yönlere çekmeyi ve eğlendirmeyi amaçlar. “Varyete Tiyatrosu'nun yazarları, aktörleri ve sahne teknisyenleri için var olmanın ve başarılı olmanın tek bir nedeni vardır: hareketsiz durmanın veya kendini tekrar etmenin mutlak imkansızlığından; çeviklik, hız, kuvvet, karmaşa ve zarafetin bilinen çeşitli kalıplarını kırmak için zihin ve kasların sürekli rekabetinden faydalananarak, sürekli yeni şaşırtma yöntemleri icat etmek.”¹⁸⁶

Varyete Tiyatrosu, Marinetti için yaratıcı çabaların vücut bulduğu bir alandır; modern mekaniğin bir ürünü olarak tanımladığı “Fütürist Harika”nın yaratıldığı yerdir. Bu “harika”yı oluşturan elemanları ise Marinetti şöyle sıralar: güçlü karikatürler, saçmalığın derinlikleri, beklenmedik ve hoş ironiler, kontrol edilemeyen mizah şelalesi, insan, hayvan, bitki ve mekanik dünya arasındaki derin analogiler, kinizmi açığa vuran ışıklar, esprileri, kelime oyunlarını, zekayı artıran bilmeceleleri içine alan entrikalar, kişinin sınırlarını gevşetecek tüm kahkaha ve gülümsemeler gamı, zekayı sezdirmeden deliliğin sınırına iten aptallık, embesillik, kafasızlık ve absürtlük gamı, duyarlılığımızın en keşfedilmemiş bölgelerine doğru gizemli ve açıklanamaz uzantıları ile ışığın, sesin, gürültünün ve dilin tüm yeni üretimleri, iki dakika içinde iletilen bir dizi güncel olay, hicivli eğitsel pandomimler, duraksayan, usandırıcı yavaşlıklarıyla öfkeliendiren jestler aracılığıyla izleyicilerin duyarlılığına derinden işleyen ızdırabın ve nostaljinin karikatürleri, komik jestler, tuhaf kılık değiştirmeler, bozulmaya uğramış kelimeler, sırtmalar, kış üstü düşmeler ile gülünç hale getirilen ağır terimler.¹⁸⁷

Marinetti, Varyete Tiyatrosu'nu, yeni ortaya çıkan duyarlılığın unsurlarının iç içe geçip kaynaştığı bir pota olarak tanımlar; bu potanın içinde, Güzel, Büyük, Ciddi, Dini, Vahşi, Baştan Çıkarıcı ve Korkunç olanın tüm eskimiş prototiplerinin ironik ayrışması ve onları tamamlayacak olan yeni prototiplerin soyut detaylandırılması

¹⁸⁶ Marinetti, 159. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁸⁷ Marinetti, 159-60.

izlenebilir. Bu nedenle Varyete Tiyatrosu, maddi ve ahlaki acılara gülerek kendini eğlendirmek için insanlığın şimdiye kadar sinir sistemi içinde rafine ettiği her şeyin sentezidir; tüm kahkahaların, gülümsemelerin, dürtülerin, çarpıklıkların ve insanlığın tüm sıyrılmalarının birbiriyle kaynaştığı bir birleşimi. Marinetti'ye göre, gelecek yüzyılda insanları sallayacak olan tüm hazlar, (şiiirler, resimler, felsefeler, mimari gelişmeler) o günün Varyete Tiyatrosu'nda tadılabilir. Çağdaş gösteri biçimleri arasında, Varyete Tiyatrosu'nun, formlarının ve renklerinin dinamizmine (hokkabazların, balerinlerin, jimnastikçilerin, renkli binicilik ustalarının, ayaklarının üzerinde dönen dansçıların sarmal siklonları) dikkat çeken Marinetti, hızlı ve kuvvetli dans ritimleriyle Varyete Tiyatrosu'nun, en yavaş ruhları uyuşuk hallerinden çıkmaya, koşmaya ve zıplamaya zorladığını ifade eder.¹⁸⁸

Varyete Tiyatrosu'nun en dikkat çekici yanı ise, kitle iş birliğini temel alması, yani katılımcı bir sanat anlayışına sahip olmasıdır. Marinetti'nin ifadesiyle: “Halk aptal bir röntgenci gibi durağan değil, gürültülü bir şekilde eyleme katılıyor, şarkılara eşlik ediyor, orkestraya eşlik ediyor, iradesiyle konuşarak ya da tuhaf diyaloglara katılarak aktörlerle iletişim kuruyor. Hatta aktörler müzisyenlerle atışıyor.”¹⁸⁹ Varyete Tiyatrosu'nda seyircinin atmosferini sahnenin atmosferiyle birleştirmek için sigara ve puro dumanı da kullanılmaktadır. İş birliği içindeki bu atmosferde, eylem yalnızca sahnede değil, localarda ve orkestrada eş zamanlı olarak gerçekleşebilmektedir.

Marinetti, Varyete Tiyatrosu'nu aynı zamanda bir okul olarak da düşünür: Erkekler için açgözlü içgüdülerini ortaya çıkarabilecekleri bir samimiyet okulu; zorlu akrobatik hareketlerin denendiği ve bedenin sınırlarının aşılmaaya çalışıldığı kahramanlık okulu; zihinsel hesaplamaların ve hokkabazlıkların yapıldığı, incelikli zekanın, komplikasyonların ve ussal olanın senteziyle oluşan bir okul... Abartılı sorunları ve karmaşık politik olayları sembolik danslarla kısaca ve kesin olarak ergenlere ve yetenekli gençlere açıklayan ve tavsiyede bulunabilecek bir okul.¹⁹⁰

Marinetti, metinlerinde kadınları romantik hıçkırıkları olan ve iç çekmelerle insanı bunaltan varlıklar olarak tanımlar. Varyete Tiyatrosu'nun manifestosunda da kadın ve erkeklerin rolüne dikkat çeker. Ona göre Varyete Tiyatrosu, erkekler için bir

¹⁸⁸ Marinetti, 160.

¹⁸⁹ Marinetti, 160. çev. Selin Yağmur Sönmez.

¹⁹⁰ Marinetti, 161.

samimiyet okuludur; çünkü erkeklerin açgözlü içgüdülerini yüceltmekte ve kadından tüm perdeleri, tüm cümleleri, tüm iç çekişleri, onu maskeleyen ve deforme eden tüm romantik hıçkırıkları kaçırarak, hayvani niteliklerini; avlanma, baştan çıkarma, ihanet etme ve direnme gücünü ortaya çıkarmaktadır. Varyete Tiyatrosu, ideal aşkı ve romantik takıntıları küçümsemekte ve duyguları mekanize etmektedir. Bedensel mülkiyete dair obsesyonları, cinsel birleşmenin doğal fonksiyonlarına karşı duyulan şehveti küçümser ve onu tüm gizemlerinden arındırmak ister; bunun yerine ise basit, hafif ve ironik aşkı koyar.¹⁹¹

Marinetti'ye göre, enerjik elektriğin ışığı, kasımlı (in. spasmodic) ve yumuşak ay ışığına galip gelmektedir.¹⁹² Marinetti'nin ay ışığını yok etme isteğini bir romantizm eleştirisi olarak okumak da mümkündür. Zira metinlerinde ay ışığını romantik; romantizmi de iç karartıcı, depresif ve durağan bir olgu olarak tanımlamaktadır.

Varyete Tiyatrosu Marinetti'ye göre, doğal olarak anti-akademik, ilkel ve saftır; deneylerinin doğaçlama karakteri ve araçlarının sadeliğiyle dikkat çeker. Varyete Tiyatrosu, büyük "S" ile yazılan törensel, kutsal, ciddi ve yüce sanatı yok eder. Ölümsüz şaheserleri izinsiz kullanarak (çalarak) ve parodilerini yaparak, ciddiyetlerinden sıyrıp başka bir şekilde sunarak, onların sıradan görünmelerini sağlar; böylece onları yıkar ve yok eder.¹⁹³ Bu yöntem, daha sonra Sitüasyonistlerin de kullandığı ve "çalıp değiştirme" (detournement) olarak adlandırdıkları yöntemin aynısıdır.

Varyete Tiyatrosu, perspektif, oran, zaman ve mekan anlayışlarımızı yok etmeye yönelik teknikler de kullanmaktadır. Tiyatro sahnesinin ortasında bulunan otuz santimetre yüksekliğinde küçük bir kapı aralığından, eksantrik Amerikan komedyenleri ciddiyetle, tekrar tekrar girip çıktıkça, kapıların açılıp kapanması, buna örnek gösterilebilir.¹⁹⁴

Varyete tiyatrosunun en dikkat çekici yanı ise izleyici ile sanatçılar arasındaki ilişkiyi tamamıyla değiştirmesidir. İzleyicileri çoğu zaman kışkırtma yoluyla sahnede gerçekleşen eylemlere dahil etmesi yani izleyiciyi yeniden konumlandırarak

¹⁹¹ Marinetti, 161.

¹⁹² Marinetti, 162.

¹⁹³ Marinetti, 162.

¹⁹⁴ Marinetti, 162.

katılımcı olmaya teşvik etmesidir. Örnek olarak, herkesi güldürme amacıyla bazı koltuklara güçlü bir yapıştırıcı sürmek ve seyircilerin oturduğu koltuklara yapışıp kalmasını sağlamak, aynı bileti on kişiye satarak veya bazılarını ücretsiz vererek bir kargaşaya sebep olmak, koltuklara kaşıntıya veya hapşırığa sebep olan tozlar serpmek gibi eylemler verilebilir.¹⁹⁵

Fütüristlerin gündelik hayat ile sanat; sanatçı ve izleyici arasındaki ayrımları yıkmaya yönelik eylemlerinin vücut bulduğu alanlardan biri de Sentetik Tiyatrolardır. Sentetik tiyatronun içeriği ve biçimi de yine bir manifesto ile tanımlanır. Bu manifestoyu Marinetti, 1915 yılında Emilio Settimelli (1891-1954, İtalya) ve Bruno Corra (1892-1976, İtalya) ile beraber *Fütürist Sentetik Tiyatro* başlığıyla yayınlamıştır. Bu manifestoda savaş, yoğunlaştırılmış Fütürizm olarak tanımlanır ve İtalya'nın savaş döneminde kitaplar ve dergilere değil; tiyatroya ihtiyacı olduğuna değinilir. Çünkü, Fütüristlere göre kitap ve dergiler, İtalyanları hızlı kararlar almaya, savaşın içine atılmaya ve girişimde bulunmaya teşvik edecek potansiyelde değildir. Ancak belli bir azınlığı ilgilendiren kitaplar ve dergiler, insanları yorar, hareketi engeller veya momentumu geciktirir. Savaş halindeki bir halkın zihnine zehirli şüpheler aşılayamaz. Bu dönemde İtalyanların yüzde 10 kadarı kitap okumakta ve yüzde 90'ı tiyatrolara gitmektedir ancak bu tiyatrolar “passéist” yani geçmişçidir. Oysa Fütüristlere göre bu çağdaş tiyatroların uyku ve monotonluktan başka bir getirisi yoktur. Fütüristlere göre, geçmişçi tiyatrolar pasifist, yasaklarla dolu, seyreltilmiş, açıklayıcı, analitik, durağan ve tarafsızdır. Bu nedenle şiddetli ve ezici hızın bir sentezi olan savaşın tam zıddıdır. Oysa Fütüristler savaşı yüceltir ve Fütürist bir tiyatro anlayışı önerirler.¹⁹⁶

Manifestoda “sentetik” bir tiyatro kuracaklarını ilan ederler. Manifestoya göre, Sentetik Tiyatro'nun mantığı, kısa bir sürede, hatta bir an içinde yalnızca birkaç kelime ve jestin kullanımıyla; fikirlerin, duyarlılığın, değişik durumların, gerçeklerin ve sembollerin ifade edilmesine dayanmaktadır. Fütüristlere göre yenilik yapmayı amaçlayan tiyatro yazarları daha önce tiyatrodaki söz uzunluğu, ayrıntılı analiz ve uzun hazırlık süreçleri gerektiren bir teknikten kendilerini kurtarmayı ve bir tür sentez yaratmayı akıllarına getirmemişlerdir. Oysa bu tiyatro, her şeyden önce o güne

¹⁹⁵ Marinetti, 163.

¹⁹⁶ Marinetti, Settimelli, ve Corra, “The Futurist Synthetic Theater”, 204.

değin uygulanan tüm teknikleri alt üst etmeyi amaçlar. Çünkü passéist tiyatrolar aslen tekniğin taleplerine tabidir. Fütüristlere göre, tiyatrodaki teknikler Yunanlılardan beri, kendini daha basit ifade etmeye yönelmek yerine giderek dogmatik, boğucu, titiz, gereksiz mantıklı ve bilgiç bir hale gelmiştir. Ancak kendisini tekniğin statik ve boğucu niteliğinden sıyrarak ve kısa bir süreye; yalnızca bir an içine sığabilen Sentetik tiyatro, bu özelliğiyle sinema ile bile rekabeti sürdürebilir hatta üstesinden gelebilir.¹⁹⁷

Yalnızca bir anlık bir sürede birçok şey ifade edilebilirse, tiyatro metninin de uzun olması anlamsızdır. Bu nedenle Fütüristler, metinlerini tiyatroda yazarlar ve bu metinlerin de kısa tutulmasından yanadırlar; zira “Bir sayfa yetecekken yüz sayfa yazmak aptalca...”dır.¹⁹⁸ Ancak insanlar geçmişçi metinlere alışmıştır; bir karakterin uzun uzadıya betimlenmesi, insanları metinde anlatılan karakterin gerçekten de var olduğuna inandırır. Nitekim seyirci, bu türden bir tiyatroya alışmıştır ve karakterlerin bir dizi olaydan sonra ortaya çıktığını düşünmeyi yeğler. Oysa bu, seyircinin kendini kandırması demektir. Sentetik tiyatro, oyunun sonunda kötülerin kaybettiğini ve iyilerin kazandığını görmek isteyen kalabalıkların ilkel içgüdülerini tatmin etmek istemez. Zira bu da Fütüristlere göre aptalcadır. Doğruluk (verisimilitude) kaygısı üzerine gitmek de Fütürist tiyatro için bir anlam ifade etmez; çünkü doğruluğun yetenek ve değer kavramlarıyla ilintisi yoktur. Sahnede gerçekleşen her bir olayı mantıksal açıklamalara sıkıştırmak da saçmadır zira gündelik hayatta bile hiç kimse bir olayı sebep ve sonuçlarıyla tamamen kavrayamaz. İkili ilişkilerde bile olaylar her zaman mantık çerçevesinde, düzenli ve açık değildir. Bu bakımdan Sentetik Tiyatro, gündelik yaşamda olayların tecrübe edilme biçimlerine yakındır, demek yanlış olmaz. Çünkü Fütüristler, gündelik hayatta karşılaşılmayan ve mükemmel kurgulanmış bir gösteriyle izleyiciyi büyülemek ve kandırmak istemez. Bu türden bir kandırma yerine, tıpkı gerçek hayatta yaşanan deneyimlerin zihinlerimizde bıraktığı ardıl görüntüler gibi, fragmanlar üzerine kurulur. Fragmanlardan/anlardan oluşan modern hayat deneyimlerinden (gündelik hayatta bir tramvayın geçişini izlemek gibi) geriye akılda kalan ise ışıkların sinematik görüntüsü; seslerin veya kelimelerin

¹⁹⁷ Marinetti, Settimelli, ve Corra, 205-6.

¹⁹⁸ Marinetti, Settimelli, ve Corra, 206.

dinamik bir senfonisidir. Sentetik tiyatronun meselesi de bu dinamik senfoniye yansıtmaştır.¹⁹⁹

Fütüristlerin sentetik tiyatrodaki aşmaya çalıştıkları (Bergson'un yaptığı gibi) sinematografik dünya görüşüdür. Bu görüşe göre, değişmeler art arda gelen olaylar dizgesi olarak algılanır. Ancak dizgelerden meydana gelen, olayların sıra sıra gerçekleştiğine dair bu görüş, gerçekte süreyi ve değişmeyi algılamamıza olanak tanımaz. Aksine olayların birbiri ardına gelen fotoğraf kareleri gibi kesik kesik algılanmasına sebep olur. Ki bu da bizi, her bir durumun/olayın art arda gelen bağımsız parçalardan ibaret olduğu sanısına götürür. Dolayısıyla bağımsız parçalar üzerinde egemenlik kurulabileceği ve bunların ölçülebileceği fikrini doğurur. Bu bakımdan sinematografik bakış açısı, statik özelliktedir.²⁰⁰ Fütüristlerin karşı oldukları, tam da bu statik görüştür.

Bergson'a göre, değişmeyi ancak "süre" fikriyle açıklamak mümkündür. Dinamik dünya görüşü, statik olanın karşıtıdır ve bu görüşe göre; "gerçeklik hareket, değişme, süreklilik ve yaratmadan ibarettir."²⁰¹ Bu bakımdan Fütüristlerin sentetik tiyatrodaki deneyleri, Bergson'un süre ile ilgili fikirlerinin eyleme dökülmüş hali gibidir. Nitekim sentetik tiyatro, dinamik olmasının yanında eş-zamanlıdır. Fütürist sentezde, olaylar birbirinin içine geçerek iki farklı ambiyansı ve iki farklı zamanı aynı anda yansıtır.²⁰² Böylelikle alışlagelmiş zaman ve mekan algılarını da değiştirmeyi amaçlar.

Fütüristlerin gündelik hayatın içindeki yenilikleri sanata ve estetik anlayışına uyarlama istekleri, onları teknik açıdan yenilikçi kılmaktadır. En temelde yapılmak istenen, sanat eserlerinin hayattan kopuk durumunu değiştirmek ve sanatın sürekli nostaljik çağrışımı olan bir olgu olarak görülmesine itiraz etmektir. Kısaca hayattaki yenilikleri sanata dahil etme çabasıdaki Fütüristler, hayatın içine girmek, geçmişçi fikirleri geride bırakmak; canlı ve taze bir etki yaratmak istemiştir. Ancak hareketin kurucusu Marinetti'nin savaş ve şiddeti de heyecanla karşılayarak benimseyip yüceltmesi, Fütürist hareketin bıraktığı izlenimi büyük ölçüde etkilemiştir.

¹⁹⁹ Marinetti, Settimelli, ve Corra, 206-7.

²⁰⁰ Gündoğan, *Bergson*, 77-78.

²⁰¹ Gündoğan, 78.

²⁰² Marinetti, Settimelli, ve Corra, "The Futurist Synthetic Theater", 207.

Fütürist deneylerin tamamı, avangart hareketlerin daha sonra sıklıkla kullanacağı teknik yenilikler olarak göze çarpmaktadır. Örneğin Dadaistler, Fütüristlerin tiyatrolarında sıkça kullandıkları tekniklerden faydalanmışlardır.²⁰³ (akrobatik hareketleri, ışığı, müziği ve dansı bir arada kullanarak şaşırtıcı etkiler ortaya çıkarmak vb.) Aynı zamanda yazın alanında yapılan yeniliklerle de avangartların dil ile olan ilişkilerini etkilemiştir. Avangartlar, Fütürizmin sanatın hayattan kopuk olmasına karşı itirazlarını da paylaşarak sanat ve hayat arasındaki ayrımı yıkmak istemiştir. Ancak kendisinden sonra gelen avangart hareketler, Fütüristlerin savaş yanlısı ve milliyetçi tavrını paylaşmamaları yönünden Fütürizmden ayrılır. Avangartlar, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından milliyetçilik ve savaş yanlılığını benimsemez; aksine savaş karşıtı eylemlerle ortaya çıkarlar.

2.2 Sovyet Avangartları: Hayatta ve Sanatta Devrimci Dönüşüm

20. yüzyılın başlarında Rusya'da ardı ardına devrimler yaşanmış ve bu devrimler önemli toplumsal dönüşümlerin yolunu açmıştır. Bu devrimler, sırasıyla Rus Devrimi (1905), Şubat Devrimi (1917) ve Ekim Devrimi (1917)'dir. 1917 yılında yaşanan ve dünyanın ilk proleter (işçi) devrimi olma özelliğini taşıyan Ekim Devrimi'nden sonra avangart sanatçılar, ilk defa kendi düşünceleriyle paralellikler gösteren bir yönetim biçimine kavuşmuş ve böylece avangart arzular, toplumsal alanda bir karşılık bulabilmiştir. Başka bir ifadeyle, Saint Simon'un yıllar önce hayatın organize edilmesinde sanatçılara atfettiği öncü olma görevinin pratik denemeleri bu dönemde yapılmıştır.²⁰⁴

Özellikle Ekim Devrimi ve onun ardında yatan devrimci fikirler, Sovyet Avangartının sanat anlayışını ve sanat üretim metotlarını büyük ölçüde şekillendirmiştir. Devrim sonrası Sovyet Avangart sanatçılar, yeni kurulacak toplumsal düzen için sanatın ifade gücünü kullanarak hayatı dönüştürmeyi arzulamışlardır. Dolayısıyla düşünsel temelleri devrimci bakış açısında yatan Sovyet Avangart sanatının neliğinin kavranabilmesi için, Rusya'da 20. yüzyıl başında yaşanan önemli toplumsal ve siyasal olayların muhakkak incelenmesi gerekir. Bu tür

²⁰³ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 242-44.

²⁰⁴ Günay, "Sovyet Avangart Sanatı", 388.

bir inceleme, Sovyetlerin Rusya'sında gündelik hayatın düzenlenmesinde estetik direnişin nasıl bir rolü olduğunu saptayabilmek için büyük önem arz eder.

Yüzyıl başında Rusya'nın geçirdiği toplumsal dönüşümleri önceleyen önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişmelerden biri, yaşanan köylü ayaklanmaları sonrası 1861 yılında serfliğin (toprak köleliği) kaldırılması ve köylülerin resmi olarak özgürlüklerine kavuşmasıdır.²⁰⁵ Toprak köleliğinin kaldırılmasının ardından Nikolay Gavriloviç Çernişevski (1828-1889, Rus İmparatorluğu), 1863'te *Nasıl Yapmalı?* isimli romanını yayınladı. Bu roman, Rusya'da aydın insanların toplumsal ve siyasi alana aktif olarak katılmaya başladıklarını müjdeleyen bir eserdir.²⁰⁶ 1870'li yıllara gelindiğinde ise popülist bir hareket olarak ortaya çıkan Narodnizm Hareketi, Rusya'da daha sonra yaşanacak toplumsal değişimlere zemin hazırlayan bir diğer önemli gelişmedir.²⁰⁷

19. yüzyılın Rusya'sında yaşanan toplumsal hareketliliğin bir sonucu olarak siyasi partiler ortaya çıkar. 1890'da Ermeni Devrimci Federasyonu, 1892'de Leh Sosyalist Partisi, 1897'de Yahudi İşçi Partisi; 1898'de daha sonra Bolşevikler ve Menşevikler olmak üzere iki hizbe ayrılacak olan Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi kurulur. 1901'de ortaya çıkan Sosyalist Devrimciler'in ve ayrıca Rus anarşistlerin de politik gruplar olarak varlığını ortaya koymaya başladığı görülür. Siyasi partilerin doğuşundan sonra ise devrimlere zemin hazırlayan birçok radikal işçi ayaklanması yaşanır.²⁰⁸

Çar II. Nikolay'ın 1904 yılında imparatorluk topraklarını genişletmek amacıyla Japonya ile girdiği savaşta yenilgiye uğramasının, hükümetin itibarını kaybetmesinde ve devrimci ayaklanmalarla karşı karşıya kalmasında önemli bir payı vardır. Nitekim olaydan sonra dönemin İçişleri Bakanı öldürülmüş, halkın özgürlük talepleri artmış, zemstvo'lar (yerel yönetim organları) bir araya gelerek bir Ulusal Meclis'in kurulması yönünde taleplerde bulunmaya başlamıştır.²⁰⁹

1905 Rus Devrimi, isyanları birbirinden bağımsız şekilde gelişen üç farklı grubun (burjuvalar, işçiler ve köylüler) ayaklanmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bu

²⁰⁵ Kurat, *Rusya Tarihi*, 339.

²⁰⁶ Çetinkaya ve Benlisoy, *Gelecek 1917*, 23.

²⁰⁷ Çetinkaya ve Benlisoy, 23.

²⁰⁸ Çetinkaya ve Benlisoy, 23-24.

²⁰⁹ Tilly, *Avrupa'da Devrimler*, 289-90.

devrim, her bir grup için farklı bir anlam ifade eder. Liberal görüşlü burjuvalar için devrim, yönetim biçimi olarak otokrasinin yerine anayasal monarşinin getirilmesi anlamını taşıırken; sosyalizmi savunan işçiler için, işçi ayaklanmalarını tetikleyerek örgütlenmelerin önünü açan bir olaydır. Köylüler içinse devrim, düzensiz, şiddetli ve geniş çaplı ayaklanmalar vasıtasıyla toprak üzerindeki haklarını dile getirdikleri bir döneme işaret eder.²¹⁰

22 Ocak 1905'te işçiler, hak taleplerini iletmek için saraya yürümüştür. Ancak Çarın askerleri işçilere ateş açmıştır. Birçok işçinin ölümüyle sonuçlanan ve “Kanlı Pazar” olarak bilinen bu olay, isyanların daha da büyümesine neden olmuştur. İşçi grevleri, St. Petersburg'taki İşçi Sovyeti önderliğinde ülke geneline yayılmış, ardından orduda da ayaklanmalar çıkmış, köylüler toprak sahipleriyle mücadeleye girmiş ve bazı bölgelerde özerklik talepleri dile getirilmeye başlanmıştır. Tüm ülkeye yayılan isyan dalgasını engellemek amacıyla Çar, anayasal düzenlemeler yapılacağı yönünde vaatler vermiştir. Böylelikle Duma adı verilen danışma meclisi kurulmuş ve yurttaşlara çeşitli özgürlükler sağlamak için temsili kurumlar oluşturulmuştur. Çarın girişimleri, muhaliflerin bir kısmını ikna etmiş olsa da çarı devirmeyi hedefleyen sosyal demokratlar (Bolşevikler ve Menşevikler) Çar için düşman konumuna gelmiştir.²¹¹

Çar, henüz ilk Duma toplanmadan kendi siyasi gücünü koruyan yasalar çıkardığı için anayasal yönetim sınırlanmış; Duma'da yapılan hükümet eleştirileri de etkisiz kalmıştır. 1905 ayaklanmalarına katılanlar ise yakalanıp idam edilmeye başlamıştır. Dönemin başbakanı Pyotr Arkadyeviç Stolipin (1862-1911, Alman Konfederasyonu, Rus İmparatorluğu) özel mülkiyeti koruyacak bir tarım yasasını yürürlüğe koymuş, Duma'da seçimleri kısıtlamış, devrimcileri baskı altına almış ve ekonomide liberal reformlar yapmıştır.²¹² Hükümetin baskıları devam ederken örgütlü eylemler de artış göstermiştir. Bu süreçte binden fazla devlet yetkilisi öldürülmüş veya yaralanmıştır. 1911'de ise Stolipin öldürülür. 1912'de Rusya, Balkan Savaşları'na katılır. Ancak savaş bile ülke içindeki çatışmaların seyrini değiştirmemiştir. 1912 yılında Lena'da gerçekleşen işçi grevleri sırasında ordunun 170 işçiyi öldürmesi de başka grevlerin tetikleyicisi olur. Devrim gücünü yitirmiş olsa da isyanlar ve toplumsal

²¹⁰ Carr, *Lenin'den Stalin'e Rus Devrimi, 1917-1929*, 48.

²¹¹ Tilly, *Avrupa'da Devrimler*, 290.

²¹² Tilly, 291.

hoşnutsuzluklar etkisini sürdürmeye devam eder.²¹³ 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması, Rusya'da yaşanan toplumsal hareketliliği bir süreliğine askıya alsa da ilerleyen yıllarda savaşın getirdiği yıkım, Çarlık rejiminin zayıflamasına yol açar ve toplumsal hareketlerin yeniden güç kazanmasına vesile olur.²¹⁴

1917 yılının Ocak-Şubat aylarında (Kanlı Pazar olayının yıldönümünde) işçiler büyük bir protesto düzenler. Talepler, yönetimde yeni düzenlemeler yapılması için geçici bir hükümetin yönetimi ele alması yönündedir. Dönemin Rus takvimine göre Şubat ayında genel grev için sokaklara dökülen işçiler, birlikte hareket ederek işçi komiteleri kurarlar. Buna karşılık Çar II. Nikolay, askerlerine protestoların engellemesi için işçi ve köylülerden oluşan isyancılara ateş açılması yönünde emir verir. Ancak hayli zor koşullarda çalışan askerlerin bir kısmı isyancıların safına geçmeyi tercih ederek emirleri uygulamayı reddeder. Böylece Petrograd'da askeri mühimmatı ele geçiren isyancılar, şehirde kontrolü ele alır ve Şubat Devrimi ortaya çıkar. II. Nikolay tahttan çekilir. Duma üyelerinin seçtiği bir komite, geçici hükümet olarak görev yapmaya başlar. Petrograd İşçi ve Asker Vekilleri Sovyeti (Petrograd Sovyeti) kurulur.²¹⁵ Böylece, ılımlı geçici hükümetin ve Petrograd Sovyeti'nin yönetimi ele aldığı bir tür ikili iktidar dönemine geçiş yapılır.²¹⁶

1917 Şubat Devrimi'nden sonra Çarlık rejiminin yıkılmasıyla hızla dönüşüm geçirmeye başlayan Rusya'nın farklı bölgelerinde öz yönetim organları olarak sovyetlerin kurulması hız kazanır. Bu dönemde geçici hükümet, devam eden Birinci Dünya Savaşı'nda Rusya'nın itilaf devletleri ile aynı safta savaşı sürdürmesi taraftarıdır. Sosyalist görüşlü sovyetler ise savaşı sonlandırıp bir barış antlaşması yapmayı istemektedir. Savaş konusunda yaşanan bu fikir ayrılığı, geçici hükümet ile sovyetlerin ilişkisinin bozulmasına yol açar. Özellikle Temmuz ayında asker ve işçiler arasında artan barış talepleri sokak isyanlarına dönüşür. İsyancılar şiddetli şekilde bastırılır. Sovyetlerin taleplerine karşı durmak ve askeri bir diktatörlük kurmak isteyen dönemin genelkurmay başkanı bir darbe girişiminde bulunur. Bu darbe girişiminin engellenmesinde Bolşeviklerin önemli bir katkısı olur ve bu nedenle Lenin (1870-1924, Rus İmp.-SSCB)'in önderliğindeki Bolşevik parti güç kazanır. Geçici hükümetin askerleri savaşa göndermeye yönelik girişimleri ise asker

²¹³ Tilly, 292.

²¹⁴ Çetinkaya ve Benlisoy, *Gelecek 1917*, 24.

²¹⁵ Merriman, *Modern Avrupa Tarihi*, 1006-9.

²¹⁶ Merriman, 1009.

ve işçilerden oluşan Petrograd Sovyeti'ni harekete geçirir. Zaten gücünü toplumsal düzeyde kaybetmiş olan geçici hükümet, dönemin Rus takvimine göre Ekim 1917'de devrilir.²¹⁷

Ekim Devrimi'nin ardından kültür-sanat alanında ne tür düzenlemeler yapılacağı tartışma konusu olmuştur. Devrim sonrası geçmişle bağlarını koparmış yeni bir proleter kültürü üzerinde mi çalışılacağı yahut geçmişin temelleri üzerine yeni bir kültür mü inşa edileceği soruları bir süre tartışmaların gündemini oluşturur.²¹⁸ Nihayetinde yeni hükümetin tercihi eski kültürel mirası tamamen yok saymak yerine, Çarlık rejimini anımsatsa bile sanatsal değer taşıyan eserleri korumak ve onu aşarak üzerine bir proleter kültür (proletkült) inşa etmek yönünde olmuştur.²¹⁹ Ancak yine de sanatsal mirasa verilen değer, devrimci girişimleri gölgede bırakma ihtimaline karşı önlemler alınmış, yenilikçi fikirlere ve girişimlere özel bir destek verilmek istenmiştir.²²⁰

Devrimden sonra kültür-sanat ve eğitim alanlarından sorumlu bakanlığın (Aydınlanma Komiserliği) başına Lenin'in sanat konusundaki donanımına çok güvendiği bir isim olan Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski (1875-1933, Ukrayna, Fransa) getirilmiştir. Üniversite eğitimini Zürih'te alan Lunaçarski, Ekim Devrimi öncesinde yürüttüğü devrimci faaliyetler nedeniyle uzun süreler yurtdışında sürgünde yaşamış bir sanatçıdır. 1903 yılında Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi, Bolşevikler ve Menşevikler olarak ikiye ayrıldıktan sonra Bolşevik kanadını desteklemeyi tercih etmiş ve 1908'de partiden ayrılana dek Lenin'le yakın ilişkiler kurmuştur. Takip eden yılları yine sürgünde geçirmiş; bu dönemde edebiyat, müzik ve plastik sanatlar alanlarındaki avangart eğilimleri takip etmiş ve kendi sanatsal üretimlerini sürdürmüştür.²²¹ Empresyonistlerin sanat alanına getirmiş olduğu yeniliklerden fazlasıyla etkilenen Lunaçarski, özellikle izlenimcilerin doğayı olduğu gibi kopya etmek yerine, ona kendi gözleriyle bakmalarını ve onu kendi gördükleri gibi resmetmelerini çok değerli bulmaktadır. Aynı zamanda öznel ifade gücünü ortaya koymaya başlayan sanatçılardan etkilenir ve bireyselleşme konusuna ilgi duyar. Zira Lunaçarski, "bireysel iradeye sahip çıkmanın kolektif iradenin parçası olmanın ilk

²¹⁷ Çetinkaya ve Benlisoy, *Gelecek 1917*, 27-30.

²¹⁸ Dinçer, "Devrim ile Sanatın Yoldaşlığı", 277.

²¹⁹ Dinçer, 278.

²²⁰ Dinçer, 279.

²²¹ Günay, "Sovyet Avangart Sanatı", 384.

adımı” olduğunun bilincindedir.²²² Sanat alanında gözlemlediği yenilikleri doğrudan uygulamak yerine Lunaçarski, incelediği sanat akımlarını birbirleriyle karşılaştırır ve yeni çıkarımlar yapar. Örneğin; Empresyonizmden etkilenmiş olsa da o, bir temele oturan kurucu ve yapıcı bir üslubun arayışındadır.²²³ Ancak içinde bulunduğu dönemi anlamayı ve aşmayı arzulayan bir sanatçı olan Lunaçarski, daha devrim öncesinde, toplumsal dönüşüm olmadan tek başına sanat alanında yapılan hiçbir yeniliğin yeterince etkili olamayacağını düşünmektedir. Çünkü sanat, hayattan ayrı düşünülemeyeceği için, politikadan da bağımsız değildir.²²⁴ O, bu nedenle devrimci faaliyetlere destek vermiştir. Ona göre, devrim yalnızca sanatta değil, hayatta da yapılmalıdır.

Ekim Devrimi’nden önce daha 1915’li yıllarda Rusya’da yaşayan sanatçılar, Avrupa’daki sanatsal gelişmeleri yakından takip etmektedir ve sanat alanındaki yenilikleri yakalamış gözükmetedir. Nitekim Avrupa’da ortaya çıkan empresyonist, fütürist ve kübist çalışmaların, Rusyalı sanatçılar tarafından da pratik edildiği ve estetik alanda yeni deneyler yapıldığı görülür.²²⁵ Bu dönemde Rusya’daki sanatsal gelişkinliğe örnek teşkil edecek iki önemli sanatçı Kazimir Severinoviç Maleviç (1879-1935, Rus İmparatorluğu-Sovyetler Birliği) ve Vladimir Yevgrafoviç Tatlin’dir (1885-1953, Rus İmparatorluğu-Sovyetler Birliği).²²⁶

1920’li yıllarda Avrupa’da bulunmuş olan Maleviç, Fütürizm gibi avangart hareketlerden ve sanat alanındaki yeni deneylerden haberdardır.²²⁷ Geometrik soyut resimleriyle tanınan Maleviç’in sanat tarihinde en bilinen eseri, 1915 yılında ürettiği Siyah Kare isimli resimdir.²²⁸ Bu yalın biçimli resmiyle soyut sanatın sıfır noktasına ulaştığı söylenebilir. Maleviç, *Nesnesiz Dünya* (1926) isimli eserinde, ürettiği çalışmaları kuramsal bir çerçeveye oturtmuş ve Süprematist akımın öncüsü olmuştur. Resimlerini tanınır-bilinir nesnelerin dünyasından soyutlayarak nesnesiz bir dünya yaratan Maleviç’e göre, sanatçı eser üretiminde özgür olmalıdır ancak eserlerin izleyicileri de bu özgürlüğü hak eder.²²⁹

²²² Günay, 385.

²²³ Günay, 385.

²²⁴ Günay, 385.

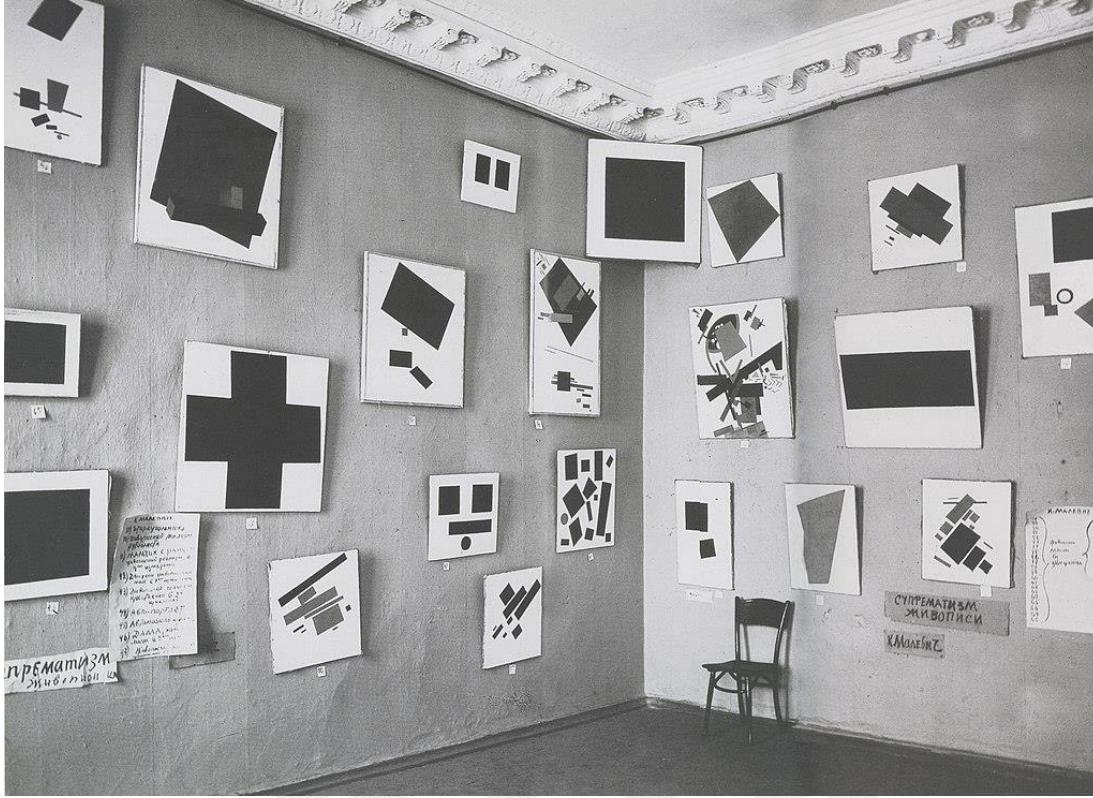
²²⁵ Günay, 389.

²²⁶ Günay, 389.

²²⁷ Candil Erdoğan, *Kazimir Maleviç*, 32.

²²⁸ Candil Erdoğan, 41.

²²⁹ Candil Erdoğan, 41.



Şekil 13: Maleviç'in Süprematist eserlerinin yer aldığı 0,10 Sergisi'nden bir görünüm (Siyah Kare isimli resim merkezde), Petrograd, 1915.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/0,10_Exhibition#/media/File:0.10_Exhibition.jpg (E.T. 01.10.2022)

Avrupa'da sürgünde olduğu dönemde Lenin, Fütürizm ve Dadaizm gibi avangart akımları tanımıştır ve kültürel alandaki bu yeni girişimlerin destekçisidir. Bu nedenle Lenin'in yaşamını yitirdiği 1924 yılına kadar, Maleviç de diğer avangart sanatçılar gibi, sanat üretimi konusunda önemli bir özgürlük elde etmiştir. Ancak Lenin'in ölümünden sonra Josef Stalin (1878-1953, Rus İmp.-SSCB)'in iktidara gelişiyle Maleviç gibi avangartlar bir anlamda desteklerini yitirmiş, yeterince halkçı olmamakla suçlanmış ve dışlanmışlardır.²³⁰

1917 Devrimi'nden önce daha 1900'lü yılların başında Rusyalı avangart sanatçıların estetiği sokağa taşıma denemeleri yaptığını, kışkırtıcı absürd eylemler düzenlediğini belirtmek gerekir. Örneğin Natalia Sergeevna Goncharova (1881-1962, Rus İmp.-Fransa), Vladimir Vladimiroviç Mayakovski (1893-1930, Gürcistan-Rusya), Mikhail Fyodorovich Larionov (1881-1964, Moldova-Fransa) gibi sanatçılar, veya David Davidoviç Burlyuk (1882-1967, Ukrayna-A.B.D) ve kardeşleri abartılı kıyafetler

²³⁰ Candil Erdoğan, 34.

giyerek ve yüzlerini çeşitli şekillerde boyayarak sokaklarda dolaşmakta; kimi zaman da burjuva tarzı etkinlik mekanlarını basarak yaygara çıkarmaktadır.²³¹ Rusya’da avangart sanatçıların absürd görünümlü kışkırtıcı denemelerini ve dönemin burjuva kültürüne karşı eleştirel tavırlarını, sanatı, sokağa taşıyarak halka yaklaştırma ve gündelik hayatın bir parçası haline getirme istencinin bir ifadesi olarak okumak pekala mümkündür.

Rusya’da avangart sanatçıların sanatı hayatın içine dahil etme isteklerini tam olarak uygulama alanı buldukları, sanat ve hayatın kesişim noktasını yakaladıkları dönem ise 1917 Devrimi sonrası olur.²³² 1917 Devrimi, avangartlara, yaratıcı fikirlerinin yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmayarak hayata karışabileceği bir ortam sağlamış; o güne değin burjuva kurumlarının tekelinde bulunan sanatı, yeniden yaşama döndürecek bir olanaklar alanı yaratmıştır.²³³

1917 Devrimi’nden sonra kapsamı kültür-sanat ve eğitim olan bakanlıkta Aydınlanma Komiserliği’nin (Narkompros) yönetiminde görev alan Lunaçarski, Lenin için, kültür-sanat faaliyetleri söz konusu olduğunda akla gelen en güvenilir isimdir. Lunaçarski, görevde olduğu süre boyunca avangart sanatçıların destekçisi olmuş ve kültür sanat alanındaki yenilikçi fikirlerin uygulamaya konulmasına öncülük etmiştir.²³⁴

Devrim ertesinde kültür-sanat alanında yürütülecek çalışmaları yönetmek için 1918 yılında IZO (Güzel Sanatlar Departmanı) kurulmuştur. Bu departmanda farklı yönelimlere sahip idareciler ve üyeler bulunsada Moskova’daki toplulukta avangart sanatçıların ağırlığı hissedilmektedir. Buradaki idareci ve üyeler arasında Maleviç, Vasili Vasilyeviç Kandinski (1866-1944, Rusya.-Fransa) ve Olga Vladimirovna Rozanova (1886-1918, Rusya) gibi sanatçılar bulunmaktadır. Sanatçılar, devrimin ilk yıllarında Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği ekonomik sıkıntılar ve iç savaş ortamında büyük özveri ile çalışarak iki yıl içinde toplam 28 sergi düzenlemiştir.²³⁵

Sergilerde gösterilecek çalışmalar için bir jüri değerlendirmesi yoktur ve dolayısıyla gönderilen tüm çalışmalar sergide yer alabilmektedir. Eserlerini satamadığı için

²³¹ Günay, “Sovyet Avangart Sanatı”, 391-92.

²³² Günay, 392.

²³³ Günay, 394.

²³⁴ Günay, 395.

²³⁵ Günay, 397.

maddi zorluklar yaşıyan sanatçıların 1926 adet çalışması da başında Aleksandr Mihayloviç Rodçenko (1891-1956, Rusya) ve Varvara Fyodorovna Stepanova (Litvanya-Rusya)'nın bulunduğu müze departmanı tarafından satın alınmıştır. Satın alınan bu eserler, Rusya'nın kırsal kesiminde açılan müzelere gönderilmiştir.²³⁶

Özellikle ülkenin dört bir yanında müzelerin açılması ve müzelere sanat eserlerinin gönderilmesi, Sovyet Avangart sanatının temelini oluşturan sanat eserlerinin görünürlüğünü artırmış ve eserlerin korunması vasıtasıyla avangardın üzerinde serpilip geliştiği dönemin belleğinin tutulması mümkün olmuştur.

Devrim sonrası gelişen Sovyet Avangart sanatında, sanatın gündelik hayatın içine girmeye başlamasını olanaklı kılan en önemli unsur da sanatçı, izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkinin geçirdiği dönüşümdür. Bu dönüşümün dinamiklerinden hareketle; sanatın bir direniş aracı olarak kullanımıyla, hayatı estetize etmenin olanaklarını yeniden düşünmek mümkün olmuştur.

Hayata sirayet etme potansiyeli bağlamında ele alındığında kolektif hareketler, teatral ve performatif eylemler, başka bir ifadeyle izleyici olanların katılımının olanaklı olduğu sanatsal formlar öne çıkar. Bu sanat formlarına Sovyetlerin Rusya'sından örnekler vermeden önce kültür-sanat alanını şekillendiren ve siyasetten bağımsız ele alınamayacak olan devrim sonrası ortaya çıkan tartışmaları göz önüne almak faydalı olacaktır. Zira devrim sonrası Sovyet sanatının nasıl biçimleneceği konusunda önemli tartışmalar olmuştur ve bu dönemin avangart sanatını tek bir yönelimle açıklamak mümkün değildir. Örneğin Lunaçarski, devrim ve sanat üzerine kaleme aldığı bir yazısında şöyle demiştir: “Biz devrimci sanatı arıyoruz. Bu arayış büyük tartışmalarla birlikte yürüyor.”²³⁷

Bu tartışmaların belki de en önemlisi, genel anlamıyla ele alınırsa bireysellik ve kolektif yapılanma temelinde ortaya çıkan tartışmadır. Devrim sonrası kuramsal temeli Aleksandr Aleksandroviç Bogdanov (1873-1928, Rus İmp.-SSCB)'un fikirleri etrafında gelişen ve bir proleter kültürü inşa etmeyi amaçlayan Proletkült hareketi, bu tartışmanın kolektif yapılanma ayağını oluşturur. Bu hareket, burjuva tarzı sanatın daha çok bireyler tarafından üretilip tüketilmesinden duyulan rahatsızlığa karşı bir

²³⁶ Günay, 397.

²³⁷ Lunaçarski, *Devrim ve Sanat*, 138.

tavir olarak kolektif biçimde üretilen sanatı merkeze alır.²³⁸ Öznellik ve özgünlük yalnızca bir sanatçıya atfedilmemelidir; çünkü sanatçılar, tıpkı bir endüstri gibi işleyen kolektif yaşamın üretimine katkıda bulunan yaratıcılardır. Nitekim Bogdanov’a göre, yaratma eylemi ile üretici emek arasında belirgin bir ayrım bulunmaz. Dolayısıyla yaratım, bireysel bir içkinlik düzleminde gelişen ve bir kişiye ait iç dinamiklerden hareketle ortaya konulanı değil; rasyonelleşmiş üretime katılımı ifade eder.²³⁹ Yaratıcılık, bir bütünün parçası olarak işleyen emek sürecinde, sistem içinde yeni yollar keşfetmek, malzemelerle yeni biçimler ortaya çıkarmak veya onları farklı düzenlemelerle bir araya getirmek gibi işlevler görür.²⁴⁰ Bu türden kolektif tarzda bir yaratımın ise burjuva bireyciliğinin aksine toplumsal düzeyde bir dönüşüm getireceği ileri sürülebilir.²⁴¹

Ancak Bogdanov’a kıyasla daha ince bir düşünce yapısına sahip olan Lev Davidoviç Bronştayn-Troçki (1879-1940, Rus İmp.-Meksika), kolektivite anlayışının toplumsal fayda uğruna öznelliği baskılayarak elde edilemeyeceğini savunmaktadır. Nitekim Troçki, kolektif yaratıcılığı tetikleyen unsurun, içsel psikolojik bir durum olduğunun bilincindedir. Bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir: “Kendine yepyeni bir dış dünya yaratmakta ve böylece kendini de yeniden yaratmakta olan günümüz insanının içsel hayatına nasıl, hangi gerekçeyle ve hangi zeminde sırtını dönebilir sanat? Sanat bu yeni insanın kendini eğitmesine, güçlenmesine ve incelikler kazanmasına yardımcı olmayacaksa ne işe yarar?”²⁴² Bu sorular, içsel yaşama girmeden dış dünyada, bir başka deyişle gündelik hayatta bir dönüşümün mümkün olamayacağını düşünen Troçki’nin görüşlerinin özeti niteliğindedir. Nitekim o, kolektivitenin, tekilliklerin özgürlüğünden, yani bireylerin özgür düşüncelerinden ve yaratıcı iç dünyalarından kendiliğinden doğup büyüyeceğine inanmaktadır.

Bireysellik ve kolektif yapılanma temelinde ayrıldığı ifade edilen bu tartışmaların, birbirine zıt gibi görünse de esasen birbirini beslediğini ve öz itibari ile aynı hedefe yöneldiğini söylemek yanlış olmaz. Bir tür çatışma yaratmış olsa da bu tartışmalar, devrim sonrası açığa çıkacak olan sanat ve hayat formlarının merkezi dinamiği olarak okunabilir. Bununla birlikte her iki bakış açısının da çıkış noktası aynıdır:

²³⁸ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 61.

²³⁹ Bishop, 61.

²⁴⁰ Bishop, 61.

²⁴¹ Bishop, 62.

²⁴² Troçki’den akt. Bishop, 62.

Bolşevik Devrimi'yle gerçekleşen toplumsal dönüşümü kültürel alana uyarlama arzusu.

Devrimin ilk yıllarında sanatçıların, genel burjuva tarzı beğenilere ve sanatı himayesinde tutan kurumsal yapılara karşı geliştirdikleri itirazlar göz önüne alındığında, toplumsal dönüşümün çoktan sanatçıların eser üretim metotlarını şekillendirmeye başladığını söylemek mümkündür. Sanatçılar, çok açık bir biçimde hayata katılmak istemektedir. Bu istek, kimi zaman günlük yaşamda kullanılagelen eşyaların veya mobilyaların tasarımını yapmak vasıtasıyla kimi zaman ise kolektif eylemlerle açığa çıkmıştır. Birliktelik ve herkesin katılımı yoluyla üretilen eser veya ürün fikri, Sovyet sanatında ön plana çıkar. Resim sanatı gibi disiplinler ise kolektif çalışma zorluğu ve geçmişten beri burjuvazinin zevkleri için üretilen metaları anımsatması sebebiyle nispeten geri planda kalır. Rodçenko, Tatlin, Stepanova ve Lyubov Sergeyevna Popova (1889-1924, Rus İmp.-SSCB) gibi sanatçılar, geleneksel olanı sürdürmekten ziyade yeni sanat formlarının arayışına girerler.²⁴³

Kolektif yapısı nedeniyle ortak icra etmeye uygun bir tür olarak tiyatro, proletkült hareketi için önem kazanır. Tiyatro alanında daha 1910'lu yıllarda hiyerarşik yapıyı kaldırmayı hedefleyen ve izleyicinin esere katılımını artırmak amacıyla yapılmaya başlanan avangart denemeler olmuştur. Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (1874-1940, Rus İmp.-SSCB)'un tiyatro sahnesiyle izleyicileri ayıran platformu kaldırması ve oyunu farklı alanlara yayarak eser-izleyici ilişkisini alt üst etmesi, bu denemelere bir örnektir.²⁴⁴

Proletkült hareketi, profesyonel tiyatroları eleştirir ve amatör tiyatro modelini benimser. Çünkü profesyonel tiyatrolar, sahnede performe edilmekte ve alanında uzmanlaşmış bir tiyatro ekibi bulunan bu tiyatrolar, belli bir izleyici kitlesine hitap etmektedir. Proletkült kuramcılarına göre ise amatör tiyatro sokakla ve halkla daha yakın ilişki kurabilme potansiyeline sahiptir ve izleyicilerin oyuna katılımı çok daha kolaydır. Proletkült hareketinin tiyatro alanında yaptığı denemeler, iyi bir prodüksiyona sahip olmaması, katılımcı sayısının çokluğu ve kitleleri yönlendirmenin zorluğu nedeniyle sanatsal açıdan zayıf olduğu konusunda eleştirilere maruz kalmıştır. Bu, gerçekten de bir anlamda doğru bir eleştiri olsa da

²⁴³ Bishop, 59.

²⁴⁴ Bishop, 63.

proletkült kuramcısı Platon Mikhailovich Kerzhentsev (1881-1940, Rus İmp.-SSCB)'in de belirttiği üzere proletkült tiyatrosu, yeni yeni gelişmektedir ve bir organizasyonsuzluk olması doğaldır. Çok sayıda kişinin katıldığı amatör denemeler, türünün ilk örnekleridir. Nitekim tarihsel gerçeklikte kendine yer bulamamış olan bu türün gelişimi ancak zamanla mümkündür.²⁴⁵

Eleştirilere maruz kalan birçok çalışmadan sonra, 1920 yılında son derece etkili ve sanatsal yanı çok kuvvetli bir performans gerçekleştirilir. Bir hafıza yaratma amacıyla Ekim Devrimi'nde yaşanan tarihsel olayın yeniden canlandırıldığı *Kışlık Saray'a Saldırı* isimli bu performans, Nikolai Nikolayevich Evreinov (1879-1953, Rus İmp.-Fransa)'un yönetmenliğinde yapılmıştır. Canlandırmada 8.000 kişi rol almıştır ve yaklaşık 100.000 izleyicisi olan performans, gerçek olaylardan bile daha etkili olmuştur. Kışlık Saray'ın önündeki üç farklı alana yayılan ve sokakta yapılan performansta sahneler, aksiyonun önem sırasına göre aydınlatılır. Geleneksel sahnede, kırmızı ve beyaz ordular temsil edilmiş; genel sahnede ise tarihsel kışlık saraya saldırı olayı canlandırılmıştır. Tabur liderlerine savaş provaları yaptırılmış, tarihsel gerçeklik canlandırılırken kurgu, olaylara verilen öneme göre düzenlenmiştir. Böylece yapılan kurgu vasıtasıyla yeni bir tarihin de yazılması söz konusu olur. Olaya gerçek hayatta katılmış olan insanlarla iletişim kurularak bu kişilerin performansta yer alması da sağlanmıştır.²⁴⁶

Evreinov'un bellek tiyatrosu üzerine yaptığı kuramsal çalışmalarda görülebileceği üzere, esas düşüncesi, tiyatronun gündelik hayatın içinde gerçekleştirilecek bir sanat formu olmasıdır. İnsanları kendi yaşamlarının aktörü olmaya çağıran Evreinov, 1915-17 yılları arasında yayınlanan *İnsanın Kendisi İçin Tiyatro* isimli teorik çalışmasında; "Bırakın hayatımızın her saniyesi tiyatro olsun." demiştir.²⁴⁷

Evreinov'da olduğu gibi, yaşamı sanatsal bir ifade aracılığıyla dönüştürmek arzusu, temelde Bolşeviklerin tiyatroya bakışını şekillendiren unsurdur. Bolşevik tiyatroların çoğunluğunda bu düşünce ortaktır. Performanslar, büyük kitlelerce gerçekleştirilir ve gerçek olayların da aşılması hedeflenir. Böylece, halkın kendi belleğini oluşturması, başka bir ifadeyle kendi tarihini yaratması mümkün olabilir.²⁴⁸ Tüm bu fikirler,

²⁴⁵ Bishop, 65.

²⁴⁶ Bishop, 69-70.

²⁴⁷ Evreinov'dan akt. Bishop, 70.

²⁴⁸ Bishop, 70.

tiyatronun ancak hayatın bir parçası olması yoluyla etkili bir tür olacağı anlamına gelir ve insanların gündelik yaşamını kurgulayabilme kapasitesine gönderme yapar. Nitekim insan, ancak kendi hayatını kurgulama yoluyla özgürleşebilir. Kendi hayatının hem yazarı hem aktörü olarak iş gördüğünde, yalnızca hayatı sanatsallaştırmaz; aynı zamanda mevcut geleneklerin veya yerleşmiş algıların körü körüne devam ettirilmesinin önüne geçebilir. Böylece gündelik hayat, bir rastgelelik içinde salınmak yerine, bireyler tarafından düzenlenebilir ve dönüştürülebilir olur. *Kışlık Saray'a Saldırı* örneğinde olduğu gibi, gerçeklik ve kurgu arasındaki ayrım bulanıklaştıkça; sanat ve hayat arasındaki ayrımın da yok edilmesi mümkün olur. Nitekim hayat, artık bir tiyatrodur.

Gündelik yaşamla sanatı buluşturarak katılımcılığı teşvik eden bir diğer önemli çalışma da Siren Senfonileri'dir. Senfonilerde fabrika düdükları, araba klaksonları, gemi sirenleri gibi hayatın içinden seslere yer verilmiş; klasik sanat formunu aşan ve kitle katılımını hedefleyen denemeler yapılmıştır.²⁴⁹ Örneğin; Arseniy Avraamov (1886-1944, Rus İmp.-SSCB) tarafından 1922 yılında Bakü'de icra edilen konser, Kızıl Ordu'ya ait gemilerin top atışları ile başlamış; konserde enstrüman olarak kilise çanları, fabrika ve tren sesleri kullanılmıştır. Marşlar söyleyen halk, koroyu oluşturmuş, böylece konserin yalnızca dinleyicisi değil katılımcısı olmuştur.²⁵⁰

²⁴⁹ Bishop, 75.

²⁵⁰ Günay, "Sovyet Avangart Sanatı", 400.



Şekil 14: Flamalarla Sirenler Senfonisi'ni yöneten Arseniy Avraamov, Moskova, 1923.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-sirenler-senfonisi/2734> (E.T.: 01.10.2022)

Proletkült tiyatrolarına örnek teşkil edecek bir diğer oyun da 1924 tarihli Sergei Mikhailovich Tretyakov (1892-1937, Rus İmp.-SSCB) tarafından yazılan *Gaz Maskeleri* isimli eserdir. Prodüksiyonu yönetmen Sergei Eisenstein (1898-1948, Rus İmp.-SSCB) tarafından üstlenilen oyun, gazhane işçilerinin bir gaz kaçağını onarmak için iş kıyafeti ve maske kullanmadan verdikleri mücadeleyi konu edinmektedir.²⁵¹

²⁵¹ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 66.



Şekil 15: Gaz Maskeleri isimli eserin Sergei Eisenstein prodüksiyonu. Moskova Gazhanesi, 1924.

Kaynak: Claire Bishop Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası, çev: Mine Haydaroglu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.66.

Eser, kentin ücra bir köşesinde bulunan Moskova Gazhanesi'nde sahnelenmiştir. Seyircilerin, makine ve tankların arasında bulunan ahşaptan yapılmış sıralarda oturduğu atmosferde, gaz kokuları gerçekten etrafa yayılmaktadır. Gaz kaçağının işçiler tarafından giderilmesiyle sona eren oyun, amatörce gerçekleştirilmiş olsa da işçilerin sorunu çözmek için hayatlarını tehlikeye atması, son derece vurucu bir etki yapmıştır.²⁵² Genellikle benzer içeriklere sahip proleter tiyatro kültüründe bu oyun, kaliteli prodüksiyonu, sahnelenme başarısı ve atmosferinin gerçekliği nedeniyle öne çıkmıştır.²⁵³

²⁵² Bishop, 66.

²⁵³ Bishop, 67.

2.3 Dada: Savaş Karşıtı Bir Eylem Biçimi

Birinci Dünya Savaşı (1914-18)'nin bu kadar uzun yıllar süreceği, bunca kıyımın yapılabileceği belki de kimsenin aklına gelmemiştir. Dolayısıyla bu savaş, insanları fazlasıyla sarsmış, düşüncelerini kökten değiştirmiştir. Çünkü 1914 öncesinde çok güçlü olan, insanların akla ve ilerlemeye olan inançları yerle bir olmuştur. Çok genel anlamda söylersek; Dada Hareketi temelde, savaşı yaratanın aklın ve ilerleme düşünceleri olduğu fikrinden hareketle ortaya çıkan, savaş ve akılcılık karşıtı eylemsel bir tavidir. Yerleşik birçok fikre, hatta sanata da karşı çıkarlar. Dada eylemlerinin temeli, sanatsal yaratımı hayatın içindeki bir olay, bir eylem olarak kavramaya dayalıdır.²⁵⁴

Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından iki yıl sonra, 1916'da Zürih'te ortaya çıkmıştır. O dönemde İsviçre'nin tarafsız olması nedeniyle Zürih, savaşın tehditlerinden kaçan birçok sanatçı ve yazarın sığındığı güvenli bir şehirdir. Mülteciler arasında Vladimir Lenin ve Bolşevik lider Grigory Zinoviev (1883-1936, Rus İmp.-SSCB) de vardır. Dada hareketinin kökeni, şair ve kuramcı Hugo Ball (1886-1927, Almanya-İsviçre) tarafından 5 Şubat 1916'da Zürih'te açılan Kabare Voltaire'e dayanır. Hareketi önceleyen ise 1913 yılında hareketin kurucularını Münih'te bir araya getiren *Revolution* (Devrim) adlı dergi olmuştur.²⁵⁵

Dada henüz ortaya çıkmadan önce hareketin kurucusu Hugo Ball, Münih'te felsefe eğitimi almaktadır ve çalışmalarını Friedrich Nietzsche (1844-1900, Almanya) üzerine yoğunlaştırmıştır. Ancak Ball, buradaki eğitimini yarıda bırakıp Berlin'de Max Reinhardt (1873-1943, Avusturya-Macaristan İmp.-A.B.D.)'in okulunda tiyatro eğitimi almaya başlar ve sonra da bu okulda eğitmen olur. Max Reinhardt'tan aldığı eğitimin Ball üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Zira Reinhardt tarafından 1901 yılında kurulan Schall und Rauch (Ses ve Sis) isimli kabare, eleştirel bir tavırdan sanata atfedilmiş kutsallığı ve geleneksel algıları kırmaya yönelik müzikli ve danslı gösterilerin yapıldığı bir mekandır. Berlin şehri, Ball'ı ekspresyonist sanatçılarla bir araya getirmesi bakımından da ayrı bir öneme sahiptir. 1912 yılında Münih'e dönen Ball'ın çeşitli tiyatro oyunları sahnelenmiştir ve farklı yayınlarda tiyatro eleştirileri ile şiirleri yer almıştır. Münih, o dönemde avangart sanatçıların buluşma noktası ve

²⁵⁴ Altınyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 51.

²⁵⁵ Altınyıldız Artun ve Artun, 36-37.

sanatın merkezidir. Aynı zamanda liberalizme, burjuva kültürüne, din sömürücülerine ilk başkaldırıların da gerçekleştirildiği şehirdir. Münih, Ball'ı Richard Huelsenbeck (1892-1974, Almanya-İsviçre), şair Hans Leybold (1892-1914, Almanya) ve daha sonra eşi olacak olan aktris ve şarkıcı Emmy Hennings (1885-1948, Almanya-İsviçre) ile bir araya getirmiştir. Bu grup daha sonra birlikte *Revolution* (Devrim) isimli dergiyi çıkarmıştır. Ekim 1913'te Leybold ve Ball'ın ilk sayısını yayınladıkları bu dergi, muhalif bir dergidir ve kimi zaman sansüre maruz kalmaktadır. Dergi, 5. sayısını yayınladığı sırada Birinci Dünya Savaşı patlak vermiştir. Leybold, savaşın başlamasından kısa süre sonra ölür. Ball, savaşa Alman ordusunda katılmak ister ancak sağlık koşulları elvermediği için askere alınmaz. Daha sonra Belçika'ya savaşı görmek için gider. Burada gördükleri Ball'ı dehşete düşürmüştür ve tanık olduklarından sonra savaşa karşıt bir tavır alır. Kendisini roman yazmaya ve siyaset felsefesi ile ilgili okumalar yapmaya veren Ball'ın okuduğu yazarlar arasında Rus anarşistler Pyotr Kropotkin (1842-1921, Rus İmp.-SFSC) ve Mihail Bakunin (1814-1876, Rus İmp.-İsviçre) de vardır.²⁵⁶

Ball, Huelsenbeck'le birlikte 1915 yılında savaşta ölenleri anmak üzere bir suare (akşam toplantısı veya şiir gecesi) düzenlemiştir. Bu şiir gecesinde okudukları *Edebi Manifesto* Dada'nın öncülüdür, denebilir. Zira İkili, her türlü "izm"e karşı çıktıkları, akılcılığı yerdikleri ve radikal bir konum almayı hedeflerini açık bir şekilde dile getirdikleri manifestoyu okuyarak amaçlarını ilkin burada deklare etmiştir. Aynı yıl içinde birkaç suare daha düzenleyen ikili, özetle devrimci bir yaklaşım sergilemiş ve Alman milliyetçiliğine karşı çıkmıştır. Suarelerde Fütürist deneyler de övülmüştür.²⁵⁷ Nitekim bu toplantılar, Fütürist Akşamlar'ın repertuarıyla büyük benzerlik taşımaktadır.

Alman milliyetçiliğinin giderek etkisini artırmasından rahatsızlık duyan Ball ve Hennings, ülkeyi terk ederek Zürih'e giderler. Bu kaçak yolculuktan önce Ball'ın Almanya'da bir tiyatro kurma hayali vardır ancak savaş nedeniyle bu mümkün olmamıştır. Ball, hayalini Zürih'te gerçekleştirir. Fakat bu çok kolay olmamıştır; çünkü Ball ve Hennings kabarenin kurulmasından önce maddi sıkıntılar yaşamış ve çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalmıştır. Sonunda bir varyete tiyatrosunda iş

²⁵⁶ Altınıyıldız Artun ve Artun, 44-46.

²⁵⁷ Altınıyıldız Artun ve Artun, 46-48.

bulurlar. Burada Hennings gösterilere çıkmış, Ball ise oyun yazarı ve piyanist olarak çalışmıştır.²⁵⁸

Ancak ikilinin hayali, kendi tiyatrolarını kurmaktır. Bunun için Ball, Jan Ephraim isimli bir kafe sahibini avangart ve yenilikçi bir kabare açma konusunda ikna eder. Aslen adı Meierei olan bu kafe de çeşitli toplantıların yapıldığı ve şiirlerin okunduğu bir kabaredir. Olasılıkla yiyecek-içecek satışlarının artacağını düşünerek bu teklifi kabul eden kafe sahibi Ephraim, 50 kişilik oturma alanı ve küçük bir sahnesi olan mekanını Ball ve Hennings'e ücretsiz olarak bırakmıştır.²⁵⁹



²⁵⁸ Altınyıldız Artun ve Artun, 48-49.

²⁵⁹ Altınyıldız Artun ve Artun, 50.



Şekil 16: Restoran Meierei, 1935 dolayları, Kabare Voltaire'in 1916'daki mekanı, Baugeschichtliches Archiv der Stadt, Zürih.

Kaynak: <https://olgaistefan.wordpress.com/2009/11/19/cabaret-voltaire-from-dada-to-nietniet/> (E.T.: 01.10.2022)

İsmi Kabare Voltaire koydukları bu mekana çeşitli sanatçılar destek olmuştur. Bu sanatçılar arasında ilk katkı sağlayan Hans Arp (1887-1966, Almanya-İsviçre), hem kabarenin duvarlarını ve sahnesini boyamış hem de resimlerini kabareye getirmiştir. Dada hareketinin kurucularından sayılan Tristan Tzara (1896-1963, Romanya-

Fransa) ve Marcel Janco (1895-1984, Romanya-İsrail) da kabarenin ilk gösterisinin yapılacağı gün oradadır. Kabare Voltaire'i açarken Ball'ın amacı Zürih'e sığınan sanatçıların bir araya gelebilecekleri, kendilerini özgürce ifade edebilecekleri ve yeni deneyler yapabilecekleri bir alan oluşturmaktır. Bu alan; resim, müzik, dans, tiyatro, şiir gibi farklı sanat dallarını bir araya getirerek bunların birlikteliğinden oluşan bir sanat eseri olacaktır. Zira böyle bir alanda asıl eser, yaratma eyleminin kendisidir.²⁶⁰

Kabare Voltaire, Dadaist tavrın gelişip yeşerdiği alan olmuştur. Bu bakımdan Dada'nın tarihinde belki de en önemli yeri tutar. Kabarenin açılışı 5 Şubat 1916'da yapılmıştır. İlk gün kabare ekibinde Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel ve Georges Janco vardır. Oldukça hareketli geçen gecede Hennings şarkılar söylemiş, metinler ve farklı şiirler okunmuş, zaman zaman sahneye izleyiciler de çıkıp şarkılara eşlik etmiştir. Açılıştan sonra 6 ay boyunca devamlı olarak suareler (akşamlar) yapılmaya devam etmiş, bu suarelerde fütürizm, ekspresyonizm ve sembolizm akımlarının şairlerinden şiirler okunmuştur. Daha sonra Huelsenbeck de Zürih'e gelmiş ve davuluyla suarelere dahil olmuştur. Sanatçılar suarelerde çeşitli müzik, ses ve dans denemeleri yapmış, şiirlere düdüğü, çingirak ve davul gibi farklı enstrümanlarla eşlik etmeye başlamışlardır. Janco'nun tasarladığı maskların takılması ise sahnede farklı bir dramatik etki yaparak sanatçıların yaratıcı eylemlerine katkıda bulunur. Tüm bunların yanında kabarede ressamın çalışmaları da yer alır. Duvarlarda Vasili Kandinski (1866-1944, Rus İmp.-Fransa), Elie Nadelman (1882-1946, Polonya-ABD), Amedeo Modigliani (1884-1920, İtalya-Fransa), August Macke (1887-1914, Almanya-Fransa) ve Pablo Picasso (1881-1973, İspanya-Fransa) gibi ressamın resimleri vardır.²⁶¹

²⁶⁰ Altınyıldız Artun ve Artun, 51.

²⁶¹ Altınyıldız Artun ve Artun, 52-56.



Şekil 17: Marcel Janco, Cabaret Voltaire, tuval üzerine yağlı boya (kayıp eserin fotoğrafı), 1916.

Kaynak: Dada and Surrealism: A Very Short Introduction, s.5

Suarelerin en önemli özelliği, tıpkı Fütürist etkinliklerde olduğu gibi, seyircilerin sahnedeki faaliyetlere katılması yoluyla sanatçı ve izleyici arasındaki ayrımların ortadan kaldırılmasına yönelik eylemlerin yapılmasıdır. Ball, 2 Mart 1916 tarihinde *Zamanın Dışına Kaçış* isimli günlüğüne suarelerle ilgili şöyle bir not düşmüştür: “İzleyicileri artistik şeylerle eğlendirme çabası, bizi heyecan verici ve öğretici bir biçimde canlı, yeni ve naif tutuyor. İzleyicilerin beklentileriyle yarış halindeyiz ve bu yarış bizim tüm buluş yapma ve tartışma gücümüzü kullanmamızı gerektiriyor.”²⁶²

²⁶² Ball, “Zamanın Dışına Kaçış”, 60.

Dadaistler, Fütürist tekniklerden haberdardır; Huelsenbeck'in aktarımına göre, Tzara vasıtasıyla Marinetti ile bağlantı kurmuş ve yazışmışlardır. Dadacılar, Marinetti'nin savaş yanlısı tavrına karşılardır ancak onun vasıtasıyla haberdar oldukları "simultane" (eş zamanlı) kavramını severek devralmışlardır. Örneğin, Tzara sahnede eşzamanlı şiirler okumuştur.²⁶³ Tzara'ya göre kolektif şekilde okunan bu şiirler; dinleyicileri, parça parça algıladıkları dinletiyi kendilerince bir araya getirmeye ve parçalar arasında bağlantılar kurmaya zorlamaktadır.²⁶⁴ Yine Marinetti'den ödünç aldıkları gürültü müziğini (le bruit) de Dadaistler sıklıkla kullanmışlardır. Esasen gürültü müziği, yalnızca müzik türü olarak ele alınamaz; çünkü içinde çok farklı unsurları bir arada bulundurur. İçinde hem hareket hem şiir hem tencere kapağı, düdük, daktilo, çingirak sesi gibi unsurlar olan gürültü, hayatın kendisinin bir yansıması sayılabilir. Dolayısıyla gürültü, bir akıl eylemi olan armonik nitelikteki müziğin karşıtıdır. Her hareketin bir ses ürettiği düşünülürse, her çıkan ses de bir eylem çağrısıdır. Huelsenbeck'e göre, "katıksız eylemciler" olan Fütüristlerin savaştan etkilenmesine yol açan da gürültünün etkisidir.²⁶⁵

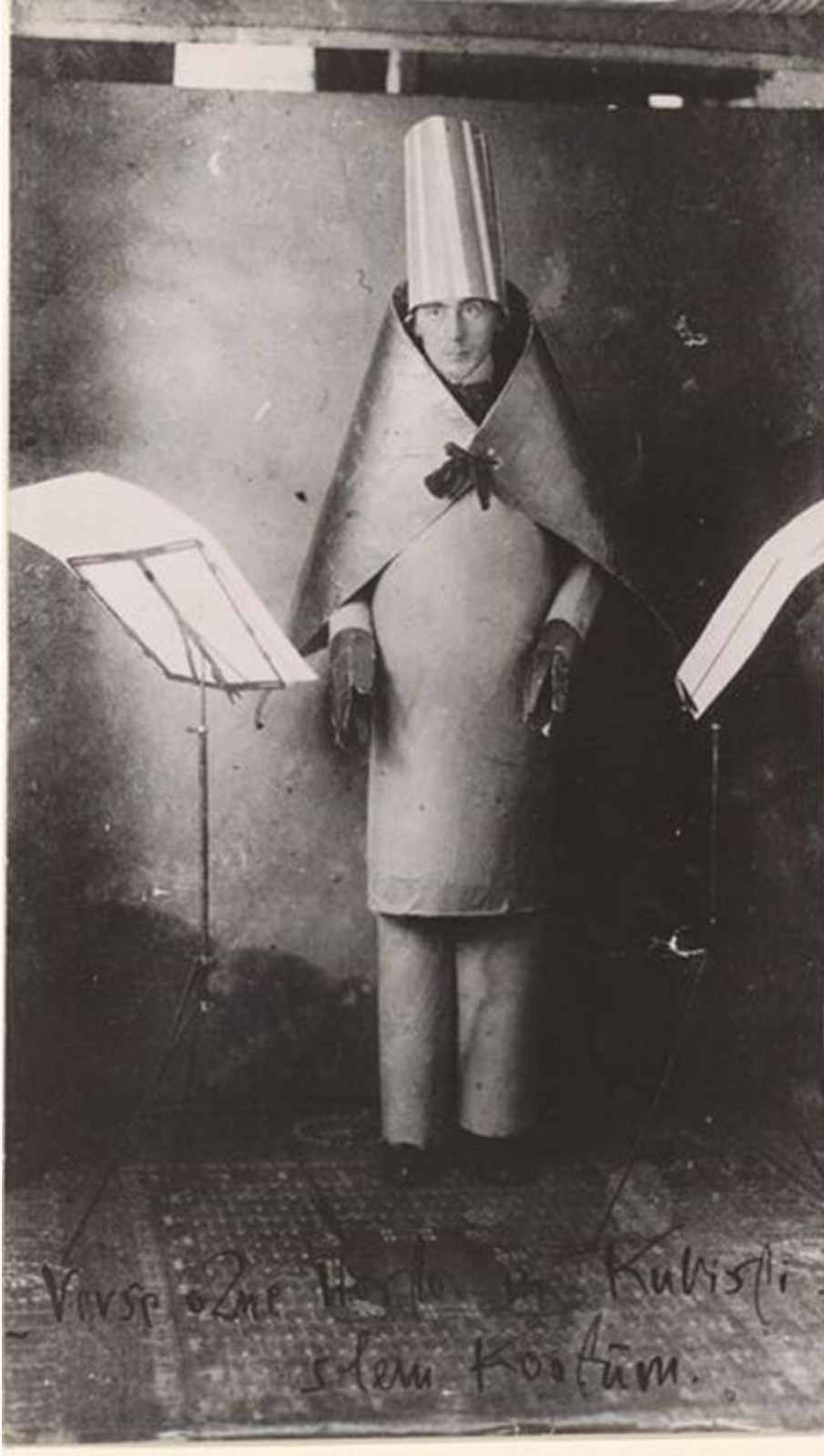
Hugo Ball, kabarede ilk kez kendi icat ettiği sözcüksüz şiirlerini de okumuştur. Marinetti'nin *Parole in Liberta*'sıyla (Özgürleşen Sözcükler) benzerlikler taşıyan sözcüksüz şiirler; cümlelerin söz dizimi kurallarını yıkan ve farklı biçimlerde bir araya getirilen seslerden yeni bir bütün oluşturulmasıyla kurulan şiirlerdir. Genel beğeni algısını yıkan ve yeni bir dil yaratma amacıyla oluşturulan bu şiirler hem milliyetçi söylemleri hem de her türden sınırlayıcı düşünceleri anlamsızlaştırmaktadır. Seslerden oluştuğu ve soyut olduğu için teatral icraya da son derece uygundur. Nitekim bu şiirler, yalnızca bir araya getirilmiş sözcüklerden oluşan bir anlam dizgesi değildir; dolayısıyla icra edildiği atmosferde çeşitli çağrışımlara açık yapısıyla yeni ve büyülü anlamlar kurma olanakları yaratmaktadır.²⁶⁶

²⁶³ Huelsenbeck, "En Avant Dada", 68.

²⁶⁴ Tzara'dan akt. Demos, "Zurich Dada: The Aesthetics of Exile", 16.

²⁶⁵ Huelsenbeck, "En Avant Dada", 69.

²⁶⁶ Altınyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 56-59.



Şekil 18: Hugo Ball'ı Kabare Voltaire'de kübist kostümü içinde sözcüksüz şiirini okurken gösteren bir kartpostal, bilinmeyen fotoğrafçı, Zürih, 1916.

Kaynak: https://monoskop.org/Hugo_Ball#/media/File:Hugo_Ball_1916.jpg

Dadacılar, 1916 yılının Haziran ayında *Cabaret Voltaire* adında bir antoloji yayınlamıştır. Bu antoloji, kabarede yapılan etkinliklerin ve Dadaist eserlerin bir dokümantasyonu olması bakımından Dada tarihinde önemli bir yere sahiptir. Antoloji, daha sonra yayınlanacak olan Dada dergilerinin de öncüsü sayılabilir. Aynı zamanda “Dada” kelimesi de ilk defa bu antolojinin içinde yer alan Hugo Ball’a ait sunuş yazısında kullanılmıştır.²⁶⁷

Kabare Voltaire, 23 Haziran 1916’da Ball tarafından kapatılmıştır. Ancak kabarenin kapanışının ardından suareler, “Dada suareleri” olarak düzenlenmeye devam etmiştir. Bu suarelerin altı kişiden oluşan ekibine besteci Hans Heusser (1892-1942, İsviçre) de katılmıştır. Kapanıştan sonra 1919 yılına değin Zürih’te toplam sekiz Dada suaresi düzenlenmiştir. Bunlardan ilki Waag Salonu’nda; daha sonraki beş suare ise 1917’de açılan Galeri Dada’da gerçekleştirilmiştir. Kabare Voltaire’in bulunduğu Spiegelgasse’den farklı olarak, Galeri Dada burjuva kesiminin yoğun olduğu kent merkezinde yer almaktadır. Dolayısıyla bu mekan Dadacılara, burjuvaziye karşı sert eleştirilerini doğrudan adresine ulaştırma imkanı vermiştir.²⁶⁸

Kabarenin kapanmasının ardından düzenlenen Dada suarelerinde kimi zaman izleyicileri eğlendirecek kimi zaman kışkırtacak performanslar yapılmıştır. Bu suarelerde okunan manifestolar da birer performans olarak değerlendirilir. Çünkü Dadacılar, manifestolarını yalnızca okumakla kalmamış, onları icra etmişlerdir. Dadacılar, bu manifestoları tıpkı müzik, şiir, dans gibi bir tür olarak öne çıkarmıştır. Martin Puchner (1969, Almanya)’ın “manifesto sanatı” olarak adlandırdığı bu türün en önemli özellikleri ise eleştirel bir tavırda kaleme alınmaları ve bireysellikten ziyade birlik olma çağrısı barındıran eserler olmalarıdır.²⁶⁹

Kabare Voltaire’in kapanması, Dadacılar arasında zaten varolan anlaşmazlıkların bir sonucudur. Bu anlaşmazlık, Galeri Dada döneminde artış göstermiştir. Galeri Dada’da sergiler açılmakta ve sergi konuşmaları yapılmaktadır. Etkinlikler ücretlidir ve mekan akşamları kafe olarak çalışmaktadır.²⁷⁰ Huelsenbeck’in yıllar sonra aktardığına göre, mekan; çay içme ve birbirine hava atma meraklısı yaşlı kadınların

²⁶⁷ Altınyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 78.

²⁶⁸ Altınyıldız Artun ve Artun, 84.

²⁶⁹ Puchner, *Marx ve Avangard Manifestolar*, 46.

²⁷⁰ Altınyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 150.

toplandığı bir alan olmuştur.²⁷¹ Bu mekanın havası kaçmış, bir başkaldırı eylemi olan hareket, ana amacından sapmaya başlamıştır.

Tristan Tzara ile yaşadığı anlaşmazlıktan sonra Hugo Ball, İsviçre'den ayrılmış; Tzara Paris'e giderek hareketin etki alanını büyötmeye çalışmış; Huelsenbeck de Berlin'e giderek Dadacı faaliyetlerini sürdürmüştür.²⁷² Zürih'te kalan Dadacılar Hans Arp, Marcel Janco, Hans Richter (1888-1976, Almanya-İsviçre) ve Viking Eggeling (1880-1925, İsveç-Almanya) Devrimci Sanatçılar Birliği'ni kurmuştur.²⁷³

Devrimci Sanatçılar Birliği (radikal Dadacılar), 1919'un mayıs ayında sanatın ve sanatçının görevlerine değindikleri bir manifesto yayınlayarak amaçlarını açıklamıştır. Hareketin kurulmasında 1917 Sovyet Devrimi etkili olmuştur. Zira Rusya'da devrimden sonra sanat alanında avangartların aktif rol alması, Avrupalı sanatçılara ilham olmuştur.²⁷⁴ Devrimci Sanatçılar Birliği, Dada'nın artık yapıcı bir rol üstleneceğini ve toplumda sanatın anlamını yeniden kurma vaktinin geldiğini düşünmektedir. Sanatçılar, sanatın piyasa tarafından yönlendirilmesine karşı çıkmış; sınıf ayrımı olmadan sanatın herkese hitap edebildiği bir toplumsal düzeni arzuladıklarını dile getirmiştir. Soyut sanatın insanlığı özgürleştirici potansiyeline vurgu yapmış; farklı arzuları dile getirerek topluma yön verecek olanların da sanatçılar olduğunu ifade etmişlerdir.²⁷⁵

Dada hareketini 1917'de Berlin'e taşıyan Huelsenbeck ise Dada'nın kuruluş aşamasındaki amaçlarını sahiplenmiştir. Birinci Dünya Savaşı devam ederken Berlin'de, sosyal ve politik gerilimler üst düzeylere ulaşmıştır. Sokaklarda komünist eylemci grup Spartakistlerin protestoları ve işçi eylemleri sürmektedir. Dönemin avangart sanatçıları da 1918 Kasım Devrimi'nin eski rejimi ortadan kaldırma girişimlerine destek vermektedir. Huelsenbeck'in Berlin'de bir araya geldiği sanatçılar arasında George Grosz (1893-1959, Almanya), Raoul Hausmann (1886-1971, Avusturya-Macaristan İmp.-Fransa), John Heartfield (1891-1968, Almanya), Wieland Herzfelde (1896-1988, İsviçre-Almanya) ve Hannah Höch (1889-1978,

²⁷¹ Dickerman, *Dada*, 35.

²⁷² Altınyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 106.

²⁷³ Altınyıldız Artun ve Artun, 260.

²⁷⁴ Altınyıldız Artun ve Artun, 262.

²⁷⁵ Foster, *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-garde*, 61-62.

Almanya) gibi isimler vardır. Bu sanatçıların hepsinin ortak yanı, Alman milliyetçiliğine karşı çıkmaları ve devrim fikrini benimsemeleridir.²⁷⁶

Alman milliyetçiliğine karşı bir tutum geliştiren sanatçılar, sokaklarda dolaşırken giydikleri kıyafetlerle bu düşüncelerini yansıtmayı amaçlamıştır. Örneğin Huelsenbeck, askeri doktor üniforması giymekte ve elinde bir kırbaçla sokaklarda gezmektedir. Grosz ise bazen Prusya generali gibi giyinmekte ve çevresindekilere emirler vermektedir. Herzfelde de sakalının yarısını traş edip pis bir askeri üniforma ile dolaşarak askerliği hor gördüğünü göstermektedir. Sanatçılar aynı zamanda Prusya subaylarının ve zengin toprak sahiplerinin 19. yüzyıldan sonra kullanmaya başladığı bir aksesuar olan monoklu da sıklıkla kullanmışlardır.²⁷⁷

Kızgınlıklarını göstermek için sergiler düzenlemiş, aniden gelişen eylemler yapmış; şiir, afiş, fotomontaj, karikatür, dergi vb. araçları kullanarak fikirlerini ifade etmişlerdir. Bir isyan hareketi olarak Dada, Berlin'deki eylem grubunun adını Kulüp Dada olarak *Die Freie Strasse* (Özgür Sokak) isimli dergi aracılığıyla ilan etmiştir. Grup üyeleri, 1918-20 yılları arasında Kabare Voltaire'deki gibi, katılımcıların gösterilere dahil edilmesini hedefleyen kışkırtıcı etkinlikler yapmışlardır.²⁷⁸

Berlin'de Dadacıların düzenlediği 12 Nisan 1918 tarihli suarede yaşanan olaylar, Dadacı direnişin gündelik hayatı nasıl kesintiye uğrattığını gösteren bir örnektir. Bu suarenin düzenlendiği mekanın duvarlarında ressam Lovis Corinth (1858-1925, Prusya Krallığı.-Hollanda)'ın Alman milliyetçiliğini öven resimleri asılıdır. Suare, Huelsenbeck'in Hayatta ve Sanatta Dadaizm isimli sunuşuyla başlamıştır. Grosz, seyircilerin başında futbol topları sektirmiş ve kışkırtıcı danslar yapmıştır. Sanatı lanetleyerek naralar atan Grosz, duvardaki resimlerin üzerine işer gibi yapmıştır. Hausmann'ın da bir manifesto okuduğu esnada, seyirciler ışıkları söndürerek etkinliğe son vermiştir. Ardından gelen Polis, Hausmann'ı götürerek bir süre gözaltında tutmuştur.²⁷⁹

Dada, sanatsal ifade araçlarını kullanarak ve yaratıcı eylemler icat ederek esasen hayatı dönüştürmek istemiştir. Dadacılar üzerinde toplumsal olayların etkisi büyüktür. Örneğin Raoul Haussman'a göre, 1919'da Rosa Luxemburg (1871-1919,

²⁷⁶ Altınyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 285.

²⁷⁷ Altınyıldız Artun ve Artun, 286.

²⁷⁸ Altınyıldız Artun ve Artun, 287-90.

²⁷⁹ Altınyıldız Artun ve Artun, 291.

Polonya.-Almanya) ve Karl Liebknecht (1871-1919, Almanya)'ın öldürülmesine proleterler bile yeterince tepki gösterememiştir. Halbuki bu olay, ona göre kabul edilemez niteliktedir ve tam da bu sebeple Dadacılar eylemlerini sürdürmelidir.²⁸⁰ Çünkü sanat, toplumsal olaylardan etkilenmeyen, yalıtılmış bir alan değildir. Toplumsal gelişmelere duyarsız kalamayan Berlin Dadacılarının eylemleri, sanat kurumunun dışına taşar ve kolektif biçimde üretilen bedensel performanslara dönüşür. Sanat tarihçisi Gavin Grindon, Berlin Dadacılarının eylemleri ile ilgili olarak şöyle söyler: “Berlin Dadacıları eylem sanatını güzel sanatlardan biri haline getirdiler.”²⁸¹

Raoul Hausmann ve Richard Huelsenbeck tarafından yazılan *Dadaizm Nedir ve Almanya’da Ne İstiyor?* (1919) başlıklı manifesto, Berlin Dadacılarının amaçlarını açık bir şekilde ortaya koyan metindir. Bu manifestoda sıralanan talepler arasında; entellektüel insanların enternasyonal devrimci bir birlik kurmaları, hayatın hakikatini kavramak ve onu gerçekten deneyimleyebilmek için aşamalı şekilde işsizliğe geçilmesi, özel mülklerin kamusallaştırılarak halka açılması, sanatta mülkiyetin kaldırılması, gibi maddeler bulunmaktadır.²⁸²

Spartakist harekete destek veren George Grosz, yaptığı karikatür tarzı çizimlerle Berlin’in dilencilerini, savaş mağdurlarını ve savaşa sessiz kalarak keyfine bakan zengin burjuvaları karşı karşıya getirerek eleştirmiş bir sanatçıdır. 1918 yılında düzenlenen ilk suarenin ardından fikirlerini eyleme dökme amacıyla sokaklara çıkmıştır. Berlin’in meşhur alışveriş caddelerinde kafasına ölümü çağrıştıran bir kurukafa maskesi takarak ve eline bir baston alarak dolaşmıştır. Onun bu eylemi, savaşın yarattığı şiddeti ve travmatik etkiyi vurgulama amacı taşımaktadır. Vitrinlere, kafelerin masalarına hatta garsonların üzerine Dadacı sloganlar içeren çeşitli yazılar yapıştıran Grosz’un eylemleri, gazetelerde de yer almıştır. Grosz’un eylemi ve onu takip eden diğer Dada eylemleri, gündelik hayatın akışında değişiklik yaratma arzusunun göstergeleridir.²⁸³

²⁸⁰ Altınıyıldız Artun ve Artun, 321.

²⁸¹ Grindon, “Sürrealizm Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım”, 80.

²⁸² Hausmann ve Huelsenbeck, “Dadaizm Nedir ve Almanya’da Ne İstiyor? (1919)”, 332-33.

²⁸³ Altınıyıldız Artun ve Artun, *Dada kılavuz*, 324-25.



Şekil 19: Kurukafa maskesiyle George Grosz.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969>
(E.T.14.07.2022)

Raoul Hausmann ve Johannes Baader (1875-1955, Almanya)'ın eylemleri ise hem siyasi hem dini otoriteleri kökten sarsacak niteliktedir. Baader delice girişimleri nedeniyle resmiyette akıl hastası olarak kabul edilmektedir. Bu durum, onun daha özgür biçimde eylemlerini gerçekleştirmesini mümkün kılmıştır.²⁸⁴ Onun dini

²⁸⁴ Altınyıldız Artun ve Artun, 326.

otoritelere ve savaşa destek veren kiliseye karşı bir nefret duyduğu aşikardır. Öyle ki yazdığı mektupları “İsa” adıyla imzaladığı bilinmektedir. Onun çılgın eylemleri dadayı bile aşacak niteliktedir. Nitekim unvanı da Ulu Dada’dır. Huelsenbeck aşırı uçlardaki delice eylemlerinin şaka gibi algılanmasından dolayı Baader’dan pek hoşlanmasa da gündelik hayatın içindeki estetik deneyleri oldukça ilgi çekicidir. Çünkü kendisine mevcut dini ve siyasi otoritelerin temsil ettiği rolleri yakıştırarak, gerçekliği çarpıtma yoluyla hiyerarşik sistemleri sarsmayı amaçlamıştır.²⁸⁵

Baader’in dini otoriteleri sarsmak için yaptığı eylemlerden biri 1917 yılında Hausmann’la beraber Christus GmbH (İsa Ltd. Şirketi) adında bir şirket kurmasıdır. Ardından sokakta düzenledikleri törende mor bir pelerin giyen Baader, savaş karşıtı her bireyin bir İsa olduğunu ve bu nedenle savaşmasının mümkün olmadığını ifade eden belgeler dağıtmıştır. Baader 1918’de de Berlin Katedrali’ni basarak kürsüye çıkıp cemaate karşı, savaşın nedeninin kimsenin İsa’yı önemsememesi olduğunu haykırmış; kilisenin savaşa destek vermesinden duyduğu rahatsızlığı eyleme dökmüştür.²⁸⁶

Baader ve Hausmann 1919 yılında düzenledikleri ve bir Dada cumhuriyeti kurmayı esas alan eylemlerinde ise zengin kesimin bulunduğu Nikolassee semtinde yaşayanların isimlerinden oluşturdukları bir liste ile darbe yapmayı hedeflediklerini Berlin belediye başkanına iletmışler; bir panik ortamı yaratmayı amaçlamışlardır. İhbardan sonra belediye başkanı semte askerlerini çıkararak bölgeyi kontrolde tutmaya çalışmıştır.²⁸⁷

Berlin Dadacıları, tüm bu eylemleriyle kabul görmüş otoritelerin sarsılması için çalışmışlar; yerleşik algıların, sorgulanmadan kabul edilen inançların ve iktidar mekanizmalarının içindeki saçmalığı ortaya dökmeye çabalamışlardır. Hem sanatı hem hayatı özgürleştirme uğraşındaki bu eylemler, basit protestolar değil; hayatı estetize etme uğraşlarıdır.

Almanya’da Dada eylemlerinin yansımalarının görüldüğü bir diğer şehir de Köln’dür. Birinci Dünya Savaşı esnasında İngiliz işgali altındaki Köln’de Dadacı faaliyet yürütenler arasında Max Ernst (1891-1976, Alman İmp.-Fransa), Johannes T.

²⁸⁵ Altınyıldız Artun ve Artun, 326-28.

²⁸⁶ Altınyıldız Artun ve Artun, 328-30.

²⁸⁷ Altınyıldız Artun ve Artun, 330-31.

Baargeld (1892-1927, Polonya-Fransa), Angelika Hoerle (1899-1923, Almanya) ve Heinrich Hoerle (1895-1936, Almanya) vardır. Sanatın yaratıcı gücüne inanan grup, Köln’de yaşayan burjuvazinin devrim korkusunu hedef alan kışkırtıcı çalışmalar yapmıştır.²⁸⁸ Köln’de Dadacıların son sergisi olan Dada Erken İlkbahar (1920), işlerinin müzede sergilenmesinin kabul edilmemesi üzerine, Dadacıların bir birahanenin üst katını kiralayarak kendi çabalarıyla açtıkları bir sergidir. Sergide işleri yer alan sanatçılar, Ernst, Baargeld, Arp ve Willy Fick (1893-1967, Almanya-Kanada)’tir.²⁸⁹

Sergi alanına ulaşmak için birahanenin tuvaletinin önünden geçmek gerekmektedir. Bu nedenle sergi, bar tuvaletini kullanmaya gelen müşterilerde de merak uyandırmaktadır. Sergi, izleyicileri katılıma teşvik etmektedir. Örneğin, Ernst’in bir çalışmasının yanında balta bulunmaktadır ve Ernst, izleyicilerin bu baltayı kullanarak heykelini parçalamasını istemektedir. Heykel dağıldığı zaman da yeni bir tane yapmaktadır. Bu yolla çalışmalara dahil olan izleyiciler, sergide bulunan diğer işleri de parçalamıştır. Birahane alkölü fazla kaçıran bir ziyaretçi de sergideki içi kırmızı renkli suyla dolu akvaryumu kırarak, suyun etrafa saçılmasına neden olmuştur. Dadacılar bu sergiyle genel estetik algısını alaşağı etmeyi amaçlamış, sanat eserinin kutsallığını yıkmaya girişmiştir.²⁹⁰

1920’de düzenlenen Birinci Enternasyonal Dada Fuarı, Dadacıların Berlin’deki son büyük etkinliği olmuştur. Raoul Hausmann, George Grosz ve John Heartfield tarafından organize edilen bu sergiye; Hans Arp, Max Ernst, Otto Dix (1891-1969, Almanya) ve Francis Picabia (1879-1953, Fransa) gibi sanatçılar da katkı vermiştir. Dadacıların fotomontaj, afiş, dergi, asamblaj vb. teknikleri kullanarak oluşturdukları 174 çalışma mekana yerleştirilmiştir.²⁹¹

Sanat piyasasını eleştirme ve ortadan kaldırma amacıyla düzenlenen sergide, geleneksel sergileme yöntemi de alt üst edilmek istenmiştir. Sergi salonlarına hakim olan düzenli ve sakin ortamın yerine, kaotik bir sergileme tercih edilmiştir. Örneğin, tavanda John Heartfield ve Rudolf Schlichter (1890-1955, Almanya) tarafından yapılan *Prusyalı Baş Melek* isimli bir heykel vardır. İçi doldurulmuş bir askeri

²⁸⁸ Altınyıldız Artun ve Artun, 463.

²⁸⁹ Altınyıldız Artun ve Artun, 471.

²⁹⁰ Altınyıldız Artun ve Artun, 472-73.

²⁹¹ Altınyıldız Artun ve Artun, 419.

formayla oluşturulan heykelin başı ise domuz kafası biçimindedir. Bu örnekte olduğu gibi, sergide devrimci ve siyasi içerikli çalışmalar yer aldığından polis, sergiyi takibe almıştır. Fuarı ilgi çekici yapan bir unsur da Dadacıların, tarihte başyapıt olarak kabul edilen eserler üzerinde oynamalar yaparak oluşturdukları çalışmaların yer almasıdır. Kabul görmüş estetik algısına bir eleştiri niteliği taşıyan bu çalışmalar, estetiğin anlamında bir dönüşüm yaratma uğraşının göstergeleridir.²⁹²

Dada akımının Fransa'da yaygınlaşması ise Tristan Tzara'nın Fransa'ya gitmesiyle olmuştur. Tzara, Paris'e vardığında avangart sanat çevresiyle bağlantıları olan Francis Picabia onu desteklemiştir. Tzara, hareketi Paris'e taşıyınca; burada daha sonra Sürrealizm'e yön verecek bir edebiyat dergisi olan *Litterature* etrafında toplanan; Andre Breton (1896-1966, Fransa), Philippe Soupault (1897-1990, Fransa), Louis Aragon (1897-1982, Fransa) ve Paul Eluard (1895-1952, Fransa) gibi şairler, Dada hareketine destek vermiştir. *Litterature* dergisi, zamanla bir Dada yayını halini almıştır.²⁹³

Litterature ekibiyle beraber Tzara, Paris'te Zürih'teki gibi suareler düzenlemiştir. İlk suarede Tzara, bir manifesto okuması beklenirken sıradan bir gazete haberini okumuştur. Aragon ve Breton da zilleri kullanarak ona ses desteği vermiştir. Dinleyicilerin suarelerin ciddiyetsiz tavrına karşı tepki göstermeleri, Tzara'yı daha da kışkırtıcı olmaya yöneltmiştir. Sessizce oturarak gösterileri izlemeye alışkın olan seyirciler, Paris suareleri vasıtasıyla isyan çıkarmaya hazır gruplar haline gelmiştir. Dadacılar da kendi içlerinde yaşadıkları çatışmalar sayesinde ateşli bir gruba dönüşmüştür.²⁹⁴ Ancak Paris'teki Dada eylemleri, Kabare Voltaire'dekilerin bir yinelenmesinden öteye gidememiştir. Grup arasındaki fikir ayrılıkları ise bir süre sonra Breton'la Tzara'nın yollarını ayırmıştır.²⁹⁵

Tzara'nın en büyük başarısı, Dadacı fikirlerin Fransa'da yaygınlaşmasını sağlamak olmuştur. Nitekim Dadacı fikirlerin dönemin sanat merkezi olarak kabul edilen Paris'te benimsenmesi, hareketin bilinirliğini artırmıştır. Dada hareketi, diğer

²⁹² Altınyıldız Artun ve Artun, 423-25.

²⁹³ Altınyıldız Artun ve Artun, 622.

²⁹⁴ Altınyıldız Artun ve Artun, 622-23.

²⁹⁵ Altınyıldız Artun ve Artun, 629-31.

avangart sanat akımlarını etkilemiş; 1920'lerden sonra Berlin'de Konstrüktivizme ilham vermiş, Paris'te Sürrealizme kaynaklık etmiştir.²⁹⁶

2.4 Sürrealizm: Gerçeğe Müdahale Eylemi

Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkımın ardından Dadacılar, savaşı yücelten propagandalara karşı çıkmışlar ve sanatın gündelik hayatı dönüştürücü gücünü kullanarak, estetiğin tanımını değiştirecek nitelikte eylemler yapmışlardır. Sürrealistler de Dadacıların, sanat alanındaki yeniliklerin, sosyal ve politik radikalizmle bağlantılı olması gerektiği yönündeki düşüncelerini paylaşmışlardır. Nitekim Sürrealistlere göre, sanatçının misyonu estetik zevkin ötesine geçmek, sanatın hayata etki etmesini sağlamaktır. Sanat, hayata sirayet etmeli, ondan kopmamalıdır. Bununla birlikte Sürrealizm bir yaşam vizyonudur; çünkü Sürrealist bakış açısı insanların olayları görüş biçimini ve hayatı algılama/deneyimleme tarzlarını tümüyle değiştirmektedir. Sürrealistlerin nihai amacı da şair Jean Nicholas Arthur Rimbaud (1854-1891, Fransa)'nın "hayatı değiştirme" çağrısından başka bir şey değildir.²⁹⁷

Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı ertesinde gelişen, yerleşmiş fikirlere ve politik ortama karşı cephe alan Dada akımının içinden doğmuştur. Sürrealizmin kavramsal kökenleri ise 1919 yılında kurulan ve Dadaizmin merkezi olmayı amaçlayan *Litterature* dergisine uzanır.²⁹⁸ *Litterature* dergisi etrafında toplanan Louis Aragon (1897-1982, Fransa), Andre Breton (1896-1966, Fransa), Léon-Paul Fargue (1876-1947, Fransa), Andre Gide (1869-1951, Fransa) ve Paul Valery (1871-1945, Fransa) gibi yazarlar bu dergi vasıtasıyla birbirlerini tanıma imkânını bulmuştur.²⁹⁹

Sürrealistler, Dada toplantılarına sık sık katılmaktadır, bu nedenle Sürrealistlerin teknikleri ve yaratıcı yaklaşımları Dada akımı etrafında şekillenmiştir. Birbirlerine benzerlikleri bakımından bu iki akımı ayırmak güçtür. Örneğin, 1920 yılında Andre Breton ve Philippe Soupault (1897-1990, Fransa) tarafından yazılan, ilk ruhsal otomatizm denemesi olarak kabul edilen ve aslen Dadacılara özgü ruhsal boşalma

²⁹⁶ Altınyıldız Artun ve Artun, 595.

²⁹⁷ Hopkins, *Dada and Surrealism*, 3.

²⁹⁸ Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 11.

²⁹⁹ Passeron, 8.

üslubuyla kaleme alınan *Les Champs Magnétiques* (Manyetik Alanlar) isimli kitap, çok sonraları Sürrealist bir eser olarak anılmaya başlanmıştır.³⁰⁰

Kendi içinde küçük gruplara ayrılan Dada hareketinden Sürrealist bir grubun çıkması çok zor olmamıştır. Sürrealistler, 1924'te *Litterature* dergisinin son sayısının yayınlanmasının ardından, Centrale Surrealiste'yi (Sürrealist Araştırmalar Bürosu) kurmuş ve *La Revolution Surrealiste* (Sürrealist Devrim) isimli bir dergi çıkarmaya başlamıştır. Andre Breton'un birinci *Sürrealizm Manifestosu* da bu dergide yayınlanmıştır. Manifestonun yayınlanmasıyla Sürrealistlerin Dada'dan ayrılması kesinleşmiş ve Sürrealizm ayrı bir hareket olarak konum almıştır.³⁰¹

Breton'un, birinci *Sürrealizm Manifestosu*'nda Sigmund Freud (1856-1939, Avusturya İmparatorluğu-Birleşik Krallık)'un 1900'lerin başından beri yayınladığı rüya çalışmalarına duyduğu hayranlığı görmek mümkündür. Freud'un rüya, gerçeklik, bilinç ve bilinçaltı üzerine araştırmaları, Breton'u fazlasıyla etkilemiştir. Breton'a göre, rüyalara yönelen Freud, çok haklı bir iş yapmıştır, zira uykuda olduğumuz -rüya gördüğümüz- zamanlar, en az uyanık geçen zamanımız kadar hayatımızda yer kaplamaktadır.³⁰²

Freud, gerçeklik algısının kurulmasında rüyaların önemine değindiği *Düşlerin Yorumu* (1899) adlı kitabında şöyle yazar: “Zihinsel olan şeyin kökeni konusunda doğru bir görüş oluşturmada önce bilinçli olma özelliğine aşırı değer verilmesinden vazgeçilmesi temeldir. ...Bilinçdışı daha büyük evren olup daha küçük olan bilinçlilik evrenini kapsar. Bilinçli olan her şeyin, bilinçdışı bir ön evresi vardır...”³⁰³ Psikanaliz yöntemiyle bu büyük evreni araştırma işine giren Freud gibi, Sürrealistler de sanat alanındaki deneyleriyle keşifler yapma yoluna girmişlerdir.

Sürrealistler, her zaman şair Comte de Lautréamont (1846-1870, Uruguay-Fransa)'un şiirin yalnızca bir kişi tarafından değil, herkesçe yapılabileceği görüşünü paylaşmışlardır.³⁰⁴ Örneğin, resim yaparken Sürrealistlerin sıklıkla oynadıkları Cadavre Exquis (Nefis Ceset) isimli bir oyun vardır. Oyun, bir kağıdın üzerine farklı kişilerce ve sırayla kelimeler yazılmasına, bu kağıdı diğer oyuncuya vermeden önce

³⁰⁰ Passeron, 9.

³⁰¹ Passeron, 11.

³⁰² Breton, “Manifesto of Surrealism (1924)”, 10-11.

³⁰³ Freud, *Düşlerin Yorumu* 2, 327.

³⁰⁴ Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 262.

kağıdın yazılı bölümünün katlanmasına dayanmaktadır. Böylece kağıt açıldığında, rastlantısal cümleler ortaya çıkmaktadır. Sürrealistlerin, kendi kurdukları ardışıklığa dayalı bu oyunun ismi de 1925'te Paris'te toplanan sanatçıların ilk defa oynadıkları bu oyunla rastlantısal olarak elde ettiği ilk cümleden, “Nefis ceset yeni şarabı içti” cümlesinden çıkmıştır.³⁰⁵ Sürrealistler, bu oyunu resim ve çizim yaparken de bir metot olarak kullanmış ve resim yüzeyini parçalara bölerek sanatçıların, birbirinden habersiz kendilerine ait alanı resimlediği ortak çalışmalar üretmişlerdir.



Şekil 20: Beş parçalı bir Cadavre Exquis (Nefis Ceset) Örneği, António Domingues, Fernando Azevedo, António Pedro, Marcelino Vespeira ve Moniz Pereira, 1948.

Kaynak: (https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/cadavre-exquis-156480/) (E.T.:12.04.2021)

Sürrealistlerin çıkardıkları dergiler, onların fikirsel gelişimlerinin izlerini sürebileceğimiz belgelerdir. Çıkardıkları ilk iki dergi de içinde “devrim” kelimesini barındırır. Birinci manifestonun yayınladığı *La Revolution Surrealiste* (Sürrealist

³⁰⁵ Passeron, 263.

Devrim) dergisi toplam 12 sayı olmak üzere 1924-29 yılları arasında faaliyet göstermiştir. İlk sayısında ikinci manifestonun bulunduğu *Surréalisme au Service de la Révolution* (Devrim Hizmet Eden Sürrealizm) dergisi ise toplam 6 sayı olarak 1930-33 yılları arasında yayınlanmıştır.³⁰⁶

Surréalisme au Service de la Révolution dergisinde ikinci *Sürrealist Manifestonun* yayınlanmasından sonra Sürrealistler kendi içlerinde siyasi konularda fikir ayrılıklarına düşmüşlerdir. Breton'un Troçki'ye yakınlığı, hareketin içinde ayrılıklara sebep olmuştur. 1931'de Aragon Sürrealistlerden ayrılmıştır.³⁰⁷ 1933 yılında ise daha önceden Komünist Parti üyesi olan Sürrealistlerin tamamı partiden kovulmuştur.³⁰⁸ Sürrealistler, 1933 yılından sonra siyasi alandaki çalkantıların etkisiyle kendi içlerine kapandıkları bir döneme girmişler ve *Minotaure* isimli dergiyi çıkarmaya başlamışlardır.³⁰⁹

1930'lu yıllar aynı zamanda dünyada Sürrealist hareketin ününün giderek artmaya başladığı dönemdir. Andre Breton'un, Çekoslovakya, İngiltere, Japonya, İsviçre gibi çeşitli ülkelerde verdiği seminerlerin ardından Sürrealist hareketin etkisi dünyaya yayılmış ve bu akımdan farklı gruplar türemiştir. Bu etki, insanların faşist yönetimlerin baskıcı politikalarından bunaldığı bir dönemde, böyle bir harekete ihtiyaç duyduğunun bir göstergesidir.³¹⁰

Sürrealist düşüncenin gelişiminde Paris sokaklarının rolü büyüktür. Özellikle 1920 ve 1930'lu yıllarda Sürrealist sanatçılar Paris sokaklarında gezintilere çıkmaktadır. Çünkü onlar için sokak, farklı keşifler yapılabilecek, her daim hareketli ve ilham verici bir yerdir. Sokaklarda herhangi bir amaç olmadan başıboş dolaşmak Sürrealistler tarafından sıklıkla yapılan bir eylemdir.³¹¹ Breton sokakla ilişkisini şöyle anlatmaktadır: “Benim tek gerçek yuvam sokaktır: sürprizlerini ve dolambaçlı yollarını hayatıma açabileceğini hayal ettiğim, maruz bıraktığı rahatsızlıklar ve

³⁰⁶ Passeron, 11.

³⁰⁷ Passeron, 13.

³⁰⁸ Passeron, 11.

³⁰⁹ Passeron, 13.

³¹⁰ Passeron, 13.

³¹¹ Cardinal, “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”.

bakışlarla sokak. Başka hiçbir yerde olmadığı kadar orada var olan koşullara kendimi bıraktım.”³¹²

Sokaklarda dolaşma eylemi, Sürrealistler için en az şiir yazmak kadar sanatsal bir eylemdir. Şiirlerinde gerçeği sorgulayan Sürrealistler için gözlerinin önünde duran sokaklardaki gerçekliğe bakmamak mümkün değildir. Hatta sokaklar onlar için bir çıkış noktası bile sayılabilir.³¹³

Sokak, farklı karşılaşmalar yaratmaya muktedir bir mekandır ve sürekli değişen hareketli yapısıyla bir olanaklar alanıdır. Dolaşma eylemi esnasında herhangi bir faydacı amacı (otobüse yetişmek, doktor randevusuna gitmek, okula gitmek vb.) olmayan kişi için sokaklar, fırsatları görebilme ve yeni durumları tecrübe etmeye hazır olma anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yapılması gereken bir işe değil, içinde bulunulan ana odaklanıldığı için bu eylem, bilinci olasılıklara açan bir kavrayış sağlamaktadır.³¹⁴

Breton’un en sevdiği ve sık gittiği mekanlardan biri o dönemde hal olarak kullanılan Les Halles’dir. Breton buraya daha çok geceleri uğrar çünkü pazar toplandıktan sonraya ortaya saçılan sepetlerden yayılan meyve ve çiçek kokuları, onda doğanın kente galip geldiği hissini yaratmaktadır. Sürrealistler, Marché aux Puces’teki gizemli ve yapısal olarak bir labirente benzeyen bit pazarında gezinmeyi ve burada daha önce satın almayı düşünmedikleri nesnelerle karşılaşmayı da severler. Kenti deneyimlerken meydanlardaki heykellere de ilgisiz kalmazlar. Örneğin, Place Denfert-Rochereau meydanında yer alan bronz aslan heykeline, Max Ernst’in kolaj çalışmalarında rastlanmaktadır.³¹⁵

Kentin içindeki dükkanların, afişlerin, reklam panolarının, sokak tabelalarının üstünde bulunan yazılar birlikte düşünüldüğünde; bunlar kente özgü kelimelerden oluşan bir şiir oluşturmaktadır. Sürrealistler, elbette bu kent şiirinden etkilenir; kelimeler çeşitli görselleri zihinlerinde yaratmalarına olanak verir, kimi zaman da görseller şiiri önceler. Breton, üzerinde büyük bir ampül olan reklam görselinden etkilenir. Aragon, şehirde gözüne ilişen bir yazıdan bahseder; bir levha üzerinde

³¹² Breton’dan aktaran: Cardinal.

³¹³ Cardinal, “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”.

³¹⁴ Cardinal.

³¹⁵ Cardinal.

“Burada İngilizce Konuşulur” yazmaktadır. Bu yazı, Aragon’un zihninde gizli konuşmalar yapmak için bir araya toplanan bir grup insan canlandırmıştır.³¹⁶

Sürrealist gezintiler, temelde kendisini sıradan bir bakışla göstermeyen, gündelik hayatın içinde, derinlerde bir yerlerde gizli olan başka bir gerçekliğin peşine düştükleri deneyimlerdir. Bu deneyimler vasıtasıyla keşfettikleri ise onların sanatsal üretimlerine esin kaynağı olmuştur.³¹⁷ Örneğin, Breton otomatizm³¹⁸ tekniğiyle ürettiği *Poisson Soluble* (Çözünür Balık, 1924) isimli eserinde “Karanlık basarken başkenttin dar sokaklarında elinde bir âsâyla dolaşmanın ne anlama geldiği bilmeye değer”³¹⁹ diye yazmıştır.

Roger Cardinal, Sürrealist geziler ile bilinçdışındaki düşüncelerin sembollerinin bilinçteki karşılığını araştıran Freud’un yaptığı analizler arasında bir bağlantı kurar. Nitekim Sürrealistler özellikle ilk dönemlerinde Freud’un rüya analizlerinden etkilenmiştir. Freud, rüyalarda sembollerle örtük bir şekilde temsil edilenin bilinçteki karşılığını bulmaya çalışmaktadır; Sürrealistler de gezilerinde bilinçdışının faaliyetine kendini bırakmaktadır. Örneğin, belirli bir rotası olmadan amaçsız bir şekilde dolaşan kişi, farkında olmadan kendisini çeken mekanlara doğru yönelmektedir. Bu yönelme hali, rastgele gibi gözükebilir ancak bilinçdışında henüz anlamını bilmediğimiz bazı semboller bizi kendilerine doğru çekmekte veya itmektedir. Örneğin bir heykel, bir şekil, bir mimari yapı kişide çok farklı duygular uyandırabilir. Dolayısıyla görülen, işitilen, deneyimlenen her simgenin, bilinçaltında örtük bir anlamı vardır ve gezilere yön vermede bu anlamlar belirleyicidir.³²⁰

Sembolik ve gizli kalmış anlamlar dışında tarihsel anlamlar da gezilerde belirleyici rol oynamaktadır. Sürrealistler, gezilerinde bilinçaltındaki anlamlara olduğu gibi, tarih katmanlarının altındakine de ilgi duymaktadır. Ancak bu ilgi, çoğunlukla turizmcilerin pazarlama amacıyla faydalandığı tarihsel anlatılardan farklıdır. Sürrealistler, bir yerin yalnızca tarihine değil, tarihsel olarak yaptığı özel çağrışıma ilgi duymaktadırlar. Örneğin 19. Yüzyıl düşünürlerinden Sürrealistleri etkilemiş olan

³¹⁶ Cardinal.

³¹⁷ Cardinal.

³¹⁸ Tr. Kendiliğinden yazım.

³¹⁹ Breton’dan aktaran: Cardinal.

³²⁰ Cardinal.

Charles Fourier'nin Palais-Royal'i ziyaret ettiğini öğrenmek, bu mekanın tüm ağırbaşlı duruşuna rağmen ona yaşamsal bir anlam katmaktadır.³²¹

1930'lu yıllarda Sürrealistlerin oynadıkları, kentin görünümünü değiştirmek üzerine kurulu bir oyun vardır. Bu oyun sayesinde hayaller kurarak abartılı denebilecek biçimde kent görüntüsü üzerinde oynamalar yaparlar. Örneğin, Sürrealistler tarafından üzerinde oynanmış bir fotoğraf vardır ve bu fotoğrafta, 17. Yüzyıl Zafer Takı (Arc de Triomphe) meydana yerinde yoktur. Breton, kullanılabılır olmayan, milliyetçi bir anlam barındıran bu devasa yapının yerine, bir yazısında Babil'in Asma Bahçeleri'nin inşa edilmesini önermiştir.³²²

Sürrealistlerin gezintileri ve kent algıları ilk bakışta öznel deneyimler olarak gözükebilir ancak tüm bu deneyimlerin, bir başkasının öznel deneyimleri ile birleşerek kente dair genel bir algı oluşturduğu açıktır. Dolayısıyla tüm bu geziler, amaçsız, başıboş ve şiirseldir ancak bize apaçık ortada olan bir gerçeği göstermektedir: Kentin düzenlenmesinde, yalnızca rasyonel ve faydacı amaçların değil, gündelik hayatını bu mekanlarda geçiren insanların kent algılarının da hesaba katılması gerektiği gerçeği.³²³

Minotaure dergisini yayınladıkları dönem boyunca Sürrealistler hem sanatsal hem siyasi hem de kuramsal temellerini daha sağlam bir yere oturtmuştur. Önce 1936 yılında Londra'da, sonra 1938 yılında Paris'te açılan iki büyük Sürrealist sergiyle dünyada yankı uyandırmışlardır. Özellikle 1938'de Paris'te açılan Uluslararası Sürrealizm Sergisi dikkate değerdir.³²⁴ Bu sergi, sergileme biçimi bakımından bulunduğu döneme göre birçok yenilik barındıran ve geleneksel sergileme alışkanlıklarını tamamen değiştiren bir sergidir.

Sürrealist sanatçılar, birçok defa grup içinde ayrılıklar, çatışmalar yaşamış olsalar da bu sergi, 14 farklı ulustan neredeyse tüm Sürrealist sanatçıları bir araya getirmiştir. Sergide Andre Breton, Salvador Dali (1904-1989, İspanya), Marcel Duchamp (1887-1968, Fransa), Man Ray (1890-1976, A.B.D.-Fransa), Wolfgang Paalen (1905-1959, Avusturya-Meksika), André Masson (1896-1987, Fransa), Max Ernst, Giorgio de

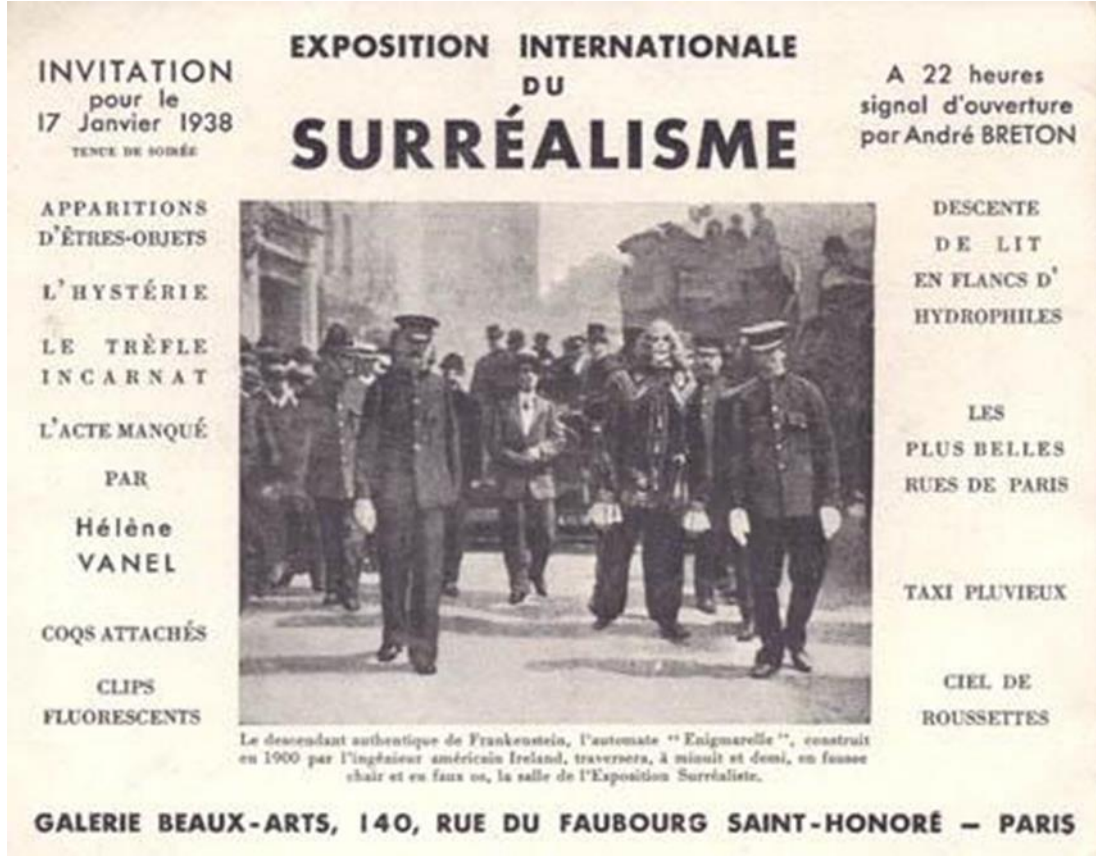
³²¹ Cardinal.

³²² Cardinal.

³²³ Cardinal.

³²⁴ Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 14.

Chirico (1888-1978, Yunanistan-İtalya) gibi tanınmış isimlerden; Hans Bellmer (1902-1975, Alman İmp.-Fransa), Méret Oppenheim (1913-1985, Alman İmp.-İsviçre), Richard Oelze (1900-1980, Alman İmp.-Almanya), Joseph Cornell (1903-1972, A.B.D.) ve Toyen (1902-1980, Avusturya-Macaristan İmp.-Fransa) gibi harekete yeni katılan sanatçılara kadar birçok sanatçının çalışmaları yer almıştır.³²⁵



Şekil 21: Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ne ait davetiye, 1938.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>

Serginin organize edilmesinde Breton, şair Paul Éluard'la beraber çalışmıştır. Bu ikili, Salvador Dali ve Max Ernst'e teknik danışmanlık görevini vermiştir. Serginin aydınlatma sorumlusu Man Ray; tasarım sorumlusu ise Wolfgang Paalen'dir. Grup üyeliğine pek sıcak bakmasa da Marcel Duchamp da sergi için görev almış ve bugünkü anlamda bir sanat yönetmeni olarak çalışmıştır.³²⁶

³²⁵ Schneede, "Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938".

³²⁶ Ricci, "The International Surrealist Exhibition of 1938".

Sergi, o güne değin süregeldiği gibi duvarlarda asılı resimlerden oluşmamaktadır. Ziyaretçiler ise sakin ve huzurlu bir biçimde duvarda asılı resimleri hayranlıkla izledikleri bir sergiyi gezmemektedir. Sergide, rüya benzeri bir atmosfer vardır; izleyiciler kimi zaman eğlenceli kimi zaman da ürkütücü uyarılarla bir düşsel yol izlemeye teşvik edilmektedir.³²⁷

Serginin ön taraftaki avlusunda ziyaretçileri Dali'nin *Taxi Pluvieux* (Yağışlı Taksi) isimli eseri karşılamaktadır. Bir tür yerleştirme olan bu eser, eski bir araç içinde yapılan düzenlemelerden oluşmaktadır. Sarmaşıklarla kaplı araçta devamlı sağanak yağış oluşturan bir boru sistemi vardır. Aracın içinde, biri gece elbisesi ile oturan bir kadın, diğeri köpekbalığı kafalı bir adam olmak üzere, iki cansız manken bulunmaktadır. Mankenlerin etrafı marul, hindiba ve canlı salyangozlar ile çevrelenmiştir.³²⁸

Bu çalışmada kullanılan metaforların seçiminde 1937 yılında *Minotaure* dergisinde yayınlanan Benjamin Péret tarafından yazılan makalenin yanında yer alan çevresi yabani otlarla dolu bir lokomotif fotoğrafından esinlenilmiş olduğu düşünülmektedir. Nitekim bu görüntü hem Dali hem de diğer Sürrealistler için çarpıcı bir etkiye sahiptir. Çünkü yabani otların insan üretimi bir aracı sarıp sarmalamasıyla kurulan metafor, vahşi doğanın rasyonel uygarlığa galip gelmesini temsil etmektedir. Hemen hemen aynı bağlama oturan *Yağışlı Taksi* isimli eserde de vahşi ve ilkel doğa hem sarmaşıklarla hem de köpek balığı kafası gibi bilinçaltından çıkan çarpıcı metaforlarla uygarlığı tehdit etmektedir.³²⁹

³²⁷ Ricci.

³²⁸ Ricci.

³²⁹ Schneede, "Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938".



Şekil 22: Salvador Dalí'nin "Yağışlı Taksi" isimli çalışmasından bir görünüm, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Paris. Fotoğraf: Denise Bellon.

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/236349/rainy-taxi-of-salvador-dali-international-surrealist-exhibition-paris> (E.T.: 01.10.2022)

Girişte *Yağışlı Taksi*'nin yer aldığı avlu hariç, sergide iki ayrı bölüm vardır. Bu bölümlerden ilkinin *Plus Belles Rues de Paris* (Paris'in En Güzel Sokakları)

oluşturmaktadır. Bu bölümde, Paris sokaklarının isimlerini taşıyan tabelalar ve cansız mankenler bulunmaktadır. Paris sokaklarına atıfta bulunularak şiirsel bir kurgu oluşturulmuştur; kimi sokak isimleri de uydurulmuştur. Mekanda her bir sanatçı farklı bir cansız manken ile düzenleme yapmıştır ancak bu düzenlemelere diğer Sürrealist sanatçılar da katkıda bulunmuştur. Wolfgang Paalen'in mankeni yosun ve mantarla kaplanmış, başına ise büyük bir yarasa yerleştirilmiştir; Man Ray'in mankeninin üzeri büyük gözyaşları ile bezenmiştir ve figürün kafasına lületaşından yapılmış pipolar ile camdan balonlar konulmuştur. Bu mankenler arasında en ilgi çekici olanlardan biri ise André Masson'un mankenidir; figürün kafası bir kuş kafesinin içine geçirilmiş, ağzı kadife bir bezle sarılmış ve tam ortasına da bir hercai menekşe yerleştirilmiştir.³³⁰



Şekil 23: André Masson'un mankeni, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Paris, 1938. Fotoğraf: Denise Bellon.

Kaynak: <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-international-surrealist-exhibition-1938/> (E.T.: 01.10.2022)

³³⁰ Schneede.

Serginin üçüncü bölümü ise en ilginç bölümdür. Ana salonu oluşturan bu alanın yerleri, kum ve yapraklarla kaplanmıştır ve tavanında (sergi kataloğunda yazdığı üzere) 1200 kömür çuvalı asılıdır. Çuvallar, gazete gibi hafif malzemelerle doldurulmuştur ancak içlerine ilave edilen kömür tozunun aşağıya sızması sağlanmıştır. Köşelere yerleştirilen dört yatak, rüyalara yönelmeye davet eden semboller gibidir. Ortada yanmakta olan bir demir mangal vardır ve az ileride de sazluklarla donatılmış küçük bir gölet bulunmaktadır.³³¹

Sergide yaratılmak istenen atmosferi destekleyecek ses ve koku gibi öğeler de kullanılmıştır. Bir hoparlörden Alman ordusunun ayak sesleri verilirken, diğer yandan delilerin çılgınlıkları duyulmaktadır. Bir köşede elektrikli bir ocağın üzerinde kahve pişmektedir ve kahve kokusu mekâna yayılmaktadır.³³²

Sergide ayrıca Dali'nin önerisi üzerine bir performans da gerçekleştirilmiştir. Oyuncu Hélène Vanel (1898-1989) performansında önce üstünde zincirlerle çıplak bir şekilde minderlerin arasından çıkmıştır, daha sonra ise parçalanmış gece elbisesiyle, histeri krizi geçiren bir kişiyi canlandırmıştır.³³³

³³¹ Ricci, "The International Surrealist Exhibition of 1938".

³³² Schneede, "Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938".

³³³ Schneede.



Şekil 25: Ziyaretçiler el fenerleri ile Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ni gezerken, Paris, 1938.

Kaynak: <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-international-surrealist-exhibition-1938/> (E.T.: 01.10.2022)

Kurt Schwitters (1887-1948, Almanya) tarafından üretilen ve daha kişisel bir niteliği olan *Merzbau*'yu saymazsak; Uluslararası Sürrealizm Sergisi, içinde bulunan yerleştirmelerle yarattığı doğa simülasyonu, kokuların kullanımı, kömür çuvallarından dökülen tozlar ile mekâna yayılmış bir kolajın ilk örneği gibidir. Tıpkı kolaj tekniğindeki gibi birbiri ile ilgisiz farklı parçalar bir araya getirilmiştir. Bu

sergide, modernist ve müzelere özgü bir yaklaşım olan beyaz duvarlarda sergileme de açıkça reddedilmiştir.³³⁴ Ortaya çıkan ise bütünüyle kurgusal ve deneyimlenebilen üç boyutlu bir mekân olmuştur. Sürrealistler, izleyicileri keyiflendirecek bir görsel şov yapmaktan ziyade kendi sürrealist yaşam vizyonlarını kurgusal bir mekânın içine yansıtmışlardır. Sergide yaratılan atmosfer de izleyicilerin bu alana dahil olmalarını, mekânı yaşamalarını olanaklı kılmaktadır.

Sürrealistlerin yaptıkları yalnızca teknik yenilikler değildir; Sürrealist yazar Joyce Mansour'un söylediği gibi “Sürrealist olan resim tekniği değil, ressam ve ressamın yaşam vizyonudur.”³³⁵ Sürrealizm, gerçeklik algısına ve gündelik hayata yeni bir bakış getirmek ister; gerçeğin, aklın, deliliğin ne anlama geldiğini sorgular.

Uluslararası Sürrealizm Sergisi, daha önce bu kadar kapsamlı bir örneği olmayan bir sergi türünü geliştirip şekillendirmesi bakımından da önem taşımaktadır. Serginin tamamına bakılırsa, içindeki tek tek yapıtlardan öte, bir bütün olarak serginin kendisinin bir yapıt olduğu görülür. Nitekim sergiyi deneyimleyen izleyiciler de içinde olmak üzere, sergi alanında gerçekleşen her faaliyet bu yapıta dahildir. Bu sergiyi bu kadar dikkate değer kılan da Sürrealistlerin, tıpkı kendilerinden sonra gelen Sitüasyonistlerin yaptığı gibi, bir “durum kurma” veya “bir hayat anı yaratma” amacı taşıdıklarının açıkça görülmesidir.

1936'da Londra'da ve 1938'de Paris'te açılan uluslararası sergilerden sonra Sürrealist hareket adeta kendini bulmuştur; Sürrealist sanatçılar kendilerine özgü bir sanat anlayışı ve üslup geliştirmişlerdir ve Sürrealizm bir ekol olma yolundadır. Ancak tam da Paris'te açılan sergiden bir yıl sonra, 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı, grup üyelerinin farklı ülkelere dağılmasına sebep olmuştur. Magritte Belçika'da; Sürrealistlerin bir kısmı Fransa'da kalsa da sanatçıların birçoğu Amerika'ya gitmiştir.³³⁶

Sürgündeki sanatçılar Amerika'ya sanatsal anlamda yeni bir soluk getirmişse de bu olay, sürgünden sonra geri döndükleri Fransa'da grubun tekrar bir araya gelmesini zorlaştırmıştır. Çünkü Fransa'da kalan sanatçılar ile sürgünden dönenlerin tecrübeleri birbirinden çok farklıdır. Örneğin Breton Amerika Birleşik Devletleri'nde radyo

³³⁴ Schneede.

³³⁵ Joyce Mansour'dan aktaran: Rosemont, *Surrealist Women*, XXXIII.

³³⁶ Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 15-16.

programcılığı yapmış ve daha sonra da 1941 yılında programın çıktılarını *Genèse et Perspective Artistiques Du Surréalisme* adlı eserde toplamıştır. Bu çalışmanın isminde geçen “artistik” sözcüğü Breton’un başlardaki anti-sanat tavrının ne kadar değiştiğini göstermektedir.³³⁷

Amerika’da kalan Sürrealist sanatçılar da tekrar bir araya gelememişlerdir. Bunun en temel iki sebebi vardır. Birinci sebep, Amerika Birleşik Devletleri’nde Paris’teki gibi bir kahve kültürünün olmamasıdır. Çünkü Paris’te sanatçıların kahve içilen mekanlarda toplanmaları, grubun birlikteliğinde önemli bir yere sahiptir.³³⁸ Önceleri Sürrealistler için Paris kafeleri vazgeçilmez mekanlardır. Bu mekanların bazen içlerinde bazen de dışarı atılmış masalarında buluşup sohbet etmektedirler ve yoldan geçenler de konuşmalara dahil olmaktadır. Böylece bu mekanlar hem sanatçıları bir arada tutmakta hem de gündelik hayatın içinde farklı karşılaşma olanaklarını mümkün kılmaktadır. Sürrealist düşüncenin gelişiminde de bu mekanların önemi yadsınamazdır.³³⁹

İkinci önemli sebep ise Amerika’daki Sürrealist sanatçıların ülkenin farklı yerlerine dağılmış olmalarıdır. Örneğin, grubun önemli isimlerinden Max Ernst Arizona’da kalırken Man Ray Kaliforniya’dadır. Tüm bu faktörlerin üzerine sanatçılar arasında yaşanan çatışmalar da grubun dağılma sürecini hızlandırmıştır. Sonraları 1942 yılında New York’ta açılan *First Papers of Surrealism* (Sürrealizmin ilk Belgeleri) isimli sergi dışında, Sürrealistlerin himayesinde açılan önemli bir sergi olmamıştır. 1945 yılına gelindiğinde Maurice Nadeau (1911-2013, Fransa) tarafından yayınlanan *Histoire du Surréalisme* (Sürrealizmin Tarihi) isimli eser ise akımın yavaş yavaş geçmişte kaldığını gösteren işaretlerden biri olarak okunabilir.³⁴⁰

Sürrealistler, hayatı dönüştürmeye yönelik amaçları ve düşünsel alanda öne sürdükleri yenilikçi fikirler ve resim alanında yaptıkları teknik yenilikler ile, Sürrealist fikirlerden esinle ortaya çıkan estetik eylemlerin tetikleyicisi olmuştur.

³³⁷ Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 15-16.

³³⁸ Passeron, 16.

³³⁹ Cardinal, “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”.

³⁴⁰ Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 16.

2.5 Sitüasyonist Enternasyonal: Eser Olarak Metalar Yerine Durumların

Yaratımı

Sitüasyonist Enternasyonal (Durumcu Enternasyonal), 1957 yılında Guy Debord (1931-1994, Fransa) ve Gil Joseph Wolman (1929-1995, Fransa) tarafından kurulan, öncülüğünü Isidore Isou (1925-2007, Romanya-Fransa)'nın yaptığı Letrizm (1946-52) akımından esinle doğmuş uluslararası bir avangart sanat hareketidir. Hareketi etkileyen diğer akımlar ise Hayalci Bauhaus Uluslararası Hareketi (1953-7) ve CoBrA (1948-51)'dir. Sitüasyonist Enternasyonal (S.E.)'in kurucuları Debord ve Wolman, 1950'lerde Letrizm hareketine katılmış ancak daha sonra akımın estetik kaygılarını abartılı bulmaları nedeniyle hareketten ayrılarak 1952'de Letrist Enternasyonal'i kurmuştur. Letrist Enternasyonal Hareket, metalarla kuşatılmış hayatın içinde sanatı, bir nesne üretim aracı olmaktan çıkarmayı ve gündelik hayatı dönüştürmeyi amaçlamıştır.³⁴¹ Letrist Enternasyonal harekete İtalyan ve Danimarkalı sanatçıların da katılımı sonrası S.E. kurulmuştur. Grubun çalışma merkezleri Paris, Amsterdam ve Kopenhag'tadır ancak Birleşik Krallık, İtalya ve Almanya'da da faaliyet gösterir. Grup, çeşitli tartışmalar yürütür ve kolaj, film gibi alanlarda çalışmalar üretir. Daha çok kuramsal çalışmalara eğilen ve edebi yönü ağır basan S.E.'nin en önemli çalışmalarından biri 1958-72 seneleri içinde on iki cilt olarak çıkan *Internationale Situationniste* (I.S.) isimli dergidir. Grubun faaliyet raporlarının da yer aldığı bu dergilerde, çoğunlukla siyasi konular işlenmekte, medyaya yönelik eleştiriler yapılmakta ve kültürel bir devrimi amaçlayan makaleler yer almaktadır.³⁴²

Hareketin düşünsel temelleri, İkinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkan felsefi ve sosyolojik kuramlara dayanmaktadır. S.E.'nin kurucularından Guy Debord'un fikirleri, 1950'lerde ayak bastığı Paris'in, barları, sinemaları ve kitapçılarıyla dolu kültürel ortamında şekillenir.³⁴³

Hareketin adında geçen *durum* kavramı (fr. situation) Jean-Paul Sartre (1905-1980, Fransa)'ın *Varlık ve Hiçlik* (1943) adlı eserinde, varoluş ve özgürlük ilişkisini açıklarken başvurduğu bir terimdir. Sartre'a göre; "...yalnızca durum halinde özgürlük vardır ve ancak özgürlük aracılığıyla durum olur."³⁴⁴ Ona göre, varoluş;

³⁴¹ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 91.

³⁴² Bishop, 91.

³⁴³ Wollen, "Bitter Victory", 30.

³⁴⁴ Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 583.

hem içinde hem ötesinde yaşanan mevcut (verili) bir durum ve çevre içinde, öznenin o durumda, kendisinin de verili olma biçimini seçmesiyle, varoluştur.³⁴⁵ Başka bir ifadeyle; özne, eğer içinde bulunduğu duruma (koşullara) mahkumsa; bu mevcut durumu ancak kendi özgür seçimiyle kuracağı bir durum vasıtasıyla aşabilir.

Debord'u büyük oranda etkileyen bir diğer eser de Marksist sosyolog Henri Lefebvre (1901-1991, Fransa)'ın *Gündelik Hayatın Eleştirisi* (1946) isimli çalışmasıdır. Debord, Lefebvre'in gündelik hayatı dönüştürme çağrısını, Sartre'cı durumların yaratılması olarak tasavvur etmiştir. Verili olanı kabul etmek yerine, yeni durumlar kurmayı da sanatsal ve pratik bir etkinlik olarak görmüştür. Bu etkinliğin nihai amacı ise çalışma ve boş zaman ayrımını ortadan kaldırarak hayatı özgürleştirmektir.³⁴⁶

S.E. çıkış noktasını, Claire Bishop'un saptadığı gibi, görsel sanatlardan çok güncel olaylara duyulan ilgiden almaktadır. Bunun temel nedeni, sanatsal ifade araçlarının veya estetik alandaki yeni buluşların, kapitalist sistemin işleyişini kolaylaştıran araçlar olarak formüle edilmesidir. Örneğin Sitüasyonistler, Sürrealizmin hayata yeni bir bakış getirerek onu özgürleştirmeyi mümkün kılacak estetik eylem biçimlerinin, iş hayatına uyarlandığını gözlemler. İş hayatında verimliliği artırmak için beyin fırtınası yönteminin kullanılması, bu duruma bir örnektir. Oysaki Sürrealistlerin amacı, bilinçdışını serbest bırakarak devrimci bir durum yaratmaktır. Sitüasyonistleri Sürrealizmden uzaklaştıran, devrimci arzuların, kapitalizmin işleyişini kolaylaştıran araçlara dönüşmesi olmuştur.³⁴⁷ Ancak bu eleştirel tutum bir kenara bırakılırsa, Sitüasyonistler, Sürrealizmin ahlak kurallarından yalıtılmış özgür bir ruhu betimleyen tarafını benimser.³⁴⁸

S.E.'nin önemli referans noktalarından biri de Dada Hareketidir.³⁴⁹ Bunun nedeni, Dada'nın anti-sanat tavrını benimsemiş olmasıdır. Zira S.E.'de sanatın, hayat olarak varlığını sürdürebilmesi adına baskılanması, Dada'nın anti-sanat tavrı ile hemen hemen aynı anlama gelir.

S.E. tarafından geliştirilen en önemli eleştirel pratiklerden biri, var olan kültür ürünlerini kullanarak onları saptırmaktır. Sitüasyonist bir yöntem olarak saptırma (fr.

³⁴⁵ Wollen, "Bitter Victory", 30.

³⁴⁶ Wollen, 30.

³⁴⁷ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 91.

³⁴⁸ Bishop, 91.

³⁴⁹ Bishop, 92.

detournement); geçmişte üretilmiş medyumların, yeniden farklı bir bütün oluşturacak şekilde kullanımı anlamına gelmektedir.³⁵⁰

Saptırılmış unsurlar, iki temel kategoriye ayrılabilir. Bunlar; küçük (minör) sapmalar ve aldaticı sapmalardır. Küçük sapma, tek başına bir önemi olmayan ve böylece tüm anlamını yerleştirildiği yeni bağlamdan alan bir unsurun saptırılmasıdır. Tarafsız bir cümlenin, sıradan bir gazete yazısının veya fotoğrafın kullanımı, bu türden saptırmaya örnektir. Aldaticı saptırma ise bunun tersine, önemli bir öğenin saptırılmasıdır. Örneğin Saint-Just'e ait bir sloganın veya Eisenstein'ın filminden alınan bir kesitin kullanımı söz konusu olduğunda öğeler, bir önceki bağlamından kopar ve farklı bir kapsam türetilir.³⁵¹

Sanatsal avangart tarafından sıklıkla kullanılagelen bir taktik olan saptırmayı güçlü kılan unsur, hem geçmiş anlamı muhafaza etmeyi sürdürmesi hem de bu anlama eklemlenen yeni/karşıt öğeleri içinde barındırmasıdır. Böylece anlam hem zenginleşmekte hem de yıkıma uğratılmaktadır. Bir sanat eserinin veya kültürel öğenin saptırılması, kendisini içermesi bakımından bir olumlama; onu ciddiyetinden sıyırdığı için de bir olumsuzlamadır.³⁵²

³⁵⁰ Knabb, "Detournement as Negation and Prelude", 67.

³⁵¹ Debord ve Wolman, "A User's Guide to Detournement", 16.

³⁵² Knabb, "Detournement as Negation and Prelude", 68.



Şekil 26: Asger Jorn tarafından yapılan bir saptırma örneği. L'avant-garde se rend pas (Avangart Asla Vazgeçmez), 1962.

Kaynak: <https://news.cision.com/danish-agency-for-culture/i/the-avant-garde-never-gives-up--l-avant-garde-se-rend-pas--1962-,c1438828> (E.T.: 10.10.2022)

S.E.'nin ilk dönem faaliyetlerine örnek olarak, 1959 yılında Paris'te yer alan galerilerde açılan iki sergi gösterilebilir. Bunlardan ilki, o dönemde grubun üyeleri arasında yer alan Asger Jorn (1914-1973, Danimarka) tarafından Galerie Rive Gauche'da açılan *Modifikasyonlar* (Peinture Detournee) isimli sergidir. Bu sergi, sanatçının tekilliğine dair geleneksel bakış açısını eleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu

bağlamda Asger Jorn, başkaları tarafından üretilen ve eskicilerden temin ettiği resimlerin üzerine müdahalede bulunarak, bunları sergilemiştir.³⁵³

1959 yılındaki diğer sergi ise Pinot-Gallizio (1902-1964, İtalya)'nın Galerie Rene Drouin'de açılan sergisidir.³⁵⁴ Gallizio, uzun rulolar halindeki tuval bezleri üzerine yaptığı ve endüstriyel resim olarak adlandırdığı soyut resimleri ile tanınmaktadır. Gallizio, kendi icadı olan bu endüstriyel resimleri, metre hesabıyla keserek satmaktadır. Bir üretim bandında üretilen ürünleri çağrıştıran bu endüstriyel resimlerle Gallizio, geleneksel tuval resmi algısını yıkmakta, aynı zamanda da mekanik üretim tarzını eleştirmektedir. Onun endüstriyel resmi, biricik olmakla övünen resimlerden değildir. Hatta faydasız ve anti-ekonomik bir yapıttır. Resimsel üretimi, hayatın bir parçası haline getirmeyi amaçlayan bu endüstriyel resimler; benzersiz sanat eseri ve biricik sanatçı imajını yıkmayı hedeflemiştir.³⁵⁵

Gallizio'nun endüstriyel resimlerinden oluşturulan *Cavern of Anti-Matter* (Anti-Madde Mağarası) isimli serginin kurgulanma sürecinde ve organizasyonunda Guy Debord ve eşi Michèle Bernstein (1932, Fransa) aktif olarak çalışmıştır.³⁵⁶ Sergide Sitüasyonistler, tuvalerle kaplanan beyaz duvarları alt üst etmek istemiş ve tüm galeri alanını 145 metre uzunluğundaki endüstriyel resimlerle kaplama kararı almıştır.³⁵⁷

Debord ve Bernstein, galeri sahibine tüm galeriyi alt-üst edecek bu öneriyi kabul ettirmek için hayli mücadele vermiştir. Zira bu öneri, dönemin kabul görmüş sanat sergisi tarzını saptırmakta; başka bir ifadeyle “detourne” etmektedir. Sitüasyonistlere göre, galeri, endüstriyel resimlerle kaplandığında, bu resimler artık sanat nesneleri olmaktan çıkacak ve gündelik hayatın sıradan işleyişini kırarak, onun içinde yeni bir “durum” yaratacaktır.³⁵⁸

Sergide, karanlık bir mağara olarak tasavvur edilen ve içinde sinestetik bir atmosfer yaratılan mekanın tüm duvarları renkli soyut biçimlerle kaplanmıştır. Ayrıca her ne kadar Debord bu fikre karşı çıkmış olsa da ziyaretçiler, mekanda dolaşırken geri bildirim seslerinden oluşan çeşitli ortam seslerini işitebilmektedir. Bitkisel

³⁵³ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 92.

³⁵⁴ Bishop, 92.

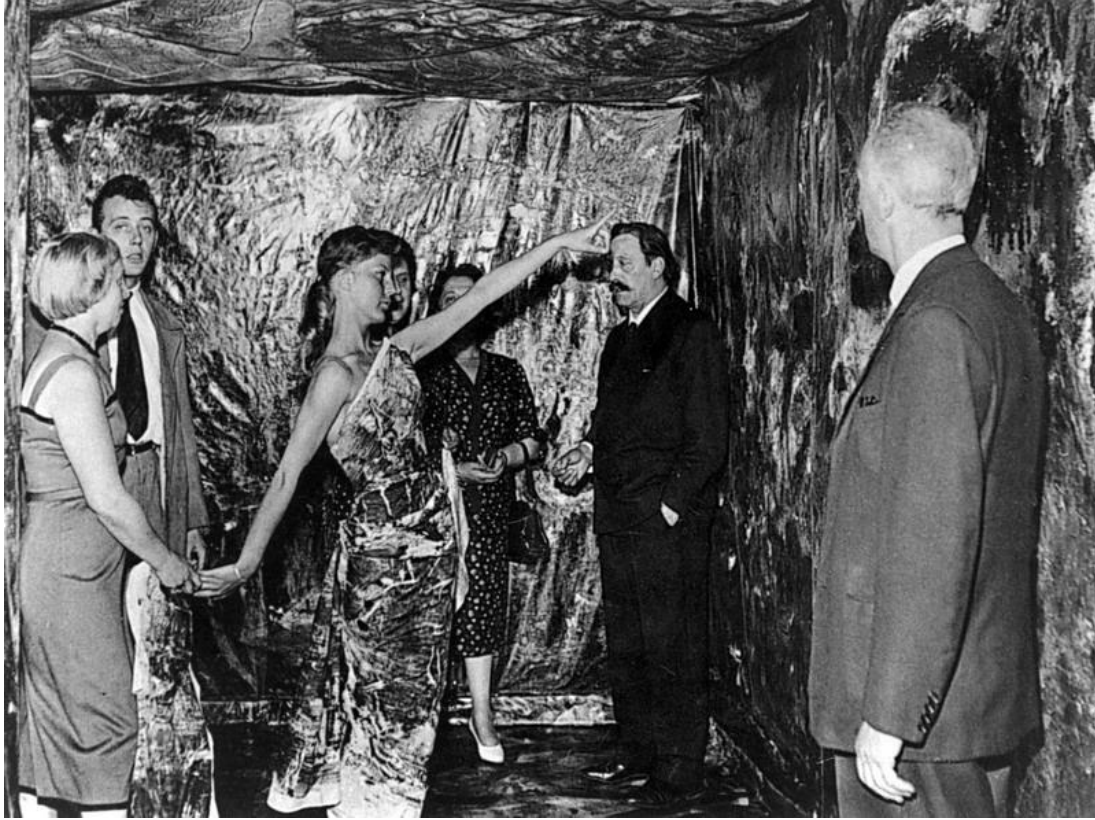
³⁵⁵ Corniso, “İmajinist Bauhaus”.

³⁵⁶ Pezolet, “The Cavern of Antimatter”, 78.

³⁵⁷ Pezolet, 79.

³⁵⁸ Pezolet, 79.

parfümlerden, tütü ve balzam karışımlarından yapılan ve henüz kurumamış olan boyanın kokusu da alınmaktadır. Aynı zamanda bir kimyager olan Gallizio tarafından hazırlanan özel bir içki de ziyaretçilere ikram edilmiştir.³⁵⁹



Şekil 27: Cavern of Anti-Matter (Anti-Madde Mağarası) isimli sergiden bir görüntü, 1959, Galerie Rene Drouin, Paris.

Kaynak: <https://www.pinotgallizio.org/index.php?a=opere&b=3> (E.T. 04.07.2022)

Sergi mekanı, teknolojik olanla ilkel olanın tuhaf karışımından oluşan bir mağara görüntüsü çizmektedir. Mağara, korunaklı yapısıyla yaşamı, tekinsizliği ile ölümü temsil eder gibidir. Atmosferde hem yaşamsal yenilenmeye hem de endüstrileşmeyle hız kazanan meta kültürüne atıf vardır. Bu ikisinin karışımından doğan ütöpik bir görünüm yaratılmıştır. Zira Gallizio, bu kavramlar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak onları parçalamak ve yıkıma uğratmak istemiştir. Gallizio'nun ifade ettiği üzere yıkma eylemi; her zaman insanın ön koşulu olmuştur.³⁶⁰ Gallizio şöyle yazar: “Resimlerim/sürekli yıkım/jesti inşa etmenin tek yolu.”³⁶¹

³⁵⁹ Pezolet, 79.

³⁶⁰ Pezolet, 80.

³⁶¹ Gallizio’dan akt. Pezolet, 80.

Gallizio, sergide yıkıma uğratmak istediği kavramları çarpıştırmayı denemiştir. Nitekim serginin adında da yer alan anti-madde kavramı, maddeye karşıttır. Ona göre, tavanlardan ve duvardan gelen sinestetik enerji, madde ve anti-madde gibidir. Bu enerji çarpışması, bir yenilenme ve geçici gerçeklik alanı olarak tasavvur edilen mağarada yansıtılmak istenmiştir.³⁶²

Gallizio'nun sergi ile ilgili fikirlerinden de çıkarılabileceği gibi o, sürrealist fikirlere (özellikle de Salvador Dali'ye) yakınlık duyar. Debord ise sürrealist fikirleri, politik içerikten yoksun bulmaktadır. Nitekim ikilinin mağara sergisine bakış açıları da önemli farklılıklar gösterir. Bu fikir ayrılığı, Debord'un başlarda desteklediği endüstriyel resimden uzaklaşmasına neden olmuştur. Öyle ki Anti-Madde Mağarası sergisinden sonra ikilinin arası açılmış ve Gallizio gruptan atılmıştır. Çünkü mağara sergisi, sanatı gündelik hayatın içine karıştıracak bir eylemden ziyade ticari bir başarı olmuştur. Oysa Sitüasyonistler, sanat piyasasıyla bağlarını koparmak istemektedir. Özellikle Debord'un, sürrealist tekniklerle sanatın aşılamayacağı yönünde görüşleri vardır.³⁶³

Endüstriyel resim tekniği Debord'a, ilk bakışta heyecan yaratan bir deney alanı gibi görünmüştür. Ancak sonuçta bu teknikler, bir neo-avangart sanat piyasası oluşturmaktan başka bir işe yaramamıştır. Sitüasyonistlerin hedeflediği toplumsal değişimi yaratmaktan ziyade, piyasaya hizmet etmiştir. Nitekim mağara olayı, hızlı bir şekilde dönüşmüş; gündelik olanı kesintiye uğratacağı yerde bir koleksiyon sanatı haline gelmiştir. Endüstriyel tarzda üretilen eserlerin sayısının çokluğu da Sitüasyonistlerin beklentisinin tersine sanat piyasasında bir enflasyona yol açmamıştır. Hatta bu resimler, hızla popülerleşmiş ve Peggy Guggenheim, Michel Tapié ve Willem Sandberg gibi tanınmış koleksiyonerler tarafından satın alınmıştır. Sergiyi izleyen günlerde de Paris'te Mağara sergisini andıran neo-sürrealist türde sergiler açılmaya başlanmıştır.³⁶⁴

Bu sergiyi takip eden yıllarda, S.E.'nin sanattan uzaklaşarak siyasete ve edebiyata daha yakın bir konum aldığı, kuramcılar arasında yaygın bir görüştür. Hatta Peter Wollen (1938-2019, İngiltere) gibi eleştirmenler, 1957-62 yıllarını kapsayan dönemi S.E.'nin sanata daha yakın olduğu, bundan sonraki dönemi ise siyasetle daha fazla

³⁶² Pezolet, 80.

³⁶³ Pezolet, 82.

³⁶⁴ Pezolet, 82.

ilişkilendiği dönem olarak kabul etmektedir. Nitekim 1960'ların başında sanata yakın bir tutum takınan birçok S.E. üyesi, gruptan ayrılmış yahut çıkarılmıştır. Gruptan ayrılanlar arasında Constant Nieuwenhuys (1920-2005, Hollanda) ve Asger Jorn gibi isimler vardır.³⁶⁵

Ancak T.J. Clark (1943, İngiltere) ve Danold Nicholson Smith (?, İngiltere) gibi eleştirmenler, bu görüşe karşı çıkmıştır. Bu eleştirmenler, S.E.'nin kendi içinde iki döneme ayrıldığı görüşüne katılmamış ve S.E.'nin esas özelliğinin sanat ile siyaseti ilişkilendirmek olduğunu savunmuştur. Tom McDonough (1969, A.B.D.) ise S.E.'nin sanatı değil; metalaşma kapasitesine sahip kültür nesnelerini dışladığını söyler.³⁶⁶

Claire Bishop'a göre ise; "S.E.'nin görevi sanatı siyasetin bir alt katmanına almak değil; hem modern sanatı hem de devrimci siyaseti, ikisini de aşarak canlandırmaktır."³⁶⁷ Başka bir deyişle, S.E.'nin asıl amacı, sanat ve hayat arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak ikisini birbirine kaynaştırmaktır.

Hareketin kurucusu Guy Debord'un 1963 yılında kaleme aldığı *Sitüasyonistler ve Siyasette veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri* isimli yazısında ise S.E.'nin sanat ile siyaset ilişkisine dair soruların cevapları mevcuttur. Debord yazısında, modern sanatın da radikal devrimci hareketlerin de etkisini yitirmesine neden olanın bir ve aynı olduğunu vurgular. Nitekim 1930'lu yıllardan beri modern sanatın da devrimci politikanın da sorunu ortaktır: denetleyici-baskıcı rejimlerin ve yabancılaşmanın, insan ilişkilerini *gösteriye* dayalı bir biçime sokarak, bireyleri edilgin bir tüketim aracına dönüştürmesi. Bu nedenle gündelik hayatın ele geçirilişini engellemek ve onu özgürleştirmek için bütüncül bir yaklaşımla hem sanatı hem radikal devrimci fikirleri yeniden canlandırmak gerekir.

Bu bütüncül yaklaşıma değindiği yazısında Debord; "...Sanat ve siyasetin birleşik vizyonundan bahsettiğimizde, bunun kesinlikle sanatın herhangi bir şekilde siyasete tabi kılınmasını tavsiye ettiğimiz anlamına gelmediği netlik kazanacaktır."³⁶⁸ demiştir. Radikalizmin hem sanatta hem de devrimci siyasette canlanması ise bu

³⁶⁵ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 92.

³⁶⁶ Bishop, 93.

³⁶⁷ Bishop, 93.

³⁶⁸ Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art", 160 çev. Selin Yağmur Sönmez.

ikisinin de aşılması, başka bir deyişle, onların temel arzusunun gerçekleştirilmesi ile mümkündür.

Debord'un metninde, S.E.'nin iç içe geçmiş sanatsal-politik tavrının üç önemli bileşeni vurgulanmıştır. Birincisi, metinde S.E.'nin statüsü, sanatsal avangart olarak tanımlanır. İkinci olarak metin, estetik eylemler yoluyla insanın gündelik hayatını özgürce düzenlemesine giden yolu bulma arayışını ifade eder. Üçüncüsü ise hareketin teorik ve pratik çalışmalarının yeni bir devrimci durum inşa etmeye yönelik olduğu açıklanır. İnsanın kendi tarihi üzerindeki egemenliğinin yegane unsuru olan özgür yaratımı olanaklı kılacak olan da bu üç alanda aynı anda sürdürülecek bir muhalefettir.³⁶⁹

Debord'un hem S.E.'nin politika ile ilişkisine hem de yaşanmakta olan politik eylemlere değindiği *Sitüasyonistler ve Siyasette veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri* isimli bu kapsamlı metni; S.E. üyelerinin, 1963 yılında açtığı *RSG-6'nın Yok Edilişi* adlı sergiye de eşlik etmiştir. Danimarka'nın Odense şehrinde bulunan Galerie EXI'de açılan sergi, grup tarafından bir galeri içinde düzenlenen son etkinliktir. Ancak bu kolektif sergi, hareketin amaçlarını ve sanatsal eylem biçimini ortaya koyan bir örnek olmuştur.³⁷⁰

Sergi, Britanya hükümetine mensup kişilerin nükleer bir saldırı durumunda saklanması için tasarlanan RSG-6 isimli sığınığın, Barış Casusları isimli İngiliz bir grup tarafından ifşa edilmesinden sonra düzenlenmiş ve iktidarın gizli alanlarını açığa çıkaran bu eylemi gündemine almıştır.

S.E., savaş karşıtı bir hareket olan Barış Casusları'nın eylemini, tekil bir direnişten ziyade, toplumsal mekanların hakim sınıf tarafından domine edilmesine karşı bir tepki olarak ele alır. Aynı zamanda bu eylem, farklı yerlerde benzer ifşa girişimlerini de tetiklemiştir. *RSG-6'nın Yok Edilişi*, hakim güçlere karşı girişilen mücadelelere destek vermek ve bu mücadelenin kapsamını sanatsal alana doğru genişletmek amacıyla düzenlenmiştir.³⁷¹

Galeride yer alan ilk odada, devamlı siren sesleri işitilmektedir ve bu bölüm, ölü bedenlerle dolu bir sığınak olarak tasavvur edilmiştir. Yan odada ise duvarlara

³⁶⁹ Stracey, "Destruktion Rsg-6: Towards A Situationist Avant-Garde Today", 311.

³⁷⁰ Stracey, 311.

³⁷¹ Debord, "The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art", 164.

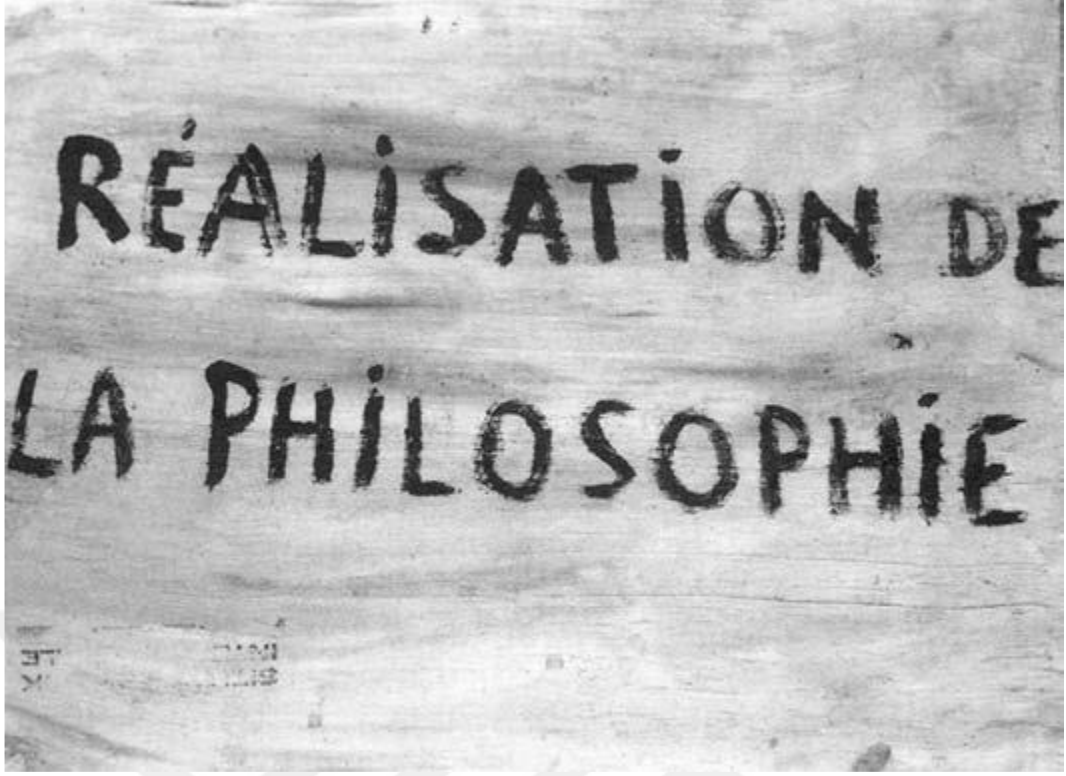
Kennedy, de Gaulle ve Hruşçev gibi, siyasi liderlerin fotoğrafları asılmıştır. Katılımcılar, bir hedef olarak asılı duran fotoğraflara doğru ateş etmeye çağırılmıştır. Fotoğrafların yanında ise Debord tarafından hazırlanan çeşitli yönergeler asılıdır. Debord beyaz tuvaler üzerine, “felsefeyi gerçekleştir”, “yabancılaşmış emeğe son” gibi sloganlar yazmıştır. Bu sloganları sokakta duvarlara yazılan yazılar olarak, resimleri ise saptırılmış soyut resimler olarak tanımlamıştır. Bir diğer odada ise J.V. Martin’in hazırladığı ve olası bir üçüncü dünya savaşı ertesinde dünyanın durumunu tasvir eden termonükleer haritalar bulunmaktadır. Haritaların yanında ise Michele Bernstein tarafından üretilen Zafer Serisi sergilenmektedir. Bernstein’ın alçıyla veya oyuncak askerleri kullanarak oluşturduğu üç boyutlu tablolarından oluşan seride; geçmişte yenilgi ile sonuçlanmış olan Paris Komünü gibi devrimci durumlar, bir zafer olarak yeniden canlandırılmıştır.³⁷²



Şekil 28: “RSG-6’nın Yok Edilişi” isimli sergiden bir fotoğraf, 1963.

Kaynak: <https://e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897> (E.T.: 10.10.2022)

³⁷² Debord, “Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler”.



Şekil 29: Yönerge No:2: Réalisation de la Philosophie (Felsefeyi Gerçekleştir), Guy Debord, 1963.

Kaynak: Neo-Avant-Garde, Ed. David Hopkins, Rodopi Yayınları, Amsterdam-New York, 2006, s.319.



Şekil 30: Michéle Bernstein'in "Zafer" serisi, Paris Komünü Zaferi adlı çalışmadan bir detay, 1963.

Kaynak: Neo-Avant-Garde, Ed. David Hopkins, Rodopi Yayınları, Amsterdam-New York, 2006, s.323.

2.5.1 Gösteri Toplumu Kavramı ve Gösterinin İmal Edilme Tarzı Olarak

Yabancılaşma

Sitüasyonist Enternasyonal, temeli sanatsal ifade biçimlerine dayanan yaratıcı/oyuncu taktiklerin geliştirilmesi ve gündelik hayata geçirilmesi yoluyla, mevcut düzenin eleştirisini yapan bir direniş hareketidir. I.S. adıyla çıkarılan dergiler, bu eleştirel tavır ve taktikler hakkında bir başvuru kaynağı; hareketin kurucularından Guy Debord tarafından kaleme alınan Gösteri Toplumu (1967) isimli kitap ise hareketin kuramsal altyapısını oluşturan temel kaynaktır.

Gündelik hayatın işleyiş biçimi haline gelen ve dünyayı kuşatan “gösteri” kavramının anlamını ele alan Gösteri Toplumu tezi, S.E.’nin eleştirel tavrının ve mücadelesinin sebeplerini ortaya koyması açısından incelenmeye değer bir çalışmadır. Öte yandan “gösteri” kavramının toplumsal düzeyde ne ifade ettiğini ve gündelik hayatı nasıl etkilediğini ele alan bu kaynak, gündelik yaşamda neye karşı direnç geliştirilebileceğine dair fikirler sunar. Bu nedenle, Gösteri Toplumu, bir sonraki bölümde ele alınacağı üzere, günümüz koşullarında estetik direnişin olanaklarını düşünürken başvurulacak temel bir kaynaktır.

Bilindiği üzere 20. yüzyıla değin toplumların büyük çoğunluğunu çiftçiler oluşturmaktadır. Çiftçilerin yaşam biçimini yönlendiren en önemli olgu ise mevsimsel döngülerdir. Ancak 20. yüzyıl başlarında hızla endüstrileşmeye başlayan toplumlarda artan kentleşme, köy yaşamıyla büyük farklılıklar göstermektedir. Gündelik yaşam biçimini tümüyle değiştiren bu büyük farklılıklar, uygarlıkların kültürel yapısını derinden etkilemiştir.³⁷³

³⁷³ McNeill, *Dünya Tarihi*, 713-14.

Kent yaşamında kitle iletişim araçlarının kullanımı ise yeni bir kültürel devrin başlangıcının işaretidir. 1920’lerde etkili olmaya başlayan radyo ve sinema, özellikle 1930’lu yıllardan itibaren politik yaşamda aktif bir rol oynamaya başlamıştır. Kitap veya gazete gibi kitle iletişim araçlarından farklı olarak radyo, söylenen kelimelere yazılan kelimelerden daha fazla güç kazandırmıştır. Radyo ve sinemaya benzer şekilde tesirleri olan televizyon ise İkinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkmıştır. Televizyonun radyodan farkı, kişilere tıpkı gündelik hayattaki gibi yüz yüze ilişkilere benzer ‘görüntüler’ sunmasıdır.³⁷⁴

Bilgilerin ve görüntülerin tek bir merkezden kitlelere bir defada iletebilmesi, ilk bakışta insanlar arasındaki etkileşimi hızlandıracak teknik bir gelişme olarak görülebilir. Ancak insanları bir kapsama alanında birleştiren ve kitleleştiren bu iletişim araçlarının, kişileri yönlendirmek ve belli bir düşünceyi empoze etmek için kullanılmaya başlanması çok uzun sürmemiştir. Nesnelere duygular yüklenmiş ve insanların bilinçaltında belli bir ürünü çağrıştırmak için reklamlar üretilmiştir.

Adolf Hitler (1889-1945, Avusturya Macaristan İmparatorluğu-Nazi Almanyası) gibi siyasetçiler, yalana başvurmaktan ve halkı kandırmaktan çekinmeyerek bu kitle iletişim araçlarını bir propaganda aracı olarak sıklıkla kullanmıştır. Özellikle kitlelerde coşkulu duygular uyandırmak için bilinçli ve sistematik bir şekilde çalışmalar yürütüldüğü bilinmektedir.³⁷⁵

Bilgilerin ve imajların kitle iletişim araçları vasıtasıyla bir merkezden yayılarak kitlelere tek seferde iletebilmesinin, yalnızca etkileşimi hızlandıran bir teknik ilerleme olarak değerlendirilemeyeceği açıktır. Bununla birlikte teknik gelişmeler, tek başına insanın yaşam kalitesini belirlemez; bu gelişmeler, sosyal bir varlık olarak insanın, toplumsal hayata katılım süreçlerinde değişiklikler yaratır. Geçmişten günümüze kullanılagelen medya araçlarının kitleler üzerindeki tesirleri hakkında her geçen gün daha fazla araştırma yapılmaktaysa da bu araçların toplumsal yapıyı neden ve nasıl değiştirdiğine dair açıklayıcı metinler içermesi bakımından Gösteri Toplumu tezi, hala ayrı bir yere sahiptir ve önemini korumaktadır.

³⁷⁴ McNeill, 714.

³⁷⁵ McNeill, 714.

Toplumsal anlamda ele alındığında kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, yalnızca mesaj iletme/alma faaliyetlerini ve iletişim kurma yöntemlerini büyük ölçüde değiştirmekle kalmamış; gündelik hayatın yapısında büyük dönüşümlere neden olmuş ve en önemlisi insanlar arasındaki ilişki biçimlerini etkilemiştir. Bunun nedeni, bu araçların kullanımının yaygınlaşmasına paralel, doğrudan iletişim ve diyalogun yerini dolayimler vasıtasıyla kurulan iletişimin almasıdır.

Gösteri denildiğinde ilk akla gelen, insan zihninde uyandırılmaya çalışılan fikirlere hizmet eden tasarlanmış imajların, kitle iletişim araçları vasıtasıyla propaganda amacıyla veya düşünsel-duygusal reaksiyon yaratmak için kullanımıdır. Ancak Debord'a göre gösteri, kitle iletişim araçlarıyla yayılma kapasitesini artıran imajların insanların zihinlerine girerek duygularını suistimal etmesinin ötesinde, "nesnelleşmiş bir dünya görüntüsü"³⁷⁶ anlamına gelir. Çünkü gösteri, halihazırdaki üretim biçiminin hem amacı hem sonucudur. Bu, üretim tarzının bir gündelik hayat modeli sunması ile ilişkilidir. Nitekim eğlence kültürü, bilgi aktarımı yahut reklamlar aracılığıyla olsun; esasen gösterinin sunduğu bir yaşam modelidir. (x marka bir telefonun, işlevi nedeniyle hayatı kolaylaştıracak bir araç olarak değil, sahip olma yoluyla elde edilecek bir yaşam tarzı olarak pazarlanması buna örnektir.) Dolayısıyla gösteri, gerçek yaşama eklenen bir süs değil, gerçekdışılığın ta kendisidir. Mevcut üretim tarzının bir ön kabulü ve tüketim yöntemlerinin onaylanmasıdır. Özetle gösteri, Debord'a göre, mevcut hayat koşullarının sürekli doğrulanması anlamına gelir. Çünkü mevcut üretim tarzı, sosyal hayatın da nasıl işleyeceğini belirleyen bir olgudur.³⁷⁷

Bu bağlamda Debord'un gösteri toplumuna dair eleştirisini yalnızca medyanın insan zihni üzerinde etki yapma kapasitesine verilen bir tepki olarak değerlendirmek son derece yüzeysel bir değerlendirme olur. Çünkü Debord'a göre; "Gösteri, bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir."³⁷⁸

³⁷⁶ Debord, *Gösteri Toplumu*, 35.

³⁷⁷ Debord, 35.

³⁷⁸ Debord, 35.

Debord'a göre; gösteri toplumunda "görünen şey iyidir iyi olan görünür."³⁷⁹ Bu, dışsal olanın (gösterilenin veya görülenin) ön plana çıkarılması ve özün (görünenin altında yatan gerçekliğin) dışlanması yahut sorgulanmaması anlamına gelir.

Debord, kitabında hakim işleyişin neden olduğu ayrılık konusuna (gerçeklik ve imaj olarak ikiye ayrılma hali) değinir. Mevcut üretim biçimlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu ayrılık, gösteri içinde bir bütünlük olarak algılanmaktadır. Üretimin simgelerinden oluşan gösteri, kendini birleştirici ve bütünleştirici bir olgu olarak sunar. Ayrılık, gerçeklik ve gösteri olarak ikiye bölünme anlamına gelir. Ancak bu ikiye bölünme, kendi içinde de ikiye ayrılır. Çünkü gerçek bir eylem, seyredilme aracılığıyla bir gösteriye dönüşme kapasitesine sahiptir ve gösteri de fiili bir etkinlik olarak hayata geçirildiği için gerçeklik haline gelir. Böylece Debord'un ifade ettiği üzere; "gerçek anlamda alt üst edilmiş bir dünyada doğru bir yanlışlık anı" olur. Ayrılığın net bir çizgisi yoktur; o da kendi içinde ayrılırken, bir bütün olarak kavranır. Özetle, kimi zaman gösteri, gerçekle ilişkili hale gelir kimi zaman da gerçek, gösteriye dönüşür.³⁸⁰

Tam da bu nedenle gösteri kavramını açıklayabilmek için yapay ayrımlar yapmak şarttır. Çünkü gerçek ve gösteri kavramlarının birbirine karışma kapasitesi vardır. Gösteri, olaylar içindeki çeşitliliği ve zıtlığı ortadan kaldırarak her şeyi tek bir görünüme indirger. Böylece toplumsal yaşamı basit bir görünüşe indirgeme suretiyle yaşamın yadsınması olarak açığa çıkar. Buna rağmen gösteri, kendisini yadsınamaz bir olgu olarak sunar ve talebi edilgen bir kabuldür. Debord'un tabiriyle; "O modern edilgenlik imparatorluğunun asla batmayan güneşidir."³⁸¹

Endüstriyel üretimin ve ekonomik gelişmenin bir imajı olarak gösteri, iktisadi toplum tarafından üretilir. Onun ihtişamıyla donatılmış bir dünyada ise bir amaç bulunmaz; çünkü "gösteri kendinden başka hiçbir şeye varmak istemez."³⁸² Gösteri ancak ekonomik ilişkilerin insan yaşamı üzerindeki belirleyici ve baskıcı tavrını besleyerek kitleleri kendine bağımlı kılar.³⁸³

³⁷⁹ Debord, 37.

³⁸⁰ Debord, 36.

³⁸¹ Debord, 37.

³⁸² Debord, 38.

³⁸³ Debord, 38.

İktisadın domine ettiği bir toplumsal düzende, bireyler bir nesneye sahip olma aracılığıyla kendi özneliğini kurar. Bu, “var olma” yerine “sahip olma” anlamına gelir. “Gibi görünme” de sahip olmanın devamında ortaya çıkar. Toplumsal düzeyde kabul gören bu “gibi görünme” biçimleri ise bireyin kendi öznesini yaratmasını imkansız kılar; başka bir ifadeyle birey, ancak kendisi değilse toplumda var olabilecek duruma gelir.³⁸⁴

Gösteride, hayatın basit imajlarla tanımlanması söz konusudur. Bu imajların ise davranışları belirleme gücü vardır. Hipnotik davranışlarla şekillenen dünya görüntüsü içinde gerçeklik, sekteye uğrar. Böylece doğrudanlık yerine imajların dolayımıyla algılanan bir dünya açığa çıkar. Dolayımınla gösterme, soyut ve çarpıtılmaya açık bir duyu olan görmeyi etkiler. Çünkü bir imaj, bir eylem değildir. Onun üzerinde fiili değişiklikler yapılamaz yahut o, kişilerin eylemleriyle düzenlenemez. Bu nedenle gösteri, eylemden bağımsız bir temsil biçimidir ve diyaloğun zıddıdır. Yaşamın somut halinin yerini çeşitli görsel temsiller aracılığıyla soyutlayan gösteri, gerçeğin bir spekülasyonudur.³⁸⁵

Bu spekülasyon, mevcut iktidarı besleyen güçtür ve iktidarın uzmanlaşmasının sonucudur. Nitekim hiyerarşik bir düzenin devamlılığı, ancak gösteri ile mümkündür.³⁸⁶

Hayat koşullarının bütüncül bir yönetimi olarak iktidarın sürdürülmesi, gösteriye bağlıdır. Gösteri, aslında sınıflar ve insanlar arasında var olan ilişkileri örter ve bu ilişkileri bir nesnellığe indirger. Böylece kaçınılmaz bir doğa kanunu gibi işler.³⁸⁷

³⁸⁴ Debord, 39.

³⁸⁵ Debord, 39.

³⁸⁶ Debord, 40-41.

³⁸⁷ Debord, 41.

Ancak unutulmamalıdır ki gösteri, doğal gibi görünen teknik gelişmelerin kendiliğinden bir sonucu değildir. Bu teknik gelişmeler, sadece gösteri toplumu tarafından kullanılmaya son derece uygun araçlar sağlar ve gösterinin devamlılığını temin eder. Bu nedenle gösterinin, yalnızca kitle iletişim araçları tarafından istila edilen bir dünya görüntüsü olmadığı anlaşılmalıdır. Çünkü gösteriyi var eden, tek başına bu araçların kullanımının yaygınlaşması değil; bu araçların yönetiminin bir merkezde toplanmasıdır. Nitekim hayat koşullarını belirleyen yönetimlerin yararına kullanıldığı sürece bu araçlar, dönemin toplumsal ihtiyaçlarını tatmin eder gibi görünür. Ancak iktidar mekanizmalarına hizmet eden araçlar yansız değildir. Dolayısıyla iletişim, gösteri toplumunda diyalog anlamına gelmez. İletişim, bir merkezden yayılan, tek yanlı bir aktarım aracı olur. Böylece kitle iletişim araçları, mevcut iktidarın ve yönetim biçiminin doğrulandığı bir araç olarak sınıfların tahakkümünü pekiştirir.³⁸⁸

Gösteri, toplumsal iş bölümü modelinin kutsal ve sorgulanamaz bir düzen gibi işlemesiyle açığa çıkar. Geçmişte de toplumsal sınıfların birbirinden ayrılma biçimleri, kutsal bir gücün buyruğu gibi görülmüştür. Çünkü gösteri, gücü elinde bulunduranların arzularına uygun düşen tahakküm biçimlerini çoğaltmaya ve seyredilme vasıtasıyla kutsallaştırmaya yarar. İktidarın değiştirilemez ve karşı konulamaz doğal bir güç gibi işlemesine ve birleştirici bir unsur olarak görülmesine olanak tanır. Ancak gösteri, bir sahte kutsallıktır. O, bilinçli eylemin tersidir. Çünkü bütүнleştirici görüntüsünün altında ortaklığı, birlik olmayı ve eleştiriye imkansız kılmaktadır.³⁸⁹

Gösteri, üretkenliğin artması ile genişleyen serbest pazara hizmet eden bir araçtır. İşçinin ürettiği ürüne yabancılaşarak ondan ayrılmasına yol açar. Endüstriyel üretim koşullarında üreticilerin birbiri ile doğrudan iletişimini engeller. Böylece birlik olma, diyalog kurma imkansız hale gelir.³⁹⁰

Doğrudan üretim için yapılmayan yaratıcı faaliyetler, gösteriye hizmet etmediği için toplumda kendine yer bulamaz. Çünkü etkinlikler, gösteriye hizmet ettiği ölçüde anlamlıdır. Boş zaman olarak tanımlanan çalışma saatleri dışında kalan zamanların artması veya çalışmanın özgürleşmesi bir anlam ifade etmez. Çünkü bu tarz bir

³⁸⁸ Debord, 41.

³⁸⁹ Debord, 42.

³⁹⁰ Debord, 42.

özgürleşme, çalışmanın içinde gerçekleşen bir özgürleşme veya emek gücü ile işleyen dünyanın özgürleşmesi değildir. Debord şöyle yazar: “Çalışmada yitirilen hiçbir etkinlik, çalışmanın sonucuna boyun eğerek yeniden kazanılmaz.”³⁹¹ Çünkü bizatihi çalışma etkinliğinin kendisi, gösteri sisteminin ürünlerini yaratmaya ve böylece sistemin devamlılığına hizmet eder.

Üreticinin, ürettiği mallara yabancılaşmasıyla tecrit koşulları oluşmuş olur. Üretim odaklı teknik, tecrit koşullarını yaratırken, teknik gelişme de tecriti yaratır. Bu döngüsellik, uygulanagelen ekonomik sistemin bir sonucudur. Zira “Otomobilden televizyona kadar, gösteri sisteminin seçtiği bütün mallar aynı zamanda “yalnız kalabalıklar”ın tecrit koşullarını sürekli olarak güçlendirmek üzere sistemin kullandığı silahlardır.”³⁹²

Gösteri, tecrit koşullarını var ederken dünyanın birlik olma potansiyelini yok eder. Bu anlamda o, tamamlanmış bir ayrılıktır. Dünyanın yalnızca bir bölümünün temsilidir. Ve bu temsil, dünyadan üstün bir konumda bulunur. Gösterinin izleyicileri, tecrit koşullarını temin eden bir ilişki ile birbirine bağlanır.³⁹³

Tıpkı üreticinin kendi ürettiği mala yabancılaşması gibi, izleyici de seyrettiği nesneye yabancılaşır. Öyle ki “İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi var oluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar.”³⁹⁴ Devamlı sürdürülmesi gereken bir faaliyet olarak gösteri, kişinin davranışlarını kendisine ait olmaktan çıkararak onları, bir sunum ögesine dönüştürür. Bu ise bireyin bilinçli olarak kendi varlığını ortaya koyacak davranışlarda bulunmasını olanaksızlaştırır.

Nitekim gösteri koşullarında bir emekçi, insan olarak kendini var etmekten uzaktır. Çünkü o, esasen öznelliğini değil; kendisiyle ilişiksiz bir gücü üretir. Dolayısıyla emekçi, ne kadar üretirse, o kadar mahrum olur. Çünkü üretici, ürettiği mallarla dolu olan bir dünyanın içinde, yaşadığı zaman ve mekana da yabancılaşır.³⁹⁵

Yabancılaşma kavramı, gösterinin imal edilme tarzını yansıtır. Çünkü ürettiği nesneden uzaklaşan emekçi, esasen kendini üretme olasılığından uzaklaşır. Kendi

³⁹¹ Debord, 43.

³⁹² Debord, 43-44.

³⁹³ Debord, 44.

³⁹⁴ Debord, 44.

³⁹⁵ Debord, 45.

yaşamını kuracağı yerde, üreticisi olduğu ürünlerle bezenmiş dünyada kendi yaşamından ayrı düşmektedir.³⁹⁶



³⁹⁶ Debord, 45.

3. GÜNDELİK HAYATTA BİR DİRENİŞ PRATİĞİ OLARAK SANATIN OLANAKLARI

18. yüzyılda toplumsal sanat nosyonunun kullanımının ardından toplumda sanatın konumu değişmeye başlamış; 19. yüzyılda Saint Simon'un sanatçılara atfettiği avangart (öncü) rolüyle de sanatçıların toplumda kurucu bir özne olarak var olmasının önü açılmıştır. Sanatçıların yalnızca çeşitli enstrümanlar aracılığıyla doğayı kopya etmek yerine, hayata karışarak, toplumsal işleyişte söz sahibi olması gerektiği fikri yaygınlık kazanmaya başlamıştır.

20. yüzyılın avangart sanatçıları, toplumsal meselelerle yakından ilgilenerek, kendilerini çevreleyen ortamı ve koşulları sorgulamış; geleneklere, yerleşik algılara ve otoriteye meydan okuyarak bu öncü rolü sahiplendiğini göstermiştir. Nitekim 20. yüzyıl, bir savaş yüzyılıdır ve sanatçıların hayatı, toplumsal ve siyasi gelişmelere bağışık değildir. Bu nedenle sanatçılar, en başta, kendi yaşamları dolayısıyla, politiktir. Onlar, sanatın yaratıcı potansiyelini kullanarak gündelik hayatı dönüştürmek, başka bir ifadeyle yaşamı estetize etmek istemiştir.

Avangart sanatçıların, gündelik hayatı dönüştürme amacıyla yaptığı estetik deneyler ve yaratıcı girişimler, günümüzde de sanatçıları ve eylemcileri etkilemekte; onların estetik direniş yöntemleri, güncel hareketlere ilham kaynağı olmaktadır.

21. yüzyılda bir direniş pratiği olarak sanatın gündelik hayatı dönüştürme imkanlarının ele alındığı bu bölümde; avangardın bugün ne ifade ettiğini yeniden düşünmek amacıyla, 1960 sonrası kuramsal alandaki yansımalarına yer verilecek; 1990'larda proje olarak tanımlanan, katılım ve süreç temelli sanatın yükselişi incelenecek, günümüzde gösteri toplumunun ne anlam ifade ettiğine değinilecek ve sanat aktivizmi olarak tanımlanabilecek eylemlerden örnekler verilecektir.

3.1 Avangardın Tarihi ve Tanımına İlişkin Kuramsal Tartışmalar

İtalyan akademisyen, yazar ve eleştirmen Renato Poggioli (1907-1963, İtalya-A.B.D.), ilkin 1962 yılında kitaplaştırılan "*Avangart Kuramı*"nda avangart sanatı,

hem bir ‘çokluk’³⁹⁷ hem de genel bir fenomen olarak ele alır. Ona göre, sanat tarihine ait bir fenomen söz konusu olduğunda bu, onun sosyolojik bir olgu kadar estetik bir gerçek olarak da ele alınmaması anlamına gelir.³⁹⁸ O, avangardı, bir sanat türü olarak incelemeyi; sanatın içinde ve dışında ortak bir ‘psikolojik durumun’ ve benzersiz bir ‘ideolojik gerçeğin’ ortaya çıkardıkları vasıtasıyla inceler.³⁹⁹

Psikolojik durum ile, avangardın psikolojik kökenini, bir başka ifadeyle psişik tohumlarını veya köklerini kastetmektedir. Bu psişik tohumlar ve kökler, avangartların temel eğilimlerini, içgüdüsel kuvvetlerini, kendilerine özgü (idiyosenkratik) indirgenemez ve bastırılmaz yapılarını ifade eder. Poggioli, ‘ideoloji’ ile de bu yapıların ve eğilimlerin mantık formüllerine indirgenerek rasyonalize edilmesini kastetmektedir. Daha açık bir ifadeyle söylersek; bunların birer teoriye dönüştürülmelerini, programlara ve manifestolara indirgenmelerini, bir konum olarak katılışmalarını, hatta bir duruş, tavır haline gelmelerini kastetmektedir.⁴⁰⁰ Poggioli’ye göre “...ideoloji, yalnızca psişik bir durumun mantıksal (veya görünüşte-mantıksal) gerekçelendirilmesi değil, akışkan olanın kristalizasyonu ve askıya alınmış bir duygusal durumun bir işe veya eyleme dönüşmeden önce bile, davranışsal bir kod olarak kristalleşmesidir.”⁴⁰¹

Poggioli’ye göre, ideoloji her zaman sosyal bir olgudur. “Doğrudan bir ideoloji tarafından kontrol edilen ve ifade edilen psişik durum, bir grubun psişik durumu kadar bireysel veya kolektif değildir: aksi halde, ona bir felsefe veya din demeliydik.”⁴⁰² Söz konusu avangart olduğunda ise Poggioli için ideoloji; bir topluluk tarafından, geniş anlamıyla topluma karşı, katı bir şekilde kullanılan, kendini ortaya koyma veya kendini savunma iddiasıdır. Ona göre, avangartların öne sürdüğü kültürel ve sanatsal manifestoların hem sosyal hem antisosyal karakteri göz önünde bulundurulursa, avangart ideolojinin kesinkes sosyal bir fenomen olduğunu bile söyleyebiliriz. Avangart psikolojiyi bir grup psikolojisi olarak tanımlayan Poggioli, onun edebi, kültürel ve sanatsal bir çalışmadan ziyade sosyolojik bir tabana

³⁹⁷ (Orj. İt. Molteplicità), çev. Selin Yağmur Sönmez (G. Fitzgerald kitabın İngilizce versiyonunda bu terimi ‘manifold’ olarak çevirmiştir.)

³⁹⁸ Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, 3.

³⁹⁹ Poggioli, 4.

⁴⁰⁰ Poggioli, 4.

⁴⁰¹ Poggioli, 4 çev. Selin Yağmur Sönmez.

⁴⁰² Poggioli, 4 çev. Selin Yağmur Sönmez.

dayandığını ifade eder ve tam da bu nedenle, avangardın teknik ve plastik doktrinlerini öncelikle psikoloji ve ideoloji açısından inceler.⁴⁰³

Kültür kuramcısı Peter Bürger'in *Avangard Kuramı*'na göre, avangardı ayırt eden onun (avangart sanatın) sanat kurumlarına ve kurumlaşmaya karşı olan eleştirisidir. Ona göre, avangardın en belirgin özelliği, sanatçıların kurumlara olan bağlılıklarını yıkması, hayatın içine girmesi ve hayatı sanatsallaştırma isteğidir; bu nedenle "Bürger'de avangardın ömrü iki dünya savaşı arası dönemle sınırlıdır."⁴⁰⁴ Nitekim Bürger'e göre, avangartların bu dönemden sonra kurumlaşma eleştirileri etkisini yitirmiş ve sanat, kurumların hizmetine girmiştir. Avangart sanatçıların eserleri tam da karşı oldukları kurumlarda ve müzelerde sergilenmeye başlamış, sanat piyasasına angaje edilmiştir. Avangartların karşı oldukları ve eleştirdikleri sistem, onların eserlerini ve hatta eleştirel tavırlarını, kendi içine almak suretiyle yok etmiştir.⁴⁰⁵

Bürger 1974 yılında yayınlanan kuramında, yirminci yüzyılın başlarında faaliyet gösteren avangart hareketleri "tarihsel" bir olgu olarak tanımlar ve bu dönemdeki kazanımların, ilerleyen dönemlerde tekrar elde edilemeyeceğini savunur. Fredric Jameson ve Perry Anderson da avangardın neden tarihsel olarak kalacağını ve günümüzde niçin böyle bir avangardın mümkün olmadığını açıklamaya girişirler. Bu araştırmacıların öne sürdüğü tez, günümüz toplumunun kapitalizmin hakimiyeti altına alınarak tamamen sindirilmiş olduğudur. Oysa yirminci yüzyılın erken dönemlerinde kapitalizm ile eski üretim biçimleri arasında bir gerilim mevcuttur.⁴⁰⁶ Başka bir ifadeyle: "Avangard bitmiştir çünkü mümkünlüğün sosyoekonomik koşulları ortadan kalkmıştır."⁴⁰⁷

Sanat tarihçisi Hal Foster (1955, A.B.D.) ise 1996 yılında yayınlanan *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* isimli kitabında, avangardın tarihselliğini tartışır. Bürger'in yaygınlaştırdığı tarihsel ve neo-avangart (yeni avangart) tanımını tekrar ele alır. Bürger'in tarihsel avangardı saf bir kökene dayandıran ve yeni avangardı etkisiz bir tekrar olarak değerlendiren kuramını eleştirir. Bürger'in kuramında bir tür hataya düştüğünü ve zamane sanatının tutkularını idrak

⁴⁰³ Poggioli, 4.

⁴⁰⁴ Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", 22.

⁴⁰⁵ Artun, 22.

⁴⁰⁶ Puchner, *Marx ve Avangard Manifestolar*, 6-7.

⁴⁰⁷ Puchner, 7.

edemediğini ifade eder.⁴⁰⁸ Foster’a göre, yeni avangart, tarihsel olanı yok etmek bir yana, onu ilk defa kavramayı başarmıştır. Foster, Freudyen bakış açısını benimseyerek tarihsel ve yeni avangart arasındaki ilişkiyi *ertelenmiş eylem* nosyonuyla açıklamıştır. Ona göre, tıpkı bir bireyde travmanın ortaya çıkmasına neden olanın, iki ayrı eylem olması gibi (önce bir olay yaşanır, ardından başka bir olay ilkinin hatırlatır), tarihsel ve yeni avangart da birbirine bu türden bir bağ ile bağlıdır. İlk ortaya çıkan eylemin tam olarak kavranması, ancak ikinci deneyimle mümkünse; tarihsel avangart ve yeni olan arasındaki bağı oluşturan bu ertelenmiş eylem sürecidir.⁴⁰⁹

Edebiyat eleştirmeni Martin Puchner (1969-Almanya) de avangardı tarihsel olarak adlandırmaya ve onun bugünkü koşullarda mümkün olmadığı görüşlerine karşı çıkar. Çünkü avangart sanatçılar, hala projelerini devam ettirmektedir. Puchner, bugünün avangartlarının, geçmişte olup bitenleri yeniden canlandırmak isteyen gruplar olarak değerlendirilmelerini eleştirir. Ona göre, tarih yazımı, geçmişin eleştirel bir biçimde - bugünü de içine alarak- ele alınmasıdır. Bugünün avangartları da bize, yeniden düşünmemiz gereken notları hatırlatırlar. Kısacası, “Sorun günümüzdeki avangartlarda değildir; asıl sorun, onları imkansız hale getiren tarih yazıcılığıdır.”⁴¹⁰

Örneğin; Rett Kopi⁴¹¹, geçmişte yazılan manifestoları belgelemektedir fakat bunu, geçmişe duyulan bir özlem olarak yapmaz; bu manifestoların belgelerinin geleceği de şekillendirme potansiyelini göz önünde bulundurduğu için yapar. Onlar için avangart manifestolar, geçmiş hakkında bilgi sahibi olunabilecek kaynaklardır. Bu kaynaklar, gelecekte yazılacak yeni manifestoların da tetikleyicisi olurlar. O halde Rett Kopi, bir bakıma geleceği belgelemektedir, demek yanlış olmaz. “Tarih, şimdiki zamanın manifestolarını göz ardı etmek zorunda olduğu geri dönüştürülemez bir parçası haline gelmeyi bıraktıktan sonra, bir düşman değil, şimdiki zamana ait olan avangartların bir müttefikine dönüşür.”⁴¹²

⁴⁰⁸ Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 39.

⁴⁰⁹ Foster, 59.

⁴¹⁰ Puchner, 7.

⁴¹¹ 2007’de Ellef Prestseater ve Karin Nygaard tarafından çıkarılan bir felsefe dergisinin avangart sanat manifestolarını içeren ve bir arşiv aktivizmi ortaya koymayı hedefleyen sayısı.

⁴¹² Puchner, 17.

Sanat tarihçisi ve kuramcı Claire Bishop'a göre, 1917 dolaylarındaki tarihsel avangart hareketler ile 1968 olaylarına yol açan, genellikle “neo-avangart” olarak adlandırılan hareketler, 1990'lardaki katılımcı sanat kavramını da şekillendirmiştir. Nitekim 1990'lı yıllarda, toplumsal içerikler yeniden ele alınmaya başlanmış ve sanat üzerine kolektif düşünceler tekrar gündeme gelmiştir. Tarihsel avangart ve neo-avangart birer dönüm noktası olarak kabul edilirse; 1990 yılı da Bishop'un belirttiği gibi, başka bir dönüm noktası olarak ele alınabilir. Katılımcı sanatın 1990'lı yıllardan sonraki yükselişi ise 1989'da komünizmin çöküşüyle ilişkilidir. Bishop, “katılımcı sanat”ın temel arzusunun, coğrafi konumundan bağımsız olarak, sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki geleneksel ilişki biçimlerini alt üst etmek olduğunu söyler. 1990'lı yıllarda yükselişe geçen katılımcı sanatla birlikte, sanatçı artık bir nesne/meta üreticisi değil, sitüasyonların (durumların) kurucusu olarak görülmeye başlanmıştır. Artık sanatçıdan bitmiş bir eser vermesi beklenmez, uzun vadeli “projeler” üzerinde çalışılır; tamamlanmış eserden çok, sürecin kendisi önem kazanmaya başlar. İzleyicinin, fiilen çalışmalara dahil olması yoluyla, fiziksel olarak pasifliğinden çıkması ve eserin seyircisi değil, “katılımcısı” olması amaçlanır. İzleyicilerin katılımcı olarak konumlandırılmasının temel amacı ise sanat etkinliklerinin kapitalist koşullarda üretilme ve tüketilme tarzları üstünde bir baskı oluşturmaktır.⁴¹³

3.2 1990 Sonrasında Katılıma ve Sürece Dayalı Proje Sanatının Yükselişi

Avangart sanat hareketlerinin Bolşeviklerin kolektivizmi ile şekillendiği 1917 yılının ardından, Sitüasyonist Enternasyonal gibi, 1968 hareketlerine ilham veren, eleştirel, otoriteye ve yabancılaşmaya karşı direnişe geçen avangart sanat gruplarının ortaya çıktığı görülmektedir. Tarihte iki önemli anı ifade eden 1917 ve 1968, sanatın ve sanatçının toplumsal konumunda olduğu kadar, sanat eserinin üretim metotlarında da önemli değişimler meydana getirmiştir. Bu iki tarihi birer dönüm noktası olarak ele alan Claire Bishop'un ileri sürdüğü üzere, Sovyetlerin dağıldığı ve Berlin Duvarı'nın yıkıldığı 1989 yılı da sanat alanında bir diğer dönüm noktasıdır. Bunun temel nedeni

⁴¹³ Bishop, *Yapay Cehennemler*, 10-11.

ise sosyalizmin yıkılışını ifade eden bu tarih sonrasında, Doğu Avrupa’da yükselişe geçen serbest pazar ekonomisi ve neoliberal reformlardır.⁴¹⁴

1917 ve 1968’e nazaran sanatın üretim biçimiyle daha dolaylı bir ilişkisi bulunsa da 1989 yılını dikkate değer kılan, en başta baskıcı bir rejimin sonuymuş gibi kutlanmasına rağmen henüz 10 yıl geçmeden kolektif politik bir perspektifin yoksunluğundan kaynaklanan karamsar bir döneme geçişi temsil ediyor olmasıdır. Bu bağlamda 1917 ve 1968’den daha dolaylı bir etkiye sahip olan 1989 yılı ertesinde oluşan iyimser hava, zamanla yok olurken, özgürleşme olanağının da yalnızca tüketim alanıyla sınırlı kaldığı görülmektedir.⁴¹⁵

1990’ların ilk yıllarındaki toplumsal değişiklikler, sanat alanındaki etkisini ise sonuçtan çok süreci ön plana alan ve ‘proje’ sözcüğü ile ifade edilen bir sanat türünün ortaya çıkışıyla göstermiştir.⁴¹⁶ Bu sözcük, 1960’lı yılların sonlarında da farklı sanatçı grupları tarafından kullanılmış olsa da ilk kullanımları bir sanat eseri önerisi anlamındadır. Ancak 1990 sonrasında yaygınlık kazanan ‘proje’ kelimesi sanatın, bir süreç içinde gerçekleştirilen, zamana yayılan, stüdyonun dışına taşabilen ve açık uçlu yeni bir türünü ifade etmek için kullanılır. Bununla birlikte proje, tamamlanmış bir yapıt yerine koyulabilecek yeni bir sanat formunu ifade etmektedir.⁴¹⁷

1990 sonrasında kültürel alanda gözlenen en önemli değişim, izleyicinin katılımına dayalı, kolektif pratiği esas alan, araştırma gruplarının yahut aktivistlerin toplumsal meselelere odaklandığı disiplinler-ötesi sosyal sanat projelerinin artışıdır. Sosyal projelere duyulan bu ilginin temelinde ise politik ve kolektif yapılanmaya duyulan ihtiyaç yatmaktadır.⁴¹⁸

Mekanı temel olarak oluşturulan formel sanat biçimlerinin terk edildiği ve sanatçıyı gündelik yaşam alanlarında yeniden konumlandıran sanat projelerinden Project Unite 1990 sonrası sanat alanındaki bu dönüşüme örnek teşkil edebilecek bir sosyal sanat projesidir.

⁴¹⁴ Bishop, 209.

⁴¹⁵ Bishop, 209.

⁴¹⁶ Bishop, 209.

⁴¹⁷ Bishop, 210.

⁴¹⁸ Bishop, 210.

Project Unite, mimar Le Corbusier tarafından tasarlanan ve Avrupa’da farklı yerlerde bulunan sosyal konut (Unité d’Habitation) projelerinden biri olan Firminy binasında gerçekleştirilmiştir. İnşaatına 1965’te başlanan Firminy konut projesi, bakımsız bir haldedir ve şehir merkezinden uzak bir tepede konumlanmıştır. Sanat projesinin hedefinde, bu yapı içerisinde sanatçıların belirli bir süre birer apartman dairesinde yaşamaları ve binanın kullanılmayan dairelerinde bir sergi düzenleme fikri vardır. Sanatçı Christian Philipp Müller (1957, İsviçre)’in kurguladığı bu projenin hazırlık aşaması dört yıl sürmüştür; A.B.D. ve Avrupa’dan toplam 40 sanatçı, tasarımcı ve mimar projeye davet edilmiştir. Proje katılımcıları, Firminy’de bulundukları süreçte apartman sakini rolünü benimsemiş ve boş bulunan 29 dairede bir sergi yapmak için çalışmışlardır.⁴¹⁹



Şekil 31: Renee Green, Sanatçının Açılıştan Önce Yaşadığı Daire, 1993.

Kaynak: Couverture du catalogue de l'exposition Project Unite, tome I, 1993.

Kimi sanatçılar, Fransızca bilmediği için dairelerde kaldıkları dönemde zor zamanlar yaşarken, kimileri de bu mekanı işçi sınıfına mensup Cezayirli göçmenlerle buluşulabilecek, farklı diyaloglara zemin oluşturabilecek ve toplumla sanatın ilişkisinin araştırabileceği bir alan olarak görmüştür. Benzer bir amaçla hareket eden sanatçı Renee Green (1959, ABD), üzerinde ‘göç’ yazılı bir ceket ile dolaşmış;

⁴¹⁹ Bishop, 212-13.

apartman dairesinde yaşadığı süreçte de bir günlük tutmuştur.⁴²⁰ Göçebe bir sanatçı olarak mekana özgü bir çalışma üretmenin sürecine odaklanan Green, kendi yaşadığı daireyi de sergilemiştir. Onun notlarında ve çizimlerinde izleyiciler, sanatçının gündelik hayatına dair izleri ve bulunduğu ortamdaki rolünü görebilmektedir.⁴²¹

Sanatçıların birçoğu birbirinden bağımsız sergi alanları olarak daireleri kullanmayı ve binanın mimarisine yoğunlaşan çalışmalar yapmayı tercih etmiş; projede yer alanların yalnızca birkaçı bina sakinleri ile diyalog kurmayı başarmıştır. Bunlardan Clegg ve Guttman ikilisinin, bina sakinlerinin de dahil olduğu *Firminy Müzik Kütüphanesi* isimli çalışması, iyi bir ilişkilene örneğidir. Bina tasarımının bir kütüphane raf sistemi olarak düzenlenmesiyle oluşturulan çalışmada, her daire sakini, yaşadığı konuta denk gelen rafa kendi hazırladığı kayıtlardan oluşan müzik kasetini yerleştirmiştir.⁴²²



Şekil 32: Clegg ve Guttman, Firminy Müzik Kütüphanesi, 1993.

Kaynak: Couverture du catalogue de l'exposition Project Unite, tome I, 1993.

⁴²⁰ Bishop, 213.

⁴²¹ Bishop, 214.

⁴²² Bishop, 213.

Komünal bir yaşam alanı olarak inşa edilen bir binada gerçekleştirilen Project Unite sergisi, içinde halihazırda ikamet eden kimselerin bulunduğu bir mekanda yapılmıştır. Bu proje örneğinde, sanatın toplumsal hayatla ilişkilene çabası açıkça gözlenebilmektedir. Eserlerin üretilme ve sergilenme yöntemleri de esasen sanatın toplumsal konularla ilişkilene ve gündelik mekanlarla bütünleşmeye başladığı bir geçiş dönemine işaret etmektedir.⁴²³

3.3 Gösteri Toplumunun Bugünkü Anlamı

Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* kitabı, 1967 yılında yayınlanmıştır. Kitap yayınlandıktan 11 yıl sonra Debord, kitabın İtalyanca 4. baskısına yazdığı önsözde, ileri sürdüğü tezlerin geçerliliğini koruduğunu ve yüzyılın sonuna kadar hatta daha da uzun bir süre koruyacağını fark ettiğini dile getirmiştir.⁴²⁴

Debord'un gösteri sisteminin gündelik hayattaki insan ilişkilerini nasıl tesiri altına aldığını ilk defa açıkça ortaya koyan gösteri toplumu tezi, kendisinden sonra gelecek olan tezler için bir paradigma olması bakımından büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda *Gösteri Toplumu* kitabı, Sitüasyonist Enternasyonal hareketin teorik altyapısını oluşturan kaynak kitaptır.

Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* tezini öne sürdüğü dönemden bugüne medya araçları, tüketim nesneleri ve kapitalist ekonomi politikaları önemli değişimler geçirmiştir. Dolayısıyla günümüzde gündelik hayatta bir direniş pratiği olarak sanatın olanaklarını tartışırken gündelik hayatı büyük ölçüde domine eden kültür endüstrisinin geçirdiği bu dönüşümü incelemek gerekir. Nitekim son 60-70 yıl içinde kültür endüstrisinin hızla yükselişine tanık olunmuştur. Dolayısıyla bugünün gösteri toplumunu tanımlarken bu hızlı yükselişin hem siyasi alanla hem de estetikle olan ilişkisini de ele almak gerekir.⁴²⁵

Günümüzde sergi salonları, film stüdyoları, reklam şirketleri, sosyal medya kuruluşları hem sanatın hem de aktivizmin yaratıcı fikirlerini sömürerek, ortaya çıkan ürünleri kültür endüstrisinin alınıp satılabilen metalarına ve tüketim nesnelerine dönüştürmektedir. Keyif alınan eylemler, düşlenen dünyalar yahut

⁴²³ Bishop, 214.

⁴²⁴ Debord, *Gösteri Toplumu*, 21.

⁴²⁵ Thompson, *İktidarı Görmek*, 11.

bireylerin kendilerini tanımlamak için kullandıkları terimler bile günden güne karmaşık ve büyük ekonomi politikalarının kontrol alanına girmektedir. Ancak kültürel faaliyetler ile hayatı denetimi altına alan bir sistem olarak kapitalizmin ilişkisi, bugün büyük ölçekte gerçekleşmesi bakımından, basitçe ifade edilebilecek bir yüzeysellikten uzaktır.⁴²⁶

Kapitalizmin bugünkü anlamını oluşturan, yalnızca görkemli ışıkları olan alışveriş merkezleri, sürekli işleyen fabrikalar veya politikacıların makamları değildir, zira bugün kapitalizm, kendisini insanların gündelik hayatına sirayet ederek var etmekte ve bireylerin yaşamlarının içinden çıkmaktadır. Kültür endüstrisinin yaşamın ekonomik boyutuna bu denli etki etmesi, bireyleri kapitalist sisteme entegre olmaya mecbur bırakmaktadır. Bu nedenle bugünkü ekonomi politikalarını yalnızca sanatın ve aktivizmin yaratıcı potansiyelini kullanması ve domine etmesi bakımından eleştirmek yeterli gelmez. Çünkü kültür endüstrisi ve ekonomi arasındaki ilişki, artık bireylerin hayata nasıl katılacağını belirleyen bir unsur olmuştur.⁴²⁷

Bireylerin gündelik hayata katılım biçimlerini radikal şekilde etkileyen unsurlar, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, reklamların insan zihni üzerinde etki yaratma kapasitesinin yükselmesi, video oyunlarının artışı, internet ve sosyal medya aracılığıyla içerik aktarımlarının çeşitlenmesi gibi unsurlar olarak örneklendirilebilir. Kapitalist kültürel ekonomi, bu türden yeni unsurlar vasıtasıyla bireylerin hayat tarzlarına, çalışmalarına, eyleme biçimlerine hatta beklentilerine sızarak gündelik yaşamı şekillendirmeye başlamıştır.⁴²⁸

Ancak kültür endüstrisinin ürünlerinin insan üzerinde yarattığı etkinin fark edilmesi günümüzde geçmişe nazaran daha zor bir hale gelmiştir. Zira ekonominin giderek daha çok yön vermeye başladığı bu kültür endüstrisinin bir ürünü de bireyin kendisi olmuştur.⁴²⁹

Günümüzde geline nokta, bireylerin bu sisteme yönelik eleştirilerinde sözde özgür olduğu, ancak esasen onun tarafından belirlenen çerçevede davranmaya, yemeye,

⁴²⁶ Thompson, 11.

⁴²⁷ Thompson, 11.

⁴²⁸ Thompson, 11-12.

⁴²⁹ Thompson, 12.

çalışmaya, gezmeye, oyunlar oynamaya, uyumaya hatta hayal kurmaya mahkum olduğu gerçeğidir.⁴³⁰

Debord'un gösteri toplumuna dair eleştirilerinden biri, iletişimin tek yanlılığı üzerinedir. Bir televizyondan gelen görüntü ve seslere alıcılar tarafından anında cevap verilemiyor olması, Debord'un eleştirdiği bu tek yanlılığa örnektir. Çünkü bu durumda izleyici, pasif bir şekilde iletileri alan kişidir. Ancak günümüzde kitle iletişim biçimleri, internetin kullanıma girmesinden itibaren farklılaşmış, özellikle sosyal medyanın kullanımıyla iletişim tek yanlı olmaktan çıkmıştır. Nitekim iletiler artık tek bir merkezden dağılmamakta, bireyler kendi içeriklerini üretebilmekte ve bu içerikleri yayabilmektedir. İzleyiciler de canlı yayınlara katılma veya video kayıtlarına yorum yazarak yanıt verme gibi seçeneklere sahip olmuştur.

Ancak Debord'un eleştirisini yaptığı bu tek yanlılığa son veren teknolojik araçların gelişimi (televizyonun hala zihinlere farklı fikirleri empoze etmek için kullanılan güçlü bir araç olması bir kenara), gösteri toplumunu yok etmemiş, yalnızca boyutunu ve yapısını değiştirmiştir. Kendi özgür içeriklerini üreten bireyler, bu içerikleri paylaştıkları mecralarla özdeş olmaya ve ister istemez o mecralara bağımlı hareket etmeye başlamıştır. Zira büyük sosyal medya kuruluşları için üretilen "içerik" bir anlam ifade etmez; onun yalnızca üretilmesi ve izlenerek tüketilmesi; açık bir ifadeyle, sadece söz konusu şirketin ekonomik gelişimine katkıda bulunuyor olması önemlidir. Dolayısıyla içerik kavramı, içeriksizleşerek bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Bu farklılaşma, beklenenin aksine, Debord'un yıllar önce eleştiriye tabi tuttuğu tek yanlılığın zayıflatığı insan ilişkilerini güçlendirmek bir yana, onu daha da cılızlaştıran bir unsur olmuş ve gösteri toplumunun varlığını pekiştirmiştir.

3.4 Günümüz Koşullarında Estetik Direniş

Bugün eylemi, estetik bir form olarak ele almayı mümkün kılan, 20. yüzyıldaki avangart sanat hareketlerinin, gündelik hayattaki edimlerin de bir sanat eseri olabileceği yönündeki görüşleridir. Bu nedenle 21. yüzyılda ortaya çıkan çeşitli direniş hareketlerini yorumlarken estetiğin değişen tanımını göz önünde bulundurmak gerekir.

⁴³⁰ Thompson, 12.

Avangart sanatçıların toplumsal meselelere eğilen eylemlerinde görülen, sanatı, hayatın bir parçası haline getirme veya hayatı sanatsallaştırma isteği, bugünkü toplumsal hareketlerin içinde etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Zira bugün küreselleşme ve kapitalizm karşıtı hareketlerin kullandığı yaratıcı direniş yöntem ve stratejilerinin çoğu, temelini avangart hareketlerin estetik deneylerinden almaktadır.⁴³¹

Öte yandan, hayatı sanatsallaştırma arzusu, sanatçılar tarafından gündelik hayatı dönüştürme amacı taşıyan, katılımı ve paylaşımı ön plana alan, toplumsal meselelere eğilen ve eylemi estetik bir form olarak ele alan sanat projelerinin içinde de kendine yer bulmaktadır.

21. yüzyılda avangart hareketlerin izi sürüldüğünde; gündelik hayatı dönüştürme amacı güden estetik eylemlerin, sanat ve aktivizmin iç içe geçtiği bir ara alanda sürdüğü ve artivizm gibi kavramlarla tanımlandığı görülmektedir.

Serge Lemonie ve Samira Quardi, *Artivisme: Art, Action Politique et Résistance Culturelle* (2010) isimli çalışmalarında artivizm kavramını hem sanat hem aktivizmi içine alan eylem ile estetiğin kesişim noktası olarak tanımlamaktadır.⁴³² Propagandadan farklı bir anlam taşıyan artivizm, onlara göre: “...yaratıcılığın, hayal gücünün, mizahın, yoldan çıkarmanın ve oyunun gücüne güvenerek eylem ve direniş biçimleri icat eder ve deneyimler.”⁴³³

Nato Thompson ise sanat ve aktivizmin açığa çıkardığı melez durumları ele aldığı *İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm* (2015) isimli kitabında, bu alanların birlikteliğini tanımlamak için sanat aktivizmi mefhumunu kullanmaktadır.⁴³⁴

Claire Bishop, özellikle 1989’da Sovyetlerin çöküşünden sonra kolektif şekilde gerçekleştirilen, süreç temelli ve katılım bazlı sanatsal çalışmaların artışına dikkat çekmişti. Artivist hareketlerin de aynı yıllarda artış gösterdiği, daha doğrusu, bu hareketlerin de katılımı ile gerçekleşen bir sanat eseri olduğu söylenebilir. Ancak artivizmi, sergi mekanları ile sınırlı kalmadan, kurumların dışına taşan, sanat olma iddiası bulunmayan ve gündelik hayatı dönüştürmeyi amaçlayan estetik eylemler olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

⁴³¹ Fırat ve Kuryel, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, 22.

⁴³² Fırat ve Kuryel, 22.

⁴³³ Lemoine ve Quardi’dan akt. Fırat ve Kuryel, 23.

⁴³⁴ Thompson, *İktidarı Görmek*, 8.

Günümüzde avangart sanat hareketlerinin gündelik hayatı dönüştürmeye yönelik estetik deneylerinden ilham alan pek çok sanatçı ve eylemci vardır. Yine de sanat ve aktivizmin kesişim noktasına işaret eden bu eylemlerin çeşitli örnekler üzerinden açıklanması ve incelenmesi gerekir.

Bugünün koşullarında yaratıcı ve gündelik hayatı dönüştürücü eylemler kapsamında ele alınabilecek bir örnek olarak, 1989 yılında başlatılan ve hala aktif olan Kanada merkezli Adbusters (Reklam Avcıları) Hareketi'nin faaliyetleri incelenmeye değerdir.

Adbusters, Kalle Lasn (1942, Estonya) ve Bill Schmalz tarafından 1989 yılında kurulan ve medya eylemcilerinden oluşan kolektif bir harekettir. Bu hareketin kuruluşunda etkili olan olay, 1988 yılında Kanada'da kereste endüstrisini canlandırmak için *Forests Forever* (Ormanlar Sonsuza Kadar) isimli bir reklamın yayınlanmasıdır. Film sektöründe çalışan Kalle Lasn ve Bill Schmalz, ağaçların kesilmesine sebep olan kereste endüstrisinin ormanı koruduğuna dair halka güven vermeye yönelik hazırlanmış Ormanlar Sonsuza Kadar isimli reklamın, gerçekleri yansıtmadığı görüşündedir. Milyon dolarlar harcanarak yürütülen bu reklam kampanyalarına ve endüstrinin gereğinden fazla ağaç kesmesine bir tepki olarak bir kısa film hazırlarlar. Ormanlar Sonsuza Kadar İsimli reklamın çarpıttığı gerçekleri anlatan ve 'ağaç çiftliklerinin birer orman olmadığı' mesajını taşıyan bu kısa film (veya karşı-reklam), Kanada televizyon istasyonları tarafından yayınlanmak istenmemiş ve geri çevrilmiştir. Kalle Lasn ve Bill Schmalz ormanların geleceğinin tehlikede olduğunu anlatan bu kısa film için hiçbir Kanada kanalının kendilerine yayın zamanı satmaması üzerine, medyada bilginin demokratik bir şekilde yayınlanmadığını fark etmişlerdir.⁴³⁵

Bu olaydan sonra, Kalle Lasn ve Bill Schmalz, 1989 yılında Adbusters Media Foundation'ı kurmuşlar ve Adbusters (Reklam Avcıları) Hareketi'ni başlatmışlardır. Bu hareket ile büyük şirketlerin tekelindeki medyanın yalnızca göstermek istediklerini halka yansıtmasına ve insanları sürekli bir ürün satın almaya yönlendirmesine karşı bir mücadeleye girişmişlerdir. Kendilerini "kültür bozucuları" olarak adlandıran ve medya eylemcilerinden oluşan reklam avcıları, iyi biçimlendirilmiş çeşitli görsel hikayelerle sürekli bir satın alma çağrısı yapan

⁴³⁵ Lasn, *Kültür Bozumu*, 34-35.

medyanın havasını kaçırmayı ve mevcut güç sistemlerini zayıflatmayı amaçlayan eylemler yapmaktadır.

Kültür bozucuları, 60'lı yıllarda insan hakları mücadeleleri, 70'lerde feminizm ve 80'lerde çevreci hareketler ne anlama geliyorsa, bugün için kültür bozumunun aynı anlama geldiğini ifade etmektedir.⁴³⁶ Yirminci yüzyılda insanları tüketen kadın-erkek, siyah-beyaz, sağ-sol gibi eski siyasi savaşların artık geride kalacağını ifade eden Lasn, *Kültür Bozumu* adlı kitabında şöyle yazmıştır: “Artık uğrunda çarpışmaya geçecek, bizi özgürleştirecek tek savaş, şirketlerin “cool” (havalı) üretme makinesine karşı vereceği savaştır.”⁴³⁷

Bugünün dünyasında medyanın kitleleri nasıl tesiri altına aldığını çözümlemek hayati bir önem taşımaktadır. Çünkü günümüzde markalar yalnızca ürünlerinin tanıtımını yapmamakta; medya aracılığıyla sosyal yaşamda anlamın kurulma biçimini de şekillendirmektedir. Dolayısıyla kültür bozucuları, aslen büyük şirketler ve markalar tarafından yalnızca kar elde etmek için insan zihnine gönderilen iletilerin etkilerinden korunmayı sağlamaya çalışmaktadır. En önemlisi de “kitle iletişim araçlarıyla kurduğumuz ilişkinin biçimini ve toplumsal yaşamda anlamın oluşum biçimini”⁴³⁸ değiştirmeyi hedefleyen çalışmalar yürütmektedir.

Kalle Lasn, 1999 yılında yayınlanan *Kültür Bozumu* adlı kitabında, Amerika'nın tescilli bir markaya dönüştüğüne değinmiştir -diğer ülkelere de yayılmış bir marka- ve kültürün de artık halk tarafından değil, şirketler tarafından yalnızca satın alınmak için üretilen bir ürün haline geldiğini yazmıştır.⁴³⁹ “Markalar, ürünler, modalar, şöhretler, eğlenceler – kültür üretimini çevreleyen gösteriler – artık kültürümüzün kendisi oldu. Bize biçilen rol daha çok dinlemek ve seyretmek; daha sonra duyduklarımız ve gördüklerimiz doğrultusunda satın almak.”⁴⁴⁰

İnsanları sürekli olarak bir ürün/hizmet satın almaya, satın alma yoluyla “cool” olmaya davet eden reklamlar ne Amerikalılara ne de diğer dünya vatandaşlarına televizyonda izletilen refahı ve mutluluğu getirememiştir. Lasn, medya aracılığıyla satın alma dürtülerinin yönlendirildiği bir çağda, gelişimi hızlandırması beklenen

⁴³⁶ Lasn, vii.

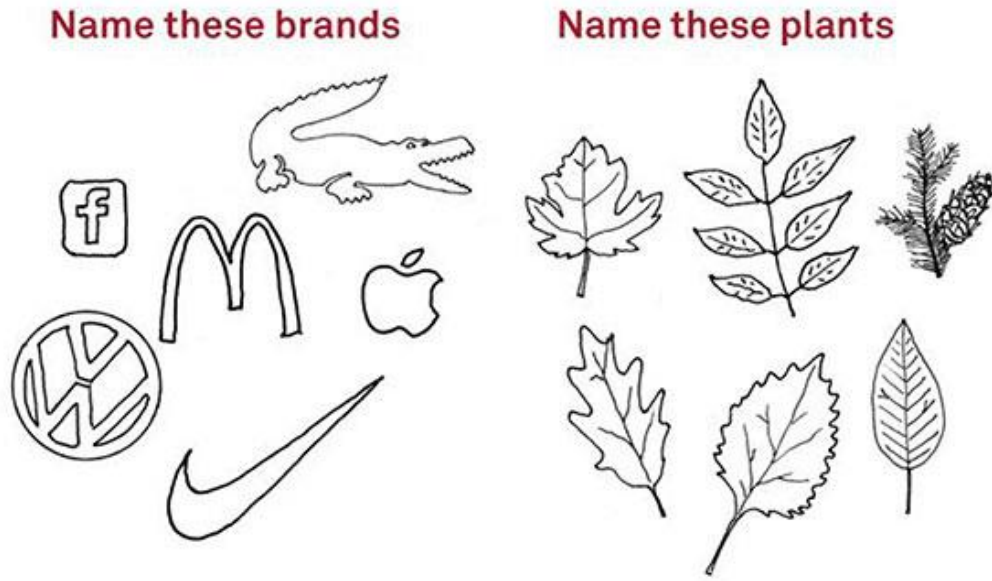
⁴³⁷ Lasn, xiii.

⁴³⁸ Lasn, viii.

⁴³⁹ Lasn, ix.

⁴⁴⁰ Lasn, ix.

endüstriyel üretimin, ancak bir alışveriş çılgınlığına yol açtığını ve aşırı tüketimin aslında yerküreye giderek zarar verdiğini fark etmiş ve buna karşı bir mücadeleye girişmiştir. Kurucusu olduğu Adbusters Media Foundation'ın yayınları ve kolektif olarak düzenlenen -televizyon kapatma haftası, hiçbir şey satın almama günü gibi-yaratıcı eylemler ile, medyanın, değerleri ve yaşam biçimlerini büyük ölçüde şekillendirmeye başladığı bu çağda, manipüle edilmeden, özgürce hareket edebilmenin yollarını aramaktadırlar.⁴⁴¹



Şekil 33: Adbusters (Reklam Avcıları) tarafından hazırlanan bir karşı-reklam örneği.

Kaynak: <https://www.adbusters.org/spoofs-ads/name-these> (E.T.: 09.10.2022)

Tıpkı Paris'teki 1968 ayaklanmalarına ilham veren Sitüasyonist Enternasyonal hareketin yıllar önce medyanın ve tüketim kültürünün toplumsal ilişkileri yönlendirmesine karşı çıkan eylemleri gibi, Adbusters eylemcileri de bireyleri “bahtı kara asalak tüketici”⁴⁴² konumundan çıkaracak olanın, gündelik hayattaki eylemlerde ve seçimlerde yattığı görüşündedir.

Lasn, bir süpermarketin otoparkında yaşadığı ve bir tür uyanış olarak adlandırdığı eylemlerden birini şöyle anlatmaktadır:

⁴⁴¹ Lasn, x-xi.

⁴⁴² Lasn, xii.

“Market arabasını alabilmek için makineye madeni para atarken koyun gibi davrandığımı fark ettim. Her hafta nefretle geldiğim, hiç yerli sebze-meyve satmayan, para ödetmek için beni daima sırada bekleten steril bir market zincirinde para harcayabilme ayrıcalığı için makineye bozuk para atıyordum. Alışverişim bittiğinde paramı geri alabilmek için, verimlilik uzmanlarının tasarladığı biçimde arabayı diğer arabaların arkasına koyup kırmızı düğmeye basmam gerekiyordu.

Kafamda bir sigorta attı. Durdum ve kimsenin seyretmediğinden emin olmak için etrafa baktım. Sonra cebimdeki yamuk bozukluğu alıp makinenin deliğine bütün gücümle ittirdim. Sonra da Buda heykelciği anahtarlığımla parayı sıkışana kadar makinenin içine çaktım. ...Sonra da o süpermarketten ayrılarak yolun sonundaki küçük manava yöneldim. Kendimi aylardır hissetmediğim kadar zinde hissettim.”⁴⁴³

Lasn’ın bu eylemi, “Sistem seni öğütüyorsa, öğütme makinesinin fişini çek.”⁴⁴⁴ fikrinin eyleme dökülmüş bir örneği gibidir.

Kültür bozucuları, uzun yıllardır düzenledikleri televizyon kapatma haftası (yakın zamanda dijital detoks olarak değişmiştir) ve hiçbir şey satın almama günü gibi tüm dünyaya yayılan toplu eylemler gerçekleştirmektedir. Adbusters’ın sık kullandığı metotlardan biri de Sitüasyonistlerin detournement (saptırma) olarak adlandırdıkları yöntemi kullanarak karşı-reklamlar üretmektir. Bu karşı-reklamların amacı, -tıpkı hareketin kuruluşunda etkili olan olayda olduğu gibi- hedeflerine aldıkları reklamın genel görüntüsünü ve duygusunu taklit ederek, tüketiciyi reklamda yer alanın tam zıddının beklediğini açığa çıkarmaktır.⁴⁴⁵

Örneğine John Carpenter tarafından yönetilen 1988 yapımı *They Live* (Yaşıyorlar) filminde de rastlanabilecek, reklamların altında yatan gerçek mesajları ifşa etme; karşı-reklamlarda, filmdeki gibi doğrudan bir metin olarak değil, karşı mesaj ve kimi zaman alay unsurunu da içinde barındıran metaforların kullanımıyla verilmektedir.

Örgütlü eylemler organize eden Black Spot (Kara Leke) Kolektifi ise Adbusters’ın aktivist kolunu oluşturmaktadır. Black Spot Kolektifi, Adbusters’ın reklam karşıtı fikirlerini sokaklara taşımaktadır. Çağrılarını Adbusters’ın resmi web sitesinden yapan kolektifin, bugün 140.000 üyesi bulunmaktadır. Kolektif, 24 saatliğine bile

⁴⁴³ Lasn, xii.

⁴⁴⁴ Lasn, xii.

⁴⁴⁵ Lasn, 146.

olsa sokakları reklamlardan arındırmak için; billboard, broşür, afiş, pano gibi çeşitli alanlarda yer alan ve satın alma çağrılarını yapan tüm reklamların ve logoların üzerlerini kara lekelerle kapatma gibi eylemler düzenlemektedir.

Doğrudan küresel ekonomi politikalarını hedef alan önemli örneklerden biri ise 1999 yılında A.B.D.'de ortaya çıkan Dünya Ticaret Örgütü (D.T.Ö.) protestoları olmuştur. Bu büyük çaplı eylem, Washington eyaletine bağlı Seattle'da düzenlenen, 135 ülkeden delegelerin ve devlet başkanlarının katıldığı D.T.Ö. zirvesinin toplandığı günlerde ortaya çıkmıştır. Daha evvel de Dünya Bankası'nın projelerine veya özelleştirme girişimlerine karşı benzer kaygılarla ortaya çıkan hareketler olmuşsa da Seattle buluşması, küresel sistemi bütünüyle hedef alan ilk büyük protesto olmuştur. Bu önemli olay, bir dalga etkisi yaratmış; böylece Uluslararası Para Fonu (IMF), Dünya Bankası ve G-8 gibi kurumların uluslararası çapta düzenlenen zirve toplantıları daha sonraları da sıklıkla protesto ile karşılaşmıştır.⁴⁴⁶

Seattle'da düzenleyecekleri protesto için farklı aktivist gruplar günler öncesinden buluşup hazırlıklar yapmış, küreselleşme konusunda bilinçlenme amacıyla çeşitli çalışmalar yürütmüşlerdir. Sivil toplum kuruluşu üyeleri, işçi sendikaları, çevreciler, dini gruplar ve öğrenciler gibi çeşitli kesimlerden oluşan aktivistler, sokaklarda yapılacak olan tiyatro gösterilerini planlamışlar ve şiddetsiz protesto eylemleri üzerine çalışmışlardır. Protestoyu organize eden aktivistlerin bir bölümü farklı şehirlerden gelse de çoğunluğu Seattle'dandır ve gruplardan bir kısmı, toplantının düzenleneceği yerin yakınlarındaki Speakeasy isimli internet kafede buluşmuştur. Ön hazırlıklarını burada tamamlayan aktivistler, protesto için kartondan kuklalar hazırlamıştır. Göz altına alınma ihtimaline karşı avukatlar da hukuki destek konusunda hazırlık yapmışlardır.⁴⁴⁷

Aktivistlerin protestolarının başarısı, yalnızca toplantının tamamlanmasını ve zirvede alınan kararların deklarasyonunu engellemekle sınırlı kalmamış; Seattle eylemleri, D.T.Ö. toplantısının çıktılarının yer alması beklenen gazetelerin manşetlerini de ele geçirmiştir. Toplantı için şehre gelen uluslararası medya organları, sokaklarda küresel sisteme karşı verilen geniş çaplı bir mücadeleye tanık olmuş, bu mücadele

⁴⁴⁶ Hardt ve Negri, *Çokluk*, 302-3.

⁴⁴⁷ Hardt ve Negri, 302.

medyada büyük yankı uyandırmıştır. Eylemlerde özellikle şiddet açığa çıktıkça medya, konuya daha ilgili yaklaşmaya başlamıştır.⁴⁴⁸

Protestocuların birçoğu şiddet yanlısı değildir, hatta ortamda barışçıl bir hava vardır. Eylemcilerin en şiddetli protestoları, Starbucks ve McDonald's gibi global şirketlere ait dükkanların camlarının indirilmesini içeren; mülkiyeti hedef alan türden eylemlerdir. Bu eylemler nedeniyle de kimse yaralanmamıştır. Medyanın fazlasıyla ilgisini çeken bu türden eylemler sonrasında protestolara haberlerde daha çok yer verilmeye başlanır.⁴⁴⁹

Protestoların ve toplantı bölgesinin işgalinin ısrarla devam etmesi, böyle bir eylem için hazırlıksız bulunan polis teşkilatını daha sıkı önlemler almak üzere harekete geçirmiştir. Protestoculara karşı en başta yumuşak davranan polis, eylemlerin şiddeti artınca hem protestoculara hem de Seattle halkına karşı biber gazı ve plastik mermi kullanmaya başlamıştır. Kontrolden çıkan polis, daha sonra gerçek mermi de kullanmış ve Göteborg'ta bir kişinin yaralanmasına; Cenova'da ise bir kişinin ölümüne sebep olmuştur.⁴⁵⁰

Medyanın protestolara olan ilgisi, bu ilgiden fayda sağlamak isteyenler için de önemli bir malzeme olmuştur. Örneğin, Dünya Bankası yetkililerinden, tanınmış köşe yazarlarına kadar birçok kişi, protestocuların küresel sistemin içindeki eşitsizliğe, adaletsizliğe ve küreselleşmenin yarattığı yoksulluğa yönelik eleştirilerinde haklı olduğunu söylemiştir. Dönemin A.B.D. başkanı Bill Clinton (1946-A.B.D.) ise, henüz protestolar sürerken kendi iktidarını sağlamlaştırmak üzere, protestocuları destekler görünen konuşmalar yapmıştır.⁴⁵¹

Ancak küresel liderlerin desteği yahut D.T.Ö.'nün 1999 yılındaki toplantısının engellenmiş olması, çok da büyük bir başarı olmamıştır. Zira D.T.Ö., küresel sistemi sembolize eden bir yapıysa da en güçlü kurum değildir. Üstelik bu yapı, önemli bir hasar da almamıştır ve D.T.Ö. zirvesi, daha sonraki yıllarda yüksek güvenlik önlemleri alınarak düzenlenmiştir.⁴⁵²

⁴⁴⁸ Hardt ve Negri, 302.

⁴⁴⁹ Hardt ve Negri, 303.

⁴⁵⁰ Hardt ve Negri, 303.

⁴⁵¹ Hardt ve Negri, 304.

⁴⁵² Hardt ve Negri, 304.

Bu protestoda dikkate değer en önemli husus, birbirine karşıt gibi görünen ve çok farklı çevrelerden gelen grupların, küresel sisteme karşı bir direniş hareketi başlatmasıdır. Bu direniş hareketi için Seattle, bir buluşma noktası olmuştur. Örneğin Seattle buluşmasında daha önceleri farklı çıkarlara sahip görünen sendikalarla çevreciler iş birliği yapmıştır. Çelik işçileri ile dok işçileri kendi bulundukları kortejden ayrılıp deniz kaplumbağası kuklalarının bulunduğu grubun içine karışmış, sokaktaki protestolara katılmıştır. Seattle örneğinde olduğu gibi daha sonraları da başka yerlerde küresel ekonomi politikalarını protesto amacıyla birçok topluluk bir araya gelmiştir.⁴⁵³

Seattle buluşmasında eylemcileri bir arada tutan, farklı grupların birleşerek, merkezi bir yapı altında toplanmaları değil, bu farklılıklarını koruyarak bir arada olacakları bir ortam yaratabilmeleridir. Bu türden bir ortam, yeni bir direniş yönteminin de habercisi olmuştur: farklı grupların hem birlikteliklerini hem de tekilliklerini koruduğu geniş ve açık bir ağda buluşmak.⁴⁵⁴



Şekil 34: DTÖ protestosunda kaplumbağa kostümlü aktivistler, Seattle, 29 Kasım 1999. Fotoğraf: Paul Joseph Brown, Seattle Post-Intelligencer.

Kaynak: <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/imlsmohai/id/16535/> (E.T.: 09.10.2022)

⁴⁵³ Hardt ve Negri, 304-5.

⁴⁵⁴ Hardt ve Negri, 304-5.

Gündelik hayatın alışıldık işleyişinde yaratılan kırılma anları olan bu işgal eylemlerine bir diğer örnek de 2011 yılının Eylül ayında başlayan Occupy Wall Street'tir. Bu işgal hareketinin bir uzantısı olarak da Occupy Museums (Müzeleri İşgal Et) Hareketi ortaya çıkmıştır. Occupy Museums, müze ve sanat kurumlarındaki etkinliklerin içeriğine ve bu kurumların finansal kaynaklarını kullanım biçimine yönelik eleştirel bir müdahale olmuştur. Occupy Museums, bir kamusal mekan olan müzelerin işgal edilmesini ve bu alanların demokratik bir tartışma mekanına dönüştürülmesini hedefleyen eylemler yapmıştır.⁴⁵⁵

New York Modern Sanat Müzesi (MoMA)'nde düzenlenen *Diego Rivera: Modern Sanat Müzesi için Duvar Resimleri* isimli sergi esnasında ise içlerinde Occupy Sotheby's, Art and Labour, ve 16 Beaver adlı kolektiflerin de olduğu sanatçı ve aktivistler, müzenin ikinci katında bir toplantı organize etmiştir. Müzede radikal devrimci bir sanatçı olan Diego Rivera (1886-1957, Meksika)'nın çalışmaları yer alırken; kentin diğer tarafında bulunan, toplumun yalnızca %1'lik kesimine hitap eden bir kurum olan Sotheby's müzayede evinde sendikali işçiler toplu halde işten çıkarılmaktadır. Üstelik, MoMa'nın yönetim kurulunda bulunan iki kişiden biri, müzayede evinde yönetim kurulu üyesi olarak bulunmakta, diğeri ise danışman olarak görev yapmaktadır. Bu iki durum arasındaki çelişkiyi vurgulamak isteyen Occupy Museums eylemcileri, Diego Rivera, André Breton ve Lev Troçki tarafından yazılan *Bağımsız Devrimci Sanat için* (1938) başlıklı manifestoyu sesli okumuştur.⁴⁵⁶

Occupy Museums, aynı zamanda bu müdahaleyi gerçekleştirmek için özellikle cuma gününü seçmiştir. Zira diğer günler müzeye giriş ücreti 25 dolardır; cuma günleri ise Target isimli mağaza zincirinin sponsorluğunda müzeye ücretsiz girilebilmektedir. Ancak karşılığında müze, cuma gününü "Target Free Friday" olarak isimlendirmiştir. Müzenin bu isimlendirmede bir marka adını vurgulayarak reklam yapması da eylemciler tarafından protesto edilmiştir. Çünkü müzeye haftada bir gün ücretsiz giriş uygulaması, esasen 1970'lerde Artists Workers Coalition'ın öncü girişimleri sonucu herkesin müzeye ücretsiz erişim hakkı elde edebilmesi için uygulamaya konmuştur.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Thompson, *İktidarı Görmek*, 60.

⁴⁵⁶ Thompson, 61.

⁴⁵⁷ E-skop, "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin": Occupy MoMA".



Şekil 35: 13 Ocak 2012'de Occupy Museums tarafından gerçekleştirilen eylemden bir görünüm.
Fotoğraf: Erik McGregor.

Kaynak: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/occupy-moma-58661/> (E.T.: 10.10.2022)

Türkiye’den bir işgal örneği ise 2013’te İstanbul Bomonti’de bulunan Kazova Trikotaj A.Ş. fabrikasının kapanmasının ardından, işçilerin fabrikaya el koyarak patronsuz bir üretim modeline geçmesi ile yaşanmıştır. Zaten aylardır maaşlarını alamayan işçiler, 2013 Ocak’ında fabrikanın beklenmedik şekilde kapatılmasından ve el değiştirmesinden sonra işyeri önünde direnişe geçmiş; bu direniş hareketini fabrikanın işgal edilmesi takip etmiştir. Gezi Direnişi (2013) döneminde açık forumlarda konuyu gündeme getiren işçiler, Özgür Kazova olarak Kasım 2014’te fabrikada bulunan makineleri kullanarak patronsuz üretime geçiş yapmıştır.⁴⁵⁸

Gündelik hayatın alışlagelmiş seyrini değiştiren bu eylem, işçilerin esasen kendilerine ait olduğunu anladıkları üretim araçlarını ele geçirmesiyle gerçekleşmiştir. Fabrikanın ani kapanışından sonra başka bir işte çalışmak yerine, işçiler kendi iradeleriyle, kendi belirledikleri koşullarda işlerine devam etmiştir. İşgalden sonra gönüllülüğe dayalı ve eşitlikçi bir üretim modeli benimseyen işçiler, kendi öz yönetimlerini oluşturmuş ve dayanışma temelinde faaliyetlerini sürdürmüştür. Her hafta düzenledikleri toplantılarda, yapacakları çalışmalar hakkındaki kararları birlikte almıştır.⁴⁵⁹ Öz yönetim, gündelik hayatın kolektivite temelinde nasıl eşitlikçi bir şekilde sürdürülebileceğini gösteren bir örnek oluşturmuştur.⁴⁶⁰

Üretimlerini yaratıcı bir şekilde geliştirme fırsatı da elde eden işçiler, belirli standartlarda üretimin yanında yeni denemeler de yapmışlardır. Ancak en önemlisi onların bu girişimi, insanlar arası iletişimi değiştiren bir eylem olmuştur. Zira kapitalist üretimde diyalog alanları kapalıdır. Ancak yapacakları çalışmalar hakkında konuşan işçiler için diyalog kurma, ortak karar verme ve paylaşımın kapısı da açılmıştır. Gündelik hayatın dönüşümü, yeni tartışmaları ve karşılaşmaları da gündeme getirmiştir.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Bakçay Çolak, “Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatif Deneyimi”, 293.

⁴⁵⁹ Bakçay Çolak, 294.

⁴⁶⁰ Bakçay Çolak, 300.

⁴⁶¹ Bakçay Çolak, 301.



Şekil 36: Kazova tekstil işçilerinin direnişin 100. gününde fabrika önünde düzenledikleri etkinlikten bir fotoğraf.

Kaynak: <https://kazovaiscileri.blogspot.com/p/blog-page.html?m=1> (E.T.: 10.10.2022)

Toplumun farklı kesimleri ile bir araya gelme ve yeni diyalog alanları açma amacı taşıyan bir örnek olarak ise Sanatçı Jeremy Deller (1966, İngiltere) tarafından 2009 yılında yapılan *It Is What It Is: Conversations About Iraq* (Neyse O: Irak Hakkında Konuşmalar) isimli proje ele alınabilir. Projede sanatçı, Irak'taki bir pazar alanına düşen bomba nedeniyle 38 kişinin hayatını kaybettiği olaydan sonra, el-mütenebbi Caddesi'nde bulunan ve patlamada büyük hasar gören bir arabayı A.B.D.'ye götürmüştür. Harap olmuş haldeki otomobilin, bir römorkun arkasına yerleştirilerek, New York City'den Los Angeles'a götürülmesini ve bu yol boyunca da farklı noktalarda durarak sergilenmesini içeren proje, o dönemde Irak'ta sürmekte olan savaşa dair somut bir veriyi görünür kılarak savaş hakkında konuşma amacıyla üretilmiştir. Araç, rota boyunca üniversite kampüslerinde ve çeşitli meydanlarda sergilenmiş, sergilendiği süre içinde otomobilin yanına gelen kişilerle savaş üzerine

konuşmalar yapılmıştır. Konuşmalara Irak savaş gazisi Jonathan Harvey ile Iraklı mülteci ve sanatçı Esam Pasha eşlik etmiştir.⁴⁶²

4000 km'den fazla yol kateden bu gezici serginin her durağında projeye ilgi gösteren insanlarla çeşitli diyaloglar kurulmuştur. Sadr kentinde yaşanan çatışmalar, Irak Savaşı ile Vietnam Savaşı'nın benzer yönleri, Irak-İran ilişkileri, Bağdat Müzesi'nin tahribatı, savaş gazilerinin travmaları, İslam tarihi, farklı mezhepler arasındaki dinamikler, Bağdat'taki sanatçıların durumu, Saddam Hüseyin döneminde gündelik yaşam, terör karşıtlığı, Obama'nın siyasi vaatleri, Afganistan'daki savaş, petrol endüstrisinin geleceği gibi, birçok farklı konu etrafında şekillenen diyaloglar olmuştur.⁴⁶³



Şekil 37: A.B.D.'deki tur süresinde çekilen bir fotoğraf. Jeremy Deller, *It Is What It Is*, 2009.

Kaynak: https://www.jeremydeller.org/ItIsWhatItIs/ItIsWhatItIs_Video.php (E.T.: 10.10.2022)

Çalışma, farklı diyalog alanları açmayı ve bu diyaloglara herkesin katılımını hedeflemiştir. Projede öğretici bir tavır benimsenmemiş; deneyim ön plana

⁴⁶² Thompson, *İktidarı Görmek*, 35.

⁴⁶³ Thompson, 36.

alınmıştır. Katılımcıların savaşı deneyimlemiş kişilere doğrudan soru sorabilmeleri, uzmanlarla konuşma fırsatı elde edebilmeleri; sohbetlerin, açık uçlu olması ve yönünü de diyalogların belirlemesi amaçlanmıştır.⁴⁶⁴

Projenin siyasi bir propaganda mı yoksa bir pazarlama yöntemi mi olduğunu anlamaya çalışan kişilerin dikkatlice yaklaştığı çalışmanın, uzun süre devam eden sohbetler sonunda kişilerin katılımıyla gerçekleşen bir deneyimi hedeflediği anlaşılmıştır. Konuşmalara dahil olan savaş gazileri, bu sohbetlerde kendi acı dolu deneyimlerini ifade etme imkanı bulmuş, askerlerin anne babaları, çocukları hakkında konuşmuş, Araplar ve Iraklılar ise terör karşıtlığının yarattığı paranoyaya dair kaygılarını paylaşmıştır. Iraklı sanatçı ve mülteci Pasha da Irak'taki savaşın kültürel etkilerini ve kendi yaşadığı zorlu deneyimleri aktarmıştır. Savaşla ailesel bir bağı olmayan katılımcılar da konuşmaları dikkatle dinlemiştir.⁴⁶⁵

Çalışma, New Museum (New York), Hammer Museum (L.A.) ve Museum of Contemporary Art (Chicago) olmak üzere üç farklı müzede sergilenmiştir. New Museum'daki sergiye, her gün savaşı birebir deneyimlemiş farklı bir kişi (muhabir, doktor, gazi, akademisyen, aktivist) dahil olmuştur. Katılımcılar, bu kişilerle birebir konuşma olanağı bulmuştur. Alışlageldik eser türünü ve sergileme formatını aşan bu çalışmada sanatçı Deller'in yaptığı, bir diyalog alanının oluşumuna katkı sağlamak olmuştur.⁴⁶⁶

Deller'in eyleminde, yukarıda bahsi geçen diğer örneklerdeki gibi doğrudan bir mesaj iletme kaygısı veya açık politik bir duruş yoktur. Bu nedenle onun çalışmasının, aktivizm ile sanat arasında kurulan ilişkinin farklı bir boyutunu temsil ettiğini belirtmek gerekir. Deller'in çalışmasında, dolaylılık değil, açık uçluluk ve muğlaklık görülür. Ancak toplumsal meseleleri ele alan, kamusal alanda gerçekleştirilen, anlamı belirsiz görünen ve yoruma açık olan bu tür estetik eylemlerin de politik içerimleri vardır. Kimi durumlarda da bu belirsizlik, sanatçılar tarafından özellikle tercih edilir.⁴⁶⁷

Muğlak ifade tarzı, reklamlarda kullanılan türden açık ve doğrudan anlatım diline verilen bir tepki olarak tercih edilebilir. Zira görselliğin insanları manipüle etme

⁴⁶⁴ Thompson, 36.

⁴⁶⁵ Thompson, 36.

⁴⁶⁶ Thompson, 37.

⁴⁶⁷ Thompson, 49.

amacıyla kullanıldığı bir çağda, muğlak jestler, bireylerin kendi yorumlarını yapabilmesine olanak tanır.⁴⁶⁸ Kendiliğindenliğe ve farklı yorumlara olanak vermek, aynı zamanda çelişkili durumları açığa çıkarmanın da bir yoludur.

Kimi zaman da biçimsel ret, sanatçılar tarafından özellikle benimsenen bir direniş pratiği olabilir. Eserin anlamının belirsiz bırakılması, fazla açık seçik olmanın getireceği zararlardan korunmak adına yapılan bir tercih de olabilir. Ancak yine de her alımlayıcı veya katılımcının, bu belirsiz ve açık uçlu anlatımları yorumlama becerisi yahut bilgi düzeyi değişkenlik gösterdiğinden, bu türden çalışmaların yaratacağı etki de belirsizlik içinde kalır.

Öte yandan muğlak jestler, daha sonradan kapitalist ideolojilere de kolaylıkla eklemenebilir olması yönüyle tehlikelidir. Özellikle büyük şirketler veya galeriler, bu çalışmalardan kazanç sağlama konusunda sanatçıları teşvik edebilir.⁴⁶⁹ İçeriğin asıl mecrasından (gündelik hayattan) koparılması, onun kolaylıkla sindirilmesine ve bir gösteri malzemesine indirgenmesine sebep olabilir. Bu nedenle toplumsal alanla ilişki kurmaya yönelik olan ancak niyetini açık etmeyen bu türden sanat projelerini yorumlarken önemli olan husus, sanatçılar tarafından ortaya konan çalışmaların, hangi mecralarda gösterildiği ve hangi kurum tarafından niçin fonlandığı konusunda detaylı bir araştırma yapmaktır.

Açık anlatımdan kaçmanın, sanatçılar için bir tür özgürlük alanı yarattığı durumlar da olmaktadır. Tıpkı 20. yüzyılın avangart sanat hareketlerinin estetik eylemlerinde olduğu gibi, akıl-dışılığın ve absürtlüğün kullanımı, sanatçılar için baskıcı bir ortamda kaçış noktaları yaratmanın bir yolu olur.

Örneğin 2006 yılında eteam isimli kolektif tarafından International Airport Montello (Montello Uluslararası Havalimanı) isimli bir proje gerçekleştirilmiştir. Bu projede, Nevada eyaletinin Montello isimli küçük bir kasabasında, uzun yıllardır kullanılmayan bir uçak pistinin trafiğe açılması için bölgede yaşayanlarla ortak bir çalışma yürütülmüştür. Ekonomik sıkıntıların giderek arttığı ve çok az sayıda kişinin yaşadığı bu kasabada bir uçak uçurmak, kulağa absürt gelse de iki kişilik eteam grubu, proje için ödenek bulmayı ve kasabalıları, bu hedef etrafında örgütlemeyi başarmıştır. Kasaba sakinleri, çalışmalara dahil olmuş ve uçak uçurma projesinde

⁴⁶⁸ Thompson, 51.

⁴⁶⁹ Thompson, 55.

çeşitli görevler almıştır. Proje, hayal kurmanın ve birlikte hareket ederek bu hayali gerçekleştirmenin mümkün olduğunu göstermiştir.⁴⁷⁰

Avusturyalı kolektif Gelitin'in 2007 yılında yaptığı Dig Cunt (Am Kaz) eylemi ise belirsizliğin yarattığı karmaşık durumların kullanımına bir örnek oluşturur. Dört kişiden oluşan grup, her gün Coney Island plajına giderek bir çukur kazmış ve gün sonunda bu çukuru kapatmıştır. Bir hafta boyunca devam eden bu eylem esnasında, grubun yanına gelen insanlar, ne olup bittiğini anlamaya çalışmış ve ekibe eylemleri hakkında sorular sormuştur. Günlerini bir iş yaparak, daha sonra da bu işi bozarak geçiren, kumda oyun oynar gibi görünen dört kişinin bu eylemi, ilk bakışta oldukça anlamsız bir çaba olarak görünebilir. Ancak çalışma, öncelikle seçilen isim nedeniyle kışkırtıcı bir nitelik taşır.⁴⁷¹ Bununla birlikte, gündelik hayattaki her eylemin anlamlı olma zorunluluğunu yıkar ve neyin anlamlı olduğuna dair yeni bir sorgulamanın kapısını açar. Kısacası, kamusal alanda yapılan ve ilk bakışta anlamsız görünen bu türden estetik eylemler, gündelik hayatın olağan akışını bozar ve mevcut düzenin eleştirisini yapabilmeye katkıda bulunan bir direniş yöntemi olarak okunabilirler.



Şekil 38: Dig Cunt (Am Kaz), Gelitin, Coney Island, New York, A.B.D., 2007.

Kaynak: https://www.gelitin.net/projects/dig_cunt/ (E.T.: 11.10.2022)

⁴⁷⁰ Thompson, 45-46.

⁴⁷¹ Thompson, 48.

4. SONUÇ

Sanatın gündelik hayatı dönüştürme potansiyelini ve bir direniş yöntemi olarak kullanımını araştıran çalışmada, öncelikle 18. ve 19. yüzyıllardan itibaren toplumda sanatın ve sanatçının değişmekte olan konumu ele alınmıştır. Sanatın toplumda dönüşüm yaratma potansiyeline gönderme yapan bir kavram olarak sosyal sanat nosyonunun literatüre girdiği döneme denk düşen; hem Avrupa’da hem dünyada önemli siyasi-sosyal dönüşümlerin önünü açan Fransız Devrimi (1789) ve sanata etkisi incelenmiştir.

Haksızlık ve eşitsizliklere karşı direnişe geçilerek radikal durumların yaratımı vasıtasıyla gerçekleştirilen Fransız Devrimi, tarihsel bir olay olarak değil, kendisinden sonra gelen toplumsal hareketlere ilham olacak ve etkisini koruyacak bir devrim noktası olarak tanımlanmıştır. Mutlak erkin, toplumların birlikte hareket etmesiyle alaşağı edilebileceğini gösteren bu devrime, diğer ülkelerin de bağışık olamaması, Fransız Devrimi’nin niteliğini evrensel yapmıştır.

Sanatın gündelik hayatla ilişki kurabilmesini olanaklı kılanın, sosyal sanat nosyonuyla ilişkili olarak, toplumsal alandaki devrimci dönüşüm olduğu çıkarımına varılmıştır. Fransız Devrimi’nin getirdiği özgürlükçü fikirler ertesinde, 1820’lerden sonra yükselişe geçen romantik eğilimler ise sanatta bir özerkleşme sürecine girildiği göstermiştir.

Sosyal sanat nosyonunu literatüre kazandıran Condorcet’nin izinden giden Saint Simon’un da devrim sonrası toplumun ihtiyacı olan sosyal sistemi tespit edebilmek için yürüttüğü çalışmalar, toplumsal hayatla sanatçının kuracağı yeni ilişkinin habercisi olmuştur. Toplumsal hayatın, gönüllülüğe dayalı bir organizasyon olması gerektiğini düşünen Simon, üretim ve emeğe değer verilen bir sosyal sistem hayal etmiş, bu toplumsal düzende de sanatçılara öncü (avangart) rolü vermiştir. Simon’un tanımı, sanatçının topluma yön verebilecek kurucu bir özne olarak yeniden konumlanmasını mümkün kılmıştır.

Saint Simon'un çağdaşı Charles Fourier'nin görüşlerinden ilham alan sanat eleştirmeni Laverdant'ın ise 1845'te yayınlanan eserinde sanatın bir eylem aracı olarak devrimci fikirleri yaygınlaştırma potansiyeline yaptığı vurgu, toplumda avangart sanatçıların devrimci durumların yaratımına katkı sağlayabilecek bir yerde konumlanabileceğini ifade etmiştir.

19. yüzyıla değin gündeme getirilmeye başlanan sanatın toplumsal konumu ve işlevi meselesi, devrimcilik fikirleriyle doğrudan ilişkilenebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısına değin pratik alanda karşılığını bulamamıştır. Sanatın bu devrimci potansiyelini açığa çıkarmasının olanaklarının ise 1830'larda işçi sınıfının güç kazanmaya başlamasının ardından, 1848 Devrimlerinde örgütlenerek, bağımsız bir şekilde siyasi hak taleplerini dile getirmesiyle ilişkili olarak açığa çıkabildiği görülmüştür.

1850'lerde Gustave Courbet'nin, burjuva tarzı sanat anlayışını tersine çevirecek türden bir yenilik yaparak, toplumsal gerçekliği olduğu şekilde ortaya koyması, Laverdant'ın avangart sanatın rolünü tanımlarken kullandığı açıklayıcı olma vasfının pratik ifadesi olmuştur. Eserleriyle dönemin sosyal sistemine yönelik eleştirel tavrını ortaya koyan Courbet; izleyicilere, gerçek hayatla bağlantı kurarak, mevcut toplumsal düzenin doğrudan eleştirisini yapabilme olanağı açmıştır.

Proudhon'a göre, Courbet, estetik formlar aracılığıyla toplumsal bir meseleyi sanatsal alana doğru genişletmiş; Emile Zola'ya göre ise Courbet'nin eserleri, içeriğindeki özgür tavrı nedeniyle toplumsal özgürleşme faaliyetlerine katkıda bulunmuştur. Yazarların 1850-60'lı yıllarda öne sürdüğü bu görüşler, hem sanatçının özgürleşme sürecine katkıda bulunmuş hem de sanatın toplumla ilişkisini yeniden düşünmeyi gerekli kılmıştır.

Sanat, ister estetik kaygılarla, biçimsel özgürlüğün bir ifadesi olarak ortaya konsun, isterse bir toplumsal özgürleşme aracı olarak kullanılsın, her halükarda devrim süreçleri ile ilişki halinde gelişmiştir. Toplumsal devrimler, kimi zaman estetik eğilimlere yön vermiş kimi zaman da bu eğilimler, sosyal bir dönüşüm sürecine girildiğini müjdeleyen göstergeler olmuştur.

Şüphesiz, Proudhon, Marx ve Baudelaire gibi, dönemin filozof ve yazarları ile yakın ilişkide bulunan Courbet'nin çarpıcı realizminin temelinde de sınıf mücadelesinin yansımaları vardır. O, işlediği toplumsal konular bakımından sanatın gündelik

yaşamla olan ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bununla birlikte, Courbet'nin sanat alanına en büyük katkısı, bir duruş olarak sergilemeyi tercih ettiği edimsellik olmuştur. Sanatçı, ancak bu edimsellik sayesinde gündelik hayatın işleyiş tarzı üzerine eleştirel bir tavır ortaya koyarak, otoriteye karşı çıkıp direnebilen, kendi iradesi ile hareket ederek, kolektif bir yapı içinde özgürlüğün olanakları üzerine çalışan bir birey olabilmıştır. Courbet'nin Paris Komünü (1871) döneminde içine karıştığı olaylarda görülebileceği gibi, sanatçı sahip olduğu edimsel tavır sayesinde kamusal alanda söz hakkı elde etmeye başlamıştır.

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, sanatın özerkliğini eline almaya başlamasıyla, estetik alandaki yenilikçi denemeler de artış göstermiştir. Ancak 20. yüzyılın avangart sanatçılarının eleştirel tavrında görüldüğü üzere, genel anlamda ele alınırsa 19. yüzyıldaki estetik gelişmeler, biçimsel alanla sınırlı kalmış ve sanat, henüz hayatla bütünleşebilen bir etkinlik olamamıştır. Bu nedenle 20. yüzyılda ortaya çıkan avangart sanat hareketleri, hayatla ilişkisinin zayıf olması bakımından eleştirdikleri bu akımlara karşı bir tavır almıştır.

20. yüzyılda hayatı estetize etmeyi amaçlayan avangart sanat hareketlerinin ilki, İtalyan Fütürizmi olmuş; ardından bu eğilim Sovyet Avangartları, Dadacılar, Sürrealistler ve Sitüasyonistlerde de görülmüştür. Sanatın toplumsal dönüşümde etkin bir rol oynaması gerektiğini düşünen 20. yüzyılın avangartları, siyasetle de yakın ilişki kurmuştur. Onlar, Peter Bürger'in ifade ettiği gibi, sanatı bir yaşam praksişi olarak yeniden kurmak istemişlerdir.

Bu hareketlerden ilki olan ve 1909 yılında İtalya'da ortaya çıkan Fütürizm, İtalyan şair Marinetti tarafından yazılan bir manifestoyla ilan edilmiştir. 20. yüzyılın sanatına yön veren avangart kavramının şekillenmesinde büyük rol oynayan akım, Birinci Dünya Savaşı öncesinde endüstrileşmenin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Heyecanlı bir gelecek tahayyülü olarak Fütürizm; geleneksel sanatı dışlamış, sanatın, yalnızca müze ve sergi salonlarıyla sınırlı kalmasına tepki göstermiştir.

Fütüristler, 19. yüzyıl boyunca yaratılan sanat ve hayat ayrılığını reddederek, "Hayata yeniden girmek istiyoruz."⁴⁷² demiştir. Bu arzuyla, gündelik hayatı tiyatro sahnesiyle kaynaştıran yeni sanat formları icat etmişlerdir. Sanatçı-izleyici arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlayan deneyler yapmış; izleyicileri, röntgenci

⁴⁷² Boccioni vd., "Futurist Painting: Technical Manifesto", 65.

pozisyonundan çıkararak, katılıma teşvik etmişlerdir. Bedenin sınırlarını zorlayan deneyleriyle de enerjinin gücünü, insan eylemlerine uyarlamak istemişlerdir. Estetik deneylerinde Henri Bergson'un yaşama yönelmeye ve devinime ilişkin bir kavram olan *elan vital* mefhumunun etkisi görülmüştür.

Fütürist deneylerin tümü, avangart hareketlere daha sonra ilham verecek teknik yenilikler olmuştur. Hareket dünyada büyük yankı uyandırmış, Fütürist deneyler, Fransa, İngiltere, Almanya ve Rusya'da ilgi görmüştür.

1900'lerin başında, Rusya'da avangart sanatçılar, estetiği sokağa taşıma denemeleri yapmıştır. Natalia Goncharova, Vladimir Mayakovski, Mikhail Larionov gibi sanatçılar; David Burlyuk ve kardeşleri, absürd kıyafetler giyip yüzlerini boyayarak sokaklarda dolaşmıştır. Kimi zaman da burjuva tarzı etkinlik mekanlarını basarak yaygara çıkarmışlardır.

Dünyanın ilk işçi devrimi olan Ekim Devrimi (1917) sonrası, Rusya'da avangart sanatçılar, sanatı hayatla bütünleştirme arzularını uygulama alanı bulmuştur. 1917 Devrimi, burjuvaziye hizmet eden sanatı, yaşama döndürecek olanaklar yaratmıştır. Saint Simon'un hayatın düzenlenmesinde sanatçılara atfettiği öncü olma rolünün pratik denemelerinin, bu dönemde yapıldığı görülmüştür.

Sovyet Avangardında da sanatı, gündelik hayata yaklaştıran sanatçı-izleyici-eser arasındaki ilişkinin dönüşüme uğratılmasıdır. Bu nedenle katılımı teşvik eden kolektif teatral eylemler öne çıkmıştır. İnsanların kendi yaşamlarının aktörü olabileceğini düşünen yönetmen Evreinov, bu düşüncesini; "Bırakın hayatımızın her saniyesi tiyatro olsun."⁴⁷³ diyerek özetlemiştir.

Sovyet Devrimi'nden hemen önce Avrupa'da ortaya çıkan bir başka avangart hareket olan Dada ise Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Zürih'e sığınan sanatçıların müsterekliği ile kurulmuştur. Kökeni, 1916'da Zürih'te açılan Kabare Voltaire'e dayanan hareket, savaşı yaratan akıl ve ilerleme düşüncelerine karşı geliştirilen bir eylem biçimi olmuştur. Anti-sanat tavrını benimseyen Dadacıların, bu tavrının nedeni, sanatsal üretimin hayatın dışında değil, yaşamla özdeş bir eylem olduğu görüşüdür. Dada Hareketi'nin kurucuları Hugo Ball, Emmy Hennings ve

⁴⁷³ Evreinov'dan akt. Bishop, *Yapay Cehennemler*, 70.

Richard Huelsenbeck'i 1913'te bir araya getiren de *Revolution* (Devrim) adlı dergidir.

Dadacılar için deneysel bir ortak mekan olan kabarede üretilen eser, yaratım eyleminin kendisi olmuştur. Kabarede düzenlenen suarelerde, sanatçılar çeşitli ses, müzik ve dans denemeleri yapmıştır. Okunan şiirlere düdük ve çingırak gibi farklı seslerle eşlik etmişlerdir. Fütürist tiyatrodaki olduğu gibi, izleyicilerin katılımı teşvik edilmiş, sanatçı-izleyici arasındaki sınırlar aşılmaya çalışılmıştır.

Dada akımının içinden doğan bir hareket olan Sürrealizm ise hayatı yeniden kurgulama ve deneyimleme biçimlerinin arayışındadır ve nihai amacı, gerçekliğe müdahale ederek hayatı değiştirmektir. Bu amaçla hareketin üyeleri, 1924'te Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nu kurmuş; ardından bir dergi çıkarmaya başlamıştır. 1924-33 yılları arasında çıkardıkları dergilerden ikisi de "devrim" kelimesini içinde barındırmıştır.

1920-30'lu yıllarda Sürrealist sanatçılar, hareketli Paris sokaklarında gezintilere çıkarak amaçsız, başıboş ve rotasız dolaşma eylemleri yapmışlardır. Farklı keşiflere imkan sağlayan bu gezilerde, şehrin gizli gerçeklerinin peşine düşerek edindikleri deneyimler, onların sanatsal üretimlerine katkıda bulunmuştur. 1930'larda Sürrealistler, şehrin görünümünü değiştirmeyi temel alan oyunlar icat etmiştir.

1938 yılında Paris'te açılan *Uluslararası Sürrealizm Sergisi*'nde ise izleyiciler tarafından deneyimlenebilecek rüya benzeri bir atmosfer yaratılmıştır. Ziyaretçilerin katılımıyla gerçekleşen sergi, kurgusal ve deneyimlenebilen üç boyutlu bir eser olmuştur. Sürrealistler, bir görsel şov sunmamış; izleyicilerin mekânı yaşamaları arzulanmıştır.

Sürrealizmin hayatla sanatı buluşturmaya yönelik deneysel girişimleri, aynı zamanda Dadanın anti-sanat fikirleri, avangart bir hareket olarak Sitüasyonist Enternasyonal'i de etkilemiştir. 1957 yılında Guy Debord ve Gil Wolman tarafından kurulan, uluslararası avangart bir hareket olan S.E., sanatı, bir nesne üretim aracı olmaktan çıkarmayı hedeflemiştir. S.E., çıkardığı dergilerde; politik konulara, medya eleştirilerine ve kültürel devrimi hedefleyen makalelere yer vermiştir.

S.E. üyeleri, sanatsal ifade biçimlerinin veya estetik buluşların, kapitalizmin işleyişini kolaylaştıran unsurlar olarak formüle edilmesinden rahatsızlık duymuştur. Temel eleştirileri, devrimci arzuların, kapitalizmin işleyişini kolaylaştıran araçlar

olarak işlev görmeleri üzerinedir. Bu nedenle alışlageldik sanat sergisi tarzını saptırmayı ve gündelik hayatın içinde yeni bir durum yaratmayı önermişlerdir. Devrimci politikanın da sanatın da aşılması gerektiğini düşünen S.E., sanat ile siyaset arasındaki çizgilerin kesişmesini sağlamıştır. 1967’de Guy Debord tarafından yazılan *Gösteri Toplumu* isimli kitap ise S.E.’nin çalışmalarını, kuramsal bir temele oturtmuştur.

Debord, kitabında nesneleşmiş dünya görüntüsünün eleştirisini yaparak, ekonomik ilişkilerin, insan ilişkilerini nasıl belirlediğine değinmiştir. Gösteriyi, insanlar arasında imajların dolayısıyla kurulan bir ilişki olan tanımlayan Debord; gösterinin en başta insanlar arasındaki diyalogu zedelediğini ifade etmiştir. Zira mevcut üretim biçimleri, bir tüketim modeli ve gündelik hayat tarzı sunmaktadır. Gösterinin reddi, avangartların nihai hedefi olan sanatı hayatla buluşturmanın ön koşuludur ve bu ret, devrimi gündelik hayatta yapmakla mümkündür.

Günümüzde gündelik hayatın yaratıcı dönüşümünün olanaklarını tartışabilmek adına, kültür endüstrisinin yaygınlaşmasıyla değişmekte olan gösteri toplumunun bugünkü anlamını yeniden tanımlama gerekliliği doğmuştur. Debord’un tezi, avangart hareketlerin mevcut durum eleştirisinin ve sanatı gündelik hayata yaklaştırmayı amaçlayan tavrının, bugün nasıl konumlandığını çözümlemeye kullanılan bir araç olarak ele alınmıştır.

1990’lı yıllardan başlayarak sanatı, proje olarak isimlendirilen, disiplinler-ötesi yaklaşımı benimseyerek, stüdyo, galeri gibi belirli bir alanla sınırlı kalmadan ve zamana yayılan biçimde üretmeye doğru bir eğilimin olduğu görülmüştür. Bu eğilimin temelinde ise 1989’da Sovyetlerin yıkılmasından sonra ortaya çıkan kolektif bir ufuk arayışının etkisi vardır.

Sanatın ve sanatçıların gündelik mekanların içine girerek, artık ille de sanatçı olarak isimlendirilmesine gerek duyulmayan yerel topluluklarla iç içe sürdürdüğü yaratıcı faaliyetler, büyük artış göstermiştir. Günümüzde düzenlenen birçok sanat etkinliğinde de bu türden bir deneyim olarak yaşanan hayat anlarının ve topluluk faaliyetlerinin belgeleri sergilenmektedir.

Bu türden faaliyetlerin hemen hepsinin tarihte izi sürüldüğünde; kaynağını, 20. yüzyılda ortaya çıkan avangart sanat gruplarının yöntem ve tekniklerinden aldığı anlaşılmaktadır. Avangart stratejiler, sanatı hayatla ilişkili kılma arzusuyla ortaya

çıkıştır. Bu arzunun da estetik ve yaratıcı olanı sokağa taşıma, politikaya angaje olarak yahut sanatın pratik araçlarını kullanarak mevcut işleyişi sekteye uğratma, içinde bulunulan durumu yeniden düşündürme gibi amaçlarından temelini aldığı açıkça gözlenir.

Özellikle 1990 sonrasında, toplumsal sorunlarla giderek daha ilişkili hale gelen, kolektif bir ufuk arayışıyla şekillenen sanatsal faaliyetlerin kaynağını aldığı bu avangart hareketlerin, geçmişte nasıl ve neden bu türden bir çabaya giriştiklerini bugün hatırlamak elzemdir. Zira, gündelik hayatı sanatsallaştırma girişimleri, yalnızca farklı deneyimleri tatmak ya da bu deneyimlerin belgelerini sergileyerek retinal veya düşünsel bir haz almak için yapılmamıştır.

20. yüzyıl avangart sanatçılarının sanat ve gündelik hayat arasında kurduğu ilişki, hayatı estetik bir deneyim olarak yaşanabilir kılmaya, düşünceleri veya hayalleri gerçekliğe kavuşturmaya yöneliktir. Bu tür faaliyetlerin nihai amacı da gündelik hayatta devrim yapmaktır.

Gündelik hayatı dönüştürme arzusuyla hareket eden avangart sanatçıların külliyatı, bugünün koşullarında sanatın nasıl bir direniş aracı olabileceğini düşünürken yalnızca yaratıcı taktikleri veya eğildiği toplumsal konular bakımından değil; sahip olduğu temel arzunun ve amacın gerçekleşme potansiyelleri bakımından da ele alınmalıdır.

Bununla birlikte, Bürger'in önemli saptamalarından biri olan, avangardın kurum karşıtı tavrı da benzeri bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Avangart sanatçılar, gündelik hayatı dönüştürmeyi amaçlayan estetik politik eylemlerin kurum içerisinde gerçekleştirilemeyeceğini anladıkları için, kurumsallaşmaya karşı çıkmıştır. Özellikle günümüzde büyük şirketler tarafından fonlanan kurumların, sergi organizasyonlarının ve bienallerin içerisinde yapılacak eleştirilerin, toplumsal bir dönüşüme vesile olmak bir yana, mevcut güç sistemlerini pekiştirmenin dışında bir etkisinin olamadığı görülmektedir.

Üstelik bugün süreç temelli sergilerin içinde, 17. İstanbul Bienali'nde olduğu gibi, yerel toplulukların doğal yaşam koşullarının bir gösteri malzemesi haline getirilmesi ve farklı kültürlere ait simgelerin sergilenerek ilgi çekici nesneler düzeyine indirgenmesi, doğal ürünlerin satışını gerçekleştirmek için doğal yaşam konseptine dönülmesi gibi, tehlikeler vardır. Tüm bunların sanatı hayatla kaynaştırmak yerine,

gündelik hayatın dahi sanat kisvesi altında metalaşarak tüketilmesine hizmet ettiği anlaşılmalıdır.

Günümüzde avangart sanatçıların gündelik hayatı dönüştürme arzusunun daha çok sanat ve aktivizmin bir aradalığı ile yürüyen bir ara alanda devam ettiği görülmektedir. Hayatı estetize etme uğraşlarının, bugün medyanın domine ettiği kültür endüstrisinin ürünlerine karşı mücadele veren hareketlerin içinde sürdüğü; bireylerin, sosyal sınıflar arasındaki eşitsizliğe yol açan ve özünde yabancılaştırıcı ve ayrıştırıcı ekonomi politikalarına karşı bir araya gelerek direnişe geçtiği durumlarda, açığa çıktığı görülmektedir.

Nitekim bu türden hareketler, sanatın hayattan bağımsız bir kategori olarak var olmasına karşı çıkarak anti-sanat tavrını benimseyen Dadacıların veya gündelik hayatı yabancılaşmamış bir deneyime dönüştürmeyi arzulayan Sitüasyonist Enternasyonal hareketin amaçladığı gibi, estetik deneyimin herkesçe üretilebileceğini gösteren örneklerdir.

Bugün birçoğumuza doğal olarak gelişen yahut kendiliğinden oluşmuş gibi görünen sanat-kamusal alan ilişkisinin, Courbet gibi sanatçıların verdikleri mücadeleler sonrası gelişebildiğini hatırlamak önemlidir. Özellikle içinde bulunduğumuz kapitalist dönemin koşullarında, geçmiş mücadelelerin izleri, yok edilme yahut gösterinin bir parçası haline getirilme tehdidiyle karşı karşıyadır. Böyle bir tehdidin farkında olmak, günümüz koşullarında gündelik hayatın sanatla dönüştürülmesinin, Debord'un deyimiyle, felsefenin gerçekleştirilmesinin önündeki engeli ortadan kaldırmanın ilk basamağıdır.

Avangardın geçmişini günümüz koşullarında yeniden canlandırmak mümkün değildir. Buna karşın avangart sanat hareketlerine ait manifestoların ve kuramsal kitapların gözden geçirilerek, günün koşullarına göre yeniden ele alınması, geliştirilecek teorilere öncülük edecektir. Bu çalışmanın literatüre en önemli katkısı da bir direniş eylemi olarak sanatın, bugünün koşullarında gündelik hayatı dönüştürmesinin olanaklarını tartışmaya açmasıdır.

Sanat üretiminin özerk bir faaliyet olarak sürdürülmesinin ön koşulu, geçmiş kazanımlar ışığında bugün sanatın devrimci süreçlerle yeniden ilişkilendirilmesidir. Hayatın yabancılaşmamış bir deneyim olarak yaşanması, bu ilişkinin yeniden

kurulması ile mümkündür. Direnişin olanakları gündelik hayatın içindedir ve her insan, hayatı estetize etme potansiyeline sahiptir.



KAYNAKLAR

7 Mayıs 1981’de Louvain Katolik Üniversitesi’nde Prof. André Berten ile röportaj, “Michel Foucault: İçinde bulunduğumuz sisteme mahkum değiliz” çev. İlker Kocael., t.y. <https://www.youtube.com/watch?v=N3nU44c5578&t=26s>.

Altınıyıldız Artun, Nur, ve Ali Artun. Dada kılavuz: 1913-1923; Münih, Zürih, Berlin, Paris. Çeviren Nur Altınıyıldız Artun, Ali Artun, Işık Ergüden, Elçin Gen, Can Gündüz, Ufuk Kılıç, Kemal Lichternest, Kaya Özsezgin, ve Mustafa Tüzel. Sanathayat Dizisi 42. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Antliff, Allan. “Freedom, Individualism, Revolution: Courbet, Zola, Proudhon and Artistic Anarchism”. The Anarchist Library. Erişim 01 Mayıs 2022. <https://theanarchistlibrary.org/library/allan-antliff-freedom-individualism-revolution>.

Apostol, Corina L. “Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih”. Çeviren Ayşe Boren ve Derya Yılmaz. skopbülten, 15 Aralık 2015. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-guvencesizlik-ile-direnis-arasinda-sanat-iscileri-bir-tarih/2737>.

Artun, Ali. “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”. İçinde Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

———, ed. Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş. Çeviren Kaya Özsezgin, Ufuk Kılıç, Can Gündüz, Elçin Gen, Mustafa Tüzel, Ece Erbay, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Eyüboğlu, ve Erdoğan Alkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Bakçay Çolak, Ezgi. “Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatif Deneyimi: Gündelik Hayatı Örmek”. İçinde Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, 1. baskı., 291-320. Sanathayat Dizisi 34. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Ball, Hugo. “Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü (1927)”. İçinde Dada kılavuz: 1913-1923; Münih, Zürih, Berlin, Paris, 59-65. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Benjamin, Walter. Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı. 1. baskı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2020.

Bishop, Claire. Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası. Editör Özge Açıkkol. Çeviren Mine Haydaroğlu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018.

Boccioni, Umberto, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, ve Gino Severini. “Futurist Painting: Technical Manifesto”. İçinde Futurism: an Anthology. New Haven: Yale University Press, 2009.

———. “Manifesto of the Futurist Painters”. İçinde Futurism: an Anthology. New Haven: Yale University Press, 2009.

Breton, Andre. “Manifesto of Surrealism (1924)”. İçinde Manifestoes of Surrealism, çeviren Richard Seaver ve Helen R. Lane. The United States of America: The University of Michigan Press, 1969.

Candil Erdoğan, Firdevs. Kazimir Maleviç. Editör Serap Yüzgüller. 1. Baskı. Sanatın Büyük Ustaları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2021.

Cardinal, Roger. “Çözünür Kent: Sürrealist Paris Algısı”. Çeviren Nur Altınyıldız Artun. Sürrealizm ve Mimarlık, 21 Mayıs 2014. <https://www.e-skop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964>.

Carr, Edward Hallett. Lenin’den Stalin’e Rus Devrimi, 1917-1929. Çeviren Levent Cinemre. İstanbul: Yordam Kitap, 2011.

Clark, T. J. Image of The People: Gustave Courbet and The 1848 Revolution. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982.

Comte de Saint Simon, Claude-Henri de Rouvroy. “The Artist, the Savant and the Industrialist”. İçinde Art in Theory, 1815-1900, çeviren Jonathan Murphy. United Kingdom: Blackwell Publishing, 1998.

Corniso, Francesca. “İmajinist Bauhaus”. Çeviren Ali Artun. Skopdergi, 27 Şubat 2019. <https://www.e-skop.com/skopdergi/imajinist-bauhaus/4578>.

Çetinkaya, Y. Doğan, ve Foti Benlisoy. Gelecek 1917: Tarih, Devrim, Kültür. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2018.

Çıvgın, İzzet, ve Remzi Yardımcı. Çağdaş Dünya Tarihi. 3. Basım. Eğiten Kitap Yayınevi, 2011.

Debord, Guy. Gösteri Toplumu ve Yorumlar. Editör Işık Ergüden. Çeviren Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent. İnceleme Dizisi 26. Ayrıntı Yayınları, 2014.

———. “Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler”. Çeviren Kaya Özsezgin. Skopdergi, 12 Mayıs 2016. <https://e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897>.

———. “The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”. İçinde Guy Debord and The Situationist International: Texts and Documents, çeviren Thomas Y. Levin. Cambridge, Massachusetts, London England: The Mit Press, 2002.

Debord, Guy, ve Pierre Canjuers. “Devrimci Programın Birliğini Tanımlamaya Doğru”. İçinde Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş. İletişim Yayıncılık, 2015.

Debord, Guy, ve Gil J. Wolman. “A User’s Guide to Detournement”. İçinde Situationist International Anthology. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2006.

Demos, T.J. “Zurich Dada: The Aesthetics of Exile”. İçinde The Dada Seminars. Washington, DC: National Gallery of Art, 2005.

Dickerman, Leah, ed. Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Washington, DC: National Gallery of Art, 2006.

Dinçer, Yeşim. “Devrim ile Sanatın Yoldaşlığı”. İçinde 100. Yılında Ekim Devrimi, 1. Baskı., 277-94. Yordam Kitap, 2017.

Durkheim, Emile. Socialism and Saint-Simon. Editör Alvin W. Gouldner. Çeviren Charlotte Sattler. London: Taylor & Francis e-Library, 2009.

Engels, Friedrich. Ütopyadan Bilime Sosyalizmin Gelişimi. Çeviren Erkin Özalp. Yordam Kitap, 2018.

E-skop. “Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin’: Occupy MoMA”. skopbülten. 28 Ocak 2012. <https://www.e-skop.com/skopbulten/bagimsiz-ve-devrimci-bir-sanat-icin-occupy-moma/539>.

Fırat, Begüm Özden, ve Aylin Kuryel, ed. Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik. 1. baskı. Sanathayat Dizisi 34. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Foster, Hal. Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard. Çeviren Esin Hoşsucu. 2. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

Foster, Stephen C., ed. Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-garde. Cambridge, Massachusetts, London England: The Mit Press, 1998.
Freud, Sigmund. Düşlerin Yorumu 2. Çeviren Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1996.

Gardiner, Michael. Gündelik Hayat Eleştirileri. Çeviren Deniz Özçetin, Babacan Taşdemir, ve Burak Özçetin. Ankara: Heretik Yayınları, 2016.

Grindon, Gavin. “Sürrealizm Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım”. İçinde Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, editör Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Guilmartin, John F., ve John W.R. Taylor. “Military Aircraft”. İçinde Encyclopaedia Britannica. Erişim 22 Mart 2021.
<https://www.britannica.com/technology/military-aircraft>.

Günay, Yiğit. “Sovyet Avangart Sanatı: Eksik Kalan Arayış”. İçinde 100. Yılında Büyük Ekim Devrimi. İstanbul: Yazılama Yayınevi, 2017.

Gündoğan, Ali Osman. Bergson. İstanbul: Say Yayınları, 2013.

Hardt, Michael, ve Antonio Negri. Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi. Çeviren Barış Yıldırım. 3. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.

Harrison, Charles, Paul Wood, ve Jason Gaiger, ed. Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas. United Kingdom: Blackwell Publishing, 1998.

Hauser, Arnold. Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı. Çeviren Yıldız Gölönü. 1. Baskı. Büyük Fikir Kitapları Dizisi 58. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Hausmann, Raoul, ve Richard Huelsenbeck. “Dadaizm Nedir ve Almanya’da Ne İstiyor? (1919)”. İçinde Dada Kılavuz, çeviren Nur Altınyıldız Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Hedges, Chris. “The Cost of Resistance”. Erişim 10 Temmuz 2022.
<https://www.truthdig.com/articles/the-cost-of-resistance/>.

Hobsbawm, Eric J. Devrim Çağı: Avrupa 1789-1848. Çeviren Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003.

Hopkins, David. Dada and Surrealism: A Very Short Introduction. Very Short Introductions 105. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2004.

Huelsenbeck, Richard. “En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi (1920)”. İçinde Dada kılavuz: 1913-1923; Münih, Zürih, Berlin, Paris, çeviren Nur Altınyıldız Artun, 68-70. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Kılçer, Cengiz. “Paris 1871 Komünü, Vendôme Sütunu ve bir ressam Gustave Courbet”. Yeni Ülke Dergisi (blog), 05 Nisan 2021.
<https://www.yeniulke.com.tr/2021/paris-1871-komunu-vendome-sutunu-ve-bir-ressam-gustave-courbet-2401/>.

Knabb, Ken, çev. “Detournement as Negation and Prelude”. İçinde Situationist International Anthology, Rev. and Expanded Ed., 67-68. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2006.

Kurat, Akdes Nimet. Rusya Tarihi: Başlangıçtan 1917’ye Kadar. 2. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1987.

Lasn, Kalle. Kültür Bozumu: Sonumuzu Hazırlayan Tüketim Çılgınlığından Kurtulmanın Yolları. Çeviren Cem Pekman ve Ahmet Ilgaz. İstanbul: Bağımsız Yayınlar, 2004.

Lefebvre, Henri. Gündelik Hayatın Eleştirisi I. Çeviren Işık Ergüden. 4. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.

———. Modern Dünyada Gündelik Hayat. Çeviren Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Lunaçarski, Anatoli. Devrim ve Sanat: Denemeler, Konuşmalar, Notlar. Çeviren Süheyla Kaya ve Saliha Kaya. Ankara: İnter Yayınları, 2000.

Marinetti, F. T. “Fütürizm Manifestosu”. İçinde Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş, çeviren Kaya Özsezgin. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

———, ed. Poesia. Milano, 1909.

https://bluemountain.princeton.edu/pdfs/periodicals/bmtnaai/issues/1909/02_01/bmtnaai_1909-02_01.pdf.

———. “The Variety Theater”. İçinde Futurism: an Anthology, 159-64. New Haven: Yale University Press, 2009.

Marinetti, F. T., Emilio Settimelli, ve Bruno Corra. “The Futurist Synthetic Theater”. İçinde Futurism: an Anthology, 204-9. New Haven: Yale University Press, 2009.

Marx, Karl. Louis Bonaparte’ın On Sekiz Brumaire’i. Çeviren Tanıl Bora. 5. baskı. İletişim Yayınları 1500. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.

McNeill, William H. Dünya Tarihi. Çeviren Alaeddin Şenel. Ankara: İmge Kitabevi, 2019.

McWilliam, Neil. Dreams of Happiness: Social Art and The French Left, 1830-1850. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1993.

Merriman, John. Rönesans’tan Bugüne Modern Avrupa Tarihi. Çeviren Şükrü Alpagut. İstanbul: Say Yayınları, 2020.

Nochlin, Linda. “The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880”. İçinde The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society. New York: Harper & Row Publishers, 1989.

Passeron, Rene. Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. Çeviren Sezer Tansuğ. Birinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Pezolet, Nicola. “The Cavern of Antimatter: Giuseppe ‘Pinot’ Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International”. Grey Room 38 (Ocak 2010): 62-89. <https://doi.org/10.1162/grey.2010.1.38.62>.

Pezzini, Barbara. “The 1912 Futurist Exhibition at the Sackville Gallery, London: An Avant-Garde Show within the Old-Master Trade”, 1912, 9.

Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Çeviren Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968.

- Price, Roger.** 1848 Devrimleri. Çeviren Nail Kantemir. İstanbul: Babil Yayınları, 2000.
- Puchner, Martin.** Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri. Çeviren Çağrı B. Kasap. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2012.
- Rainey, Lawrence S.** "Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism". İçinde Futurism: an Anthology. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Rainey, Lawrence S., Christine Poggi, ve Laura Wittman,** ed. Futurism: An Anthology. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Riat, Georges.** Gustave Courbet. Çeviren Michael Locey. New York: Parkstone International, 2012.
- Ricci, Benedetta.** "The Shows That Made Contemporary Art History: The International Surrealist Exhibition of 1938". Erişim 16 Mart 2021. <https://magazine.artland.com/the-shows-that-made-contemporary-art-history-the-international-surrealist-exhibition-1938/>.
- Rosemont, Penelope.** Surrealist Women: An International Anthology. Surrealist Revolution Series. London: Athlone Press, 1998.
- Rude, George.** Fransız Devrimi. Çeviren Ali İhsan Dalgıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Sartre, Jean-Paul.** Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi. Çeviren Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları, 2021.
- Schneede, Uwe M.** "Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938". Çeviren Mustafa Tüzel. skopdergi, 21 Mayıs 2014. <https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>.
- Scott, James C.** Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar. Çeviren Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Stracey, Frances.** "Destruktion Rsg-6: Towards A Situationist Avant-Garde Today". İçinde Neo-Avant-Garde. Amsterdam - New York: Rodopi Yayınları, 2006.
- Strydom, Piet.** "Theories of the Avant-Grade", 1984. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4925.4805>.
- Şener, Sevdâ.** Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi, 2010.
- Taner, Haldun, Metin And, ve Özdemir Nutku,** ed. Tiyatro Terimleri Sözlüğü. Ankara Üniversitesi Basımevi, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.
- Taylor, Joshua C.** Futurism (Sergi Kataloğu). New York: The Museum of Modern Art, 1961. Exhibition URL: www.moma.org/calendar/exhibitions/2821.

Thompson, Nato. İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm. Çeviren Erden Kosova. 1. Baskı. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018.

Tiber, Gilles. “Romantizm ve Fransız Devrimi”. İçinde Romantizm Sanat Ansiklopedisi, çeviren Özdemir İnce. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Tilly, Charles. Avrupa’da Devrimler: 1492-1992. Çeviren Özden Arıkan. 1. baskı. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.

Tonini, Paolo. I Manifesti Del Futurismo Italiano. Brescia: L’arengario Studio Bibliografico, 2011.

Vaneigem, Raoul. Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı: Gündelik Hayatta Devrim. Çeviren Işık Ergüden ve Ali Çakıroğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Wollen, Peter. “Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International”. İçinde On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972. Cambridge, Massachusetts, London England: The Mit Press, 1989.

Yılmaz, Uğur. “Göstergebilimsel Çözümlemelerle Realist Sanat Eserlerinin Sosyolojik Anlatıları Üzerine İncelemeler”. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi 11, sy 3 (25 Kasım 2021): 837-52. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.991774>.

ÖZGEÇMİŞ

Selin Yağmur Sönmez, 2012 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği Bölümü'nde eğitim almaya başladı. 2014-15 döneminde Erasmus+ programı kapsamında Jan Evangelista Purkyne Üniversitesi'nin Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde eğitimine devam etti. 2016-2019 yılları kurucuları arasında yer aldığı bağımsız bir sanat inisiyatifinde alternatif sanat eğitim metotları üzerine çalışmalar yürüttü. 2017 yılında Marmara Üniversitesi'nden mezun oldu. Marmara Üniversitesi bünyesinde eğitim süreçlerini belgeleme amacıyla H. Avni Öztopçu tarafından başlatılan ve öğrenciler tarafından sürdürülen “ders BELGELİĞİ” çalışmalarına aktif katılım sağladı. Yurt içinde ve yurt dışında bağımsız sergi projelerinin yürütücülüğünü üstlendi. 2017 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Temel Eğitim Bölümü Temel Sanat ve Tasarım Programı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. Sanatçı ve sanat eğitimcisi olarak çalışmakta olan Sönmez, gündelik hayatın sanatla ilişkisi ve sanatın hayatı dönüştürücü etkisi üzerine teorik ve pratik çalışmalar yürütmektedir.