sanathayat37

Ali Artun

sanatın iktidarı

1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik



iletişim

ALİ ARTUN

Sanatın İktidarı

ALİ ARTUN 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'ni yönetti ve burada *500 Yıllık Bilmece* programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu zamandan başlayarak Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar, Arslan-Defterler* ve *Tiraje-Zamanların Hafızası*'nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeri Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka, Ankara'da *Cobra* ve *1950-2000*, Kopenhag'da *Ben Bir Başkası*, İstanbul'da *Mübin Orhon-Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Halen, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği "Sanathayat" dizisini yönetiyor ve İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Programı'nda "Sanat ve İktidar" dersini veriyor. Son yayınlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2011).

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Toplumsal **hayattaki** yeni yapılanmanın, büyük dönüşümlerin, eşiklerin, aşamaların gerçek ânı, **sanattaki** devrimle ilişkilidir.
Kazimir MALEVİÇ

Proletarya, **hayat** ile, geçmişin egemen sınıflarının ilgilendiği **sanat** arasındaki keskin ayrıma nihayet son vermelidir.
Anatoli LUNAÇARSKİ

Yoksulların pis ve iç karartıcı dünyalarındaki mücevher olarak **sanata** ölüm!
Yaşanmaya değmez bir **hayattan** kaçmanın aracı olarak **sanata** ölüm!
Aleksandr RODÇENKO

ALİ ARTUN

Sanatın İktidarı

1917 DEVRİMİ, AVANGARD SANAT VE MÜZECİLİK

iletişim

İletişim Yayınları 2246 • sanat**hayat** dizisi 37
ISBN-13: 978-975-05-1866-9
© 2015 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2015, İstanbul
2. BASKI 2016, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46
CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Murat Gültekingil'e

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ / **Müze ve Devrim** 12

Modernleşme/Müzeleşme 13

- **St. Petersburg'un İmparatorluk Müzeleri** 13

Kunstkamera 13

Ermitaj 15

Rus Devlet Müzesi 18

Akademi Müzesi 19

- **Moskova'nın Entelektüel Müzeleri** 19

Tretyakov ve Rus Realizmi 20

Şukin, Morozov ve Fransız Modernizmi 22

Puşkin Müzesi 23

Malikâne Müzeleri 25

Devrim Öncesinde Rus Avangardı 29

- **Artel, Abramtsevo Kolonileri ve Rus Sosyal Realizmi** 29
- **Sosyal Realizm, Anarşizm, Komünizm** 32
- **Sanat Dünyası Cemiyeti ve Rus Modernizmi** 34
- **Rus Avangardının Karakteristikleri** 39
- **Rus Avangardı ve Ötekiler** 42

• **Avangardın Sahnesi** ... 48
• **Avangardın İki Kurucusu ve Soyut Sanatın Mucitleri** ... 51
Maleviç ve Metafizik Olarak Sanat ... 53
Tatlin ve Üretim Olarak Sanat ... 59

1917 Ekim Devrimi ve Rus Avangardı ... 65
• **Sanatın ve Siyasetin Devrimi** ... 66
• **Süprematizm-Komünizm** ... 68
El Lissitzki ve Süprematizm ... 75
• **Konstrüktivizm ve Devrim** ... 79
Üretimin Makineleri ... 80
Tektonika-Konstruksiya-Faktura ... 83
Sergey Tretyakov, Walter Benjamin ve "Üretici Olarak Yazar" ... 84
Üretimin Dili-Tasarım ... 87
Ütopya ve Mimarlık ... 90
Tiyatro Olarak Kent ... 95
Hakikat Sineması ... 98

Avangardın Devrimci Sanat Düzeni ... 105
Proletkült ... 110
• **Avangard Müzeler** ... 113
Sanatsal Kültür ve Pentür Kültürü Müzeleri ... 116
Sanatsal Kültür Enstitüleri ... 122
Vitebesk Sol-Kanat Modern Sanat Müzesi ve Yeni Sanat Birliği ... 124
İmparatorluk Dönemi Koleksiyonlarının Korunması ve Müzeleştirilmesi ... 128
Proleter Müzeleri ... 130
Tarih ve Gündelik Yaşam Müzeleri ... 132
Müzeye Dönüşen Sergiler ... 134
Avangard Sergiler ... 135
Tiyatro ve Mimarlık Olarak Müze ... 139
'Marksist' Propaganda Sergileri ... 140

Devletin ve Realizmin Egemenleşmesi 147
"Sosyal Realizm"in Restorasyonu 149
Realist Sapma, Maleviç ve Tatlin 153
- **Realizmin Resmîleşmesi ve Avangardın Tasfiyesi** 158
- **Komünist Enternasyonal ve Sanat Enternasyonali** 160
- **Sanat İhracatı** 162
- **Müze ve Savaş** 166

EPİLOG / **Avangard Enternasyonalinin Kuruluşu ve Çöküşü** 169
- **Süprematist ve Konstrüktivist Enternasyonal** 170

Kızıl Bauhaus 176
- **Rus Avangardının Kaderi** 180

Dizin 187

SUNUŞ

Müze ve Devrim

Rus avangardı, yakıp yıkmaktan bahsettiği müzeleri 1917 Devrimi'nden sonra ele geçirince ne yapmıştı? Ermitaj gibi muhteşem imparatorluk müzelerini nasıl yönetmişti? "Fransız Burjuva Devrimi", saraylardan, kiliselerden el koyduğu koleksiyonlarla Louvre'u kurmuştu. Peki, "Rus Proleter Devrimi" müzeyle nasıl baş etmişti? Bu kitapla ilgili çalışmalar, daha ziyade müzeciliği ilgilendiren böyle meraklarla başladı. Bunlar müzeciliği belirleyen diğer konulara taştı: Devrim döneminde sanatın örgütlenmesi, siyaseti, felsefesi, üretimi... Sonunda bir makale çerçevesinde başlayan araştırmalar uzadıkça uzadı ve "sanatın iktidarı"na ilişkin böyle bir kitapçığa dönüştü. Yani, *Sanatın İktidarı*, Rus avangardıyla 1917 Devrimi'nin ilişkileri üzerine bir inceleme değil, Rus avangardının siyasal evreni üzerine bir çalışma da değil. Bir müzecilik profili. Ama bu profili tanımlayan öteki konulara da bulaşıyor.

•

1917 Rus Devrimi'yle iktidarını kuran Sovyet hükümeti, başta müzeler olmak üzere, bütün sanat kurumlarının yönetimini avangard sanatçılara teslim eder. Bundan sonra-

ki dört-beş yıl boyunca yaşananlar, gerek müzecilik tarihinin gerek bütün sanat tarihinin en istisnai deneyimini oluşturur. Tarihte ilk kez sanatın iktidarı sanatçıların elindedir. Ne var ki onlar bu iktidar sayesinde devraldıkları mirası parçalamak üzere örgütlenmişlerdir. Yani sanat kurumlarını kurmayı değil, yıkmayı amaçladıkları için "avangard"dırlar. Müzeleriyle, akademisiyle, koleksiyonlarıyla, sergileriyle, tarihi ve teorisiyle reddettikleri, ama Devrim'le birlikte sorumluluğu üstlerine kalan sanat, aslında iki yüz yıllık şaşaalı Rus modernleşmesinin ta kendisidir. O nedenle, Devrim arifesindeki sanat atmosferini incelemeye, 18. yüzyılda St. Petersburg'un* kurulmasıyla başlayan Rusya'nın modernleşme-müzeleşme atılımına değinerek başlıyorum. Bu atılımın bir ayağı Petrograd'm imparatorluk müzeleri, diğer ayağı genellikle aristokrat malikânelerinde gelişen Moskova'nın "entelektüel müzeleri". Ondan sonra, Rus avangardının Devrim öncesindeki ve ertesindeki düşünsel, estetik formasyonu üzerinde duruyorum. Devrim dönemi sanatı ve müzeciliği, bunun ardından geliyor. En sonra da, sanatın bu birkaç yıllık iktidarının sarsılmasına ve yıkılmasına değiniyorum. "Epilog" ise, süprematizm ve konstrüktivizmin dramıyla ilgili: Tam bir enternasyonali başardıkları sırada, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş konjonktüründe nasıl ezildiklerini kaydediyor.

* 1703-1914 St. Petersburg, 1914-1924 Petrograd, 1924-1991 Leningrad, 1991 St. Petersburg.

Rusya'nın modernleşmesi ve müzeleşmesi 1703 yılında yeni bir başkentin yoktan var edilmesiyle başlıyor. Daha on beş yaşında çıkmaya başladığı Avrupa seyahatlerinde aydınlanan Çar Büyük Petro, Baltık kıyısında, Neva Nehri üzerinde, İsveç'ten yeni ele geçirilen, sellerin tehdit ettiği bataklık bir bölgede 40.000'den fazla İsveçli savaş mahkûmunun ve serfin hayatına mal olacak modern bir kentin inşasına girişiyor. Rusya'nın müzeciliği de böylece kuruluyor.

St. Petersburg'un İmparatorluk Müzeleri

Kunstkamera

Çar Petro, Hollanda seyahatlerinde marangozluk, dişçilik, anatomi gibi birçok konunun yanı sıra dönemin müzeleri sayılan ansiklopedik nadire kabinelerine de merak salar. O zamanlarda Hollanda'daki koleksiyonlar, nadire kabinelerinin Avrupa çapındaki en ünlü örneklerini oluşturur. Petro bu koleksiyonlardan ikisini Petersburg'a getirir. Bunlar-

dan ilki, kimya âlimi Albert Seba'ya ait, egzotik hayvanlardan, balık, sürüngen ve böceklerden oluşan *animalia* koleksiyonu (1716); ikincisi de gene Amsterdamlı olan büyük tıp âlimi Fredrik Ruych'un, anormal insan ve hayvan fetüslerinden ve iskeletlerinden oluşan iki bin numunelik bir ucube koleksiyonudur (1717). Petro, bunlara Danzig'den aldığı 1195 parçalık bir mineral koleksiyonuyla, Jacob de Wilde'dan alınan değerli taşlar ve *scientifica* koleksiyonlarını da ekler. Bütün bu koleksiyonlar, 1719 yılından başlayarak, Petro'nun Neva kıyısındaki yazlık sarayında sergilenmeye başlar. İmparatorluk kütüphanesi de buraya nakledilir. Böylece kamuya açık bir müze olarak yaşamaya başlayan bu küçük saray, ilerde dev bir komplekse dönüşecek Ermitaj'ın çekirdeğini oluşturur. Zamanla Çar, Kunstkamera adını verdiği bu kabineleri için özel olarak tasarlanmış bir yapının inşaatına girişir. 1727 yılında açılacak olan Kunstkamera aynı zamanda bir Bilimler Akademisi'dir. Bünyesinde bir anatomik teşrih tiyatrosu, bir rasathane ve bir kütüphane bulunur. Bu müze-kütüphane-akademi birliği, 19. yüzyıl Avrupa müzelerinde canlanacak olan İskenderiye Müzesi esprisinin erken bir habercisi sayılmalıdır. Giderek Petro, Kunstkamera'daki nadireleri bizzat seçmeye başlar. Bunlar arasında ilanlarla 'topladığı' anormal, acayip insanlar ve hayvanlar da bulunur. Bu ucubeleri canlı canlı sergilemesindeki amacın, onların doğaüstü, şeytani güçler tarafından değil, doğal güçler tarafından yaratıldığını ispatlamak olduğu söylenir. Yani Kunstkamera, sekülerleşmenin katedraller karşısındaki ilk anıtıdır. Petro'nun sergilediği diğer nadireler arasında kendi kullandığı ameliyat aletleri, bizzat çektiği dişler ve dev cüsseli uşağı Bourgeois'in kalbi ve iskeleti bulunur.

Dünyanın ilk kez kamuya açılan ve ilk kez amacına uygun olarak tasarlanıp inşa edilen müzesi Kunstkamera'nın koleksiyonları, 1830 yılından başlayarak ansiklopedik bir tas-



Kunstkamera, St. Petersburg 1727.

nife uğrar ve yeni yeni kurulan uzmanlık müzeleri arasında dağıtılmaya başlar. Bunlar arasında en önemlisi, 1879'da aynı yapıda açılan Büyük Petro Antropoloji ve Teknoloji Müzesi'dir. Şimdilerde daha ziyade etnografik nitelikte olan bu müzenin bir bölümünde, üç yüzyıl önce kurulan ilk koleksiyonlar hâlâ olduğu gibi teşhir edilmektedir. Kunstkamera, sadece acayip nadireleri dolayısıyla değil bu nedenle de nadirdir.

Ermitaj

Büyük Petro'dan sonra, seçkin Avrupa koleksiyonlarının Petersburg'a taşınması konusunda en kapsamlı ve planlı girişimlerde bulunan kişi, Çariçe Katerina'dır. Onun zamanı, Avrupa'da nadire kabinelerinin parçalanarak uzmanlaştığı ve modern sanat müzelerinin yükseldiği dönemdir. Rusya'nın başında olduğu 1762-1796 yılları arasında Katerina, İngiltere, Almanya, Fransa ve İtalya'dan, prenslere ve aristokratlara ait birçok büyük koleksiyonu satın almayı başararak, İmparatorluk koleksiyonuna 4000 tablo, 10.000 çizim,

38.000 kitap, 16.000 sikke ve madalyon katar. Buna bir de, koca bir müzeyi dolduracak kadar zengin bir doğa tarihi koleksiyonunu eklemek gerekir. Hem bu kadar çok sayıda eseri derleyip toparlamak hem de en üstün niteliği tutturmak için Katerina, Avrupa'nın en önemli konosörleriyle, sanat tarihçileriyle, tacirleriyle, restoratörleriyle işbirliği yapar; bir tür küratoryal ağ kurar. Sanat eleştirisi yazınının babası sayılan ansiklopedist Diderot da, Çariçe'nin Paris'teki ajanıdır. Ermitaj'da biriken eserlerin küratörü ise Venedikli bir ressamdır: Giusseppe Martinelli.

Çariçe Katerina, 1764 yılında kurmaya başladığı koleksiyonlarını, geçici olarak, Petro'nun yaptırdığı Kışlık Saray'da korur. Koleksiyonlar büyüdükçe, bunları sergilemek amacıyla, önce şimdi Küçük Ermitaj olarak anılan müzeyi (1766), sonra da Büyük veya Eski Ermitaj'ı yaptırır. Katerina zaman zaman bir *hermit,* bir münzevi gibi koleksiyonlarını tefekkür etmeye çekilir, onlara dalarak dünya üzerindeki kudretini hayal eder. Bu nedenle müzelerine Ermitaj adını vermiştir. Koleksiyonları, her ne kadar modern bir müzeolojinin ilkelerine göre kurulsa da, hâlâ bir Rönesans dönemi kabinesinin ruhunu barındırır. Ermitaj, neredeyse bir yüzyıl süren kuruluş sürecinin ardından, ancak 1852'de, Çar I. Nikola'nın Yeni Ermitaj'ı müze kompleksine eklediği tarihte kamuya açılacaktır.

Ermitaj koleksiyonlarını kamuya açan Yeni Ermitaj, tamamıyla modern müzeolojinin ilkelerine göre düzenlenmiştir. Daha 1785 yılında kataloglanması tamamlanmıştır. Artık müze, İmparatorluk hazinelerinin değil, bütün insanlığın evrensel kültür hazinesinin sahnesidir. Sergiler modern sanat tarihi anlatısına uygun olarak, ulusal ekollere göre tasnif edilmiştir ve "sanatın büyük ustaları"na özgü bir kanonu ve biyografik bir kronolojiyi izlemektedirler. Ve bu rasyonalite çerçevesinde, içerikleri ne olursa olsun, artık ne Tanrı'yı ne Çar'ı gösterirler. Her şeyden önce insan aklının ve dehasının

kudretini resmederler. Çar I. Nikola'nın küratörleri, bu anlamda, koleksiyondaki eksikleri tamamlamak amacıyla Avrupa'dan yeni, büyük alımlara girişmişlerdir. Ermitaj'ın kamuya açılmasını, Rusya'da serfliğin kaldırılması (1861), endüstrileşme ve ekonominin kapitalistleşmesi, aristokrasinin burjuvalaşması gibi toplumsal dönüşümler izler.

Katerina, Ermitaj müzeleri arasına bir de özel tiyatro yaptıracaktır. Bu müze-tiyatro ilişkisi, Rus sanat tarihi bağlamında oldukça anlamlıdır. Daha 17. yüzyılın sonlarında, Petro'nun babasının zamanında, tiyatro saray kültürünün bir parçası haline gelmiş ve bir profesyonel tiyatro kurulmuştur. Kendisi de bir tiyatro yazarı olan Katerina döneminde ise, resmî törenler artık katedral ayinleri olarak değil, tiyatro ve dans gösterileri tarzında düzenlenir. Ama asıl önemlisi, tiyatronun Rus kültüründe bir *gesamtkunstwerk* tahayyülünün sahnesi haline gelerek sanat ve mimarlıkla bileşmesidir. Bunu da başaracak olan, 1917 Devrimi ertesinde sanatın yönetimini ele geçiren avangarddır.

Ermitaj müze kompleksi üreyip dururken zamanla Neva Nehri'nin karşı kıyısındaki Menşikov Sarayı'na da yerleşmiş, ama asıl görkemine, bütün Kışlık Saray'a yayılması sayesinde erişmiştir. Bunu da sağlayan Devrim yönetimidir. Son olarak geçici hükümetin merkezi olarak kullanılmış olan Saray, 1917 Ekim'inde Lev Troçki yönetimindeki Kızıl Muhafızlar tarafından ele geçirildikten sonra Ermitaj Müzesi'ne devredilir.

Petersburg'un kurulması ve müzeleşme süreciyle birlikte, aristokratlar ile onlara özenen yeni-türedi burjuvalar arasında Avrupa'dan koleksiyon yapmak konusunda bir tutku uyanmıştır. Devrim ertesinde bu seçkin koleksiyonların millîleştirilmesi sonucunda Ermitaj eşsiz bir müze haline gelir. Şimdi Ermitaj dünyadaki en büyük pentür koleksiyonuna sahiptir ve bu koleksiyon Avrupa'nın en uzman konosörle-

rine danışılarak derlendiği için kanonik bakımdan eksiksizdir. Aynı ciddiyet klasikler kadar çağdaşları da kapsar. 14. yüzyılda Rönesans'ın başlangıcından, 20. yüzyıl modernizmine kadar uzanan ulusal okulların ve diğer belli başlı akımların Tiziano'dan Picasso'ya bütün büyük ustaları, en nadir eserleriyle Ermitaj'da temsil edilir. Ne var ki, Ermitaj, Louvre gibi, British Museum gibi, Berlin Altes gibi "evrensel" bir müze değildir. Emperyal bir tasarının meşrulaştırıldığı bir kozmos değildir. Modernleşmenin fethettiği bütün toprakların ve kültürlerin sanatını Avrupa-merkezli bir sanat tarihine mal eden bir sahne de değildir.

Rus Devlet Müzesi

Rus ulusal sanatının, modern anlamda müzeleşerek, Ermitaj'da sergilenen diğer ulusal ekollere eklemlenmesi, Petersburg'da yeni bir müzenin örgütlenmesini gerektirecekti. Bu müze 1825 yılında inşa edilmiş olan diğer bir İmparatorluk sarayında, Mihailovski Sarayı'nda açılacaktı. Bu sarayın bir ulusal güzel sanatlar müzesi olarak düzenlenerek 1898 yılında açılmasını emreden, son çar II. Nikola'ydı. Nikola'nın "İmparator III. Aleksandr Rus Müzesi" adını verdiği müze, Devrim'den sonra, Rus Devlet Müzesi olarak anılacaktı. Hâlâ da öyle anılıyor. Büyük Petro'nun Batılılaşma reformlarından önce, sekiz yüzyıl boyunca Rus sanatı, ikon sanatı olmuştu. İşte Rus Müzesi, sayısı 400.000'e ulaşan ikon koleksiyonlarıyla, Rus sanatını Bizans'a bağlayarak Moskova'nın III. Roma olduğuna ilişkin tezi cisimleştiriyor ve böylece heybetli, köklü bir ulusal anlatı kuruyordu. Ne ironiktir ki, Rus Müzesi bugün, dünyanın en zengin ikon sanatı müzesi olmanın yanı sıra, dünyanın en kapsamlı Rus avangard sanatı koleksiyonuna sahiptir. Bu ilişkinin hiç de tesadüfi olmadığı zamanla ortaya çıkacaktır.[1]

Petrograd'daki yoğun müzeleşme girişimleri ve –Rus Müzesi dışında– bu müzelerin baştan aşağı Batı sanatına açılması, kuşkusuz Rus sanatının modernleşmesi hareketiyle koşut olarak ilerlemekteydi. Bu hareketin merkezi de tabii bir akademi olmak zorundaydı. Nitekim Çariçe Katerina, Ermitaj koleksiyonlarına başladığı aynı yıl Rus Akademisi'ni de kurmuştu. Bu Akademi'den yetişen mimarların, ressamların ve heykeltıraşların, o zamana kadar Petersburg'u inşa eden, müzelerini tasarlayan ve donatan yabancı sanatçıların yerini alarak Rus modernleşme hareketini ulusallaştırmaları bekleniyordu. Tabii Akademi, bütün tarihsel modelleri gibi, aynı zamanda ayrı bir "güzel sanatlar" müzesiydi. Bu müze de hâlâ ayaktadır.

Moskova'nın Entelektüel Müzeleri

1850'lerden sonra, Ermitaj'ın kamuya açılmasıyla birlikte, Moskova da yoğun bir müzeleşme dönemine girer. Ne var ki, Moskova'nın müzeleri, Petersburg'un müze atmosferinden bambaşka bir havada gelişir. Onlar çarlık hanedanı Romanovlar'ın imparatorluk mizansenini oluşturmaz. Çoğu gene prensler, dükler, kontlar tarafından kurulur, ama kendi iktidarları, servetleri, şan ve şöhretleri uğruna değil, daha ziyade modernleşmenin verdiği bir insiyakla. Bizzat keşfettikleri ve çağdaşı oldukları bir estetiği yayma heyecanıyla... O nedenle, koleksiyonlar genellikle entelektüel salonlarda kotarılıp yaşatılırlar; dolayısıyla kamusal bir ortamın meyveleridir. Bu kolektif atmosfer Rus sanatına özgü bir geleneğe dönüşür. Ve Rus modernist sanatının örgütlenmesinden, ilerde modernizmin bastırıldığı Stalin dönemindeki özerk sanatçı nüvelerinin oluşmasına kadar, hayati bir etkisi olur.

Genellikle zamanlarının önemli bir bölümünü Avrupa'da geçiren soylular ve tacirler tarafından kurulan koleksiyonlar, onlara ait malikânelerde sergilenir. Bu malikâneler, hâlâ kabine esprisini de koruyan birer mikrokozmos, birer müze sayılır. Malikâne müzelerindeki koleksiyonlar, nadir resim ve heykellerden, kitap ve elyazmalarından, mobilyalardan, antikalardan, cam-porselen-gümüş-bronz dekoratif eşyadan, müzik aletleri gibi özel parçalardan ve aile arşivinden oluşur. Devrim rejiminde kültür bakanlığı görevini yürüten Halk Komiserliği Müze Dairesi, 1918'de yaptığı bir taramada, envanteri çıkarılmaya değer koleksiyonları olan 520 malikâne saptamıştır ve bunlardan 155'i Moskova'dadır. Bu malikâne müzeciliği, Devrim'den sonraki dönemde de, çağdaş zamanlarda da Moskova müzelerinin karakteri üzerinde etkili olacaktır. Birçok malikâne müzesi, çağdaş sanatla da yoğun ilgileri nedeniyle, gerek 20. yüzyıl başında gerek sonraki dönemlerde Rus sanatının kaderinde etkili olmuşlardır; hatta hâlâ bu etkilerini sürdürmektedirler. Bunların başında Pavel Tretyakov, Sergey Şukin ve İvan Morozov'un birikimleri gelir.

Tretyakov ve Rus Realizmi

Pavel Tretyakov (1832-1898) bir tacir; en varlıklı Moskovalılardan biri. 1860'larda çarlık yönetimine karşı uyanan demokrasi hareketini benimsiyor. Ve bu hareketin sanattaki tezahürü olan Rus realizminin hamilerinden. Sanatla bir tarihçi kadar derinden ilgilendiği söyleniyor. Modern müzeolojik yöntemlere dayalı ulusal bir sanat müzesi yaratmak istiyor. Ve sonunda 1856'da kurmaya başladığı müzesini, 1892 yılında Moskova kentine bağışlıyor.

Tretyakov Müzesi'nin adı o günlerden bugüne değişmiyor. Devrim sonrasında özel koleksiyonların kamulaştırıl-

masıyla birlikte, bu koleksiyonların birçoğu artık kuruculanının adıyla anılmıyor. Ama Lenin'in ısrarıyla Tretyakov'un adı korunuyor. Zamanla müzenin koleksiyonları Rus sanatının ikon dönemine, 11. yüzyıla kadar genişliyor. Bugün sahip olduğu eserlerin sayısı 170.000.

Tretyakov Müzesi'nde dönem dönem avangard sanat koleksiyonları da sergileniyor. Bunlar arasında Rus avangardının en kapsamlı koleksiyonlarından Kostakis koleksiyonu da var. Bu koleksiyonun öyküsü ilginç. Bir malikânede değil de, Stalin döneminde Yunan Sefareti'nde şoför olarak çalışan Kostakis'in Moskova'daki apartman dairesinde kuruluyor. Başta Picasso ve Matisse meraklısı olan Kostakis zamanla süprematizme ve konstrüktivizme kapılıyor. Tatlin'le tanışıyor, Stepanova ile arkadaş oluyor, ve o sırada artık hayatta olmayan Maleviç'in dostlarını arayıp buluyor. Fırlatılıp atılmış "kayıp resim"lerin peşine düşüyor ve bunları toplaya toplaya, evini 1960'larda birçok yabancı meraklının ziya-

Kostakis'in Moskova'daki apartman dairesi, 1975.



ret ettiği bir "gayri resmî Modern Sanat Müzesi"ne çeviriyor. 1977'de Kostakis ailesi Yunanistan'a göçmeye karar verdiği zaman koleksiyonun yarısının Tretyakov Müzesi'ne bağışlanması öngörülüyor. Ancak 1997'de Yunan Devleti bu bağışlanmış 1275 eseri satın alarak Selanik'teki Devlet Çağdaş Sanat Müzesi koleksiyonlarına katıyor.

Şimdi eski müzeye bağlı olan bir de Yeni Tretyakov mevcut. Bu müze büyük ölçüde Maleviç, Kandinski, Şagal gibi Rus avangard sanatçılarının eserlerine ayrılmış. Ama bunların yanı sıra, avangardı silen Stalin dönemi resmî sanatının sosyalist realizmi de bu müzede. Ayrıca, Rus çağdaş sanatından 1980'lere kadar gelen işler de var. Bahçedeki "gözden düşmüş anıtlar mezarlığı" denen açık hava heykel sergisinde ise, Sovyet döneminin ardından kamusal mekânlardan kaldırılan heykeller bulunuyor.

Şukin, Morozov ve Fransız Modernizmi

Şukin'ler de tacir bir aile. Paris'le sıkı ilişkileri var. Hatta hemen hepsi tutkulu birer koleksiyoner olan altı kardeşten İvan Şukin, Paris'te yaşıyor. Degas, Renoir, Redon gibi ressamlarla, Huysmans gibi edebiyatçılarla, Durand-Ruel gibi galericilerle ahbap. Kardeşlerden bir diğeri, Sergey, giderek koleksiyonculukta sivriliyor. Önce yıllarca Monet alıyor, daha sonra Cézanne, Gaugin ve van Gogh, arkasından da Matisse, Picasso, Derain ve Rousseau. Bağlandığı sanatçılar sınırlı, ama alımları oldukça sınırsız. Örneğin, Matisse'ten otuz yedi, Picasso'dan elli eser alıyor. Bu eserler, bugün sanatçılarının en gözde eserleri arasında sayılıyor; çünkü yıllarca araştırarak, sabrederek ve işin pîrlerine danışarak toplanmış. Danışmanları arasında Matisse gibi sanatçıların yanı sıra, modernistleri dünyaya tanıtan ve modern galericilerin babaları sayılan, Durand-Ruel, Vollard ve Kahnwe-

iler var. Şukin ile bu öncüler arasındaki ilişki, Robert Jensen'in kitabına[2] verdiği başlıkla, tam bir "modernizmin pazarlanması" vakası.

Şukin evini müzeye çeviriyor ve koleksiyonunu genç sanatçılara bizzat tanıtıyor. Arkasından, Şukin'in evi, realizm karşısında yeni bir estetik dil kurmak isteyen avangard grupların okulu haline geliyor. Sonunda o da Tretyakov gibi bütün koleksiyonunu 1907'de Moskova'ya bırakıyor.

Ataları serf olan Mihail ve İvan Morozov kardeşler de Moskova entelektüel hayatının önemli simalarından. Mihail zaten bir sanat tarihçisi, roman yazarı, gazeteci. Morozov'lar koleksiyonlarını kurarken baştan Rus sanatına giriyorlar ama hemen ardından Şukin'i örnek alıyorlar. Aşağı yukarı aynı sanatçılara yöneliyorlar; fazladan Sisley, Manet, Bonnard, Vlaminck gibi sanatçılardan da eserleri var. Paris'teki aynı üç galeriyle ve bir de anarşist Félix Fénéon'un galerisi Bernheim-Jeune ile çalışıyorlar. İvan Morozov bir müzeye dönüştürdüğü evini 1907'de açıyor ve bu ev de Rus avangardının uyanmasında önemli bir merkez oluyor.

Millîleştirmelerden sonra Şukin'in müzesi Birinci, Morozov'unki de İkinci Modern Batı Resmi Müzesi oluyor. Morozov, müzesinde küratör olarak kalıyor. Daha sonra bu iki müze birleştiriliyor ve Modern Batı Sanatı Devlet Müzesi adını alıyor. Kimi tarihçilere göre dünyadaki ilk avangard sanat müzesi[3] olan bu kuruluş 1948 yılında kapanıyor ve koleksiyonları Puşkin Müzesi ile Ermitaj arasında paylaştırılıyor.

Puşkin Müzesi

1912'de açılan Puşkin Müzesi, Moskova Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar ve Antika Kabinesi olarak kuruluyor. Dolayısıyla bir tarama müzesi gibi tasarlanıyor. Başta antik dönem

heykellerinin kopyalarını kapsıyor. Ancak Devrim ertesinde, başkent, Petersburg'dan Moskova'ya taşınınca, hem Ermitaj'dan hem diğer müzelerden gelen eserlerle, antik Mısır piktograflarından başlayan koleksiyonları Picasso'ya kadar uzanıyor ve Moskova'nın en zengin Avrupa sanatı müzesi haline geliyor. Adı önce, III. Aleksandr Güzel Sanatlar Müzesi. Şair Puşkin'in yüzüncü ölüm yıldönümü olan 1937'de müzeye onun adı veriliyor.

Puşkin Müzesi'nin kurulması için Moskova Üniversitesi'nin sanat tarihi profesörlerinden, yerel yöneticilerden ve kentin ileri gelenlerinden bir komite oluşturuluyor. Ama finansörleri Büyük Dük Aleksandroviç ve saray erkânından Neçayev-Maltsov. Küratör ise komitenin sekreteri olan sanat tarihçisi Svetayev.

Puşkin Müzesi bugün Moskova'nın en gözde müzesi. Güzel sanatlar koleksiyonu yanında arkeolojik ve nümizmatik koleksiyonları da bulunuyor. İkinci Dünya Savaşı sonunda Kızıl Ordu'nun Berlin Bergama Müzesi'nden el koyduğu ve Türkiye'den kaçırılmış olan ünlü Truva Hazinesi de bu koleksiyonlar arasında.

Puşkin Müzesi'nin çekirdeği aslında Lord Golitsın'ın 18. yüzyılda yaptırdığı bir malikâne. 1865 yılında, başka bir Golitsın'ın, diplomat Golitsın'ın, İtalya ve İspanya'daki görevleri esnasında kurduğu büyük koleksiyonların burada sergilenmeye başlamasıyla birlikte kamusal bir müzeye dönüşüyor. Ancak müze, bütün koleksiyonlarını Ermitaj'ın satın alması üzerine 1886'da kapanıyor ve bir dönem hem sanatçı birlikleri hem de Üniversite tarafından kullanılıyor. Golitsın malikânesinin bir kanadı şimdi Puşkin Müzesi'ne bağlı, diğer kanadında ise Özel Koleksiyonlar Müzesi bulunuyor. Ana binadaki Sosyalist Akademi'nin yerini ise şimdi Felsefe Enstitüsü almış.

Rusya'da soyluların giderek burjuvalaştıkları dönemde uyanan malikâne kültürü son derecede etkin ve uzun ömürlü oluyor. Bütün millîleştirme/kamusallaştırma planlarına ve Birinci Dünya Savaşı ile İç Savaş'ın yıkımlarına rağmen, Devrim'den sonra bile canlılığını sürdürüyor. 1918-1925 yılları arasında Moskova bölgesinde etkinliklerini sürdüren on dokuz malikâne müzesi var. 1922'de Sovyet yönetimi bu müzelerin işletilmesi, kataloglanması ve gezilmesi için, sanat tarihçilerinden ve konosörlerden oluşan bir Rus Malikânelerini İnceleme Topluluğu kuruyor. Ne var ki, Stalin döneminde bu topluluğun etkinliklerine son verilmesi ve bütün müze koleksiyonlarının merkezîleştirilerek baştan aşağıya allak bullak edilmesi, malikâne kültürünün dinmesine yol açıyor.

İngiltere gibi ülkelerde koleksiyonculuk aristokrasiye özgü bir gelenektir. Ve bu gelenek modernleşmeyle birlikte çözülür. Oysa, Rusya'da aristokratların koleksiyon merakı, modernleşmeyi örgütleyen dinamiklerden biri haline gelir. Hakikaten bütün bu malikâne müzeleri saymakla bitmez. Sadece Petersburg'dan birkaç örnek vermek gerekirse: daha 18. yüzyıl başında **Kont Kologrivof** ve **Kont Raguzinski'nin** Roma ve Venedik'ten getirdikleri klasik heykellerle kurdukları galeriler; **Valentin Zubof**'un Gatçina Sarayı'nda açtığı müze ve Sanat Tarihi Enstitüsü; **Kont Şuvalov**'un kurduğu Sanat Akademisi ve Müzesi (1758); banker ve sanayici **Baron Ştiglitz'in** Merkezî Teknik Resim Okulu'ndaki müzesi (1884); **Kont Straganof**'un İtalya ve Fransa'da yaşadığı dönemlere (1754-1778) ait, sarayında sergilediği koleksiyonlar; Petersburg'un soylu ailelerinden Şuvalov, Sermetev ve İzupov koleksiyonları ve daha yüzlercesi. Bütün bu malikâne müzelerini sayıp dökmek bu yazının konusu değil.

Ama gene de, Rus sanatının kendi modernizmini kurmasında etkili olan birkaç örneğe değinmeden geçmemek gerekir.

Rus modernizmiyle ilgili tarihyazımının öncüsü sayılan Camilla Gray,[4] Rus sanatındaki modern hareketi, demiryolları 'baronu' **Mamontov**'un Moskova yakınında **Abramtsevo**'daki malikânesinde oluşturduğu "koloni" ile başlatır (1870). İmparatorluk sanat akademisine ve akademik klasizme karşı tepkiler, sanatçıların yanı sıra, şairlerin, müzisyenlerin, tiyatrocuların ve tarihçilerin komünal bir hayat sürdükleri bu kolonide uyanmıştır. Pentürde "Gezginler" adını alacak realist hareket de bu tepkilerin bir sonucudur. Abramtsevo kolonisinin yanı sıra Rusya'nın ilk özel operasını da kuran Mamontov'un kendisi de zaten bir şantör, heykeltıraş ve tiyatrocudur. Gray'e göre Mamontov'un operasındaki deneyler tiyatroda bir devrime yol açmıştır.[5] Abramtsevo'daki modernlik arayışları, doğal olarak Rus ulusal sanatının kaynaklarına da yönelmiş, halk sanatı ve ikon

Abramtsevo Müzesi.



sanatıyla ilgili araştırmaları beslemiş ve bu araştırmalar sonunda bir müzenin açılmasına kadar ilerlemiştir. Sonuçta Abramtsevo kolonisi, modern bir Rus sanat ekolünün kurulması kadar, avangard sanatın uyanmasında ve ikon sanatına sahip çıkmasında da rol oynamıştır. Moskova'nın akademisi sayılan ve 1840'larda kurulmuş olan Moskova Koleji'nin, Petersburg'un klasist saray sanatına karşı kurumsallaşmasında "koloni" sanatçıları başı çekmişlerdir. Ayrıca, Moskova Koleji'nde yetişen Tatlin, Gonçarova, şair Mayakovski gibi birçok sanatçı, Rus avangardının kurulmasına rehberlik etmişlerdir.

Gene Gray'in bahsettiği ve Abramtsevo'yu örnek alan ikinci bir "koloni" de, **Prenses Tenişeva**'nın Smolensk yakınındaki **Talaşinko**'da bulunan malikânesinde ortaya çıkar. 1890'larda, Prenses dahil birçok sanatçı, burada kurdukları atölyelerde halk sanatından modern-ulusal bir estetik yaratmaya girişmişlerdir.

Modern Rus sanatının bir diğer önemli merkezi de, kültürel hayatı son derecede canlı olan Saratov'da, Aleksi Bogoylubov'un, "Rusya'nın ilk devrimcisi" olan dedesi, 18. yüzyıl yazarı Radişçev adına açtığı müzedir. **Radişçev Müzesi** koleksiyonları, saray sanatına karşı 'devrim' yapan Repin, Şişkin, Vasilyev gibi realistlerle, Corot gibi onların Fransız ustalarından oluşur.

Kont Rumyantsev ise büyük bir kütüphaneyi de kapsayan müzesini Petersburg'daki malikânesinde 1831'de açıyor. Yani Ermitaj'dan yirmi yıl önce. Ancak sonradan bu kuruluşun, henüz kamusal bir kütüphanesi bulunmayan Moskova'ya taşınmasına karar veriliyor. Ve Moskova'da başka bir malikâneye, Kremlin'in karşısındaki Paşkov malikânesine taşınan müze ve kütüphane kentin ilk kamusal müzesi oluyor (1861).

Notlar

1 Bkz. Yevgenia Petrova (ed.), *Russian Odyssey-The State Russian Museum* (St. Petersburg: Palace Editions, 2003). Nikolai Novouspensky, *The Russian Museum* (Leningrad: Aurora Art Publishers, 1988).

2 Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siécle Europe* (Princeton University Press, 1997).

3 Albert Kostenevich, "Moscow's Two Great Collectors: Schukin and Morosov", *Russia!* içinde (New York: Guggenheim, 2005) s. 249.

4 Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922* (Londra: Thames & Hudson, 1986).

5 *A.g.e.*, s. 23.

Devrim Öncesinde Rus Avangardı

Sovyet yönetimi, sanatı neden kendi kadrolarına değil de avangard sanatçılara emanet etti? Sanatçılar bu emaneti nasıl yönetti? Nasıl bir formasyona sahiptiler? Nasıl örgütlenmişlerdi?.. Bu gibi soruları irdeleyebilmek için Rus avangardının doğuşuna, düşüncelerine, deneylerine ve ilişkilerine bakmak gerekiyor. Avangard, Rusya'da, 19. yüzyıl ortalarında, sanatta, edebiyatta ve müzikte yaşanan yükseliş döneminde gelişen realizme tepki olarak ortaya çıkıyor. Ancak bu tepkinin örgütlendiği ortam da, gene realist cemaatler, hücreler; imparatorluk kültürüne karşı ayaklanarak, ulusal, toplumsal davaları savunan demokratik sanat kolonileri.

Artel, Abramtsevo Kolonileri ve Rus Sosyal Realizmi

İkon sanatkârlığının egemen olduğu Rus sanatında aydınlanma, sekülerleşme ve ulusallaşma 18. yüzyıl başlarında portrecilikle başlıyor. Portrelerin çoğunlukla çarlık hanedanına, aristokratlara ve diğer seçkinlere ait olduğu ilk zaman-

larda bu janr adeta bir imparatorluk stili oluşturuyor. 19. yüzyıl ortalarında monarşiye karşı demokratik itirazların yükselmesiyle birlikte, siyasette, sanatta ve edebiyatta toplumsal gerçeklere, özellikle köylülüğün perişanlığına duyulan ilgi de artıyor ve nihayet 1861'de serflik kaldırılıyor. İmparatorluk sanatının örgütlendiği akademiye karşı itirazlar da aynı zamanda baş gösteriyor. Ve 1863'te akademinin dayattığı estetiğe karşı çıkan on dört mezun, okullarıyla ilişkiyi keserek kendi 'akademi'lerini kuruyor: **Petersburg Serbest Sanatçılar Arteli.** Bu anti-akademik akım sonradan "Gezginler" adını alacaktır, çünkü Artel sanatçıları Rusya'yı gezerek kendi sergilerini kendileri açacaklardır. Sergileme etkinliklerinin de Akademi'nin denetiminde bulunduğu bir sistemde bu önemli bir başkaldırıdır. Nitekim, Gezginler sergilerini birer siyasal protesto gösterisi gibi düzenlerler. Sergi gezilerinde yapılan satışlarla ortak bir fon oluşturmaya girişirler. Serbest bir sanat piyasasını teşvik eden bu girişimler de sarayın himayesine karşı bir protesto sayılır. İşte Rusya'da resmî imparatorluk sanatını yıkarak özerkleşmenin önünü açan, bu "On Dörtler Devrimi"dir. Ve bu devrimin örgütlediği Artel gibi bağımsız sanatçı birlikleridir; sanatçı kolonileri, kolektifleri veya cemiyetleridir.

Gezginler: İlya Repin, *Volga Üzerinde Mavna Çekenler*, 1870-1873.



Gezginler'in sanatı bir tür sosyal realizmdir, başka bir terimle pleb realizmidir. Sıradan, yoksul insanları gündelik hayatları içinde resmeder; ezilmişliği ve sömürüyü ifade eder. Bir yandan da kahramanı olan halkı yüceltir. Sosyal realistlerin gözünde, "güzellik hayattır" ve "gerçeklik sanattan yüz kere daha güzeldir". Ve gerçek hayatı parazitlerinden devrim temizleyecektir.[1] Gezginler'in sanatı, 1848 Devrimi ertesinde Fransız resminde uyanan realizmin Rusya'daki bir türevidir. Courbet, Corot, Millet, Daumier gibi ressamların başlattığı realizm, Fransa'da da monarşiye karşı bir politik propagandayı içerir. Edebiyattaki karşılığı ise Zola ve Balzac'ın natüralizmidir.

Petersburg'da Rus sosyal realizmini kuran Artel'in Moskova'daki ortağı Abramtsevo kolonisidir. Bu koloniler elli yıl kadar varlıklarını sürdürürler ama temsil ettikleri realist akım, avangardın etkinlik kazanmasıyla birlikte gücünü yitirir. Ne var ki, ilerde, 1930'larda, bu kez Stalin'in Kültür Devrimi'yle birlikte yeniden canlanır. Stalin rejiminde müzelerden sürülen avangard sanatın yerini doldurur. Ve bir devlet sanatı olarak kurulan sosyalist realizmin kaynağına dönüştürülür. Aslında, bütün radikal söylemine rağmen 19. yüzyıl Rus realizmi, Akademi'nin mimetik klasizminden esas olarak içeriği bakımından, resmettiği konular bakımından farklılaşır. Saraydan ve kiliseden özerkleşmiştir, ama estetik anlamda hâlâ akademik geleneğe bağımlıdır. Akılcılıkla, temsille, tasvirle, bilinçle ve tabii gerçeklikle ilişkisini sorunsallaştırmamıştır. Kendi diline içkin olan bir siyasal ve sosyal yaratıcılık peşine düşmemiştir. *Sanat Nedir?* kitabında modern estetik teorileri yorumlayan ve sanatın sözler yerine duyguların iletildiği bir iletişim türü olduğuna inanan Tolstoy'un sözleriyle, realizmin siyaseti, bir "duyguların sosyalleşmesi" vakasıdır. Kısacası, sonuçta realizm modernliğin bir görünümüdür. Oysa Rus sanatındaki asıl kırılma, bütün

Batı sanatında olduğu gibi, modernlikten estetik modernizme geçişle yaşanacaktır. Rus avangardının yolunu bu özerkleşme hareketi açacaktır.

Sosyal Realizm, Anarşizm, Komünizm

Nasıl ki Rusya'da 18. yüzyıl, bir Batılılaşma, modernleşme devrimini simgeliyorsa, 19. yüzyıl da Batılılaşma'ya direnen modernist tepkilerin uyandığı kültürel devrimler çağını simgeler. Dünya müziğindeki ve edebiyatındaki Rus klasikleri bu çağın eseridir: Musorgski, Rimski-Korsakov, Rahmaninov, Çaykovski, Borodin, Skriabin; Tolstoy, Dostoyevski, Turgenyev, Gogol. Bütün bu dâhilerin ortak davası, imparatorluğun ve soyluların ezici ihtişamı karşısında halkın gerçeklerini ve sanatını ifade edebilmektir. Turgenyev'in *Avcının Notları* (1852) kitabı, Rus realizminin miladı sayılır. Dostoyevski bir fantastik realist veya eleştirel realist olarak anılır (*Ezilenler*). Gogol, romantizmden realizme geçişi temsil eder. Tolstoy bir "spiritüel anarşist"tir ve Paris'teyken sürekli Proudhon'la görüşür. Dostoyevski de Proudhon'dan etkilenir ama asıl merakı sosyalist ütopyacı Saint-Simon ve Fourier'dir. Fourieristlerin Petersburg'da düzenlediği illegal toplantılara katılırken yakalanır. Önce idama mahkûm edilir, onda sonra cezası sekiz yıl hapse çevrilir; dört yıl yattıktan sonra askere alınır ve sürgüne gönderilir. *Ölü Evinden Anılar* (1861) ve *Yeraltından Notlar* (1864) mahpusluk dönemine ait eserleridir.

Anarşizmin babalarından Bakunin (1814-1876) ile "anarko-komünist" Kropotkin'in (1842-1921), Tolstoy ve Dostoyevski gibi çağdaşları olan edebiyatçılar üzerinde ciddi bir etkisi bulunmaktadır. Anarşizme ilgi duyan şöhretlerin çoğunlukla soylu olması dikkat çekicidir. Bir kont olan Tolstoy, ailesinin sahip olduğu köleleri eğitmek için on üç okul



Nikolay Ge, *Lev Tolstoy'un Portresi*, 1884.



Vasiliy Perov, *Fyodor Dostoyevski'nin Portresi*, 1872.

kurar. Bakunin'in ailesi beş yüz köleye sahiptir; ancak, aristokratlar arasında bu sayıda köle çok mütevazı bir varlık sayılır. Kropotkin'in babası prenstir; Dostoyevski'nin soyu asildir. Yukarda değinilen "entelektüel müzeleri" ile "malikâne müzeleri"ni de hatırlarsak, Rusya'da soyluların entelijansiya ve avangardla kurdukları sıkı ilişkiler ilginçtir. Ancak bu durum Rusya'ya özgü değildir. Renato Poggioli *Avangard Kuramı*'nda (1968), kimi aristokratların güçlerini kaybetmeleriyle birlikte modernliğe ve burjuvaziye karşı geliştirdikleri düşmanlığı anlatır ve bu düşmanlıkla avangard sinizm arasında uyanan bağları inceler.[2] Rusya'da, 19. yüzyıldaki kültürel dönüşüm güçlü bir entelijansiya yaratmıştır. Zaten "entelijansiya" sözcüğü de Rus icadıdır ve ilk kez bu dönemde kullanılmaya başlamıştır. Yoğun bir mesaiye dayanan kültürel bir misyonerliği ifade eder. Bir ideal peşinde koşmak, hakikati aramak, doğruyu söylemek, kahramanlık, yaratıcılık, yoksul-cahil kitleleri aydınlatmak ve onlara öncülük yapmak anlamına gelir: *vanguardism*. Dostoyevski'nin sözleriyle "dünyayı güzelliğin kurtaracağına" inanan

yazarlar ve ressamlar entelijansiyanın en hakiki bileşenidir. Kültürel devrimin başım çeken sanat-edebiyat entelijansiyası ile, Bolşevik Devrimi'ni örgütleyen siyaset entelijansiyası arasındaki ideolojik bağı, sosyal realizm kadar, anarşizm ve komünizm düşünceleri oluşturur.

Sanat Dünyası Cemiyeti ve Rus Modernizmi

1890'ların başında Petersburg'da ortaya çıkan Sanat Dünyası da, Artel gibi bir başka sanatçı-aydın kolonisi, ama realistlere karşı bir koloni. Önderlerinden olan, ressam, tiyatrocu, sanat tarihçisi, eleştirmen ve entelektüel Aleksandr Benois'a göre Sanat Dünyası, bir cemaat, bir sergi topluluğu ve bir dergi: "Özel bazı sorunlarla uğraşarak kendi hayatını yaşayan ama birçok yoldan toplumu da etkilemeye çalışan ve sanata çağıran bir tür cemaat".[3] Tarihçi Gray'in ifadesiyle, Sanat Dünyası, sadece sanatın değil, baştan aşağı insanın ve bütün hayatın yenilenmesini temsil eder. "Sanatın insanlığın kurtuluşu için bir araç, ve sanatçının da adanmış bir rahip olduğuna inanır. Bu 'rahibin' sanatıysa ebedi hakikatin ve güzelliğin yegâne ortamıdır. Kısacası, kullanıla kullanıla birçok anlama çekilen 'sanat için sanat' felsefesi."[4] Buradaki anlamıyla "sanat için sanat" formalist bir ilke değildir. Tam aksine, bu ilkeyi ortaya atan Theophile Gautier'nin kullandığı anlamda güzelliğin özgürlükle özdeşleştiği bir ilkedir. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda belirttiği gibi "dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak meşrulaştırılabileceği" ile ilgilidir. Sanatın "bu hayatın en yüce görevi ve en hakiki metafizik etkinliği" olmasıyla ilgilidir.[5]

Kısacası, Sanat Dünyası, Artel kolektifinin "sosyal sanat", "sosyal realizm" rejimini terk eder. Ayrıca, sanatın ulusallaşmasından daha çok kozmopolitleşmesine ilgi gösterir ve bu-

nun sonucu olarak da Rus sanatçılarının Batı ile doğrudan temas edeceği koşullar yaratmaya çalışır. Sanatla siyaset yapmayı değil, sanatın siyasete dönüşmesini savunur. Bütün sanatları birleştiren bir *gesamtkunstwerk* –bir topyekûn sanat eseri– hayal eder. Romantiklere ait bu kavramı operasına uyarlayan Wagner gibi, tiyatroyla sanatın, şiirin, müziğin, mimarlığın bir olmasına öykünür. Sonuçta geçerli olan anlamıyla sanatı ve bütün sanat kurumlarını reddeder.

1898'de yayına başlayan *Sanat Dünyası* dergisi, Rus sanatçılarına Baudelaire'i, Mallermé'yi, Viyana Secession'unu tanıtır. Çevresinde Platonik bir Akademi oluşturur. Bu akademiye ait, genellikle evlerde düzenlenen entelektüel salonlarda, sanat ontolojisi ve estetik tartışılır, tiyatro yapılır; Stravinski ve Skriabin gibi çağdaşların müziği dinlenir; şiir okunur... *Sanat Dünyası* 1903 yılında yayınına son verir. Yeni yeni birçok avangard koloni, gittikçe artan yoğunluktaki sergileri ve yayınlarıyla, Sanat Dünyası'nın deneyiminden doğar: **Karo Valesi, Mavi Gül, Altın Post, Eşek Kuyruğu, Gençlik Birliği**... Devrim arifesinin avangard sanatı bu hücrelerde örgütlenir.

18. yüzyılda St. Petersburg'da başlayan müzeleşme hareketiyle birlikte Rus sanatı Avrupa etkisi altında gelişir. Avrupa sanatıyla paralel bir tarih izler ama bu bir eklemlenme değildir. 1890'larda, Sanat Birliği'nin kuruluşuna koşut olarak bir Rus modernizminin doğmasıyla birlikte, Avrupa estetiğinin egemenliği kırılır. Ve Rus sanatı, Batı sanatıyla ilişkilerini yoğunlaştırdığı ve Batı sanat odaklarıyla eklemlendiği ölçüde giderek ondan özerkleşir ve avangard sanat dünyasında büyük bir güç haline gelir.

Sanat Dünyası'ndan türeyen her koloni, Paris'in *salon* sergileri tarzında, kendi akımından sanatçıları sergilediği özel salon sergileri düzenler ve bu sergilere Batı sanatçılarını da katar. Örneğin, Altın Post'un düzenlediği iki Fransız-Rus



Sergey Şukin'in evi (Müzik Salonu), 1913.

sergisinden ikincisinde Fransız empresyonistlerine ait özel bir salon da mevcuttur (1909). Gençlik Birliği'nin Odesa'da düzenlediği salon ise bir Rus-Alman karma sergisidir ve Blaue Reiter (Mavi Süvari) sanatçılarını da içerir. Karo Valesi sergilerinde (1910, 1914) Gleizes, Lhote gibi kübistlerle Léger ve Delaunay da sergilenir. Kültürel ilişkilerin kesildiği Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar zaten bütün belli başlı fovistler ve kübistler Rus salonlarında sergilenir. Bu sergileri, Avrupalı sanatçıların ziyaretleri izler. Marinetti'nin "Fütürist Manifesto"su Paris'te yayınlanır yayınlanmaz Rusya'da da çıkar (1909). Kendisi de propaganda turlarından birinde, 1914'te Petersburg'a uğrar. Matisse de 1911'de koleksiyoneri ve dostu Şukin'i ziyarete gelir. Şukin'in evi zaten Avrupa çapında bir Cézanne/Picasso/Matisse müzesi, bir avangard sanat kulübüdür.

Rus sanatçıları da Münih ve Paris turlarına çıkar, çağdaşları olan sanatçılarla tanışarak oralardaki salon sergilerine



Sergey Şukin'in evi (Picasso Odası), 1914.

katılırlar. Bu ilişkiler önce Münih merkezlidir. Örneğin Sanat Dünyası grubu ve bu arada Kandinski, Münih, Viyana ve Berlin'deki Secession sergilerine katılır. Sonradan Rus sanatçıları Paris temaslarını daha bir önemsemeye başlarlar. Çünkü onlara göre Paris estetik anlamda Münih'ten daha "sol" dur. Yabancı bir eleştirmen, "Rusların bizim Batı sanatımızın en solcu hareketleriyle kucaklaşmasından" bahseder.[6] Paris'te Rus sanatına karşı büyük bir merak uyandıran gösterilerden ilki, 1906 yılında Diaghilev'in Salon d'Automne bünyesinde açtığı Rus Sanatı Sergisi'dir.

1909'da Paris'te açılan efsanevi Ballets Russes'un yaratıcısı ve emprezaryosu Diaghilev, aynı zamanda *Sanat Dünyası* dergisinin kurucusu ve editörüdür. Dünya Sanatı hareketinin ve genel olarak Rus avangardmın Batı'daki en çarpıcı sahnesi, kuşkusuz bu bale olmuştur. Bergson ve Nietzsche'den etkilenen ve Wagner'in *gesamtkunstwerk* düsturuna bağlı olan Diaghilev, sadece Rus balesinin ve operasının de-



Auguste Macke, *Ballets Russes*, 1912.

ğil, bütün Rus sanatının Paris'teki emprezaryosudur. Uyandırdığı hayranlık sayesinde iki kültürün avangard hareketleri arasında köprü kurmayı başararak pek çok ortak etkinlik düzenler. 1906 Rus Sanatı Sergisi'nin hemen ardından Paris Operası'nda bir Rus müziği sezonu, bir yıl sonra da Musorgski'nin balelerinden bir dizi gösteri gerçekleştirir. Bü-

tün bunların büyük bir heyecan uyandırması üzerine, ertesi yıl "Les Ballets Russes de Sergey Diaghileff" kurulur. Ballets Russes, en başta, tiyatrocular, müzisyenler ve sanatçıların birlikte yarattıkları deneysel bir performanstır. Sahne ve kostüm tasarımlarıyla ilk uğraşanlar, Diaghilev'in Sanat Dünyası'ndan arkadaşları Benois ve Bakst'tır. Sonradan Diaghilev'le çalışmak için daha birçok avangard Paris'e gider, hatta Gonçarova ve Lorianov bu kente taşınırlar. Picasso da, üç Diaghilev balesi için sahne ve kostüm tasarlar. Sanat Dünyası konserlerinden tanıdığı Stravinski, ona besteler yapar. Diaghilev için beste yapan diğer müzisyenler arasında Satie, Debussy, Prokofiev, Ravel, Manuel de Falla ve Strauss da bulunur. Kısacası, Diaghilev, sadece Rus sanatının Paris'e sunulmasında ve giderek Paris merkezli modernizmi etkilemesinde değil, Rusya'da ve Avrupa'da kaynayıp duran birçok avangard hareketin ortak deneyimlere ve arayışlara girişmesinde de öncü bir rol üstlenir.

Rus Avangardının Karakteristikleri

İmparatorluğun çözülerek, rejimin hızla 1917 Devrimi'ne evrildiği, ve dünya savaşının patlamak üzere olduğu bir hercümerç içinde Rus avangardının doğuşunu, örgütlenmesini ve Avrupa'ya meydan okumasını belirleyen karakteristikleri nelerdir? Bu karakteristikler, Rus sanatının modernizmini inşa ederek, gerek estetik anlamda, gerek toplumsal ve siyasal anlamda özerkliğini kazanması sürecinde belirmiştir. Rus avangardının doğuşu Batı'yla eşzamanlı bir tarih izler, estetik yönelimleri benzerdir. Ama örgütlenme biçimi Batı'dakinden farklıdır. Ve bu farklılıklar, Rus müzeciliğinin ayırt edilmesinde kritiktir.

• Rusya'da avangard, birtakım koloniler, kolektifler, sürekli üreyen ve devinen hücreler içinde örgütlenmiştir. Bu

hücrelerin oluşmasına çoğu kez, ya malikânesiyle, ya koleksiyonuyla, ya da finansmanıyla birileri destek olur. O nedenle sistem ilk bakışta bir himaye, bir mesenlik sistemi gibi görünür. Oysa Rusya'daki sanat kolonilerinin işleyişi, ne Rönesans'ın hümanist mesenlik ağına, ne de çağdaş hayırseverlik ya da 'sosyal sorumluluk' düzenine benzer. Çünkü burada 'mesen' de bizzat işin içindedir, koloniyi oluşturan entelijansiyanın bir üyesidir. Diğerleriyle aynı saiklerle hareket eder. Desteklediği etkinlikleri özelleştirmez. Rusya'nın entelektüel komünleri, olsa olsa, Habermas'ın İngiltere'de kafelerde, Fransa'da da entelektüel salonlarında örgütlendiğini söylediği, karşıt sınıflara ait figürleri de buluşturabilen birer "kamusal alan"dır.[7] Bu alanlar sadece eleştiriyle yetinmez, üretkendir. Habermas'a göre, 18. ve 19. yüzyıllarda pek çok hareket, eylemleriyle, fikirleriyle, yayınlarıyla bu 'alan'larda tasarlanır. Rus entelektüel hayatında da, soylularla avamın, anarşistlerle liberallerin, şairlerle kışkırtıcıların, aralarında hem tartıştıkları hem de örgütlendikleri 'salon'ların ne kadar etkili olduğunu en canlı olarak gözümüzün önüne seren, Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanı olmalıdır.

• Rus sanat kolonileri düşünsel ve siyasal birliklerdir. Sanatın 'üretilmesinden' çok, sanatla ilgili metafizik meselelerle uğraşırlar. Ve ütopisttirler; devrimci bir dönüşüm sayesinde insanların ideal bir özgürlük çağını başlatacağını hayal ederler. Toplantılarında bu doğrultuda deneyler yaparlar: Geçici müzeler tarzında sergiler kurar, konserler düzenler, tiyatro oynar, şiir okurlar... *Gesamtkunstwerk* idealine bağlılıkları, onları hem sanatlar arasındaki hem de sanatla hayat arasındaki sınırları kaldırmaya kamçılar. Aynı zamanda bu ideal, armonik bir kozmos ütopyasını ifade eder. Bu ütopyacı yaklaşımın bir sonucu da, İngiltere'de Arts and Crafts hareketinin kurucularından John Ruskin'in öğretisin-

de görüldüğü gibi, sanatın bir eğitim ve öğretim ortamı olarak kabul edilmesidir.

• Sanat kolonileri sadece Devrim sonrası Rus müzeciliğinin koşullarını hazırlamakla kalmamış, açtıkları sergilerle bizzat geçici müze işlevi görmüşlerdir. Bir müzede kamusallığın gereği olan ve Rus deneyiminde büyük bir zenginlik gösteren tarihsel ve eleştirel söylemler de bu ortamlarda üremiştir. Bu geçici müzelerin birer çağdaş galeri olduğunu da unutmamak gerekir. Avangard sanat, Devrim'den sonra açtığı kendi müzelerinden önce, en hakiki anlamda bu galerilerde izlenmiştir.

• Rusya'da gerek kilise ve saray nezdinde, gerek estetik anlamda modernist özerkleşmeyi sağlayan, Batı'daki gibi sanat piyasasının kurulması değildir. Sanatın koloniler halinde örgütlenmesidir. Batı'da müzecilik, modern sanat piyasası ve galeri sistemiyle eklemlenir. Rusya'da sanat piyasasının gelişmemiş olması, müzeciliği de farklılaştırır. Birer kolektif atölye gibi tasavvur edilebilecek sanat kolonileri ortamında, sanat eseri, ideal koşullarda piyasadaki dolaşımı müzede sonuçlanacak bir ürün gibi algılanmaz. Sanat ve ürünü, bizatihi o ortamdaki söyleme, metafizik spekülasyonlara içkindir. Dolayısıyla bir deha eserinden ziyade bir *praksis*'tir. Sonuçta, 'eser'in bir piyasa galerisinde veya müzede topluma, kamuya görünmesi ikincildir. Avangard çevrelerde müze, daha ziyade, ikonlarla ve İmparatorluğun Batı'dan ithal ettiği sanatla ilgili bir kurum olarak görülür. Sanatı hayattan yalıttığı için parçalanması gereken bir kurumdur.

• Rus modernizmi ve avangardı kuşkusuz son derecede kozmopolittir. Ama en kozmopolit damarlarında bile yerel bir estetikle bağını korur. Böyle bir estetiğin dinsel ve popüler kaynaklarına ilgi duyar. Bu, Rus modernizminin ulusal bir estetik peşinde olmasıyla açıklanamaz, çünkü onun

özerkliğini bozmaz. Tam aksine, ona Avrupa-merkezli bir estetik karşısında özerklik sağlar.

Rus Avangardı ve Ötekiler

Rus avangardı da, Batı'daki çağdaşları gibi realizmden sembolizme geçişle başlar. Sembolizmi tanıtanlar, *Sanat Dünyası* dergisi ve çevresidir. İlk sembolist, bu çevreye mensup olan ve Rus avangardının öncüsü sayılan Vrubel'dir. Sanat Dünyası'ndan sonraki sembolizm kuşağı ise Mavi Gül'dür. Soyut sanatın teorik kılavuzu sayılan *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabının yazarı, ressam Kandinski, Mavi Gül kolonisindendir. Bu iki sembolist hareketten Sanat Dünyası, Petersburg'un "çizgi okulu"na, Mavi Gül ise Moskova'nın "renk okulu"na bağlıdır. Bu çizgi ve renk ayrımı, iki kent arasında giderek yerleşecek olan estetik çatışmanın ilk belirtisidir. Daha sonraki avangard akımlarda da görüleceği üzere, sembolistlerin

Leon Bakst, *Les oriantales*, sahne tasarımı, 1910.





Mihail Vrubel, Mısır kostümü tasarımı, 1890'lar.

en canlı sergileri tiyatro dekorlarıdır. Özellikle de, Diaghilev'le birlikte çalışacak olan Benois, Bakst, Gonçarova ve Larionov'un sahne ve kostüm tasarımları.

Rus avangardının iki temel akımı olan süprematizmin ve konstrüktivizmin ortaya çıkmasında, sembolistlerden ziyade kübistler etkili olmuştur. Maleviç ve Tatlin'in kurucuları ol-



Leon Bakst, Stravinski'nin *Ateş Kuşu* balesi için kostüm tasarımı.



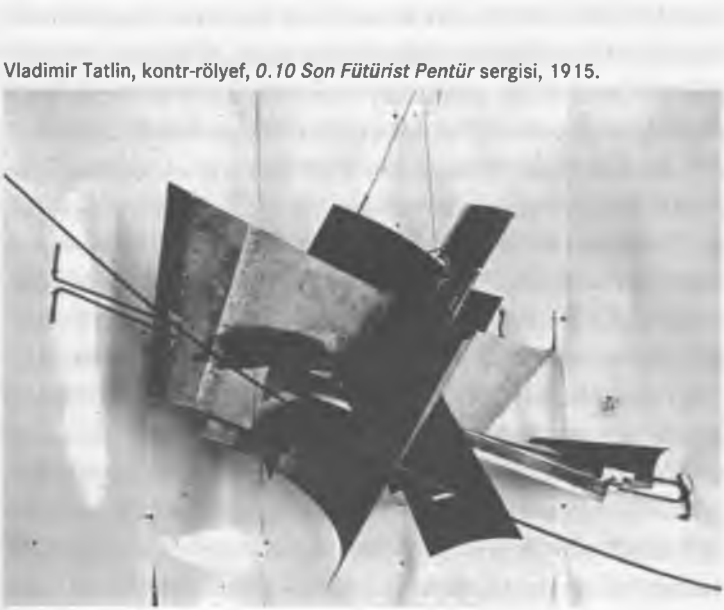
Aleksandr Benois, *Le Pavillion d'Armide* balesi için kostüm tasarımı, 1909.

dukları bu akımları keşfetmeleri Picasso dolayımıyla gerçekleşmiştir. Maleviç'in öğretisi olan "saf pentür kültürü" kübizmle başlar: "Kübistler nesneyi püskürterek figürün ötesine geçtiler. Saf pentür kültürü bu noktada başladı. Pentürün ana öğesi artık sahnedeki nesne değildi; rengin ve pentürün kendisiydi... Kübizm, çevremizi saran doğadaki ve teknolojideki yaratıcı formlardan kurtulup özgürleşmenin işaretini verdi ve buluşa dayalı, mutlak ve doğrudan yaratıcılığın yolunu açtı."[8] Kübizm etkisi, doğal olarak Rus avangardını Cezanne'a götürür. Cezanne zaten ilerde, Devrim sonrası müzeciliğinin temelini oluşturacak "pentür kültürü"nde, kübizm ve süprematizmin yanında başlı başına bir akımmış gibi tanımlanacaktır: Cezannizm. Rus avangardmda kübizm, genellikle fütürizmle birleştirilir: kübo-fütürizm. Maleviç, bir vakit, Gonçarova ve Larionov ile birlikte oluşturdukları "kübo-fütürizmin, yeni sanata giden tek yol" olduğunu söyler,[9] ama onun bir Rus akımı sayılamayacağını da ekler. Yalnızca kübizm, pentür kültürüne özgü "hakiki bir Rus akımı-

dır".[10] Zaten "dünyanın dinamik niteliğini ortaya çıkarması" ve "hız" ile olan ilişkisi dışında, fütürizm "akademist"tir. Çünkü "yeniyi göstermek için eski ifade araçlarını kullanır".[11] Kübizme gelince, aslında o da "avangard geleneğe" özgüdür. Gelgelelim, "devrimci olan bir geleneğin kaynağı olarak süprematistlerin yeniden icat ettikleri bir kavramdır".[12] Maleviç'in bu sözleri, Rus avangardı ile Batı'dakiler arasındaki bağın niteliğini açıklamaktadır. Bu bağ kesinlikle formalist bir ilişki değildir; yeni yapıların, yeni sentezlerin kurulduğu kavramsal bir ilişkidir. Rus avangardı ilişki kurduğu akımları "devrimcileştirir". Kübizmde Maleviç'i etkileyen, onun geometrik mantığıdır. Bu mantık sayesinde, önce halk sanatından etkilenerek köylü ikonlarını, hemen ardından da efsanevi *Siyah Kare*'yi boyar (1913).

Picasso'nun sanatında Tatlin'i çarpan, geometriden ziyade kolajdır. 1913-1914 yıllarında Picasso'nun atölyesini ziyaret ederken[13] onun çeşitli malzemelerle yaptığı kolaj de-

Vladimir Tatlin, kontr-rölyef, *0.10 Son Fütürist Pentür* sergisi, 1915.



neylerini izlemiş ve kolaj yoluyla pentürün güzellik doktrininin yıkılabileceğini keşfetmek onu baştan çıkarmıştır: "Artık neyle istersen onla resim yapabilirsin; borularla, pullarla, oyun kâğıtları veya kartpostallarla, mumlarla, bez, kâğıt veya gazete parçalarıyla, gömlek yakalarıyla".[14] Tatlin'in konstrüktivist estetiğinin temelini oluşturacak "rölyef pentür"leri böyle başlar. Aşağı yukarı aynı yıllarda, birbirlerinden etkilenen Hans Arp ve Kurt Schwitters da, rastgele önlerine çıkan 'çöpleri' birbirlerine "çiviledikleri" soyut kolajlarla uğraşmaktadır. Schwitters'in atık malzemeleri birer rölik gibi kullandığı *Merzbau* 'katedral'ine ait fragmanlarla,[15] Tatlin'in birer ikon fikriyle 'inşa edip', gene ikon gibi sergilediği konstrüksiyonları arasındaki dil ve ruh birliği şaşırtıcıdır.

Aslında Rus avangardını, modern sanat tarihinin formalist kalıplarına, stillerine, akımlarına göre kategorileştirmek anlamsızdır. Örneğin, hem Devrim'den önce hem de sonra, yer yer "fütüristler" olarak anılsalar da, Rus avangardında Marinetti fütürizmini aramak boşunadır. Marinetti'yle ilişkili olmamaları bir yana, açık açık ona karşıdırlar. Öyle ki, 1913'te şairler onu protesto ettikleri bir gösteri düzenlerler. 1914'te Marinetti Moskova'ya geldiğinde ise Larionov "yumurta yağmuruna tutulmasını" önerir.[16] Üstelik Marinetti, Mussolini ile flört ederken, Rus fütüristleri Bolşevikleri desteklemektedir. Paris gibi merkezlerden beslenen akımların Maleviç'in anlattığı gibi kökten Ruslaştırılmaları bir yana, Rus sanatçılarını derinden etkileyen zaten akımlar değil tek tek sanatçılardır. En başta da Gaugin, Cézanne, Picasso ve Matisse'tir. Bu sanatçılar ilkin, Şukin ile Morozov'un malikânelerinde kurdukları koleksiyon-müzelerde görülürler. Rus avangardının durmadan birbirlerini redderek ilerleyen 'akımları', olsa olsa kolonilerdir. Her biri, bir müze, tiyatro, konser salonu ve akademidir. Ama koloniler de "akım" ola-

rak tanımlanabilecek tutarlılıktan yoksundur. Son derecede devingen ve geçişli cemaatlerdir. Birbirlerine ne kadar aykırı dursalar da, kolonilerde aynı anda hem deney hem de bir mutlaklık arayışı; hem şimdi hem de bir sonsuzluk arayışı egemendir.

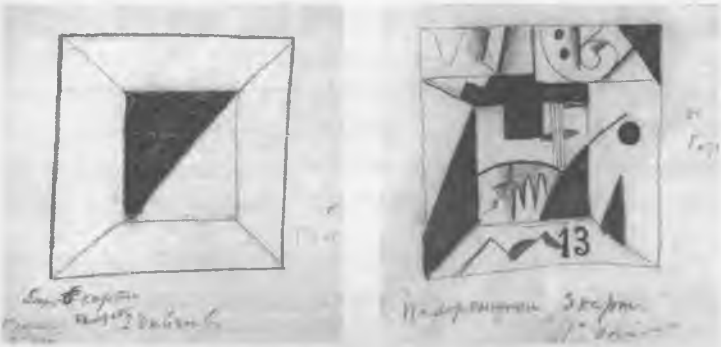
Rus avangardının metafizik ve konstrüktif evreninde Dada ve sürrealizme özgü akıldışına, bilinçaltına, gerçeküstüne, şansa, arzuya yer olması pek mümkün değildir. Ama buna rağmen Birinci Dünya Savaşı arifesinde, özellikle Moskova'da yer yer bazı dadaist/fütürist performanslar gerçekleşmiştir. Örneğin Tatlin ile Rodçenko'nun birlikte tasarladığı Moskova'daki Café Pittoresque'te ve Petersburg'da Serseri Köpek kafesinde düzenlenen saldırgan, kışkırtıcı gösteriler ve şiir seansları, neredeyse aynı zamanda Zürih'te açılan, ilk Dada performanslarının sergilendiği Cabaret Voltaire'i hatırlatır (1917). Bir başka kafede, Mayakovski, Burliuk kardeşler, Gonçarova, Larionov ve Maleviç, acayip kıyafetler giyip maskeler takarak, yüzlerini gözlerini boyayarak canlı sanat eserine dönüşürler ve arkadan bu halde Moskova sokaklarını arşınlayıp gelen geçenin sanat algısını sarsmayı denerler; müzeleri protesto ederler. Bu tür performanslarından bir de film yaparlar: *Kabarede Drama No. 13.* Amaçları sanatla hayatı birleştirmektir. "Niye Kendimizi Boyuyoruz?" başlığını taşıyan bildirilerinde bunu şöyle ifade ederler: "parlak ışıkların kudurmuş kentine, bedenlerin kirlettiği caddelere, tortop evlere boyanmış yüzlerimizi sunuyoruz... Sanatla hayatı birleştirdik. Sanatçıların uzun yalnızlığına son veriyor ve bağıra bağıra hayatı kucaklıyoruz. Hayat da sanatı işgal ediyor."[17] Performansçılar ayrıca, bir "Fütürist Tur"a çıkarak on yedi kentte gösteri düzenlerler, manifestolarını okurlar (1913-14). Tatlin'in düzenlediği bir sergide, arkadaşı Bruni bir varil dolusu çimento ve tabanca kurşunuyla delinmiş bir pencere camı sergiler (1916).

Avangardın Sahnesi

Tarihçiler, Rus avangardının tiyatro sahnesinde keşfedildiği konusunda hemfikirler. Tatlin'in ilk sergilenen işleri, Moskova Edebiyat Çevresi'nin sahnelediği *İmparator Maksimilyan ve Oğlu Adolf* için tasarladığı elli kadar kostüm. Bu kostümler, kendisiyle birlikte Gonçarova, Larionov ve Maleviç'ten oluşan "dört büyükler"le, Şagal'ın da yer aldığı ve bağımsız bir Rus ekolü kurmaya yönelik Eşek Kuyruğu grubunun 1912'deki sergisinde gösteriliyor. "Zaten bu sıralarda Rusya'da sanatçıların, bir oyun için gerekli olan bütün sahne ve kostüm tasarımlarını projelendirerek, bu projelerini aynı mimari maketler gibi, satabilmek umuduyla prodüktörlere sunmaları âdetten."[18] Maleviç'in süprematizmin doğuşu olarak tanımlanan işleri de, *Güneş Üzerindeki Zafer* için tasarladığı üç arka perdeyle, on iki kostüm (1913). Üç perdeden birini oluşturan soyut siyah-beyaz kare, devrim yapan *Siyah Kare*'nin prelüdü. *Güneş Üzerindeki Zafer,* metni şair Kruçyonıh, müziği de Matyuşin'e ait olan fütürist bir opera. Önce saçma sapan, akıl-ötesi bir metni ger-

Vladimir Tatlin, *İmparator Maksimilyan ve Oğlu Adolf* oyunu için dekor, 1911.





Kazimir Maleviç, *Güneş Üzerindeki Zafer* operası için dekor, 1913.

çekliğe çeviriyor, sonra da bu gerçekliği görsel imgelerle oynanan bir oyuna aktarıyor. Yani, sembolizmde de olduğu gibi, kelimeler ve imgeler gerçekle olan anlamlı ilişkilerinden sökülüyor ve rastlantısal olarak birbirlerine gönderdikleri bir oyun kuruyorlar. *Güneş Üzerindeki Zafer,* sahne tasarımı ve müziğiyle olduğu kadar, diliyle de bir çıkış yapıyor. Çünkü bu dil, "kullanılmakta olan dile karşı müthiş bir nefret duyan", kübo-fütürist şairlerin yarattığı yepyeni kelimelerden oluşuyor. *Zaum* dedikleri bu dili açıkladıkları manifestonun adı: "Halkın Beğenisine Tokat". *Zaum,* gelenek-

Kazimir Maleviç, *Güneş Üzerindeki Zafer* operası için kostüm tasarımları, 1913.



sel düşünce akışından ve nedensel bilgi rejiminden bağımsız bir dil. Rasyonalizm karşısında, sezgiye ve şansa dayanıyor. Kruçyonıh, Matyuşin ve Maleviç'e göre yarattıkları opera, "eskimiş olan ve nedensellik yasalarına göre devinen düşüncenin işleyişini; hiçbir etkisi olmayan sağduyuyu; ve simetrik mantığı yok edecek".[19] Dili söken ve yeniden kuran

Aleksandr Ekster, *Mars Kraliçesi Aelita* filmi için kostümler, 1924.



Zaum ile Rus avangardının ilkeleri özdeştir. 1912'de, Petersburg'da *Zaum* manifestosu yayınlandığında, dili, gerçekliği, mantığı parçalayan, otomatik yazıyı ve deseni ortaya atan "Sürrealist Manifesto"nun Paris'te yayınlanmasına daha on iki yıl vardır.

Süprematizm gibi, Rus fütürizmi/konstrüktivizmi de tam anlamıyla tiyatroda ifadesini bulur. Bu konuda öncü, prodüktör Tairov'un kurduğu Moskova Kamerni Tiyatrosu için sahne ve kostüm tasarlayan Aleksandr Ekster'dir. Tairov ve Ekster, sahne ile oyuncunun ve jestlerin bütünleştiği bir "Sentetik Tiyatro" düzeni geliştirirler. Aslında sanatın tiyatroyla bileşmesiyle başlayan "devrim" epey gerilere, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşuna (1897) kadar gider. Realizme meydan okuyan bu tiyatro, nesnelerin ve çehrelerin görünüşlerinin ardındaki gizleri sahneler.[20] Kısacası, Rus modernizminin ve avangardınm hakiki sahnesi tiyatrodur; bu anlamda müzenin adı bile anılmaz.

Avangardın İki Kurucusu ve Soyut Sanatın Mucitleri

> Saf sanatın iki hali –imgesiz bir sanat ve sanatın hayat oluşu– 1910'lu ve 1920'li yıllarda ortak bir amaç çerçevesinde kesişti: eylem ile formun dolaysız birliği.
> Jacques Rancière

Rus avangardınm, 20. yüzyıl sanatını da derinden etkileyecek olan iki ana akımı, süprematizm ve konstrüktivizmdir. Bu akımların ortaya çıkışı, 1915 sonunda Petrograd'da düzenlenen "0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi"dir. Bu sergi aynı zamanda, sanat tarihinde soyut bir sanat sisteminin sunulduğu ilk olaydır. "Süprematizm Avrupa sanatının kadim geleneğinin artık sona erdiğini haber verir. Bu gelenek,



0.10 sergisi, Petrograd, 1915.

birtakım görsel teknikler ve temsile ilişkin nominal kodlar aracılığıyla dünyanın asimile edilerek, sembolik bir düzene uyarlanmasıdır."[21]

Devrim'i izleyen dönemin estetik politikasını da, müzecilik politikasını da belirleyen, bu iki büyük hareket ve onların liderleri olan Maleviç ile Tatlin'dir. Aralarındaki gerilim daha bu sergide su yüzüne çıkar ve hatta yumruk yumruğa bir kavgaya yol açar. Sonunda süprematistler ve konstrüktivistler sergilerini ayırırlar. Maleviç, manifestosu sayılan *Siyah Kare* ile otuz beş soyut pentürünü ayrı bir odada; Tatlin ise, pentür rölyefleri ile ikonik köşe kontr-rölyeflerinden oluşan on beş soyut kolajını ayrı bir odada sergiler ve bu odanın girişine Maleviç'i protesto etmek üzere "Profesyonel Sanatçılar Sergisi" yazar. Maleviç'i sanatçıdan saymaz.

Maleviç 0.10. sergisi dolayısıyla bir süprematizm manifestosu yayınlar, "Kübizmden Süprematizme – Yeni Pentür Realizmi": "Süprematizm öncesi bütün pentür, heykel, yazın ve müzik, doğanın formları tarafından köleleştirilmiştir. Ve şimdi, rasyonaliteye, anlama, mantığa, felsefeye, psikolojiye, aklın yasalarına ve teknik değişimlere bağımlı olmadan kendi dillerinde konuşmak için özgürleştirilmeyi beklemektedir."[22] "Ancak pentürde madonnalar ya da nü'ler gibi birtakım doğal formlar görme bilinci silindiği zaman, saf pentür nedir, görebileceğiz. Ben kendimi, sanatçıyla doğa formlarının kilitlendiği çemberden çekip çıkararak, saf formla-

Kazimir Maleviç, *Otoportre*, 1910-1911



rın hiçliğine döndüm... Yalnızca ödlekler ve yaratıcılığı kıt olanlar, vahşilere ve akademilere ait sanatın temellerini yıkmaktan korkarlar... Sanatta gerekli olan hakikattir, samimiyet değil. Yeni sanat kültürü karşısında her şey buharlaşmıştır. Sanat yaratıya doğru, doğanın formlarının ele geçirilmesine doğru ilerlemektedir."[23]

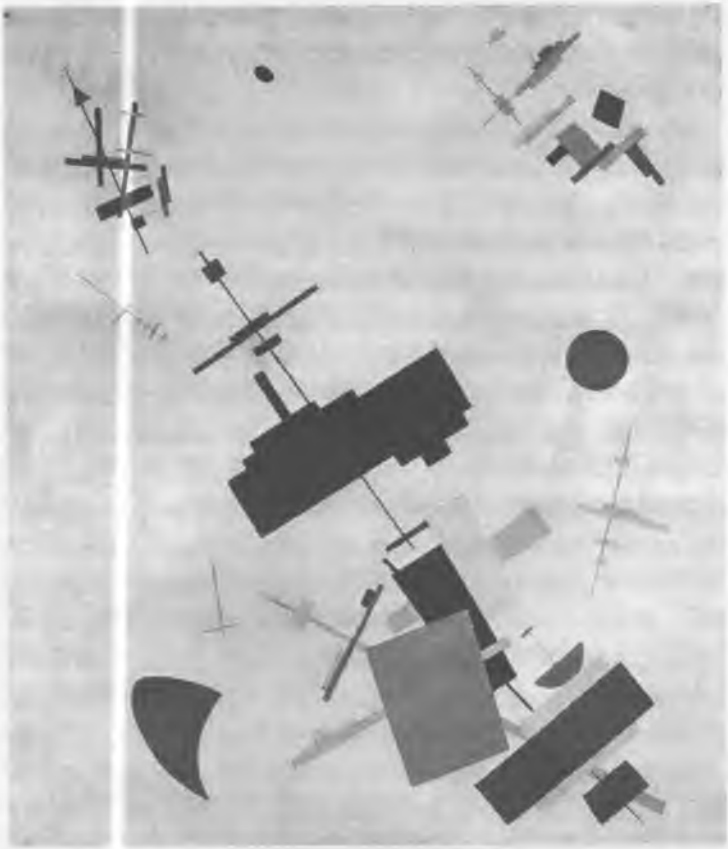
Maleviç'e göre, "yeni bir felsefe olarak süprematizmin, yeni bir estetik kurmak gibi bir amacı yoktur. Amaç bilincin özgürleştirilmesidir" (1917). Bireysel anlamda değil, evrensel olarak. "Soyut, ruhun bireysel bir düşünümü değil, bireysel psikolojiden ve sanatçının duygularından bağımsız, evrensel bir ideadır."[24] Asıl gerçeği ifade eden de bu ideadır. Gerçek, pentürün gerçekliğidir; sanatın hakikatidir. 0.10. manifestosunun başlığındaki "pentür realizmi" buradan gelir. Maleviç'in realizmi, soyuttur; soyut formdur, "siyah kare"dir. *Siyah Kare* ise formun sıfır noktasıdır.

Süprematizm, öncelikle Platon'un metafiziğini model alır. Onun arkasında ise Pythagoras'ın matematiği vardır. Daha da arkada, Hermes Trismegistus. Platon'a göre, gerçekliği duyular/görünüşler dünyası değil, idealar dünyası temsil eder. İdealara ait saf formlar, duyusal/maddi dünyanın geometrisine, renklerine (kare, çember, siyah, beyaz) akıl yoluyla tercüme edilirler. Ve bunu başaran da, yani armonik kozmosun saf formlarını maddi dünyaya yerleştiren de *demiurgos*'tur, yarı-tanrıdır. İşte Maleviç'in peşinde olduğu, gerçekliğin (iyinin, doğrunun, güzelin) saf formlar şeklindeki idealarıdır. Onlar sayesinde maddi dünyada da, ideal dünyadaki gibi kozmik bir armoni kurmayı hayal eder. Platoncu estetiğe göre, sanat öteden beri, gerçeklikleri idealar olan birtakım nesnelerin taklit edilmesine dayanmıştır. Sonuç, görünüşlerin görünüşleri veya taklidin taklididir (*mimesis*). Maleviç, klasizmin bu ezeli epistemolojisini parçalayarak, sanatı kozmik gerçekliğin saf formlarıyla kaynaş-

tırmak ister. "Maleviç süprematizmi 'pentürde yeni realizm' olarak tanımlarken, gökyüzünden yeryüzüne inen bir gerçekliği ima eder."[25]

Maleviç, misyonunun yarı-tanrısal mahiyetinin bilincindedir: "Tanrı, hayatı ilelebet formları dönüştürmekten ibaret olan bir güçtür... Tanrı ile insan arasındaki fark, Tanrı'nın 'neden, ne için' diye sormamasıdır. Onun hayatı ve amacı yaratıcılıktır... Ben de buna eriştim."[26]

Maleviç'te Platon'dan başka düşünürlerin de izleri vardır. İkisi de yayınlanamadan yarım kalmış dergilerinden birinin adı *Supremus*, diğeri *Sıfır*'dır. "Sıfır" hiçliğe karşılık gelir ve Nietzsche'nin akla ve Tanrı'ya inancın kaybolduğu ve her şeyin anlamını yitirdiği nihilizmiyle ilişkilidir. *Siyah Kare* "sıfır form"dur. Maleviç'in formlarla ilgili araştırmalarında, çağdaşı olan formalist sanat tarihinin babası Heinrich Wölfflin'in (1864-1945) etkisi görülür. Formların, kelimelerin ve seslerin anlamlarından özgürleşmesine ilişkin sözleri ise, kübizmle de ilişkilendirilen strüktüralist dilbilimin kurucusu Saussure'ü hatırlatır. Zaten o dönemde Rusya'da dilbilim çalışmaları gayet gelişmiş ve Roman Jacobson gibi dilbilimciler strüktüralizmin temelini atmışlardır.[27] Ayrıca Rus dilbilim çevrelerindeki formalistlerle hem süprematist hem konstrüktivist sanatçıların ilişkileri gayet sıkıdır. Nitekim tarihçi Aleksi Kurbanovski, "Kazimir Maleviç ve Erken 20. Yüzyıl Avrupa Düşüncesi" başlığını taşıyan makalesinde, Maleviç'in yazılarında en önce çağdaşı olan kimi Rus filozoflarının "yankılandığını" belirtir. Arkadan Nietzsche ve Bergson gelir. Kurbanovski'ye göre, Platon, Kant ve Schopenhauer'i gayet iyi bilen Maleviç'in düşünceleri Heidegger'le de paraleldir. "Bunlar literatürde zaten geniş olarak tartışılmıştır. Ama aslında süprematizmin ilişkilendirilmesi gereken en önemli şey, Edmund Husserl'in (1859-1938) fenomenolojisidir."[28]



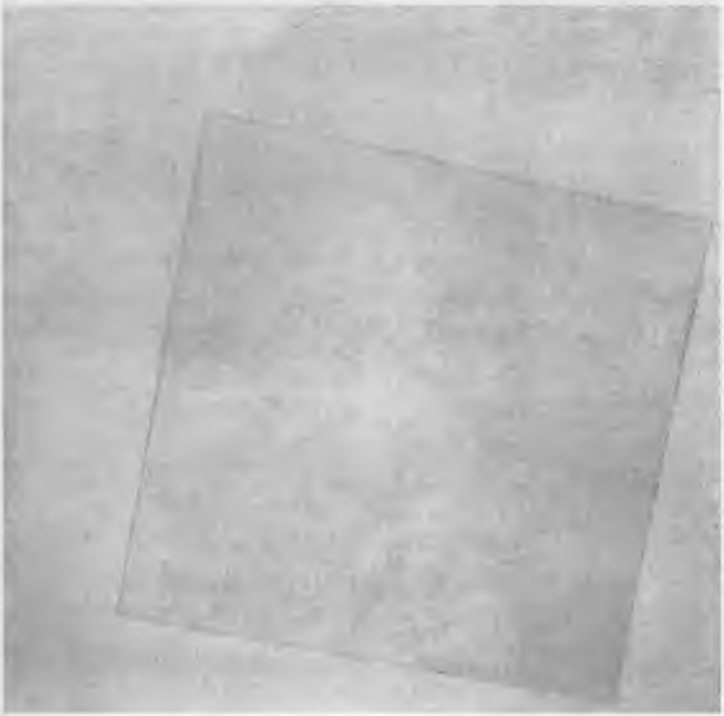
Kazimir Maleviç, *Supremus 56*, 1916. *Supremus* aynı zamanda hem Maleviç'in lideri olduğu grubun adı (Ekster, Popova, İvan Puni, İvan Kliun, Olga Rosanova...) hem de 1915-16 yıllarında boyadığı bir dizinin adı.

Maleviç'in kurduğu harekete "süprematizm" adını vermesinin nedeni "soyut sanatın yeni felsefesinin üstünlüğünü/büyüklüğü/tanrısallığını (*supremacy*)" imlemek istemesidir. Ancak, felsefeye olan bağlılığına rağmen, onun felsefeden kastettiği sanattır. Sanatın felsefeden çok ötelerde bir derinliği olduğuna inanır ama bu sanat süprematizmdir; yani bir anlamda sanatın sonudur. Hegel sanatın felsefeye dö-

nüşerek sona ereceğini öngörmüştür. Maleviç ise, süprematizme dönüşerek...

"Maleviç için süprematizm sanatın sonudur. Sanatın yerini hayat inşa etmek alacaktır. 'Atölyelerimizde artık resim çizilmiyor, hayatın formları inşa ediliyor.' Maleviç'in en radikal eserinin, genellikle *Beyaz Üzerine Beyaz* olduğu kabul edilir (1918). Gerçekten de bu eser, görselliğin sonunu simgeler. Çünkü okunması, seçilmesi mümkün değildir. Bundan sonra Maleviç, pentürü, formlarla ilgili incelenmesi gereken birtakım meseleler olarak görür."[29] *Supremus* dergisi, sergiler, atölyeler bu incelemelerin farklı ortamları veya "laboratuvar"larıdır yalnızca. Ve tabii müzeler de...

Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Beyaz*, 1918.



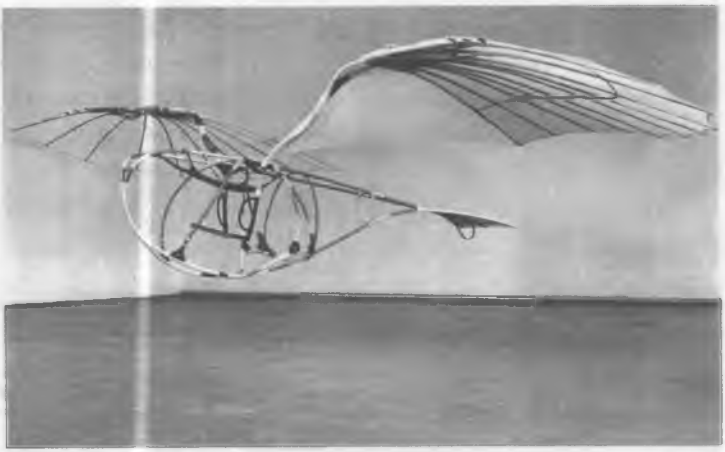


Vladimir Tatlin, 1920.

Vladimir Tatlin'in kurucusu olduğu konstrüktivizmin kaynakları da süprematizmden farklı değil: İkon ve halk sanatına dayanan "primitivizm"; temsiliyeti silerek bir mecranın (*medium*) ögeleri arasındaki ilişkileri öne çıkaran strüktüralizm ve sembolizm; doğayı geometrikleştiren Cézannizm; her malzemeyle 'boya'maya izin veren ve görüntüyü göreceleştiren kübizm; ve tabii hepsinden önemlisi, realizmin bütün izlerini silen soyut. Ama bu aynı bileşenler, Tatlin'de süprematizmden farklı, hatta ona zıt bir paradigmaya yol açar. Çünkü onu büyüleyen, maddelerdir, malzemelerdir; gündelik hayatın dökünütüleridir, artıklarıdır; ve makinelerdir. Tatlin, Maleviç gibi kavramların ikonografisiyle değil, malzemelerin ikonografisiyle uğraşır. Kontr-rölyefleri bir anlamda çöpten ikonlardır.

Maleviç'inkiyle aynı tarihi paylaşmakla birlikte, Tatlin'in kültürü, "malzeme kültürü". Maleviç'inki gibi "pentür kültürü" değil. Yani bu "kültür", maddelerin/malzemelerin, ve en başta da organik maddelerin geometrisinin ve tasarımının incelenmesine dayanıyor. Tatlin'in, kendi yetiştirdiği uçan böceklerin rüzgâr gibi doğal hadiselere nasıl tepki verdiğini gözlemlediği bilinir. Onlardaki 'makineyi' keşfeder ve kendi makinelerine uyarlar; *Letatlin* adını verdiği ünlü planöründeki gibi. "Makinem hayat ilkesi üzerine, organik formlar üzerine inşa edilmiştir. Bu formların gözlemlenmesi sırasında, en estetik formların en ekonomik formlar olduğuna karar verdim. Sanat, maddenin formasyonu üzerine çalışmaktır."[30]

Tatlin'in 0.10. sergisindeki rölyeflerini inceleyen zamanın en derin eleştirmenlerinden Sergey İsakov, onun "maddenin yasalarını keşfederek ve maddeyi güzelin düzeyine aktararak, madde üzerinde, makinenin aşağılayıcı boyunduruğu-



Vladimir Tatlin, *Letatlin*, 1929.

nu boşa çıkaran bir tür egemenlik kurduğunu" yazar. Bu sayede Tatlin "modernliğin dehşet verici çıkmazından" bir çıkış yolu göstermektedir.[31] Ancak, Tatlin'in, başta modernliğe karşı çıkan; dolayısıyla da işlevsel bir mantığı ve bir rasyonalitesi olmayan kolajları ve diğer "laboratuvar çalışmaları", zamanla amaç gözetmeye başlar. En geniş anlamıyla bu amaç, hayata form vermektir. Estetikleştirilmiş malzemelerin hayatı dönüştürebilmesidir. Dolayısıyla "malzeme kültürü" giderek bir 'tasarım kültürü'ne evrilir: "Teorik olarak 'laboratuvar çalışmaları', formların, malzemelerin, renklerin, mekânların ve konstrüksiyonların bileşenleri üzerine araştırmalardan oluşur. Bunlar, amacı kendilerinden ibaret olan araştırmalar değildir. Uzun dönemde, sanatsal ölçütlerin nesnel temellerinin ve aralarındaki ilişkilerin genel yasalarının tesis edilmesini öngörür. Böylece ilerde tasarım süreçlerinde bunlardan faydalanılabilecektir."[32] Tatlin'in, sanatındaki amaçsızlığı ve nihilizmi giderek terk etmesi, onu çöpten kolajlar yapan çağdaşları Schwitters, Arp gibi dadacılardan, Duchamp gibi *objet trouvé* veya *ready-made* sanatçıla-

rından koparacaktır. Onu, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanlığa bir düzen vermeye girişen toplumsal mühendislik politikalarıyla uzlaşan Le Corbusier ve Ozenfant'ın, mantığı ve matematiği yücelten pürizmine[33] ve Bauhaus'a yaklaştıracaktır. Politik perspektifleri birbirlerinin tam tersi olsa da...

20. yüzyıl başı bir "bilimsel ve teknolojik devrim" çağıdır. İşte böyle bir çağda, faydacı, işlevsel bir tasarım mantığına sapmaları, ister istemez konstrüktivistleri, sanatlarını üretim olarak değerlendirmeye, en ideal formu da makine olarak tanımlamaya götürecektir. Münih'te çağdaş Rus sanatı üzerine yayınlar yapan Umanski, 1920 yılında çıkan *Rusya'da Yeni Sanat 1914-1919* kitabında şunları yazar: "Tatlinizm resmin öldüğünü savunur... O nedenle Tatlin 1915 yılında, Picasso ve Braque'ın 1913'teki deneylerinden türeyen Makine Sanatı'nı geliştirir: Sanat öldü – Yaşasın Makine'nin sanatı. Konstrüksiyonu ve mantığıyla, ritmi, bileşenleri ve metafizik ruhuyla Makine Sanatı, kontr-rölyeflerin sanatıdır... Yeni sanat dilinin grameri ve estetiği, sanatçıların ayrıca mekanik bir eğitimden de geçmelerini ve bu kaçınılmaz müttefikleriyle, yani makineyle, daha sıkı ilişki kurmalarını gerektirmektedir".[34] Grosz ve Heartfield, o yıl Münih'te düzenledikleri Dada sergisinin afişine bu metindeki sloganı yazacaklardı: "Sanat Öldü. Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı". Bu sanatın üretimle ve tasarımla ne kadar kaynaştığını henüz öngöremiyorlardı.

•

Sonuçta, eğer Maleviç sanatında kozmik bir armoniyi arıyorsa, Tatlin de mekanik bir armoniyi arıyor. Birinin evreni metafizik, diğerininki makine. Biri için ideal formlar ideler, kavramlar, diğeri için üretim araçları. Biri geometrisini uzayda arıyor, diğeri doğada... Maleviç ile Tatlin arasındaki gerilim öyle noktalara geliyor ki, Tatlin onunla aynı kent-



Grosz ve Heartfield, "Sanat Öldü. Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı", 1920.

te oturmaya katlanamayacağını ilan ediyor. Ve Tatlin Maleviç'le ancak 1935'te Leningrad'daki cenazesine katıldığı zaman biraraya geliyor. Camilla Gray'e göre bütün bu kıskançlığına rağmen, Tatlin'in en çok saydığı ve ders çıkardığı sanatçı gene de Maleviç. Aslında aralarındaki temel mesele sanatın özerkliği konusunda düğümleniyor. Maleviç sana-

tın özerkliğini azamileştiyor; sanatı bilimin de, felsefenin de ötesinde başlı başına bir bilgi bölgesi olarak görüyor. Tatlin ise sanatın özerkliğini yıkıyor, onu sanayi ile, üretimle özdeşleştiriyor. Ne var ki, ikisi de sanata ve modernliğe karşı. Dolayısıyla, 18. yüzyıldan beri modernliği örgütleyen müzeye de karşılar. Ama farklı kutuplardan...

Notlar

1 Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922* (Londra: Thames & Hudson, 1986) s. 271.

2 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard College, 1968, İtalya 1962).

3 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 37

4 *A.g.e.*, s. 37, 38.

5 Friedrich Nietzsche, *The Birth of the Tragedy* (Cambridge University Press, 1999) s. 8, 14.

6 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 120.

7 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Cambridge: MIT, 1989).

8 Gilles Néret, *Malevich* (Los Angeles: Taschen, 2003) s. 56.

9 D. Bernstein, "Defining the Subject of Cubo-Futurist Activity", *The Russian Avant-Garde - Representation and Interpretation* içinde, ed. Yevgenia Petrova (St. Petersburg: The Russian Museum, 2001) s. 221.

10 *A.g.e.*, s. 221.

11 Nina Gourianova, "Laboratory House: Reconstructing the Journal", *The Russian Avant-Garde - Personality and School* içinde, ed. Yevgenia Petrova, (St. Petersburg: The Russian Museum, 2001) s. 15.

12 *A.g.e.*, s. 15.

13 Tatlin Picasso ziyaretinden önceki yıllarda son derecede yoksuldur. Bir sirkte güreşçilik yapayım derken neredeyse sağır kalmıştır. 1913 yılında "Rus Halk Sanatı Sergisi"yle birlikte Berlin'e giden müzisyen arkadaşlarına katılmıştır. Akordeon çalmakta ve kör rolü yapmaktadır. Bir şekilde dikkatini çektiği Kayzer ona altın bir saat hediye etmiş ve Tatlin de işte bu saatin parasıyla Paris'e gidebilmiştir. Picasso'nun yanında çırak olarak kalıp, atölyesini, fırçalarını temizlemeyi önermiş ama bu olmayınca da zaman zaman onu ziyaret ederek akordeon çalmış ve çalışmalarını izlemiştir, Camillla Gray, *a.g.e.*, s. 174.

14 Christina Lodder, *Russian Constructivism* (Londra: Yale University Press, 1987) s. 9.

15 Ali Artun, "Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu", *Arzu Mimarlığı-Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* içinde, ed. Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2012) s. 47-72.

16 Bruce Altshuler, *The Avant-Garde Exhibition-New Art in the 20th Century* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1994) s. 82.

17 Bruce Altshuler, *a.g.e.*, s. 82.

18 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 135.

19 Bruce Altshuler, *a.g.e.*, s. 81.

20 Mikhail Shwydkoi, "Russia: Fate and Prophecy", *Russia!* içinde, *a.g.e.*, s. xxxiv.

21 Alexei Kurbanovsky, "Kazimir Malevich and Aspects of Early Twentieth-Century European Theoretical Thought", *Russian Avante-Garde - Personality and School* içinde, *a.g.e.*, s. 57.

22 *A.g.e.*, s. 48.

23 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 207, 208.

24 Nina Gourianova, *a.g.e.*, s. 17, 18.

25 Jean-Claude Marcadé, "Malevich the Symbolist", *Russian Avant-Garde - Personality and School* içinde, *a.g.e.*, s. 10.

26 Galina Demosfenova, "The Concepts of the Aesthetic and the Artistic in the Pedagogical Practice of Kazimir Malevich", *Russian Avant-Garde - Personality and School* içinde, *a.g.e.*, s. 45, 46.

27 Maleviç ile Rus formalistleri, Roman Jacobson ve Saussure arasındaki ilişkiler konusunda bkz. R. Krauss, H. Foster, B. Buchloh, Yves-Alain-Bois, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 35-39.

28 Alexei Kurbanovsky, *a.g.e.*, s. 52.

29 *A.g.e.*, s. 54.

30 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 183.

31 Bruce Altshuler, *a.g.e.*, s. 91.

32 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 7.

33 "Mantık olmadan hiçbir şey insani olamaz... Mantık bir denetim aracıdır; yaratıcı olanlar içinse buluşlar yapmanın rehberidir... Bize göre sanat eseri, düzen vermek için gösterilen bir çabadır; insani bir düzenin şaheseridir... Yasa, bir düzenin doğrulanmasından başka bir şey değildir. Kısacası, bir sanat eseri matematik düzeni hissettirebilmelidir..." (Le Corbusier ve Ozenfant'ın, dergileri *L'Esprit Nouveau*'da yayınladıkları Pürizm Manifestosu'ndan-1920).

34 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 234.

1917 Ekim Devrimi ve Rus Avangardı

> Birinci Dünya Savaşı'nın ve onun kışkırttığı devrimlerin yaktığı ateş olmasaydı, dünyayla ilgili yeni bir anlayış geliştirmeye belki de ihtiyaç duyulmayacaktı... İlk kez savaş öncesindeki yıllarda, 1914'ten 1922'ye kadar süren savaşın ve devrimin kanlı olayları sırasında, ve devrim ertesi dönemde, sanatçılar sadece devrimin müziğini çalmakla kalmadılar, kendileri de devrimci olan işler ürettiler... İnsanlığın acılarına son verecek bir adalet ülkesiyle ilgili ütopyaları doğuran devrimci enerji, aynı zamanda müthiş semboller ve metaforlar yarattı... Sanatçılar doğmakta olan sosyalizmin sorumluluğunu paylaştılar. Yeni seslerle ve renklerle, sahnede ve tuval üzerinde sosyalizmi yarattılar. Bu sanatın enerjisi bütün Rusya'ya ve dünyaya bulaştı... Dünya devrimi düşleri, ebedi Doğu-Batı karşıtlığını bastırdı. Ütopya, gerçekliği sindirmeye cüret etti.
>
> Mihail Şvidkoy[1]

> Ekim Devrimi geldiğinde, sanatçılar, düşlerindeki gibi yeni bir dünya yaratılmasına ilişkin çılgınca hırslarını gerçekleştirecek hiçbir şeyden geri durmadılar.[2]
>
> Camilla Gray[2]

Avangard *praksis*, 1917 Devrimi'nden sonra nasıl gelişti? Sanatı yıkacakken, yönetmek zorunda kalmak Rus avangardının tarihini nasıl etkiledi? Avangard, Bolşeviklerin kurduğu rejimle nasıl ilişkilendi? Komünizm idealini nasıl sanatsallaştırdı? Ve bütün bu süreç, tarihte ilk kez bizzat sanatçıların kurduğu, Devrim'in sanat müzelerine nasıl yansıdı?

Sanatın ve Siyasetin Devrimi

Rus avangardıyla ilgili kaynaklarda, sanatçıların komünist partilerle, devrimci örgütlerle, Almanya'da ve Fransa'da olduğu gibi yoğun bir ilişki kurduklarına ilişkin pek bir ize rastlanmıyor. Yalnız Gray bir yerde, Maleviç'in 1905 Devrimi sırasında illegal broşürler dağıttığından bahsediyor.[3] Oysa Rus avangardı, kendi deyimleriyle, "aşırı-solcu" ve "devrimci". Ama solculuğun ve devrimciliğin onların sözlüğündeki anlamları siyasetin ötesinde. Sanatın siyasetine –ya da siyasal özüne– veya estetiğe ilişkin deyimler bunlar. Örneğin, aşırı-solculuk, "Cézannizm"e karşılık geliyor. Devrim ise daha ziyade formların metafiziğindeki radikal dönüşümleri ifade ediyor. Ama bütün bu solcu, devrimci estetiğin toplumsal sonuçları yok değil. Tam aksine... Çünkü bu estetiğin yaratıcıları, ancak sanatın devrim yapabilme gücüne sahip olduğuna ve dünyayı dönüştürebileceğine inanıyorlar. Maleviç'in *Anarşi* dergisine yazdıkları (1918) gayet açık: "Toplumsal hayattaki yeni yapılanmanın, büyük dönüşümlerin, eşiklerin, aşamaların gerçek ânı, sanattaki devrimle ilişkilidir."[4] Sanatın bu devrimci-mesihçi gücüne ait inancın kaynağı, muhakkak ki romantik felsefeden türeyen modernizmin özerklik ilkesidir. Maleviç'e göre sanatın dünyayla özel ve bağımsız bir ilişkisi vardır; ve sanatın mantığı, toplumun mantığına karşı savaşarak kurulur.[5] İşte tam da bu nedenle, toplumu dönüştürme gücü, siyasal erk, sanatın iktidarındadır.

Avangard sanat eğitiminin yaratıcılarından Natan Altman, 1918 yılında *Komün Sanatı* dergisinde, Devrim'le olan bağlarının, "fütürizm"le proletaryanın ortak kolektif doğalarından kaynaklandığını açıklar. Fütürizmden kastettiği "gündelik anlamda, sanattaki her türlü sol eğilim"dir. Altman sorar: "Neden fütürizmden başka Ekim Devrimi'ne yoldaşlık

eden olmadı? Fütürizmi proletaryaya yaklaştıran, yalnızca dışsal bir devrimci coşku, eski formlara yönelik bir tiksinti midir?" Hayır. "Fütürizmle proletarya arasında çok daha derin bir bağ olduğu hususunda ısrarlıyız." Bu bağ, fütürizmin de "proletaryanın ürettiği her şey gibi kolektivist" olmasıdır. Fütürist bir resim de proletarya gibi müşterek bir yaşam sürer. İkisinin de "tüm güçleri, tüm anlamları birlikteliklerinden gelir". Fütürist resmin öğeleri bir bütündür. Halbuki eski resme ait nesneler, figürler birbirlerinden ayrılmışlardır. Bir figürü, örneğin bir kadehi resimden kesip çıkarın, o figür gene kadeh olarak kalır. Oysa fütürist sanat proletarya gibi birlik içindedir, parçalanamaz, "kolektivist temeller üzerine kurulmuştur". O nedenle de "yalnızca fütürist sanat proletaryanın sanatıdır". Natan Altman için "proletarya sanatı", "sanat cahilleri için cazip bir saydamlığa sahip olan... kahraman bir işçi figürü, kırmızı bayraklar ve münasip bir slogan" değildir. Proletarya sanatının böyle resmedilmesi, mücadele edilmesi gereken "çarpık bir anlayış"tan kaynaklanır. İşte Stalin döneminin resmî estetiği "sosyalist realizm" yoluyla egemen olacak ve fütürizmi ezecek olan, bu çarpık anlayıştır.[6]

1917 Ekim'inde siyasetin ve sanatın devrimi kaynaşıyordu. Gerçekten de, hayallerinin ve umutlarının üzerindeki baskıların ve sınırların bir anda parçalanması, avangard için bir mucizeydi. Sanatlarıyla yeni bir hayat kurma konusunda sonunda özgürdüler. Nitekim Maleviç, "dünyayı doğanın ellerinden kurtararak, insanın kendisine ait yeni bir dünya kurmasının" artık zamanı geldiğine inanıyordu. Zaten, "kübizm ve fütürizm, toplumsal ve ekonomik hayattaki 1917 Devrimi'ni önceden haber veren devrimci formlardı". Başka deyişle, devrim önce formlarda gerçekleşmişti. Tatlin de aynı kanıdaydı: "1917'nin toplumsal alandaki olayları, daha 1914 yılında, 'malzemenin, hacmin ve konstrüksiyonun' te-

meline yerleştirilmesiyle birlikte bizim sanatımızda ortaya çıkmıştı".[7] Sanki Devrim, sanatın siyasetini izliyordu. Dolayısıyla çağdaş sanatçılar dört elle yeni bir toplumun inşası hareketine sarıldılar. Tatlin'in ifade ettiği gibi, onların "Ekim Devrimi'ni kabul etmek ya da etmemek gibi bir sorunu" olmamıştı. "Etkin olan yaratıcı, toplumsal ve pedagojik hayatla organik olarak" birleşmişlerdi.[8] Rodçenko, "kendisini bütün iradesiyle tamamıyla Devrim'e verdiğinden" söz ediyordu. Besteci Artur Luriye, tarihte ilk kez sanatçıların ele geçirdiği bu gücü ve özgürlüğü şöyle anlatıyordu: "Ben de genç avangard sanatçılar ve şairler gibi Ekim Devrimi'ne inandım ve ona bağlandım. Devrimin bize verdiği destek sayesinde hepimiz, bütün yenilikçi ve deneyci genç sanatçılar ciddiye alındı... Ne iktidar ne politika, saf sanata müdahale etti. İstediğimiz her şeyi yapmakta tam anlamıyla özgürdük. Ve böyle bir fırsat tarihte ilkti."[9]

Süprematizm-Komünizm

Yoldaşlar, ayağa kalkın, kendinizi nesnelerin
tiranlığından kurtarın.
Kazimir Maleviç

Maleviç'in sanatında ütopya hayali çok egemen. Aslında ütopya umudu, Maleviç'in çağdaşı olan birçok Rus edebiyatçısı ve sanatçısı arasında da köklü. Hepsi de sanatın yabancılaşmaya son vererek, hayatı şiirselleştireceğine inanıyor. Ütopya edebiyatının Devrim dönemindeki başlıca örnekleri, Tsiolkovski'nin *Dünya Gezegeninin Ötesi* (1920), Zamyatin'in *Biz* romanı (1920), ve ilerde değineceğim Proletkült'ün kurucusu Bogdanov'un Mars'ta geçen *Kızıl Yıldız*'ı (1908). Ancak, ütopyaları besleyen en zengin kaynak, Petersburg-Paris arası entelektüel coğrafyada yoğun olarak ilgi gören hermetik, mistik, teosofik, kozmolojik felsefeler. Bu

felsefelere kafa yoranlardan Maleviç kadar, arkadaşı besteci Matyuşin'i ve Tatlin'i de en çok etkilemiş olan kişi, matematikçi, kozmolog, şair Velimir Hlebnikov. "Zamanın Kralı" olarak anılan Hlebnikov, hayatını, tarihin matematik/nümerik yasalarını keşfetmeye adıyor. Hermes Trismegistus/Pythagoras geleneğinden diğer bir mistik, hem Maleviç'i hem de Kandinski'yi derinden etkilemiş olan Peter Openski. Kandinski, soyut sanatın kurucu metni sayılan *Sanatta Ruhsallık Üzerine* manifestosundaki zaman-mekân kuramını geliştirirken Openski'den esinleniyor.

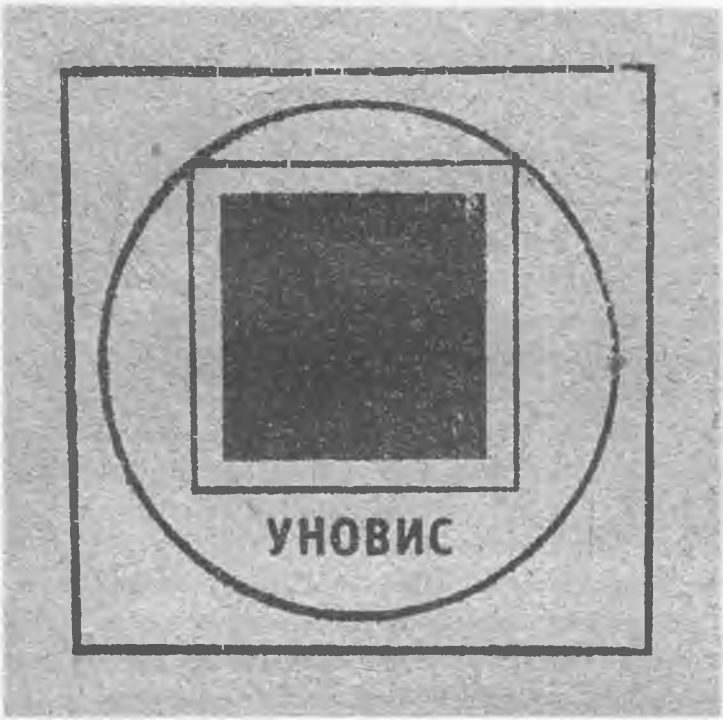
Maleviç, dünyayı dönüştürebilecek bir dilin, bir formlar/işaretler sisteminin geliştirilebileceğine inanıyor. Bu inancı, Rönesans'la canlanan neo-Platonizm'den, hermetik ve mistik düşünceden besleniyor olmalı. Hermetizm, Tanrı'nm Babil'de, ona şirk koşan insanlığı cezalandırmak için aralarındaki dil birliğini parçalaması üzerine bozulan armoninin, ortak bir dilin keşfedilmesiyle yeniden kurulabileceğini savunuyor. Leibniz'in "kalkülüs"ü kadar, "ansiklopedi" de bu ortak dil arayışının bir ürünü. Devrim'le çağdaş olan Rus şair ve sanatçıları arasında ise ütopya dilinin kaynağı, geometri ve aritmetik: formlar ve sayılar. Maleviç diyor ki, "geometri ve matematik uzun zamandan beri kusursuz ama erişilmez bir toplumsal düzeni dile getiren Ütopya'nın imgeleriyle birleştirilmiş... Armoni de sık sık geometrik formlarla ifade edilmiş. Matematik tarihi de, kent planlamasından kapıların oranlarına, ve insanların hareketlerine kadar, toplumsal örgütlenmenin parçası olan ölçü ve denetim kavramlarıyla doğrudan ilişkili".[10] Maleviç'in "Sanatın Sayısal Temelleri" üzerine çalışması bu konuları irdeliyor. *Siyah Kare*'nin de aslında bir sayıyı, formun sıfır sayısını ifade etmesi bu bağlamda anlam kazanır.

Devrim'den sonra, süprematizmin aradığı kozmik armoni ile, komünizmin vaat ettiği toplumsal armoninin eklem-

lenmesi gayet kolay oluyor. Zaten antik Mısır ve Yunan'daki ilk örneklerinden beri ütopyalar bir bakıma hep 'komünist'. Çünkü hepsi de en başta mülkiyeti kaldırıyorlar ortadan. Maleviç'in ütopik dili de, komünizmin bir morfolojisi, semiyotiği, hermeneutiği gibi ifade oluyor sonunda. El Lissitzki, 1920'de yayınladığı "Dünyanın İnşa Edilmesinde Süprematizm" başlıklı makalesinde, "her türlü yaratıcı ifadenin kaynağının kare" olduğunu açıklar. "Kare"nin sırrı ise süprematizmdir. Süprematizm, "yaratıcılıkla uğraşan herkesi özgürleştirerek, dünyayı gerçek kusursuzluğun modeli yapacaktır. Kazimir Maleviç'ten beklediğimiz bu modeldir. Eski Ahit'in arkasından Yeni'si, Yeni'sinden sonra da Komünist olanı gelmiştir. Bunu nihai olarak Süprematist ahit izleyecektir".[11] Maleviç'te "siyah kare ekonomiyi, beyaz kare 'saf eylemi' gösteriyorsa, kırmızı kare de Devrim'in işaretidir".[12] Ve ilerde değineceğim, Maleviç'in kurduğu UNOVİS kolektifinin amblemi de kırmızı karedir. Kızıl UNOVİS ise, "komünizme karşılık gelen plan"ın merkezidir.

Süprematizm, "yeni bir dünya"nın, başka bir "gezegen"in düzenidir. Maleviç 1918'de *Anarşi* dergisine şöyle yazar: "Biz günbatımının mavi göğündeki yeni bir gezegen gibi, mutlak anlamda yeni bir dünyayı oluşturuyoruz ve her şeyin temelsiz olduğunu ilan ediyoruz".[13] Ona göre bu süprematist gezegen "belki de yeryüzü ile ay arasında inşa edilecektir".[14] İşte böylesi bir evrenin dinamiği formlardır; ancak, süprematizmin "gerçek formları"yla doğal formların herhangi bir ilgisi yoktur. Süprematist formların armonik deviniminin doğal hareketlerin yerine geçmesi için en önce, şimdiye kadar dünyayı nesneleştirmekle ve temsil etmekle uğraşmış olan sanatın yok edilmesi gerekir.

Ahenk içindeki bir hayatın geometrik sırlarıyla uğraşmaları, süprematistleri haliyle mimarlığa sürükler. Bu da onları, bir oranlar ilmi olarak mesleğin temelini atan, antik Ro-



UNOVİS amblemi.

ma'nın mimarlık âlimi Vitruvius'a götürür. Ve oradan da, Rönesans'ta Vitruvius'u canlandıran Leon Battista Alberti'ye, onun *Yapı Sanatı Üzerine* (*De Re Aedificatoria*, 1452) adlı eserine. "Maleviç'in, çalışmalarında Vitruvius'a ve mimar Alberti'ye bağlı kaldığını" biliyoruz. "Onlar oranı ve matematik ritmi, analitik ve yapısal bir araca dönüştürdüler. Maleviç'in de yaptığı buydu."[15]

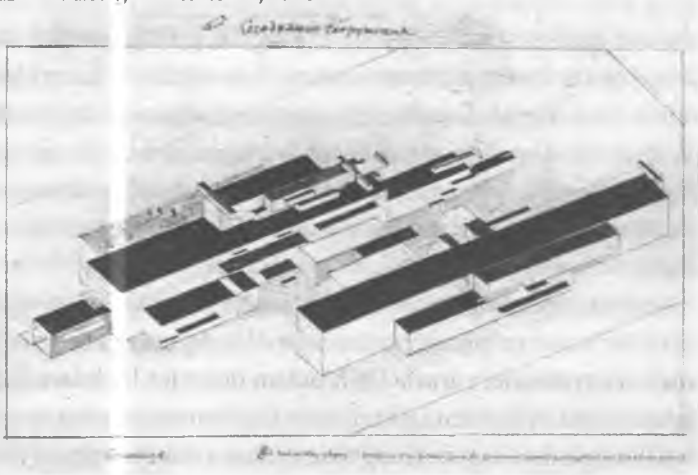
Matematiğin estetiğiyle ilgili araştırmaları, ayrıca hermetizm ve simyaya olan düşkünlüğü dolayısıyla, süprematist ve konstrüktivistlerin etkilendikleri bir diğer âlim-sanatçı da Albrecht Dürer'di (1471-1528). Ütopya edebiyatında ise, başlıca esin kaynağını Tommaso Campanella'nın *Güneş Ül-*

kesi (1602) oluşturuyordu. *Güneş Ülkesi*'nde toplumsal hayat ve mimarlık, geometri ve aritmetik, kozmoloji ve astroloji sayesinde cisimleşiyordu. Öyle ki, Campanella'nın hayal ettiği kentin merkezinde bulunan tapınaktaki gökkubbenin altında yaşayan "kutsal doktorlar"ın adları şöyledir: Astrologus. Cosmographus, Aritmeticus, Geometra, Historiagraphus.

Maleviç'in mimarlık ve kent tasarımları olan *arkhitektoniki* ve *planiti* uzayda uçan birtakım hacim kümelerinden oluşuyordu. Karelerden ve küplerden birtakım gezegenler, ya da uzay araçları. Maleviç, daha 1913 yılında, "büyük kentleri ve çağdaş sanatçıların atölyelerini dev zeplinler üzerine" yerleştiriyordu.[16] Sanatını uzaya fırlatarak ve geometri sayesinde soyutlayarak, nefret ettiği nesneyi alt ediyordu.

Maleviç'in izleyicisi olan, fantastik ve kurgusal mimarlığın ustası Çernikov'a (1889-1951) göre "süprematist metodoloji..., neyi temsil ettiklerinden bağımsız olarak geliştirilen, çizgilerin, yüzeylerin ve hacimlerin asamblajlarına

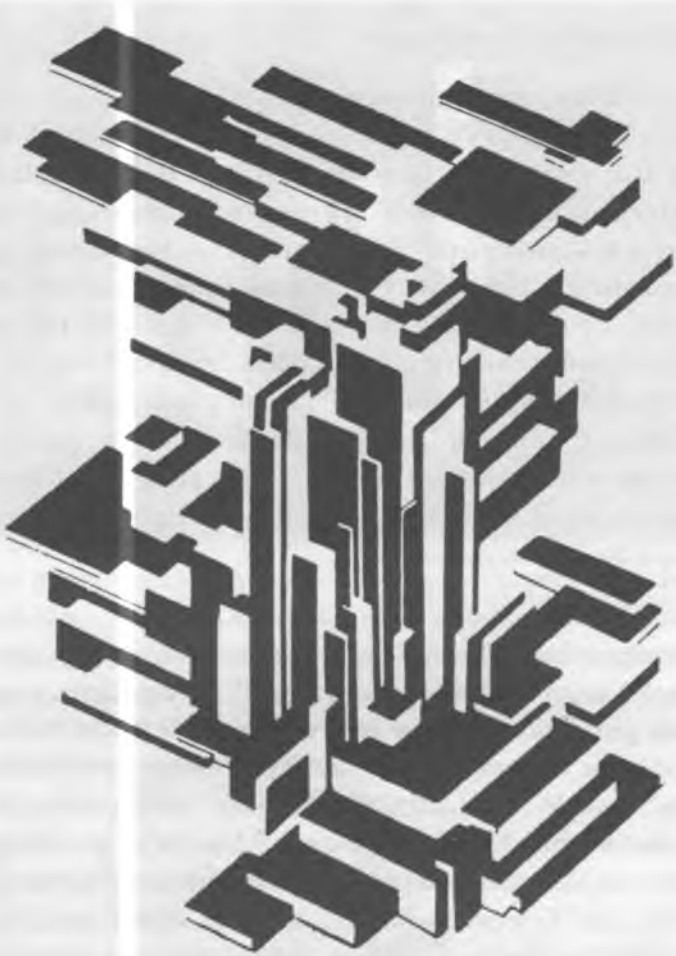
Kazimir Malevic, *Arkhitektoniki*, 1923-24.





Kazimir Maleviç, *Arkhitektoniki*, 1923-24.

dayanıyordu; bu asamblajların geometrisini kurduğu gayri nesnel soyut hayallere dayanıyordu".[17] Bu hayallerin birtakım gerçeklikler, işlevler veya yararlı işlerle ilişkisi bulunmuyordu. Maleviç, ilerleme fikrine ve endüstriye/teknolojiye karşıydı: "sanat kültürel gelişmenin dışında vardır. Zamanı ve tarihsel gelişmesi yoktur".[18] Maleviç'in, gerçekliği, yararı ve ilerlemeyi reddetmesi, modernliğe karşı duruşunu ifade eder. Romantizme ve dolayısıyla da sanatın özerkliğine olan bağlılığını gösterir. Onun komünizm ütopyasının, rejimin resmî söylemi olan reel komünizmden tamamıyla bağımsız, hatta ona karşıt olduğunu ortaya koyar. Ayrıca, konstrüktivizmle ve Tatlin'le olan çatışmasına işaret eder: "Hakiki sanatçı hiçbir zaman nesnelerin yararlarını gözetmez. Tam aksine, yararla ilgili bütün değerler formlara bağlanır. Konstrüktivizm, şimdi yalnızca yarar gözeten ve sanatı da yararsız bulduğu için devreden çıkaran önceki bazı



Yakov Çernikov, *Endüstriyel Tesis*, 1931.

sanatçılar tarafından geliştirilmiştir".[19] Maleviç'in özerkliğe duyduğu sadakatin en köklü ifadesi, "pentür"le ilgili terminolojisidir: "pentür kültürü", "pentür realizmi"... Çünkü bu terminoloji, "pentür"ün "kendi kendisinin amacı" olduğunu vurgular.[20]

El Lissitzki ve Süprematizm

Devrim'den sonra, süprematist ütopyaların bir sanat ontolojisi gibi kavranmasında en ileri giden, Lissitzki olmalıdır. 1920'de yayınlanan "Dünyanın Yeniden İnşa Edilmesinde Süprematizm" konusundaki çalışmasında şunları yazar: "Bizim için süprematizm, zaten tamamlanmış bir evrensel sistemin parçası olan mutlak bir formun tanınması demek değildir. Tam aksine, karşımızda ilk kez bütün saflığıyla, hiç yaşanmamış yeni bir dünyanın planı durmaktadır, amblemi durmaktadır. Kuruluşunun ilk aşamasında olan bu dünya bizim iç varlığımızdan fışkırmaktadır. Süprematizmin karesi bu nedenle bir fener sayılır".[21] "Süprematizme giden yolun son aşamasında, biz, eski sanatı etten kemikten bir yara-

El Lissitzki, *Otoportre: İnşacı*, 1924.

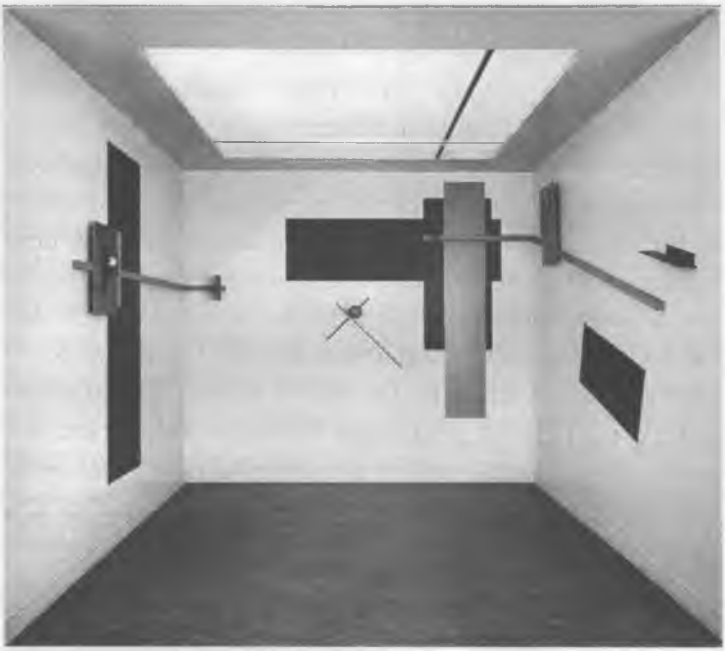


tık gibi bir kenara fırlattık ve onu uzayda gezinen bir dünyaya dönüştürdük."[22]

Lissitzki'nin 1922'de yayınladığı "Sanatın Fethedilmesi"ndeki sözleri, iki yıl öncekileri tamamlar: "Evet, pentür kültürünün yolu kareye varana kadar sürdü. Ancak öteki tarafta yeni bir kültür meyvelerini vermektedir. Evet, ölüyü yeni bir formda canlandırmak için kendilerini karanlık uçurumlara atan cesur insanları selamlıyoruz. Evet, sanatın çizgisi '0'a doğru düzenli olarak geriledi... 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. Ancak öteki uçta yeni bir çizgi başlamaktadır, 0, 1, 2, 3, 4, 5..."[23] Lissitzki şunu demektedir: Formun '0' noktası olan *Siyah Kare* baştan beri sürüp gelen sanat ve kültür tarihine son vermiştir. Şimdi sıfırdan yeni bir tarih, yeni bir dünya başlamaktadır. Bu yeni dünyanın sanatı PROUN'dur. Zaten PROUN, "Yeninin Doğrulanması Projesi"nden türeyen bir kısaltmadır (*proyekt utverjdeniya novogo*). Lissitzki PROUN'ları "yeni toplumsal değer ve amaçları soyut olarak temsil eden cümleler olarak görür". Ayrıca PROUN, toplumun olduğu kadar, bilimin ve teknolojinin de yeni değerlerini simgeler; estetik bir hadise olmaktan çok, fizikî bir hadisedir, "mekânın, enerjinin ve kuvvetlerin bir eklemlenmesidir."[24]

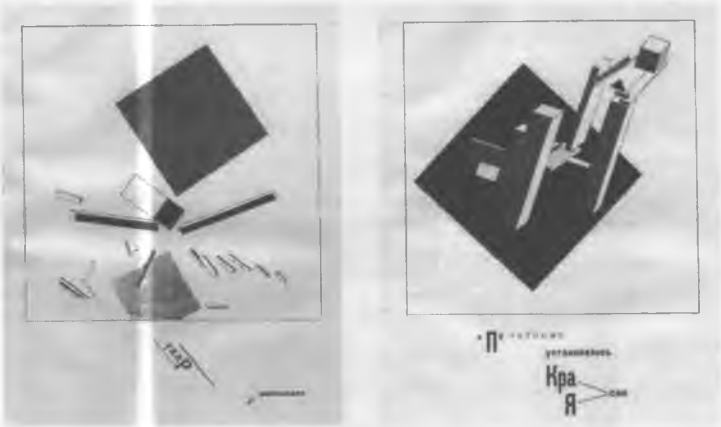
Lissitzki, PROUN'un "pentür ile mimarlık arasında bir durak" olduğunu belirtir.[25] Bunun anlamı en iyi onun "PROUN Odaları"nda okunur. Ona göre bu odalar, izleyicilerde dış dünyayı değiştirme gücü uyandıracak "sahne"lerdir, "gösteri"lerdir (*demonstrationsraum*). Eserlerin asılı olduğu birtakım duvarların sınırladığı bir sergi mekânı değil, dönüşümlerin yaşandığı bir atmosferdir; bir mikrokozmostur.

Peki nasıl inşa edilecektir bu PROUN mimarlığı? Betondan, metalden ve camdan. "PROUN hâlâ inşa edilmeyi bekleyen dünyanın tamamına uygulanacak ve betonun sertliğini, metalin düzgünlüğünü ve camın yansımasını yeni hayatın dış zarına dönüştürecektir."[26] Lissitzki'de olduğu gibi

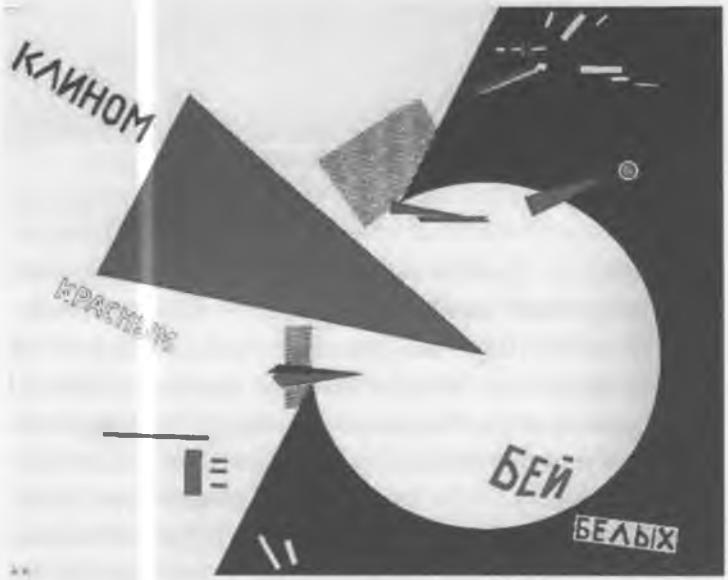


El Lissitzki, *PROUN Odası*, 1923 (1971 rekonstrüksiyonu).

Benjamin'de de demir ve cam yeni bir hayatın, yeni bir dünyanın alegorisidir. Benjamin, Baudelaire dönemi Paris'inde modernizmin doğuşunu anlatırken bahseder cam-demir karışımı yapılardan. Tabii bu yapıların başında pasajlar gelir. *Magnum opus*'una *Pasajlar* adını vermesi, bu mekânların, daha yeni yeni uygulanan cam-demir karışımı mimarlıklarıyla da ilgilidir. *Pasajlar*'daki "Demir Konstrüksiyon" bölümünde demir ve cam, pasaj gediklilerinin tiplerine bürünür: "Geçen yüzyılın ortalarına kadar, kimse cam ve demirle inşa etmeyi bilmiyordu... Şimdiyse pasajların insan malzemesiyle, inşa edildikleri malzeme birbirleriyle aynı. Pezevenkler bu sokakların demirden mesnetleridir, kırılgan camları ise fahişelerdir."[27]



El Lissitzki, *İki Karenin Öyküsü*, 1920-1922.



El Lissitzki, afiş: *Kızıl Kamayla Beyazları Ez*, 1919.

Lissitzki, süprematist PROUN sanatını grafik tasarıma da uygular. Grafik alanındaki en çekici işi, çocuklarda bir süprematist ütopya hayali uyandırmak için tasarladığı *İki Karenin Öyküsü*'dür (1920-1922). Bu öyküdeki formlar aynı zamanda yeni bir alfabe oluşturur. Buna göre komünizmi simgeleyen kırmızı kare, uzaydayken karşılaştığı siyah karede hüküm süren kaosa bir ahenk getirir. Aynı sembolizmi Lissitzki'nin ajitasyona dönük işlerinde de görürüz. Bunlar arasında da en etkili olanı, *Kızıl Kamayla Beyazları Ez* afişidir. Bu afişte, Kızıl Ordu'nun, Bolşeviklere karşı örgütlenen ve monarşist generallerin kumanda ettiği Beyaz Ordu karşısındaki zaferini izleriz. Ekaterina Degot, afişteki süprematist dilin, "Lissitzki'nin aradığı, komünizmin sanatsal dili" olduğunu yazar.[28]

Konstrüktivizm ve Devrim

Sanata ölüm! Yaşasın üretim!
Rodçenko

Tatlin, 'hayata sanat katmak' veya 'teknolojiye sanat katmak' gibi sloganlarla sanatı hayatın ya da teknolojinin hizmetine sokmayı önermez. Aksine, hayal gücünde yeni ufuklar açarak teknolojiyi ve toplumu kökten değiştirmeyi önerir.
Svetlana Boym

1917'den sonra, eğer süprematizmin bir formlar metafiziği olarak belirlendiği söylenebilirse, konstrüktivizm de devrimci toplumsal dönüşümün bir praksisi sayılmalıdır. Bu açıdan, konstrüktivizm, en geniş anlamıyla üretimle bağlanır: Marksizm'e göre bütün hayatın ve tarihin altyapısı. 1922'de Berlin'de yayınlanan *Objet* dergisi, Rus çağdaş sanatına ayırdığı ilk sayısında, konstrüktivist "sanatın üretimle bir" ve "hayatın içinde" olduğunu vurgular.[29] Konstrükti-

vizm, "hem üretimdir hem sanattır" (*proizvodstvennoye iskusstvo*), "sanat ve üretim süreçlerinin tam anlamıyla birbirlerine kaynamasıdır".[30]

Üretim evreninin bir ucunda makineler, fabrikalar vardır. 1921 Mart'ında, Rodçenko, Stepanova, Stenberg gibi avangardların önderliğinde toplanan Birinci Konstrüktivistler Çalışma Grubu, komünizmle silahlanmış konstrüktivistlerin "fabrikalara dalmalarını" öngörür. Konstrüktivist üretim evreninin diğer ucunda dil vardır. İşaretler vardır, onlar arasındaki ilişkileri düzenleyen tasarım vardır, grafik vardır. "Genel Konstrüktivizm Teorisi"nin yazarı Stepanova'ya göre "konstrüktivizm aynı zamanda entelektüel üretimdir ... Teknoloji ve deneysel düşünce konstrüktivizm bünyesinde birleşerek estetiğin yerini alırlar".[31] O zaman, konstrüktivizmin Devrim ertesindeki formasyonu, bir ucunda makinelerin, diğer ucunda işaretlerin yer aldığı bir praksis, bir tasarım/üretim/siyaset deneyimi olarak düşünülebilir.

Üretimin Makineleri

Üretimin kültleştirilmesi, makineyi de fetişleştirir. "Konstrüktivizmin Bileşenleri"nin (1930) yazarı Çernikov'a göre, "Konstrüktivizmin bütün ilkelerini ve cephelerini cisimleştiren makine, konstrüktif olmak zorundadır. Konstrüktif ilkelerin en mükemmel örneklerini makinelerde ve makine parçalarında gözlemleriz".[32] Demek ki makine, ideal bir konstrüksiyon, bir (maddi/materyal) strüktürdür. Konstrüktivist Çalışma Grubu'nun programında da, "devrimci, yaratıcı çalışmalarla uğraşan konstrüktivistlerin, maddi strüktürlerin komünist ifadesini gerçekleştirmeye karar verdikleri" belirtilir.[33] Burada "ifade" ile kastedilen sanattır. Makine estetiğinden türeyen sanat, böylece, modernlikle birlikte dinin yerini alan tinsel, bireyci sanatı maddileşti-

rerek, materyalist bir yola sokarak, yok edecektir. Bunun teorik yöntemi olan *tektonika+konstruktsiya+faktura* formülüne aşağıda değineceğim.

Makinenin estetik anlamda fetişleştirilmesi, sanatın da bir mühendislik gibi idealleştirilmesine yol açar. Öyle ki, Moholy-Nagy, Tanrı'nın yerini mühendisin aldığını öne sürer.[34] Naum Gabo ve kardeşi Pevsner de, 1920'de yayınladıkları manifestolarında sanatla mühendisliği özdeşleştirirler: "Elimizde şakül, gözler cetvel kadar keskin ve ruhumuz pergel kadar düzgün, ... bir mühendis nasıl köprülerini inşa ediyorsa biz de kendi eserlerimizi inşa ederiz".[35] Bu iş öyle abartılır ki, gönye ve pergelle yapılan çizimler sanatın normu haline gelir (Latince *norm* = Yunanca *gonia* = gönye). Böylece mühendislik aracılığıyla geometri ve aritmetik sanata mal edilmiş olur. Tatlin, Rodçenko ve Stepanova bu anlamda resimler yaparlar. Tatlin'in dünya devrimini 'üretе-

Varvara Stepanova gönyeleriyle sanat yaparken, 1924.
(Fotoğraf: Aleksandr Rodçenko).



cek' olan Üçüncü Komünist Enternasyonal'e adadığı anıt da zaten "bir vida"dır.

Taylorizm, bir fabrikadaki zaman ve mekânın, üretimi azamileştirecek bir disiplin içinde tasarlanmasını ve yönetilmesini öngörür. Emek süreçlerinin ve insan bedeninin makinelerin devinimine uyarlanmasının tekniklerini araştırır.

Vladimir Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* maketi önünde, 1919.



Kaynağı, bir mühendislik kılavuzu haline gelen, Frederick Taylor'un 1911 yılında yayınlanan *Bilimsel Yönetimin İlkeleri* kitabıdır. Taylorizm'in ilk yetkin uygulaması, 1913'te Henry Ford'un otomobil üretmek üzere Detroit'te kurduğu seri montaj hattıdır. Taylorizm ve Fordizm, Devrim Rusya'sında, sosyalizmin kuruluşunu üretime, makinelere ve mühendisliğe koşullayan siyasal önderler kadar, konstrüktivistleri de derinden etkiler.

Bu arada, 20. yüzyıl başındaki "Bilimsel-Teknik Devrim"in etkisiyle makineci ideolojiler, Rusya dışında, Avrupa avangardının rasyonalist kanadında da gözdedir. Ne var ki, oradaki siyasal çağrışımları, Rus konstrüktivistlerinin tasavvurlarından tamamıyla farklıdır. Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kaosun düzene sokulmasıyla ilgili toplumsal mühendislik politikalarına gönderir. Ayrıca, 'makineleşme', Rus konstrüktivistleri için olduğu gibi sanatın parçalanmasını değil, tam aksine, yeniden klasist normları üzerinde yükselmesini anlamlandırır. Sanat-makine özdeşliğiyle ilgili en uç söylemler, fütüristlerle püristlere aittir. Örneğin, Marinetti, insanların makineleştiği bir âlem hayal eder. Çünkü "makine, fütürizme –yani yeniliğin büyük dinine– teslimiyet gösteren çağımızın ilahıdır".[36] Pürizmin kurucularından Ozenfant ise sanatı "bir duygu makinesi", Le Corbusier de evi "ikamet makinesi" olarak tanımlar. Le Corbusier'ye göre "iyi sanatın yolu ... matematiğin yönettiği, armoniyi başaran mühendisliktir". Ozenfant ve Le Corbusier, makinenin, klasizmin geometrisini restore ederek modern sanatın ve mimarlığın klasik kökleriyle olan bağını canlandırdığını savunurlar.[37]

Tektonika-Konstruksiya-Faktura

Konstrüktivizm, sanat-makine-mühendislik-komünizm özdeşliğini nasıl kuruyor? Konstrüktivizmi 'kuran' Birinci

Çalışma Grubu bunu üçe ayırıyor. Üçü de sanatçının malzemeler, maddeler, materyaller üzerinde kuracağı denetimle ve egemenlikle ilgili. Grubun teorisyeni Aleksey Mihailoviç Gan, *Konstrüktivizm* kitabında (1922) bu üçlüyü şöyle açıklıyor: "*Tektonika* bir yandan komünizmin karakteristikleri, öte yandan endüstriyel malzemenin uygun kullanımıyla belirleniyor ... Pratikte *tektonika* bir konstrüktivisti yeni bir içerik ve form sentezine götürür. O hem sanatı aşmış bir Marksist olmalı hem de endüstriyel malzemelerle ilgili gerçekten gelişmiş bir bilgiye sahip olmalıdır. *Faktura,* malzemenin bilinçli olarak seçilerek, bu malzemenin konstrüksiyonun hareketini durdurmadan ve tektoniğini sınırlamadan kullanılmasıdır. *Konstruksiya* konstrüktivizmi düzenler. Eğer *tektonika* ideolojiyle formu birleştirerek bir kavram birliği sağlıyorsa ve *faktura* malzemenin koşuluysa, *konstruksiya* bizatihi inşa etme sürecini ortaya serer. Bu üçüncü disiplin, işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığıyla kavramların formasyonu demektir".[38]

Demek ki, sanata son verecek olan "maddi strüktürlerin komünist ifadesi", kısaca, maddenin toplumsal ve siyasal anlamda ilkeli, bilinçli ve uygun kullanımına bağlıdır. Ve bu iş de, estetiğin yerini alan "entelektüel üretim" sayesinde başarılır. Kuruculardan Stepanova'nın ifadesiyle "Konstrüktivizm, sanatsal etkinliğin entelektüel üretime dönüştürülmesidir".[39] Devrim'den sonra, bu entelektüel üretimin örgütlendiği yerler, avangardın eline geçen müzeler ve onlardan evrilen "sanatsal kültür enstitüleri" olacaktır.

Sergey Tretyakov, Walter Benjamin ve "Üretici Olarak Yazar"

Konstrüktivistlerin "üretim olarak sanat, üretici olarak sanatçı" düşüncesi, Batı'da geniş yankı bulur. Ve bu düşünce,



Aleksandr Rodçenko, *Asılı Konstrüksiyon*, 1920.

Birinci Dünya Savaşı ertesinde hemen her avangard hareketin gündeminde olan "sanat ve komünizm", "sanat ve siyaset", "aydınlar ve devrim" gibi sıcak konuların odağını oluşturur. Walter Benjamin'in 1934 yılında yayınladığı "Üretici Olarak Yazar" makalesi, zamanla bu konular çevresindeki tartışmanın en temel referanslarından biri olur.[40] Benjamin burada bir "eserin politik eğilimi" ile "üretim tekniği" arasında bağlantı kurar. Ona göre, ancak "üretim tekniği ilerici" olan eserler politik anlamda "doğru eğilim"e sahip olabilir; yani "sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı" olabilir. Dolayısıyla, "sınıf mücadelesinde etkin bir rol oynayabilmesi için, entelijansiyanın edebi üretim ilişkileri içindeki özgür konumunun farkında olması gerekir".[41] Benjamin, aksi durumda, "devrimci temaların burjuva yayın ve üretim mekanizması" tarafından kendine mal edilebileceğini, hatta reklam edilebileceğini söyler. Benjamin'in üretici sanatçıya veya yazara verdiği örnekler, "kitap kapağını politik bir araca çeviren" John Heartfield, "konserini politik bir mitinge dönüştüren" Eisler, ve "sahne ile izleyici, metin ile performans, yönetmen ile aktör arasındaki işlevsel bağı" değiştiren Brecht'tir. Ama onu en derinden etkileyen, Sergey Tretyakov'dur.

Benjamin, "Üretici Olarak Yazar" makalesini Sergey Tretyakov'un tezlerine ve deneyimlerine dayandırır. Sergey Tretyakov, önce *LEF* (1923-1925), sonra da *Novyi LEF* (1927-1928) başlığıyla yayınlanan dergi çevresinde toplaşan Mayakovski, Rodçenko, Osip Brik, Stepanova gibi kontrüktivist ve produktivistlerdendir. Sanat ve edebiyatla ilgili uğraşları arasında oyun yazarlığı ve gazetecilik de vardır. Tretyakov grubu, geleneksel tarzda yazılmış roman ve şiirler yerine, olgulara, hakikatlere dayalı, belgesel bir edebiyat geliştirir: faktografi veya röportaj. Faktograflara göre, dava adamı olan bir yazar ancak gazeteler, günlükler, eskizler, fan-

zinler, biyografiler, anılar ve seyahatnamelerde yayınlayacağı, toplumsal ve ekonomik sorunlar üzerine yazılar sayesinde "Sovyet hayatının kurulmasına katkıda bulunabilir".[42] Sergey Tretyakov röportaj stilini de geliştirerek, yerine "operativizm"i önerir. Onun sözleriyle, "önemli bir temayı icat etmek roman yazmaktır; önemli bir temayı keşfetmek röportajdır; önemli bir temaya yapıcı anlamda katkıda bulunmak ise operativizmdir".[43] Sergey Tretyakov uzun zaman Komünist Fener komününde ve bu komünden gelişen dev tarım kolhozunda çalışır. Benjamin'e göre burada yaptığı değişik işler "üretici yazarlık eylemi"nde önemlidir: "toplantılar düzenlemek, traktör alımı için bağış toplamak, köylüleri kolhoza katılmaya ikna etmek, okuma odalarını denetlemek, radyo kurmak ve seyyar sinema salonları ayarlamak".[44]

Üretimin Dili-Tasarım

Konstrüktivistler, "sanatın tasfiye edilmesini talep ederler".
Naum Gabo

Deneyime ve bilimsel verilere dönüştürülmüş olan bir resim, yeni bir hayat formunun üretilmesi için gerekli olan formülü sağlar.
Varvara Stepanova

Konstrüktivizm, sanatın maddeye soğurularak yok olacağına inanır. Sanat, sanatın gelmiş geçmiş bütün formları ve normları, baştan beri kendini ayırt etmek için mücadele ettiği sanayi tarafından öğütülecektir. Daha köktenci bir tasavvur olabilir mi? Ne var ki bu tasavvur, yeni bir dünyayı anlamlandırmaya yetmez. Bunun için, Rodçenko'nun öngördüğü gibi, salt bir çizgiden de ibaret olsa, bir dile, bir 'kızıl morfolojiye' ihtiyaç vardır. Yani, henüz adı konmamış olsa da, tasarıma. Bu da maddi değil entelektüel üretimin ürünüdür.



Mihail Kaufman, Aleksandr Rodçenko katlı konstrüksiyonlarıyla, 1921 (Kostakis koleksiyonu).



Vladimir Tatlin, arkadaşlarıyla III. Enternasyonal Anıtı maketiyle uğraşırken.

Konstrüktivizm de nihayetinde bir armoni inşa etmeyi amaçlar. Zaten maddenin bileşimi de armonik değil midir? Çernikov, konstrüktivizmin temel fikrinin "cisimlerin bütünsel ve armonik bir form oluşturacak tarzda birleştirilmesi" olduğunu yazar.[45] Konstrüktivistlerin saiklerinden bir diğeri de, Marx'ın *Alman İdeolojisi*'nde değindiği, işbölümünün sona ermesi sayesinde sanatçı-emekçi ayrımının ortadan kalktığı ütopyalardır. Zaten, son kertede "üretim sanatı" veya "sanat üretimi" başka ne anlama gelebilir ki?

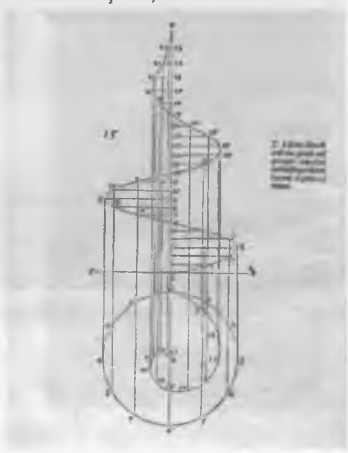
Ütopya ve Mimarlık

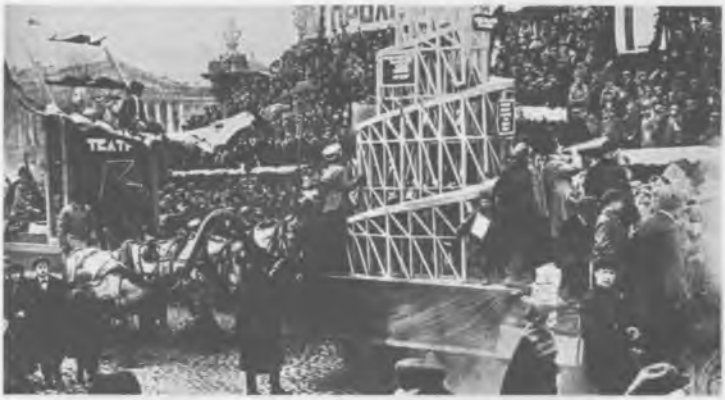
Konstrüktivist ütopyaların en sembolik eseri, Vladimir Tatlin'in *Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı*'dır (1920). Anıt bir makinedir. İlki kendi etrafında yılda bir, ikincisi ayda bir, üçüncüsü de günde bir dönen mekanik hacimlerin üst üste bindiği dev bir kuledir. Bir yayın merkezidir. Boydan boya ekranlarında haberler yayınlanır, ayrıca özel pro-

Nikolay Punin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* kitabı kapağında *Tatlin Kulesi*, 1920.



Albrecht Dürer, *Ölçü Üzerine Dersler* kitabından çizim, 1525.

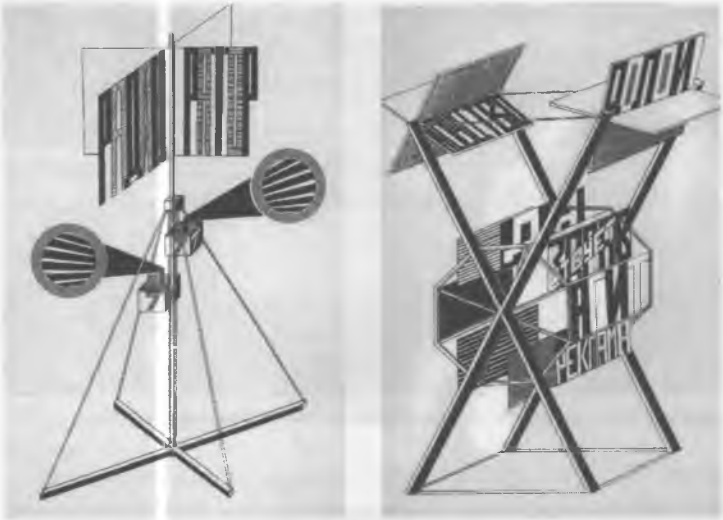




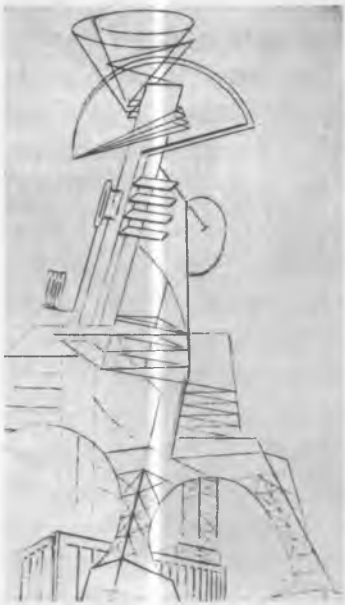
Vladimir Tatlin, bir geçit sırasında sergilenen *Tatlin Kulesi* maketi, 1927.

jektörlerle gökyüzüne sloganlar yansıtılır. Son derecede gelişmiş bir radyo, telefon ve telgraf istasyonudur. Tatlin, kulesini tasarlarken, zamanın simgesi olarak gördüğü, "en dinamik form olan vidadan" yola çıktığını açıklar.[46] Bu form aynı zamanda geometrik sanat felsefesinin babası Albrecht Dürer'in konik spirallerini hatırlatır. Konstrüksiyonu cam ve demirdendir. Lissitzki'ye göre, "demir, proletaryanın iradesinin gücünü, cam da vicdanının temizliğini" simgeler.[47] "Tatlin'in anıtı insanın evrendeki yerinin kozmolojik sistemini temsil eder ve kesinlikle Hlebnikov'un matematikseltarihsel teorileriyle uyum içindedir. Devrimcidir, çünkü matematik ve mimari bir kesinlikle örgütlenmiş olan zaman ve mekân içindeki toplumsal armoninin modelini oluşturur."[48]

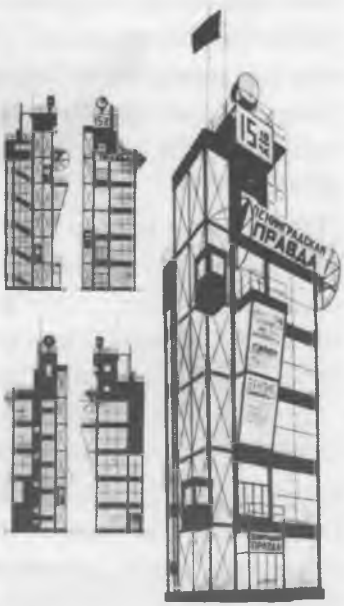
Tatlin, kullandığı mimarlık ve tasarım dilinin çağını ifade ettiğini belirtir: "Anıtım çağın bir simgesidir. Onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek, sanat ile hayat arasında bir çeşit sentez yarattım".[49] Eyfel Kulesi nasıl evrenin merkezini temsil ediyorsa, onunla yarışan Tatlin Kulesi de öyledir. Eyfel modernliğe, diğeri komünizme adanmıştır. Mayakovski'nin sözleriyle Tatlin Kulesi "Ekim'in ilk nesnesidir".[50] Parti



Gustav Klutsis, ajitasyon kaideleri: ekranlı platform, radyo *Orator No 7*, 1922.



Naum Gabo, *Bir Radyo İstasyonu Projesi*, 1919-1920.



Aleksandr ve Viktor Vesnin, *Leningrad Pravda Binası*, 1924.

bürokratları arasında olmasa da, sanatçılar cephesinde Devrim yönetiminin üstüne düştüğü "anıtsal propaganda"nın en avangard eseridir. Tatlin Kulesi'nin hiçbir zaman inşa edilebileceği düşünülmemiştir. Üçüncü Sovyetler Kongresi (1920) dolayısıyla düzenlenen sergide gösterilen bir maketten ibaret kalmıştır. Bir keresinde de, 1927'deki bir geçit sı-

El Lissitzki, *Lenin Kürsüsü*, 1920-1924.



rasında teşhir edilirken fotoğraflanmıştır. Ama buna rağmen konstrüktivist tasarım ve mimarlık hareketinin ikonu haline gelmiş, Rodçenko, Naum Gabo ve Klutsis gibi avangardların anıtsal propaganda projelerini etkilemiştir. İnsanlar arası armoniyi simgelemesi kadar formuyla da Babil Kulesi'ni hatırlatır. Ve Babil Kulesi gibi ütopyacı mimarlığın bir şaheseridir. Asıl işlevi ütopya 'üretmektir'. Troçki'nin maketi gördüğü zaman Tatlin'i yererek söylediği gibi, "pratik değildir, devrimci bir romantizm ve sembolizmin" ürünüdür.[51]

Tatlin'in önderliğine toz kondurmasalar da, konstrüktivist mimarların uygulamalarında onun hayal gücünden eser yoktur. Ginzburg ve Milinis'in Narkomfon Komün Evi'nde görüldüğü üzere, bu projeler Bauhaus'tur, erken modernizmdir, International Style'dır. Nitekim, Ginzburg'a göre "konstrüktivizm, modern estetiğin ve yeni stilin yüzlerinden biridir ... Modernliğe tutkuyla bağlıdır".[52] Bu yaklaşımda, modernliğe meydan okuyan avangard bir ruh aramak boşunadır.

Ginzburg ve Milinis, *Narkomfon Komün Evi*, 1930'lar.



Konstrüktivizm için hayati olan ajitasyon-propaganda açısından en etkili gösteriler, herhalde bütün bir kent halkını içine alan kitlesel 'tiyatro'lardır. *Devrimci Hayaller*'in yazarı Richard Stites bu büyük olayları ikiye ayırıyor. İlki, "karnavalesk özgürlük ve dans" havasının egemen olduğu, Dionizyak, kendiliğinden, ütopik "halk festivalleri"; ikincisi, "ağırbaşlı anıtsallık ve mit yapma vizyonu"na sahip olan törenler, devlet ve iktidar sahneleri.[53] Kentin bir tiyatro olarak adeta yeniden inşa edildiği büyük gösteriler, konstrüktivist tiyatrocular için kuşkusuz son derecede çekiciydi. En başta da, Devrim'den sonra Sovyet tiyatrosunun başına getirilen Meyerhold (1874-1940) için. Meyerhold ve Popova, bir keresinde, Enternasyonal'in Üçüncü Kongresi dolayısıyla, binlerce oyuncunun katıldığı bir kent koreografisi tasarlarlar. Buna göre kapitalizm kalesini terk eden kitleler, geleceğin şeffaf kentine ilerlerler. Meyerhold'un Tatlin'le birlikte bütün Petrograd'ı bir tiyatro setine çevirdiği bir başka gösteride (1918), fabrika sirenleriyle bir senfoni icra edilir. Konserin gözetimini "sokakları fırçaya, meydanları palete dönüştüren" Mayakovski üstlenir. Kenti bir operaya çeviren bu muhteşem gösteri eşsizdir.[54] Bunu, kent gürültüsünden besteler yapan "gürültü orkestraları" izler. "Mühendisçiler denen bir makineye tapanlar hizbi"nin kurduğu bu orkestralarda, "teknisyenler fabrika binalarındaki motorları, türbinleri, dinamoları, düdükleri, kornaları ve türlü türlü çanları çalıyorlardı... Bazen onlara makine sesine göre koreografisi yapılmış ve atölye zemininde sahnelenen mekanik jimnastik balesi eşlik ediyordu."[55]

Meyerhold konstrüktivist tiyatroyu Taylorist idealler üzerine inşa etti: beden üzerinde denetim, eşgüdüm, örgütlü hareket, ayrıntılı uzmanlaşma, hız, kesinlik, hassaslık...



Boris Grigeroriev, *Meyerhold*, 1916.



El Lissitzki'nin, Meyerhold tarafından sahnelenen *Bir Çocuk İstiyorum* (Tretyakov) oyunu için sahne tasarımı maketi.



El Lissitzki, *Bir Çocuk İstiyorum* oyununun sahne tasarımı üzerinde çalışıyor, 1928.

"Makine –şekli, gücü, ürpertici şarkısı ve kükreyen dehşeti– sanatta ve müzikte konstrüktivist vizyonun temelinde yer alıyordu. 'Tiyatroda Ekim'in dünyaca ünlü ve çok etkili savunucusu olan Meyerhold, devrimci tiyatrosunda hem makinelerin konstrüktivist sanatını ... hem de biyomekanik ya da insan bedeninin mekaniği dediği konstrüktivist jestleri kullandı."[56]

Hakikat Sineması

Konstrüktivizmin ajit-prop sanatı, çağdaş fotoğraf ve sinema dünyalarını da kuşatır. Çünkü bunların her ikisi de doğaları –ya da teknikleri– bakımından makinelerin eseridir. İkincisi, Benjamin'in Sergey Tretyakov'a atfen belirttiği gibi, "hakikat üretirler". Prodüktivizm, operativizm veya röportaj tarzı sanatlara en uygun tekniklerdir. Ayrıca, mekanik olarak sonsuzca yeniden üretilmeleri dolayısıyla, fotoğraf ve sinema, sanatı sanat yapan "özgünlük, biriciklik ve sahihlik" *aura*'sını parçalarlar. Bu da dadacılar kadar konstrüktivistleri de çeker. Öte yandan fotoğraf ve sinema kitlesel propaganda için de bulunmaz birer silah oluşturur. Konstrüktivist *LEF* dergisine göre, fotomontajın hakikat üretmekteki belgesel gücü, diğer imgelerle kıyaslanamayacak kadar üstündür. Çünkü, "fotoğraf görsel olgunun çizimi değil, onun tam bir tespitidir. Bu kesinlik ve belgesel nitelik, fotoğrafa, grafik imgenin hiçbir zaman erişemeyeceği bir etkileme gücü kazandırır".[57] Sonunda fotoğraf ve fotomontaj, Rodçenko, Lissitzki, Klutsis veya Stenberg kardeşler gibi konstrüktivist grafik/tipografik tasarım ustalarının en etkili sanatı olur. Klutsis'e göre, zaten fotomontaj konstrüktivistlerin icadıdır. 1919-1920 yıllarındaki Sovyet ajit-prop hareketi sırasında doğmuştur ve dadacı, ekspresyonist fotomontaj sanatından tamamıyla bağımsızdır.



Aleksandr Rodçenko, *LEF* dergisi kapağı, 1923. Konstrüktivist tipografi tasarımının en erken ve önemli örneklerinden.



Aleksandr Rodçenko, Mayakovski'nin *Bunun Hakkında* şiiri için fotomontaj, 1923.

Yapımının üretim süreçlerine benzemesi; birtakım 'makine'lerin ürünü olması ve propaganda gücü dolayısıyla, sinema, konstrüktivizm alanındaki en ideal mecra sayılabilir. Devrim'den hemen sonra, daha karşı-devrimcilere karşı sürdürülen iç savaş sırasında geliştirilen birtakım propaganda trenleri ve gemileri, seyyar tiyatroların yanı sıra, sinema salonlarıyla ve film çekim/yapım atölyeleriyle de donatılmıştı. Konstrüktivist sinemanın ustalarından Vertov (1896-1954) bu propaganda kampanyalarından yetişmişti. Kamerayı "ikinci, mekanik gözü" sayıyor ve kendisini "dünyayı başkalarına yalnız kendi gördüğü gibi aktaran bir makine" olarak tanımlıyordu. Vertov'un amacı, tiyatronun ve edebiyatın etkilerinden tamamıyla arındırılmış bir sinema dili yaratmaktı. Bir haber filmi havasında çektiği "Film Hakikati" (Kino-Pravda) dizisi, sinemayı dramadan ve anlatıdan temizleye-



Kızıl Yıldız ajitasyon teknesi.

rek, röportaj esprisinde, tamamıyla "olduğu gibi hayata" yöneliyordu. Ona göre birbirine montajlanan hayat fragmanlarının sunduğu derin hakikat, çıplak gözle görülemezdi. Vertov bu montaj yöntemine Sine-Göz (*Kino-Glaz*) diyordu. Sine-Göz sayesinde insanların, "beceriksiz birer vatandaş olmaktan kurtularak, makinenin şiiri aracılığıyla, mükemmel elektrik insanlara"[58] evrileceğine inanıyordu. Vertov, 1960'lardan başlayarak, avangard sinema arayışlarının kaynağı haline geldi. 1960'larda Fransa'da ortaya çıkan Cinema verité, Kino-Pravda'dan türedi. İngiltere'de, Amerika'da ve Kanada'da 1950'lerde gelişen Özgür Sinema hareketi, Vertov'dan etkilendi. Sitüasyonizmin lideri Guy Debord, sinemasını onun kuramı ve deneyimleri üzerine kurdu...

Sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden Sergey Eyzenşteyn de bir konstrüktivist olarak anılır. Camilla Gray, "konstrüktivizmin tam anlamıyla [Meyerhold'un biyo-me-



Sergey Eyzenşteyn.



A. Lavinski, Eyzenşteyn'in *Potemkin Zırhlısı* filminin afişi, 1925.

kanik tiyatrosunda] ve Sergey Eyzenşteyn'in ilk filmlerinde gerçekleştirildiğini" yazar.[59] Oysa Eyzenşteyn'in sineması Kino-Pravda'nın tam karşıtıdır. Hakikatten değil, dramatik kurgudan hareket eder. Örneğin, kitlesel ayaklanma görüntülerinin egemen olduğu *Potemkin Zırhlısı* (1925), dramatik etkinin azamileştirildiği bir montaj harikası sayılır.

Notlar

1 Mikhail Shvydkoi, "Russia: Fate and Prophecy", *Russia!* içinde (New York: Guggenheim, 2005) s. xxxv.

2 Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, s. 218.

3 *A.g.e.*, s. 219.

4 Alexei Kurbanovsky, "Kazimir Malevich and Aspects of Early Twentieth-Century European Theoretical Thought", *Russian Avant-Garde - Personality and School* içinde, s. 51.

5 D. Bernstein, "Defining the Subject of Cubo-Futurist Creativity", *The Russian Avantgarde-Representation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 221.

6 Natan Altman, "Fütürizm ve Proletarya Sanatı", çev. Ayşe Boren, *e-skop.com*, 12/8/2015.

7 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 219.

8 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 47.

9 *A.g.e.*, s. 48.

10 John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry* (Yale University Press, 1996), s. 201.

11 *A.g.e.*, s. 174.

12 *A.g.e.*, s. 173.

13 *A.g.e.*, s. 166.

14 *A.g.e.*, s. 174.

15 *A.g.e.*, s. 127.

16 Gilles Néret, *Malevich* (Los Angeles: Taschen, 2003) s. 65.

17 Iakov Georgievich Chernikhov, "Construction of Architectural and Machine Forms" (1931), *Architectural Design*, 54 (9/10 1984) s. 22.

18 E. Ovsyannikova, "Superarchitecture or Supergraphics?", *The Russian Avant-Garde - Representation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 187.

19 Gilles Néret, *a.g.e.*, s. 72.

20 *A.g.e.*, s. 61.

21 Victor Margolin, *The Struggle for Utopia, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946* (University of Chicago Press, 1997) s. 9.

22 Brandon Taylor, *After Constructivism* (Yale University Press, 2014) s. 72.

23 Gilles Néret, *a.g.e.*, s. 50.

24 Victor Margolin, *a.g.e.*, s. 67, 68.

25 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 249.

26 Brandon Taylor, *a.g.e.*, s. 75.

27 Walter Benjamin, *Arcades Project* (Cambridge: Harvard University Press, 1999) s. 155.

28 Ekaterina Degot, "Official and Unofficial Art in the USSR: The Dialectics of the Vertical and the Horizontal", *Russia!* içinde, *a.g.e.*, s. 368.

29 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 228.

30 *A.g.e.*, s. 3, 4.

31 Varvara Stepanova, "A General Theory of Constructivism", *Varvara Stepanova: A Constructivist Life* içinde, ed. Alexander Larentiev (Londra: Thames & Hudson, 1988) s. 71, 72.

32 Iakov Georgievich Chernikhov, *a.g.e.*, s. 54.

33 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 3, 94, 98.

34 Peter Conrad, *Modern Times Modern Places-Life and Art in the Twentieth Century* (Londra: Thames & Hudson, 1998) s. 402.

35 Mary Ann Caws (ed.), *Manifesto-A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001) s. 399.

36 Aktaran Stefan Breuer, *Milliyetçilikler ve Faşizmler* (İstanbul: İletişim, 2010) s. 155.

37 Ali Artun, "Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce", *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Sanathayat, 2010) s. 45-55.

38 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 99.

39 Varvara Stepanova, *a.g.e.*, s. 69.

40 Walter Benjamin, "The Author as Producer", *Reflections* (New York: Schocken Books, 1978) s.220-238.

41 Maria Gough, "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde", *October*, 101 (Yaz 2002) s. 70.

42 *A.g.e.*, s. 72.

43 *A.g.e.*, s. 75.

44 Walter Benjamin, *a.g.e.*, s.223.

45 Iakov Georgievich Chernikhov, *a.g.e.*, s. 58.

46 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 65.

47 *A.g.e.*, s. 65.

48 John Milner, *a.g.e.*, s. 176.

49 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 65.

50 *A.g.e.*, s. 61.

51 *A.g.e.*, s. 65.

52 Christina Lodder, "The Painter as Architect, Explorations Towards a Constructivist Architecture", *Building the Revolution, Soviet Art and Architecture 1915-1935* içinde (Londra: Royal Academy of Arts, 2011) s. 99.

53 Bkz. Richard Stites, *Devrimci Hayaller: Rus Devriminde Deneysel Yaşam ve Ütopyacı Vizyon*, çev. Sabri Gürses (İstanbul: Sel, 2010) s. 129-163.

54 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 224.

55 Richard Stites, *a.g.e.*, s. 261, 262.

56 *A.g.e.*, s. 263.

57 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 186, 187.

58 Dziga Vertov, "We. A Version of a Manifesto" (1922), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (New York: Routledge, 1994) s. 69-71.

59 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 268.

Avangardın Devrimci Sanat Düzeni

Devrimciler, Lenin başkanlığında kurulan Halk Komiserleri Konseyi'nde, eğitim, sanat ve kültür işleriyle Lunaçarski'yi (1875-1933) görevlendirirler. Lunaçarski, Halk Eğitim Komiserliği'nin (Narkompros) başına gelir. Zürih'te felsefe, Paris'te Guimet Müzesi'nde dinler tarihi okuyan Lunaçarski, öğrencilik yıllarından başlayarak Sovyet Devrimi'nin örgütlenmesiyle ilgili olarak daha ziyade parti içi eğitime, yayına ve propagandaya dönük çalışmalar yürütmüştür. Felsefe, estetik, sanat-edebiyat, tiyatro ve sinema üzerine yüzlerce eleştiri ve deneme yazmıştır. Ayrıca on beş tiyatro oyunu kaleme almıştır. Lunaçarski'nin bu sanatsal birikimi, eleştirmenliği ve modernizme olan bağı dolayısıyla sanatın özerkliğine gösterdiği sadakat, Devrim sonrasında sanatın avangard hareketlere emanet edilmesinde büyük rol oynar. Onun sözleriyle, "sanatçılar arasındaki gerçekçiler, devrimden hemen sonra devrimin kazanımlarına karşı kayıtsız, hatta düşmanca bir tavır almışlardı. Büyük Ekim Çağrısı'nın entelijansiyanın bu bölümünde yarattığı yankı güçsüzdü. Buna karşılık 'solcu' sanatçılar, sivri deneylerin, empresyo-



Anatoli Lunaçarski.

nizm sonrası deneylerin temsilcisi sanatçılar, devrime hararetli bir tepki vermişlerdi".[1]

Devrimle kurdukları organik bağa güvenerek, komünistler ve Lunaçarski, sanatı avangard sanatçılara teslim ediyorlardı. Rus imparatorluk sanatının örgütlendiği bütün bir düzen, onca resmî ve sivil kurum, müzeler, akademiler, salonlar, sergiler, malikâneler, koloniler artık çağdaş sanatçılardan soruluyordu. Ne var ki onların davası, imparatorluktan devrolan düzenin başına geçmek değildi, tam aksine, o düzeni parçalamaktı. Daha doğrusu onu parçalamanın yollarını yaratmaktı. Özerkliklerini ve iktidarlarını koruyabildik-

leri sürece bunu başardılar. Çarlık Sarayı'na bağlı akademi ve müzelerin sanat üzerindeki otoritesini kırdılar. Akademiyi ve müzeyi avangard deneylerin atölyesine, laboratuvarına dönüştürdüler. Bütün bunların başarılması için, sanatçıların Narkompros bünyesinde aldıkları görevler önem taşıyordu. Narkompros'a bağlı Güzel Sanatlar Departmanı IZO'nun Moskova Konseyi'nin (Kollegiya) başında Tatlin bulunuyordu. Maleviç'in en etkin üyesi olduğu Petrograd Konseyi'nin başında da Natan Altman vardı. Maleviç aynı zamanda Moskova Sovyeti Sanat ve Eğitim Dairesi'ni yönetiyordu. Birçok üyeden oluşan kollegiyalar neredeyse tamamıyla avangard sanatçılardan oluşuyordu. Müzeler ve Satın Alma Bürosu'nun başına da Rodçenko geldi; yardımcıları Stepanova ve Kandinski'ydi. Çarlık Sanat Akademileri kapatılmış, yerlerini süprematizmin ve konstrüktivizmin örgütlendiği, Maleviç ve Tatlin'in yönetimindeki Petrograd ve Moskova "sanatsal kültür enstitüleri" almıştı. Başka merkezlerde de dünya kadar yeni müze açılıyor, sergi düzenleniyordu. Devrim ertesinde avangard mimarlık hareketinin başını çekecek olan Vladimir Krinski ve Nikolay Ladovski, Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü (İNKhUK) üyeleriydiler ve bu enstitüden çıkacak olan Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri'nde (VKhUTEMAS) hocaydılar. Narkompros'un Tiyatro Bölümü'nün başında ise Olga Kamaneva ile birlikte Meyerhold bulunuyordu. Avangard sanatçıların, Narkompros'a bağlı sanat örgütünün kurulmasında ve yönetilmesinde aldıkları görevler üzerinde ilerde de durulacak. Ne var ki, avangardın 'devrimi', asıl Narkompros'un ötesinde yaşanıyordu.

Çağdaş sanatçıların komünist rejimle oluşturdukları ideal sinerji sonucunda, 1890'lardan beri entelektüel bir himaye ağı içinde gelişen birliklerde/kolektiflerde/kolonilerde biriken avangard potansiyel, Devrim'le birlikte patlamıştı. 1921'e kadar sürecek "heroik komünizm" denen dönem-

de, son derecede devingen ve üretken sayısız çekirdek çıktı ortaya... Sayısız 'akademi', müze, sergi, teori, arayış, eylem, girişim, üretim, yayın, ve bütün hayatı kuşatmaya çabalayan dünya kadar iş. Bu devrimci çekirdekleri sayıp dökmek konumuzun dışında. Ama gene de ufuklarını ve farklılıklarını kavrayabilmek bakımından bir grup örneğe bakmak son derecede aydınlatıcı: Fütürist *Güneş Üzerindeki Zafer* operasının bestecisi Matyuşin'in "Sanat Değil Hayat" manifestosunu benimseyen sanatçıların renk teorisi üzerine çalıştıkları **Zor+ved** (bakmak+bilmek); fütürist Gençlik Birliği üyelerinden olan ve Mayakovski'nin *Bir Trajedi* oyununun dekorlarını da tasarlayan Filonov'un **Analitik Sanat Ustaları Kolektifi**; Karo Valesi'nden türeyen ve üyeleri arasında Boris Pasternak'ın da bulunduğu **Sanat-Hayat Sanatçılar ve Şairler Birliği (Makovets)**; **Poetik Dil Teorisi Çalışma Birliği (OPOYaZ)**; gene Matyuşin ile Puni ve Tatlin'in birlikte kurdukları ve ilerde Akademi'de başlı başına bir bölüm haline gelen **Sanatta Yeni Akımlar Birliği**; Tatlin ve Rodçenko'nun öğrencilerinden oluşan ve değişik malzemelerin estetik, işlevsel ve fiziksel kapasitelerini araştıran **Genç Sanatçılar Birliği (OBMOKhU)**; gene Rodçenko'nun etkin olduğu Konstrüktivist Çalışmalar Birliği; "bir ev kadar, bir şiirin ve resmın de hayatı örgütlemeye yarayan bir nesne" olduğunu savunan **Nesnel Analiz Çalışma Grubu**; şair Hlebnikov'un tarihin matematik ilkelerini yaymak için kurduğu 317 Cemiyeti; devrimin dinamiğini topyekûn sanat eserlerine dönüştürmenin yollarını araştıran **ZhivSkulptArkh** (resim+heykel+mimarlık); konstrüktivist mimarlık kolektifleri **ASNOVA, OSA, VOPRO**; **Yeni Mimarlar Birliği**; **Çağdaş Mimarlar Birliği**; Vertov'un kurduğu **Üçler Sinema Konseyi**; **Sanatçılar Sendikası**; **Sanat Emekçileri Sendikası**; **Yeni Sanat Ressamları ve Sanatçıları Sendikası**; **Sanat ve Devrim Derneği (Iskusstvoi Revolyutsiya)**; **Sol Sanat Cep-**

hesi (LEF); Yeni Sanat Birliği (UNOVİS); Cézanne Kulübü; Sanata Özgürlük Hareketi; Sanat, Heykel ve Mimarlık Sentezi Kolektifi; Sanat İşçileri Birliği; Şövale Ressamları Cemiyeti (OST); Yeni Ressamlar Cemiyeti (NOZh); Bytie Nesnel Gerçeklik Grubu; Devrimci Rusya Sanatçıları Birliği (AKhRR); Moskova Sanatçılar Birliği (OMKh); Leningrad Sanat Çevresi; Rusya Proleter Sanatçılar Birliği (RAPKh); mimar, sanatçı, heykeltıraş ve grafik tasarımcılardan oluşan Dört Sanat Birliği; birbirlerinden değişik denemeler yapan ressamlardan oluşan On-Üçler Birliği; Pentürün Yolu (Put jipovisi); Şiir Dili Çalışma Birliği; Rusya Proleter Yazarlar Birliği (RAPP); "Bolşevik Taylorizm"in örgütlendiği Bilimsel Emek Organizasyonu; Taylorizm'e bağlı Meyerhold'un başını çektiği ve kurulur kurulmaz üye sayısını 25.000'e çıkaran Zaman Birliği; Symbolarium: Matematikçi-estetikçi Florenski'nin geliştirdiği ve insanların anlaştığı bütün dilleri ve formları içeren bir ansiklopedi-müze,[2] ve Tatlin'inki gibi bir dolu "stüdyo kolektifi", kolokyum, vb.

Devrim öncesindeki entelijansiya kolektiflerinden türeyen yukardaki gibi gruplaşmalara, Lunaçarski'nin başında olduğu Halk Eğitim Komiserliği kanalıyla kurulan daha 'resmî' girişimleri de katmak gerekir. Çünkü bunlar da tamamıyla sanatçıların inisiyatifiyle hayata geçen girişimlerdir. Ayrıca, her ne kadar kimilerinin adı "devlet" diye başlasa da, aslında diğer birlikler arasında egemen olan aynı 'anarşi'nin ürünüdürler; belli bir otoriteye, merkeze, hamiye, yasaya, hatta estetiğe bağlı değildirler. Devrim öncesindeki kurumları parçalayan, 'sanat karşıtı', her an değişen/dönüşen anti-kurumlardır. Bir örgüte değil, eyleme bağlı birliklerdir. Bu kurumlardan en yaygın olanlarından biri, sanat öğrencilerinin hem örgütlediği hem yönettiği, Petrograd'la birlikte Moskova'da da açılan Özgür Sanat Stüdyoları'dır (Svomas). 1918'de kapatılan güzel sanatlar ve uy-

gulamalı sanatlar akademileri yerine açılan bu stüdyoların amacı, "bireylerin sanatsal yeteneklerini geliştirmek için tam bir sanatsal özgürlük sağlamaktır".[3] Stüdyolar "sanatla uğraşmak isteyen on altı yaş üzerindeki herkese açıktır. Katılmak için eğitim ve diploma gerekmez".[4] Çalışma gruplarını öğrenciler oluşturur ve hangi konuların kimler tarafından işleneceğine de onlar karar verir. Maleviç, Tatlin ve Puni'nin de katıldığı Özgür Sanat Stüdyoları, yarattıkları "anarşi ve kaos" nedeniyle 1921'de kapatılır ve programını Kandinski'nin geliştirdiği **Sanatsal Bilimler Akademisi**'ne (**RAKhAN**) devrolur.

1920 yılında kurulan **Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri** de (**VKhUTEMAS**) büyük ölçüde Özgür Sanat Stüdyoları'nın eseridir. Bu atölyeler diğer yandan, ilerde değinileceği gibi, giderek birer enstitüye (**İNKhUK+GİNKhUK**) evrilen, avangard "sanatsal kültür müzeleri"nin türevidir. Devrim sonrasında, sanatın kendi varlığını sorgulamanın ötesine geçerek üretimle kaynaşmasının merkezleridir. Bu kaynaşma, avangard Rus sanatının iki damarından birinin, konstrüktivizmin, bir tasarım hareketine yönelmesiyle sonuçlanacaktır. 1919'da toplanan Birinci Bütün Rusya Sanat ve Tasarım Konferansı'nda Lunaçarski bu yönelimi şöyle açıklar: "Eğer gerçekten sosyalizme doğru gidiyorsak, üretime saf sanattan daha fazla önem vermemiz gerekir... Kuşkusuz üretim içindeki sanat, insan hayatına saf sanattan daha yakındır".[5]

Proletkült

Sanatın toplumsal bir dönüşümü örgütleyebilme olanakları konusunda Devrim ertesinde gelişen en etkin deneysel hareket, **Proleter Kültürü Organizasyonu**'dur (**Proletkült**). Bu organizasyon, 1906'da, Lunaçarski, Gorki ve Bog-

danov'un, yurtdışında –Bolonya ve Kapri'de– örgütlenen illegal Bolşevik partisinin çalışmaları bağlamında ortaya çıkmıştır. Ama asıl Devrim'den sonra canlanır. Etkinliklerine 1917'de Petrograd'da, 1918'de de Moskova'da başlar. Proletkült, "bağımsız ve kitlesel bir işçi sınıfı hareketidir ve kültürel alanda tam anlamıyla özerktir".[6] Altı yıl boyunca, Proletkült okulları, atölyeleri ve tiyatro stüdyoları işçilere okumayazma, bilim ve sanat öğretir. Eyzenşteyn, Meyerhold ve Popova gibi, çağdaş sinemanın, tiyatronun ve sanatın öncülerinin de görev üstlendiği Proletkült programları, tamamıyla avangard hareketlere yöneliktir. Avangarda Marksist bir yorum sunar. Çünkü kurucusu ve fikir babası olan Bogdanov, sanatın toplumsal ve sınıfsal belirlenişini esas alır. Dolayısıyla, 19. yüzyılın sosyalist ütopyacıları Saint-Simon ve Fourier gibi, sanatın temel rolünün toplumsal hayatın düzenlenmesi olduğuna inanır. Ayrıca konstrüktivistler gibi sanat ve üretimin birliğini savunur; ona göre sanat nihayetinde bir tür emektir. Bogdanov, Marksist sanat teorisini, kendi bulduğu "tektoloji" bilimi üzerine inşa eder. Tektoloji, bir sistem teorisi ve termodinamik bir enerji modelidir. Basitleştirilmiş bir yorumla, tektolojinin, bir pentürü, bir konstrüksiyonu, form, renk gibi enerjilerin bileştiği bir sistem olarak incelediği söylenebilir. "Zamanının sanatçıları ve mimarları gibi, Bogdanov da, bir peygamber misali, bilim ile fantezi arasında gidip geliyordu. Sibernetiğin habercisi sayılıyordu, proleter eğitiminin tasarımcısıydı ve 1920'lerin en önemli bilimkurgu yazarlarından biriydi.[7] Kafa yorduğu bu her üç konu da, öyle ya da böyle, sonunda aynı kapıya çıkıyordu: geleceğin kentinin tasavvur ve inşa edilmesi."[8] Bogdanov'un işçilerin eğitiminin Parti'den ve devletten bağımsız olması konusundaki ısrarı ve Bolşevizm'e karşı yürüttüğü sol muhalefet, giderek Lenin'le arasını açtı. Bunun üzerine 1921'de Proletkült yönetiminden çekildi.



Aleksandr Bogdanov, 1904.



Proletkült dergisi *Gorn* (Fırın).

Proletkült, tamamıyla "bağımsız", "yeni" bir kültürün geliştirilebileceğine inanıyordu. Bu bir "proleter kültürü" olacak ve bizzat proleterlerin kendi özerk, deneysel girişimleri tarafından geliştirilecekti. Sanat, siyasal ve örgütsel olarak öncü (avangard) bir rol oynayacaktı. Bogdanov, belli birtakım tekniklerin öğrenilmesiyle herkesin sanatçı olabileceğine inanıyordu. Tıpkı sanatın en yüce öğretmen olduğuna inanan, Britanya'daki sosyalist ütopyacı, Arts and Crafts hareketinin fikir babası John Ruskin gibi.[9] Dolayısıyla, "Yeni Kültür" sayesinde hayat sanatsallaşabilecek, yegâne emek, sanat emeği olacaktı. Bogdanov, Lunaçarski ve Gorki, bu sürece "Tanrı İnşası" diyorlardı. Sanatla bilimi ve teknolojiyi, sanatla üretimi bağlantılandırması; üretim süreçlerini 'bilimselleştiren' Taylorizm'e sempatisi, Proletkült ile konstrüktivizm arasında özel bir sinerji oluşturuyordu. Proletkült, ayrıca, avangard sanatçılar bünyesinde üreyen hücreleri fabrikalara, atölyelere, kooperatif ve sendikalara yayıyor-

du. 1920'de bu tür birimlerin sayısı 300'e ulaşmıştı; üye sayısı 84.000'di ve 500.000 takipçisi vardı. Sanatın, devlet aygıtını aşarak, kendi kendini toplumsal olarak örgütleyen bu ölçekte bir güç kazanması tarihte biriciktir.

Avangard Müzeler

Rus avangardının, Devrim'le birlikte sürekli birtakım hücrelere bölünerek durmadan yayılmasının tarihi, aslında onun müzeleşme tarihi olarak da okunabilir. Çünkü devrimci müzeler de, bu hücreler gibi, bir avangard praksis ortamıdırlar; bir deney, tartışma ve araştırma ortamıdırlar; bir entelektüel, teorik üretim ortamıdırlar; birer laboratuvardırlar. Bu yeni müzeleri örgütleyenler nezdinde zaten sanat eseri, çoktan, müzeolojik *aura*'sını, kutsallığını, nesnelliğini, estetik ve tarihsel temsiliyetini yitirmiştir. Modernleşmeyi cisimleştiren rasyonalitesi çoktan parçalanmıştır. Ve sanat, hayatı böylesine sindirdiğinde, kendi ontolojisi de erimiştir. Dolayısıyla, sonuçta anlamını yitiren "sanat eseri"nin, korunup sergilenmesinde de bir anlam olamaz. Yani müzeler abestir.

Bütün avangard hareketler müzelere karşı olmuştur. Müzelere karşı yıkıcılık edebiyatı Cézanne'la başlar: *Il faut brûler le Louvre* (Louvre yakılmalı). Arkadan Marinetti'nin "Fütürist Manifesto"su (1909) gelir: "Müzeler: mezarlıklar!.. Birbirini tanımayan onca ölünün tekinsiz bir rastgelelikle gömüldüğü, birbirinin tıpatıp aynısı olan yerler. Herkesin, sonsuza kadar, tanımadığı ya da nefret ettiği insanlarla yan yana yattığı halka açık koğuşlar. Aynı müzenin içinde renk ve çizgi darbeleriyle birbirini katleden ressam ve heykeltıraşların karşılıklı zulmü."[10] Maleviç de müzeyi bir mezarlığa benzetir. "Müzeler Üzerine" makalesinde (1919), Komünist Parti'nin imparatorluk koleksiyonlarının titizlikle korunması konusundaki politikasıyla ilgili şunları yazar: "Hayat ne

yaptığını bilir. Eğer tahrip etmek istiyorsa müdahale edilmemelidir. Çünkü tahrip sürecini durdurarak, içimizde doğan yeni hayat düşüncesinin yolunu kapatırız. Bir cesedi yakarak bir gram toz elde ederiz. Buna göre tek bir eczacının çekmecesine binlerce mezarlığı yerleştirebiliriz. Ölü oldukları için bütün geçmiş dönemleri yakıp bir eczane kurmalarını önererek konservatiflere bir ödünde bulunabiliriz ... Bu eczanenin amacı değişmeyecektir. Çünkü insanlar Rubens'in ve bütün sanatının yalnızca tozlarını incelese de kafalarında birçok düşünce uyanacaktır ve bunlar da çoğunlukla özgün temsillerden daha canlı olacaktır (ve kuşkusuz daha az yer kaplayacaktır)."[11] Mayakovski de müzelerin sanatı hayattan yalıttığını savunur. Onları ilgilendiren, müzeler gibi "ölü eserlere tapınılan ölü tapınaklar değil, insan ruhunun canlı fabrikalarıdır"; hayatın ta kendisidir: "sokaklardır, tramvaylardır, fabrikalardır, atölyelerdir ve işçi evleridir".[12]

Peki o zaman, Rus avangardı sanatı yönetme, ya da kendi deyişiyle "yok etme" gücünü elde ettiğinde müze konusunda ne yapacaktır? Petersburg'un kurulmasından beri oluşan, dünyanın belki de en güzide modern müze koleksiyonlarını, onların canlandırdığı sanat tarihiyle birlikte Maleviç'in önerdiği gibi krematoryumda 'yakacak' mıdır? "Müz"leri, esin perilerini, evlerinde öldürecek midir? Bu tür soruların basit bir cevabı yok. Çünkü avangard, müzeyi laboratuvara çevirmek için çaba gösterirken, müzeciliği de bir deney konusuna dönüştürecektir. Müzeyi, müzenin sorgulandığı bir ortam olarak değerlendirecektir. Çözümlerden çok problemler ortaya atacaktır. İşte bu problemler ve deneyler, zamanımızda da, alternatif bir müzecilik üzerine düşünmek için son derecede zengin, canlı bir kaynak oluşturur.

Avangardın devrimci bir müzecilik kurma yolundaki ilk girişimlerinden biri, yeni yeni müzelerin açılmasıdır. Amaç avangardı yaymak kadar, karşıt bir müzeolojiyi keşfetmek



Aleksandr Rodçenko, Mayakovski portresi, 1924.

ve örgütlemektir. Müze açmak, ilk anda müzeleşmeye karşı olan bir hareket için çelişkili görünebilir. Ama bu konuda, yeni müzelerin bir sergi/teşhir ortamından çok birer laboratuvar olduğunu; deney, üretim, eleştiri ve tartışma ortamı olduğunu hesaba katmak gerekir. Ayrıca bu müzelerde-

ki deneysel işler de, sanatı nesneleştiren müze sanatına karşıdır. Dolayısıyla, yeni müzeler, sanatıyla da, müzeoloji anlayışıyla da birer karşı-müzedir. Lunaçarski'ye bağlı olarak kurulan, Halk Eğitim Komiserliği Görsel Sanat Bölümü'nün (İZO) ilk işi bütün ülke çapında böyle çağdaş sanat müzeleri açmak olmuştur. Bu iş için kurulan "büro"nun başında avangardın 'en komünist' temsilcisi Rodçenko vardır. Ve o dönemde, gerek iç savaşın, gerek Dünya Savaşı'nın, gerekse Sovyet yönetimine karşı yürütülen uluslararası kampanyanın yol açtığı büyük ekonomik sıkıntıya rağmen, avangard sanatın bu müzeleşme projesine hükümet iki milyon ruble ayırmıştır. Sonuçta, 1918-21 yılları arasında açılan otuz altı müzenin yanı sıra yirmi altısının daha açılması planlanmış, ancak bu sırada sanat alanındaki "solcu diktatörlüğe" karşı başlayan muhalefet nedeniyle İZO kapatılmıştır. Bu arada Lunaçarski bu müzelerin birer avangard sanat müzesi gibi örgütlenmelerini savunmuştur: "Alımlar bütün sanatçılardan yapılmaktadır, ama tabii öncelik, egemen burjuva beğenisinin yasakladığı sanatçılara aittir".[13] Bu müzeler tarihte soyut sanata, avangarda hasredilmiş ilk müzelerdir. Aynı zamanda, kimi Fransız modernistlerine ait bir koleksiyonun hibe edilmesi üzerine bu eserleri sergilemek zorunda kalan Paris'teki Luxembourg Müzesi[14] sayılmazsa, tarihin ilk çağdaş sanat müzeleridir. Bu kapsamda bir müzeleşme, çağdaş sanatın küresel egemenliğini ilan ettiği şimdi bile ufukta görülmemektedir.

Sanatsal Kültür ve Pentür Kültürü Müzeleri

Rus avangardının yeni bir müzeoloji arayışının odakları "sanatsal kültür" müzeleridir. Tamamıyla Maleviç, Tatlin, Matyuşin, Puni gibi avangardların yürüttüğü hazırlık toplantılarının sonucunda İZO'nun Petrograd'da düzenlediği Müze Kon-

feransı'nda bir dizi Pentür Kültürü ve Plastik Kültür Müzesi kurulmasına karar verilir (1919). Moskova'daki Pentür Kültürü ve Petrograd'daki Sanatsal Kültür müzeleri ile, Rostov, Saratov gibi taşra kentlerindeki benzer müzeler bu karar üzerine açılır. Bu konuda konferansa sunulan öneri, sanatçıların ortak önerisidir. Ancak, büyük ölçüde "sol-kanat" sanat teorisyeni ressam Aleksey Grişenko'nun düşüncelerinin ürünüdür. Konferansa sunduğu bildirisinde Grişenko, "pentür kültürü müzesinin, pentür sanatının renk, arkitektonik, kompozisyon ve doku alanlarındaki yaratıcı buluş yetisini ortaya çıkaracağını" söyler. Sanatçılar tarafından yönetilmesi gereken bu müzeler, aynı zamanda, "kitlelerin yaratıcılığını, ruhlarının aydınlanmasını ve sanatçıların eğitimini" amaçlar.[15] Müzelerin satın alma komisyonunun başında ise Rodçenko, Stepanova, Kandinski gibi devrimci sanatçılar bulunmaktadır.

Maleviç, "Müzeler Üzerine" makalesinde müzelerle yaşayamayacağımızı yazar. "Görevimiz yeniye ve tekrar yeniye doğru hareket etmektir. Müzelerde yaşayamayız. Yolumuz uzaydadır, miadını doldurmuş işlerin bavulunda değil. Eğer koleksiyonlarımız olmazsa, hayatın girdabından kurtulmak çok daha kolay olacaktır."[16] Ancak diğer her şey gibi müzeyi de "sıfırlayan" bu gibi aşırı fütürist sözlerine rağmen, bir yandan da "eldeki hazinelerin yeni inşa edilecek müzeler arasında bölüşülmesi"nden bahseder. "Devletin yükümlülüğü, bütün bölgelerde, taşra illerinde, sanatların hareketini bütün yönleriyle ve olabildiğince çok örnekle sunmaktır ... Proletarya her sanat akımının temsil edildiği müzelerin inşa edilmesini talep etmelidir ... Bürokratik devlet ne kübizmle ne fütürizmle ilgilenmiştir. Oysa bunlar gereklidir çünkü zamanımızın modern yorumlarıdır." Bu tür görüşlerden anlaşılıyor ki, Devrim sonrası müze politikasıyla ilgili Maleviç'in önerileri oldukça belirsizdir. Bir yandan müzele-

rin parçalanmasını savunurken, diğer yandan korunmalarını, hatta yenilerinin yapılmasını önermektedir. Rus avangardının ideologlarından, eleştirmen ve sanat tarihçisi Nikolay Punin'in müzeolojiyle ilgili düşünceleri bir bakıma bu gibi çelişkileri uzlaştırır.

Nikolay Punin (1888-1953) sanat dergileri editörlüğü, tarihçiliği ve eleştirmenliğinin yanı sıra önemli küratörlük görevleri de üstleniyor. Lunaçarski'nin ısrarıyla 1918'de Petrograd'daki Ermitaj Müzesi'nin ve Rus Müzesi'nin "halk komiseri" oluyor. Rus Müze'sindeki görevi 1930'lara kadar sürüyor ve bu sürede Müze'nin ikonografya bölümünü kuruyor. Bu arada Punin avangardın en etkili sözcülerinden biri. Şair Anna Ahmatova ile paylaştığı Petrograd'daki evleri bir avangard kulübü gibi işliyor. Sanat alanındaki etkisi 1930'larda, resmî sanatın örgütlenmesiyle birlikte Stalin yönetiminin gözüne batıyor ve birkaç kez tutuklanıyor. Sonunda Gulag'a sürülüyor ve burada ölüyor. Punin 1919'da Sanat ve Sanayi Kolokyumu'nda yaptığı konuşmasında "müzelerin canlandırılmaması gerektiğini ve tamamıyla ölüme terk edilmelerini" savunuyor. Ona göre mevcut müzeler, "bilimsel sanat tarihi çalışmalarında yararlanılabilecek birtakım grafik kılavuzların depolarına dönüştürülmeli. Müzecilikte süregelen krizin nedeni sanatsal etkinliğin iki cephesinin, tarihsel-sanatsal ve sanatsal-yaratıcı cephelerinin, birbiriyle karıştırılması. Biz bunların ayırt edilerek, 'sanatsal kültür'le ilgili işlerin özel müzelerde yer almalarını öneriyoruz. Geriye kalanlar, yüksek tarihsel-sanatsal öneme sahip olmakla birlikte, modern sanatsal yaratıcılık üzerinde hiçbir etkisi olmayan koleksiyonlar olacaktır". Punin, "Sanatçının Müze Etkinlikleriyle İlişkisi" yazısında ise "sanatın tek olduğunu" savunur. "Eskisi yenisi, Doğulusu, Batılısı, ulusalı yoktur. Bütün sanat eserleri, yaratıcı potansiyellerine göre ikiye ayrılırlar. Ya sanatsal kültüre aittirler, ya da bayağı

taklitlerdir; veya, tarihsel, toplumsal güdülerle icra edilmiş ve sanatsal yaratıcılık üzerinde hiçbir etkisi olmayan eserlerdir."[17] Demek ki, Punin'e göre "sanat" ile "sanatsal kültür" ayrıdır. Yalnızca "sanat"a karşı olan "sanatsal kültür" yaratıcıdır. Sanat müzeleri, olsa olsa, renk, çizgi, form gibi "grafik" öğelerin gözlemlenmesi için gerekli olabilir. Bu müzelerdeki eserlerin "sanatsal-yaratıcı ve sanatsal-eğitsel değerleri yoktur, sadece bilimsel araştırma nesneleridirler". Punin bu ayrımlar konusunda o kadar katıdır ki, Maleviç'in desteğine rağmen, 1922'de Rus Müzesi'ndeki çağdaş sanat bölümünün açılmasını protesto eder: "Sanatsal kültür müzeleri, büyük devlet müzeleri tarafından yutulmamalıdır; aksine, eski, sahte akademik müzeler Yeni Sanatsal Kültür Müzeleri'ne çevrilmelidir."[18] Punin'in bu karşı-müzelerin yönetimi konusundaki görüşü de putkırıcıdır: Sanat müzelerini müzeciler, sanatsal kültür müzelerini sanatçılar yönetmelidir. "Sanatçılarla küratörler arasında yüzyıllardır süren çatışmaya son vermenin yegâne yolu budur." Kısacası, Punin'in görüşleri, bütün sanat tarihini, estetiği ve müzeolojiyi ıskartaya çıkarır. Aslında, 2500 yıllık müze kurumunu imha eder. Artık bir yanda bir depo, diğer yanda ise bir laboratuvar vardır.

Devrim ertesindeki müze müzakerelerinde sık sık kullanılmaları ve önemli bir referans oluşturmaları dolayısıyla, sanatsal praksisin merkezinde yer alan "sanatsal/plastik kültür", ya da "pentür kültürü" kavramları üzerinde bir mutabakat olduğu sanılabilir. Oysa bu kavramlar da, nihayetinde sınırsız bir tartışmanın/düşünsemenin öğeleridir sadece. Sanat ve sanat müzesiyle ilgili spekülasyonların belli başlı terimleridir. Zaten artık sanatı tanımlayan, bizatihi onun ne olduğuyla ilgili tartışmalardır; sanat, ontolojisine dönüşmüştür. Avangard sanat müzelerinin kurulduğu 1919 Müze Konferansı'nda görüşülen "Sanatsal Kültür Tüzüğü", bu

kültürü malzeme, renk, zaman ve hareket, form, hacim, yüzey, mecra gibi öğelere ait bir sistem ya da yapı olarak tanımlıyor; ayrıca "buluş" ve "ustalığa" vurgu yapıyor.[19] "Pentür Kültürü Müzesi" konusundaki makalesinde, Kandinski bu tüzüğün tanımını daha da derinleştirir: "Pentür Kültürü Müzesi, saf anlamında pentüre ilişkin gelişmelerin, yöntemlerin ve kaynakların aşamalarını sunar. ... Boyaların tonları arasındaki korelasyonlar, tonlarla boyanın uygulanması arasındaki korelasyonlar; bir bütün olarak kompozisyonun ve parçalarının inşası, yorumlanmaları, dokuları... Dolayısıyla Pentür Kültürü Müzesi, pentürün tarihsel gelişimini malzemenin/maddenin saf bir pentür fenomenine dönüşmesi yönünden kaydeder ... akımlardan bağımsız olarak yalnızca yeni yöntemler getiren eserleri sergiler".[20] Bu ölçütlere uygun olduğu sürece, yeni müzelerin bütün zamanlara ve halklara açık olduğu belirtilir. Ama sonuçta yeni müzelerin kapsamı, Rus avangardının kendini keşfetmesinin tarihsel referanslarıyla sınırlanır: Cézannizm, kübizm, fütürizm ve ikon sanatı. Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi, bu çerçevede, Şukin ve Morozov koleksiyonlarının kendilerine devredilmesini talep eder. Çünkü bu koleksiyonlardaki Cézanne'lar ve Picasso'lar "pentür kültürüne ait meselelerinin bilimsel gelişmesinin başlangıçlarıdır".[21] Müze, Kont Bobrinski'nin koleksiyonundan da elli ikon alır. Böylece süprematist ve konstrüktivist bir sanat tarihinin nirengileri tamamlanmış olur.

Kandinski'nin sözleri, yeni müzelerle birlikte yeni sanat tarihini de tanımlar. Bu tarih, öncekiler gibi kronolojik, biyografik, kültürel, toplumsal, formalist bir anlatı değildir. Sanatın maddesiyle ilgilidir; materyalisttir ve bilimseldir. Böyle bir tarih teorisiyle eklemlenen yeni müzeler de, sonunda, sanat eğitimine öncelik veren, ustaların, hocaların ve öğrencilerin işlerinin birbirine karıştığı; kopyalar, orijinal-

ler, fotoğraflar ve denemelerin kümelenip durduğu, teori ve deneyden ibaret bir etkinliğin egemen olduğu, "eser" kültürünü silen birtakım ortamlara dönüşür. Hem akademi, müze, atölye, depo, hem hiçbiri. Nihai bir düzenin olmaması, zaten kurmaktan ziyade yıkmayı iş edinmiş, dolayısıyla her an kendini yeniden tanımlayan bu oluşumların doğasındadır. Nitekim sanat müzeleri ile, sanatsal kültür müzeleri arasında Punin'in öngördüğü kesin ayrım da pratikte gerçekleştirilemeyecektir. Zaten Petrograd'daki yeni müze Rus Müzesi'nin bir bölümünde açılacaktır ve 1926 yılında kapatıldığında da gene bu müzeye devrolacaktır. Üstelik, imparatorluktan kalma Rus Müzesi'nin 1922'de sürekli bir avangard bölümü açması da engellenemeyecektir. Kısacası, devrimci sanatçılar, devraldıkları müthiş imparatorluk dönemi koleksiyonlarını kendilerini ait hissettikleri Cézannizm-kübizm-fütürizm-süprematizm-konstrüktivizm tarihinden tam anlamıyla yalıtarak yeniden işlevselleştirmeyi başaramazlar. Eski ile yeni birbirine karışır. Bu karışıklık da, sanatsal kültür müzelerinin, Ermitaj'ın ve Rus Müzesi'nin kuruluşundaki adımları tekrar ederek "sanatın yeni mezarlıklarına" dönüştüğü yolunda protestolara yol açar. Oysa Maleviç'e göre kendi modeli açıktır: Devraldıkları eski koleksiyonlar, pentürü bir bilim olarak ele alan yeni müzelerin araştırma departmanlarının emanetlerini oluşturur. "Maddi Kültür Departmanı", "Organik Kültür Departmanı", "Form ve Teori Departmanı" gibi bölümler ve onlara bağlı olan örneğin "renk" ve "ışık" laboratuvarları, ihtiyaç duydukça bu emanetlerdeki eserlere başvurarak onları sanatsal kültür araştırmalarına eklemleyecektir. Yeni "müzelerin nasıl olması gerektiğini gösteren budur. Bu da, varlıklarına son vermek zorunda kalarak dinamik müzelere dönüşecek eski statik müzelerle bir mücadeleyi kapsar". Yani müze, avangard sanatla, onun parçalamaya veya sökmeye giriştiği klasik ve modern

sanatlar arasındaki mücadelenin ortamı olacaktır. Bu ortamdaki "bilimsel", "analitik" çalışmaların ürünleri olan şema, grafik, çizim, tasarım, fotoğraf, kopya, numune gibi malzemeler de yeni müzede, eskilerine ait eserlerle eşitlenir. Yani, ilke olarak, Rembrandt'ın bir şaheseriyle, sokaktan geçip uğrayan bir öğrencinin şeması veya notları arasında fark gözetilmeyecektir. Hatta bunlar da, sanat tarihinin dehaları sayılan eski ustaların eserleri nasıl sergileniyorsa öyle sergilenecektir. Maleviç'e göre, bu "bilimsel-deneysel" sergiler, giderek hem "fiziksel" hem de "ruhsal" bakımdan eski koleksiyonları kendi bünyesinde sindirecektir.

Sanatsal Kültür Enstitüleri

Aslında bütün bu arayışlar sonunda, avangard müzeler kendi bünyelerinde örgütlenen "sanatsal kültür enstitüleri"ne evrilir: İNKhUk-Moskova ve GİNKhUK-Petrograd. Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü İNKhUK, 1920 yılında açılır. Amacı, komünist bir sanat teorisidir; sanatın ve sanatçının komünist toplumdaki rolünü araştırmaktır. Enstitü'nün başına Kandinski gelir. İlk program da onun eseridir. Program Maleviç'in, Tatlin'in ve kendisinin teorilerinin pedagojik bir sentezini yapar. İki bölüme ayrılır. İlk bölüm "farklı sanat dallarının teorisi"ni kapsar. Hacim, mekân, doku, malzeme, form, renk ve konstrüksiyonla ilgili meseleleri irdeler. Skriabin'in bestelerinin örnek olarak verildiği, renkler ile formların ve seslerin bileşimlerini araştırır. İkinci bölüm, "farklı sanat dallarının anıtsal bir sanat yaratmak üzere birleştirilmesi"yle uğraşır,[22] yani tiyatro ve mimarlık temelinde bir *gesamtkunstwerk* yaratmanın teorisini yapar. Ne var ki, sanatı sanayi ile özdeşleştirme amacındaki konstrüktivistler, Kandinski'nin bu programını ilk fırsatta reddeder ve "saf sanatı" programdan çıkarırlar. Enstitü'nün çalışma-

larını "laboratuvar sanatı"(konstrüktivizm) ve "üretim sanatı" (prodüktivizm) arasında yeniden ikiye bölerler. Kandinski ise programını 1921 yılında davetli olarak gittiği Bauhaus'ta uygulamaya başlar. Kandinski'nin seyahati, Bauhaus ile Rusya'daki sanatsal kültür enstitüleri ve bu enstitülerin türevi olan okul ve müzeler arasında giderek gelişecek olan kişisel ilişkilerin başlangıcı sayılır. Bu ilişkiler, çalışmalarını sık sık Almanya, İsviçre ve Hollanda'da sürdüren, buralarda Kurt Schwitters, Hans Arp, Mies van der Rohe gibi sanatçı ve mimarlarla ortak çalışmalar yürüten Lissitzki ile daha da güçlenir. 1927'de Maleviç de Bauhaus'a davet edilir, burada konferanslar verir ve sergiler açar. Walter Gropius, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, Moholy-Nagy, Kandinski gibi Bauhaus programını kuran yöneticilerle düşüncelerini paylaşır. Bauhaus kitaplığı, Maleviç'in formların ve renklerin karşılıklı ilişkileri konusundaki teorilerini içeren *Die Gegenstandlose Welt* (Gayri-Nesnel Dünya) kitabını yayınlar.[23] Editör, Lissitzki sayesinde süprematizmin etkisi altında kalan Moholy-Nagy'dir. 1928'de ise, Bauhaus ile İNKhUK arasında bir öğrenci değişim programı başlar. 1930'da Hannes Meyer'in de katılımıyla Moskova'da ortak bir sergi düzenlenir. Serginin kataloğunda Bauhaus'un ideolojik bir temelden yoksun olması eleştirilir. İNKhUK'un dış ilişkileri Almanya'dan ibaret değildir, Hollanda, İsviçre, Macaristan, Paris ve Tokyo ile de temasları vardır.[24]

Sanatsal kültür müzelerinin bağrında doğan enstitülerin programını belirledikleri bir diğer kuruluş, Yüksek Teknik Sanat Stüdyoları'dır (VKhUTEMAS). 1918'de kapatılan Moskova Resim-Heykel ve Mimarlık Koleji'yle, Stroganof Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleştirilerek yeniden programlanması sonucunda kurulur. Kurucular, enstitülerin başındaki aynı avangard kadrodur. Heykeltıraş Naum Gabo, bu yeni okulu/akademiyi şöyle betimler: VKhUTE-

MAS "neredeyse tam anlamıyla özerktir. Hem bir okul hem de özgür bir akademidir. Bir yandan, resim, heykel, mimarlık, seramik, metal ve ahşap departmanlarında profesyonel eğitim sürerken, diğer yandan öğrenciler arasında değişik meseleler üzerine, dışardan her isteyenin katılabileceği genel tartışmalar ve seminerler düzenlenir. Buralarda okulun kadrosunda olmayan sanatçılar da konuşur ve ders verirler. İzleyiciler birkaç bin öğrenciyi bulur. ... Bizim soyut grubunda bulunan karşıt görüşlü sanatçılar arasındaki birçok ideolojik sorun, bu seminerlerde sonuna kadar tartışılmıştır. Bu toplantılar konstrüktif sanatın ileriki gelişmeleri üzerinde diğer bütün eğitim programlarından daha etkili olmuştur".[25] VKhUTEMAS'da stüdyoları bulunanlar arasında gene Maleviç, Tatlin, Lissitzki ve Kandinski'yi görürüz.

Vitebesk Sol-Kanat Modern Sanat Müzesi ve Yeni Sanat Birliği

Sanatsal kültür enstitülerinin uzantısı olan bir müze-okul da Vitebesk'te kurulan Sol-Kanat Modern Sanat Müzesi'dir. Burası başka başka adlarla da anılır: Modern Sanat Müzesi, Modern Pentür Müzesi, Sol-Kanat Sanat Müzesi, Modern Sanat ve Çağdaş Pentür Müzesi, Sol-Kanat Pentür ve Modern Sanat Müzesi. L. Mihneviç'e göre müzenin adındaki bu belirsizlik "1910'ların ve 1920'lerin en karmaşık kültürel meselelerinden birini yansıtır. Bu da 'sanatsal kültür müzesi' kavramına bağlı olarak avangardın kendi kimliğini ve temsiliyetini tanımlayabilmesidir."[26]

Sol-Kanat Modern Sanat Müzesi sayesinde, iç savaşın şiddetli olarak yaşandığı uzak bir taşra kenti olan Vitebesk, birden, "sanatsal form ve düşünce alanındaki deneylerin merkezi" oluverir.[27] Müzenin kurulması, Mark Şagal'in kendi memleketi olan Vitebesk'e Sanat Komiseri olarak atanarak

bir sanat okulu açmasını izler (1919). "Şagal okulun açılış konuşmasında proletaryanın sanatsal gelişmesi ve çiçeklenmekte olan sol-kanat sanatın desteklenmesi" üzerinde durur. Okulun amacı, "her şeyden önce, eski sıradan akademizmden koparak hakiki bir devrimci sanatın esaslarının uygulamaya konmasıdır".[28] Vitebesk Sanat Okulu'nun ilk hocalarından biri, mimarlık ve grafik dersleri veren, İZO ve İNKhUK üyesi Lissitzki'dir. Şagal'ın İZO'dan kopardığı bütçeyle satın alman yerel sanatçılara ait eserlere gene İZO'nun bağışladığı birkaçı daha eklenince okulun açılmasının hemen ardından on parçalık bir koleksiyonla müzenin çekirdeği de kurulmuş olur. Şagal müzenin koleksiyonunu genişletmek amacıyla aynı yıl bütün modern Rus sanatını kapsayan bir sergi düzenler ve bu sergiden de iki yüz kadar eser yeni müzenin koleksiyonuna devredilir. Ardından da müze, 1920 yılı başında kamuya açılır. Müze, diğer sanatsal kültür müzelerine benzeyen bir eğitim müzesidir. Dolayısıyla ötekiler gibi en başta devrimci bir sanat eğitiminin ve sanat müzesinin nasıl olabileceğini araştırmakla uğraşır; yani kendi kendini sorgular. Bu konularda Şagal ile çatışan Maleviç giderek müzenin yönetimini ele geçirir. Bunun üzerine de Şagal Vitebesk'i terk ederek (1920), Moskova Devlet Yahudi Tiyatrosu'nun sahne tasarımlarıyla uğraşmaya başlar ve savaş yetimlerine ait evlerde sanat öğretir. Daha sonra da önce Berlin'e, ardından Paris'e ve New York'a gider. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gene Paris'e döner.

Maleviç, Vitebesk Müzesi'nin başına geçince ilk önce burada Yeni Sanat Birliği (UNOVİS) adını verdiği bir kadro ve program oluşturdu. Hatta, Gray'e göre müze de bu adı aldı.[29] UNOVİS, Vitebesk'in ardından Moskova'da da örgütlendi. Kuruluşa ait bir yayının kapağında şunlar yazıyordu: "Çok yaşa formların yeni sanatını olumlayan kızıl UNOVİS. Çok yaşa, çünkü Komünist karşılıklara (*correspondance*) ait plan



UNOVİS sergisi, 1923.

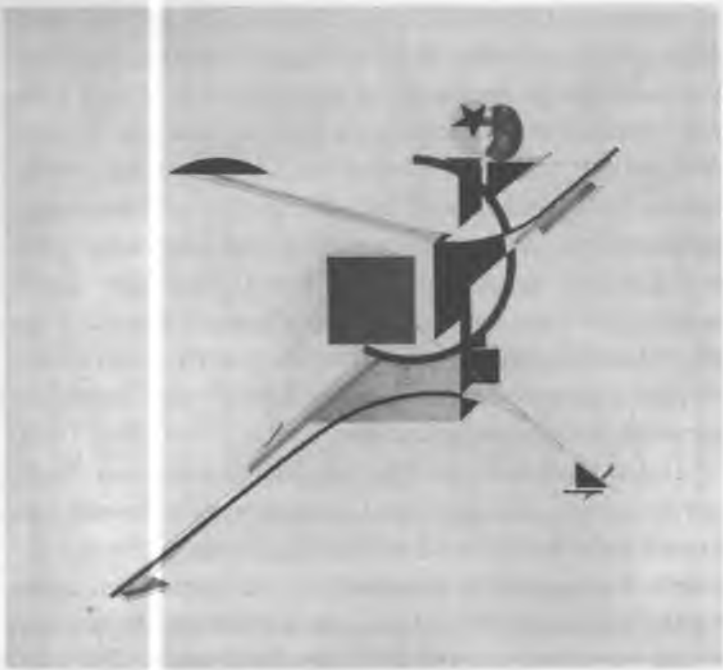
bütünüyle burada yer alıyor".[30] Maleviç'in "dünyayı süprematist bir kalıpta yeniden yaratma"[31] idealine bağlı olarak geliştirilen UNOVİS, süprematist düsturda bir kopuş oluşturuyordu, çünkü ideal formlar evreninin gündelik hayatla ve siyasal eylemle nasıl bağdaştırılabileceğini araştırıyor, dolayısıyla zorunlu olarak bir tür tasarıma ve realizme sapıyordu. Maleviç bu realizmi, sanatın kendi kendisinin gerçekliği olduğu "pentür" tarzı bir realizm olarak tanımlıyor ve böylece sanatın özerkliğine ilişkin katı inancından taviz vermemiş oluyordu. Bu realizme göre, süprematist ideal formlar, nihayetinde gerçek formların armonik bir karşılığıydı. Ve bunun da doğayı taklit eden mimetik (klasist/akademik) realizmle hiçbir ilgisi yoktu. Sonuçta bu 'idealist realizm'den ortaya çıkan ürünler, kare ve çember gibi temel formların, ya da bunların üç boyutlu karşılıkları olan kürelerin ve küplerin birer bileşimiydi. Maleviç'in tasarladığı çaydanlık, Lissitzki'nin ti-

pografide çığır açan *İki Karenin Öyküsü* kitapçığı, ünlü Kızıl Kama afişi süprematist tasarımın tipik örnekleri sayılır. Uzayı kozmik bir geometri olarak tasavvur eden, birtakım ideal formlar ve oranlar manzumesi olarak canlandıran süprematizm için, tasarım söz konusu olduğunda kuşkusuz mimarlık ve kent daha çekiciydi. Maleviç'in 1919'dan başlayarak sürekli *planity* veya *arkhitektony* adını verdiği birtakım yapılarla uğraştığı bilinir. UNOVİS üyesi Klutsis'in Dinamik Kent'i, Lissitzki'nin "pentürle mimarlık arası bir durak"[32] olarak tanımladığı PROUN'ları ile ünlü Lenin Kürsüsü gibi konstrüksiyonları, süprematist kent ve mimarlık tasarımının tipik örnekleri sayılır.

Vitebesk Müzesi'nin 1923'te açtığı ikinci büyük sergi, Müze'nin avangard ruhunu sona erdiriyordu. Zaten bu sergiden hemen sonra da Müze bir teknik okula dönüştürülerek son buldu. Yerine, eski bir katedralde Emek Anıtı olarak anılan bir Modern Sanayi Müzesi açılmasına karar verildi. Avangardın devrime ve komünizme tutunma mücadelesinde bir pı-

Maleviç'in tasarladığı çaydanlık, 1923.





El Lissitzki'nin bir PROUN'u: *Yeni İnsan*, 1923.

rıltı olarak başlayan Vitebesk Müzesi'nin, "sol-kanat" devrimci bir sanat deneyiminden Taylorist bir sanayi gösterisine doğru evrimi, Rusya'da Devrim ertesinde sanatın olduğu kadar siyasetin de dönüşümü açısından semboliktir.

İmparatorluk Dönemi Koleksiyonlarının Korunması ve Müzeleştirilmesi

1917 Devrimi'nin ertesinde Sovyet yönetimi saray ve kilise koleksiyonları ile özel koleksiyonları kademeli olarak kamusallaştırmaya girişti. Rus koleksiyonlarının yaygınlığı, içerdikleri parçaların çeşitliliği ve toplam hacmi hesaba katıldığında, bunların korunmasının, araştırılmasının ve envan-

terlerinin çıkarılmasının ne kadar büyük ve çetrefil bir iş olduğu tahmin edilebilir. Tabii bir de asıl önemlisi, artık halkın malı olan bu birikimin, devrimci küratoryal politikalar yoluyla yeniden müzeleştirilerek halka açılmasıdır. Bu gündem, tarihte eşi görülmemiş bir müzeleşme atılımı başlatacaktır. Böylesine kapsamlı bir yükümlülüğün altından kalkabilmek için, yıllar boyunca sürekli yeni yeni yasalar çıkarılmış; değişik değişik komisyon, komite ve idareler kurulmuş; uygulamalar yapılmıştır. 1918 yılında çıkarılan üç yasa, ilk zamanlarda birtakım "devrimci inisiyatifler" olarak süren ve yasal çerçevesi olmayan koruma konusundaki karmaşayı büyük ölçüde düzene sokmuştur. Bunlar, "Sanatsal ve Tarihsel Değeri Olan Eserlerin Dışarıya Çıkartılmasının ve Satışının Yasaklanması", "Kişilere, Cemiyetlere ve Kurumlara Ait Sanat Eserlerinin ve Antikaların Kayıtlarının ve Envanterlerinin Çıkarılması ile Korunması", ve "Bilimsel Değere Sahip Eserlerle, Kütüphane ve Arşivlerin Korunması" hakkmdaki yasalardır. Koruma meselesine acilen bir düzen verilmesi konusunda, kuşkusuz, 'millî miras'ın iç savaşın kaosundan ve 'cahil kitlelerin' şiddetinden korunması ön plandadır. Bu sayede Rusya'da, Fransız Devrimi'nde olduğu gibi, değerli eserlere yönelik bir yağma ve tahribata rastlanmaz.

Çarlık dönemi koleksiyonlarının derlenmesi ve sergilenmesine ilişkin çalışmalar, Halk Eğitim Komiserliği (Narkompros) tarafından yürütülür. Korumaya ve müzeciliğe dair düzenlemelerle ilgili olarak Narkompros bünyesinde bağımsız bir komite kurulur: Müze İşleri ile Sanat, Antika, Halk Sanatı ve Doğa Koruma Komitesi (Glavmuzei). Başında Troçki'nin eşi Natalya Trotskaya vardır; yardımcısı ise İgor Grabar'dır. Glavmuzei'ye bağlı olarak bir de Ulusal Müze Hazine Dairesi kurulur (Gozmuzeifond). Kamusallaştırılan eserler bu daireye emanettir. "1918 ile 1920 arasında Müze Dairesi, 550 eski malikâne ve 1000 kadar özel sa-

nat ve hazine koleksiyonuna sahiptir."[33] Bu dairenin başında da İgor Grabar vardır. Grabar hem bir ressam hem de bir sanat tarihçisidir. Ayrıca sanat restoratörlüğü dalının kurucusudur. 1934 yılına kadar Devlet Sanat Restorasyonu Atölyeleri'ni o yönetecektir. Devrimi izleyen dönemde "millî miras" bilincinin yerleşmesinde ve millî mirasın örgütlenerek müzeleştirilmesinde en yetkili otorite Grabar'dır: "Lunaçarski bana ve benim seçtiğim sanat işçilerine tam bir özgürlük tanıdı. Başkentteki bütün müzelerin yeniden düzenlenmesi ve yeni müzelerin açılmasıyla ilgili kapsamlı bir beyanname hazırladım..."[34] Grabar'ın projesi, çeşit çeşit koleksiyonun barındırdığı binlerce değişik eserin oluşturduğu karmaşaya son verilerek, bu eserlerin evrensel, ansiklopedik bir disiplin içinde sınıflandırılması, nizama ve intizama sokulmasıydı. Sonunda her eser kendi kategorisine uygun bir müzede sergilenmeye başlıyordu: Etnografi müzesi, arkeoloji müzesi, dekoratif sanatlar müzesi (mobilya, seramik ve porselen müzeleri), resim ve heykel müzesi vb.

Moskova'daki müzeleşme programı, eski koleksiyonların yeniden düzenlenerek halka açılmasıyla ilgili en aydınlatıcı örnek olmalıdır. Başkentte Devrim ertesinde açılan ilk büyük müzeler, başta Moskova Pentür Kültürü Müzesi olmak üzere, Şukin ve Morozov koleksiyonlarının sergilendiği Yeni Batı Sanatı Müzesi, Tretyakov galerisinde açılan Rus Sanatı Müzesi, Doğu Sanatı Müzesi, Gündelik Hayat ve Halk Sanatı Müzesi, "Eski Moskova" Müzesi, ve Dekoratif Sanatlar Müzesi'dir.

Proleter Müzeleri

Çarlık zamanından devrolan malikâne müzelerinin bir bölümü korunurken, diğer bölümünün yerine "proleter müzeleri" açıldı. 1918-1925 yılları arasında, korunan malikâne

müzelerinin sayısı on dokuzdu. Bunların çoğu Moskova'daydı. On üç malikânede ise sekiz proleter müzesi açılmıştı ve bu müzelerin beş de şubesi bulunuyordu. "Kitlelere sanat" hareketi çerçevesinde, Devrim'in birinci yıldönümünde açılmaya başlayan bu müzeler, işçilerin beğenilerini ve kültürel miras bilinçlerini geliştirmeyi amaçlıyordu. Sergileri, neredeyse tamamıyla malikâne koleksiyonlarının yeniden derlenmesiyle oluşuyordu. Bütün proleter müzeleri arasında koleksiyonları en zengin olan Moskova'daki Birinci Proleter Müzesi'ydi. Bir katında, belli başlı dönemleri itibarıyla 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Rus sanatı, diğer katında ise, çoğu cam, kristal ve porselen antikalardan oluşan uygulamalı sanat koleksiyonları sergileniyordu. Diğer proleter sanat müzeleri de, birincisi gibi, resim ve heykellerle, dekoratif sanat eserlerinden oluşuyordu. Yalnız, silah koleksiyonlarına da yer veren Yedinci Müze etnografik bir havadaydı.

Birinci Proleter Müzesi'nde porselenler, 1922.



Petrograd'daki malikâne koleksiyonlarının düzenlenmesi Moskova'dan farklı bir yol izleyecektir. Bu koleksiyonların çoğu, 1918 yılında aynen oldukları gibi kamuya açılarak, Tarih ve Gündelik Yaşam Müzesi adını almışlardır. Bu kararın verilmesinde saray ve malikânelerdeki değerli eserlerin sergilenmesinden çok, buralarda sürdürülen hayatın canlandırılmasına verilen öncelik rol oynar. Öyle ki, Petrograd'daki müzeleşmeyi yönetenler, malikâne yaşantısının bozulduğu Münih, Dresden ve Viyana'daki örneklerin yanında kendi uygulamalarının ne kadar sadık olduğuyla övünürler. Petrograd'daki belli başlı Tarih ve Gündelik Yaşam Müzeleri, Miatlev, Şermetev, Karlova malikâneleriyle, Şuvalov, Stroganov, İsupov, Novomihailovski, Aniçkov, Elagin, Palei, Gatçina, Peterhov, ve Babrinski saraylarıdır.

Saray ve malikânelerin özgün dekorlarında korunmasıyla ilgili "belgesel program" zamanla eleştiriye uğrar. Örneğin, 13. Komünist Parti Kongresi'nde (1924) söz alan sanat tarihi profesörü ve *Müzecilik: Teşhir Sorunları* kitabının yazarı Fyodor I. Şmit, saray-müzelerin bir "monarşi kültü" sergilediklerini, eğitime ve propagandaya hizmet etmediklerini savunur. "İmparatorluk dönemi sarayları öylece korunmak yerine sahici müzelere dönüştürülmelidir... Bunun için de, en önce, onlara bir huzur evinden ve sanatoryumdan daha fazla ihtiyaç duyduğumuzdan emin olmalıyız."[35] "Devlet açısından bakılınca müzeler ya hiç olmamalı ya da halkın gerçekten ilgisini çektiği için gönüllü olarak gittiği toplumsal-eğitsel kurumlar olmalıdır."[36]

Tarih ve Gündelik Yaşam Müzeleri'nin "devrimci müze"lere dönüştürülmesi için ilk adımı Leningrad'dan iki genç küratör atar: Geiçenko ve Şemanski. 1927'de, Gatçina ve Peterhov saraylarındaki müzelerin dönüştürülmesini üst-



Kiev, Ukrayna Bilimler Akademisi'nde İspanyol resimleri, 1931. Slogan: "17. yüzyılda İspanya. Sanat taç giymiş yozların ve kilisenin hizmetinde".

lenen bu küratörler, avangard sinemacıların kullandığı bir montaj tekniğinden yararlanarak, sergileri "görsel enstalasyonlar" ve sloganlarla donatıyorlar. Örneğin, I. Nikola'nın Gatçina Sarayı'ndaki odasında, Çar'a ait bir sürü devlet portresiyle düzenledikleri bir enstalasyonun yanına "Rusya'yı

otuz yıl sakat bıraktı" diyen bir pankart asıyorlar. Geiçenko ve Şemanski'nin müzeyi bir propaganda medyasına dönüştüren buluşları, kısa zamanda bütün Leningrad ve Moskova müzelerine yayılıveriyor. En etkin olarak uygulandıkları gösteriler, ilerde değineceğim Tretyakov Müzesi'ndeki deneysel sergilerdir.

Varlıklı soylulara, tüccar ve sanayicilere ait hazinelerin proleter müzelerine dönüştürülmesinin, işçilerin eğitilmesi amacını yerine getirdiğini savunmak zordur. Onun için bu programı, daha ziyade, devasa hacmi bakımından denetlenmesi son derecede güç olan bir birikimin korunması yolunda atılmış bir adım olarak değerlendirmek doğru olur. Zaten, 1925-1929 yılları arasında, malikânelerde ve saraylarda açılan müzelerin hepsi kapanmış ve buralardaki eserler, yer yer açlığa varan ekonomik sıkıntılar karşısında dışarıya satılmaya başlamıştır.[37] Böylece, kamusallaştırılan imparatorluk mirasının müzeleştirilmesi yönünde Devrim'in ilk yıllarında uygulanan korumacı politikaya da son verilmiştir.

Ne var ki, 20. yüzyıl başında, malikâneler çevresinde gelişen sanatçı kolektiflerine özgü eleştirel atmosfer, sanat üzerindeki sıkı denetime rağmen, Stalin döneminde dahi önü alınamayan avangard arayışların barındığı özgür sanat hücrelerinde yaşamayı sürdürecektir.

Müzeye Dönüşen Sergiler

Rus avangard sanat birliklerinin en çok önem verdiği gösteriler toplu sergilerdi. Bu sergiler birer manifesto niteliğindeydi. Her defasında yeni bir estetik paradigma sunarak, hem hareketlerinin tarihsel dönüşümüne dikkat çekiyorlar hem de o andaki 'çağdaş' felsefelerini ifade ediyorlardı. Bu tarihsel-eleştirel kurgu, tamamıyla yeni bir müzeolojik etki yaratmayı deniyordu. Sabit bir temsil ve teşhir dizgesine

dayalı monolitik, evrensel bir anlatı kurmak yerine, her sergiye özgü aktüel bir jeneoloji serimliyordu. Eğitime dönük, ortodoks bir terbiye ve onay ortamı yerine, sorgulamaya ve tartışmaya dayalı heterodoks bir eylem ortaya koyuyordu.

Rönesans hümanizminin bir ürünü olan ve Giorgio Vasari ile başlayan dehaya dayalı sanat tarihi, biyografik bir tarihti. 18. yüzyılda başlayan büyük müzeleşme hareketi de kronolojiyle birlikte biyografiyi temel alıyordu. 19. yüzyıl sonlarında örgütlenen galeriler de biyografik/monografik sergileri sürdürüyordu. Sanat tarihi kadar, sanat piyasasının da ilkelerini oluşturan özgünlük, sahihlik (otantisite) ve biriciklik (üniklik), gene kişisel dehaya bağlanıyordu. Rus avangardının müzecilik anlayışı bu geleneğe son vererek, biyografik/monografik sergiler yerine problematik/pragmatik sergileri geliştirdi. Bu tür sergiler, zamanla bütün "modern müzeler"in programlarında ön sırayı aldı ve yer yer müzenin özü olan sürekli koleksiyon sergilerinin dahi önüne geçti. Ne yazık ki, Rus avangardının başlattığı büyük deneysel sergiler, müze kurumu karşısındaki arayışları geliştirmek kadar, artokrasi (sanat bürokrasisi) tarafından bu arayışları parçalamak, hatta avangard sanatı müzelerden topyekûn sürmek için de kullanılacaktır.

Avangard Sergiler

"Yeni rejimdeki sergilere süprematizm egemendi. Bunlardan ilki, Aralık 1918'de düzenlenen, birkaç ay önce hayatını kaybetmiş Olga Rosanova'ya ait büyük bir retrospektifti." Rosanova aynı zamanda müzecilikle de uğraşıyordu ve ölümünden önce Moskova'daki endüstriyel sanat müzelerinin yeniden düzenlenmesiyle ilgili kapsamlı bir proje geliştirmişti. Uygulamaya konan bu proje, daha önce birbirinden ayrı müzeler arasında sınıflandırılan sanatın endüstriyle bir-

leştirilmesiyle ilgili tasarılara dayanıyordu. Bu tasarılar ilerde konstrüktivistler tarafından da benimsenecektir. Rosanova'nın sergisini izleyen ikinci en ilginç gösteri, 1919 yılında Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'nde (şimdi Puşkin Müzesi) Yeni-Sanat Ressam ve Sanatçıları tarafından düzenlenen "Empresyonizmden Soyuta" sergisiydi. Bu sergiye her isteyen katılabiliyordu; herhangi bir katılım koşulu veya bir jürisi yoktu.[38]

1919 yılında Moskova'da açılan 10. Devlet Sergisi, "Nesnel Olmayan Yaratıcılık ve Süprematizm" konusundaydı. Sergi, Rus avangardının iki önderi arasında baş gösteren derin estetik çatışmanın bir tiyatrosuydu sanki. Gayri nesnel (*non-objectivist*) sanatı Rodçenko, süprematistleri de Maleviç temsil ediyordu. Yayınladıkları ortak manifestoda şöyle diyorlardı: "Öfkeli tuvallerimizi, besili bürokratlar ve geri kafalılar bizi yuhalarken ve ıslıklarken boyadık ... burjuvaziye zerre kadar taviz vermedik".[39] Ancak, bu ortak protestonun ardında Rus avangardı ikiye bölünüyordu. Maleviç'in bembeyaz süprematist işlerinin karşısına Rodçenko simsiyah konstrüksiyonlarını çıkarıyordu. İkisi de komünizmi anlamlandırıyordu ama, biri sonsuz bir metafiziğin, diğeri cetvelle çizilecek kadar basit bir pragmatizmin eseriydi. Süprematizm bir kozmoloji, konstrüktivizm bir "laboratuvar sanatı"ydı.

Rodçenko, her yıl yeni bir "devlet sergisi"nde, estetiğinin geçirdiği dönüşümleri sergiler. Her sergi bir manifestodur: "1919'daki 10. Devlet Sergisi'ndeki 'Siyah Üstüne Siyah' resimlerde mekân konstrüksiyonunu ortaya attım. Bir sonraki yıl, 19. Devlet Sergisi'nde 'çizgi'nin konstrüksiyonun bir öğesi olduğunu bildirdim. Şimdi bu sergide de, sanatta ilk kez üç temel rengi ilan ediyorum".[40] Bu son sergi, konstrüktivist beş sanatçının 1921'de Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü'nde düzenlediği "5x5=25" sergisidir. Rodçenko sergiye,

Saf Kırmızı Renk, *Saf Sarı Renk* ve *Saf Mavi Renk* adlarını taşıyan üç tuvalini koyar. Bu üç tuval, onun artık formlara dayalı sanatı terk ettiğini duyuran bir manifestodur: "Devrimci bir pratik olarak saf sanat daha ileri gidemez".[41] Bundan böyle sanat, "üretim sanatı"dır.

Fabrikanın *aura*'sını müzenin *aura*'sına yeğleyen konstrüktivistlerin, "üretim"lerini göstermeleri için en uygun ortam sergilerdi. Müzenin yerini yeni yeni tartışmalar açan sergiler alıyordu. Bu açıdan, Tatlin ve Rodçenko'nun öğrencileri olan Genç Sanatçılar Birliği (OBMOKhU) üyelerinin 1921 sergisi etkili bir örnek oluşturur. "Laboratuvar sanatı"na ait konstrüksiyonlardan oluşan sergi, öğrencilerin "malzemelerin içerdiği estetik, fizikî ve işlevsel kapasiteler" üzerindeki çalışmalarına odaklanıyordu.[42] Konstrüktivistlerin aynı yıl düzenledikleri diğer bir tarihsel manifesto-sergi, Naum Gabo ve Natan Pevsner'in Moskova'da açık havada "kinetik heykeller"ini sergiledikleri büyük gösteriydi. Bu

Genç Sanatçılar Birliği (OBMOKhU) 1921 sergisi.



gösteriyle birlikte ilan edilen ve konstrüktivizmin kurucu metinlerinden sayılan "Realist Manifesto", sanatın devrimi ile, çağdaş bilimsel teknolojik devrimi eklemliyordu: "Sanatın son yirmi yıldır karşı karşıya olduğu çıkmaz kırılmalıdır. Bilginin güçlü bir şekilde dünyanın gizemli yasalarına nüfuz ederek gelişmesi [önemlidir] ... Sanat hayatın gerçek yasaları üzerinde yükselecektir. ... Hayatın inşa edildiği formlar yalnızca mekân ve zamandır. Dolayısıyla sanat da bu formlar üzerine kurulacaktır".[43]

Özellikle konstrüktivistlerin düzenlediği bütün bu sergiler, müze kurumuna alternatif olarak tasarlanan tarihsel-eleştirel olaylardı. Akımın önderlerinden biri olan, Rodçenko'nun eşi Stepanova'nın belirttiği üzere, "konstrüksiyon, [müzedeki gibi] düşünsemeye, tefekküre dayalı bir ifade değil, etkin bir süreçti. Sanat eserinin yekpare bir varlık olarak kutsallığı parçalanmıştı. Ve bu varlığın hazinesi olan müze şimdi bir arşive dönüşmüştü".[44]

Yukardaki sergilerde dikkat çeken diğer bir nokta da, başka yerlerde resmî estetiğin ifadesi olarak yorumlanan "devlet sergileri"nin, Devrim konjonktüründe ve avangardın elinde resmiyete meydan okuyan deneysel ortamlara dönüşebilmesiydi. Bir de bu sergilerin, 1918-1921 arasında neredeyse her ay yenilendiği hesaba katılırsa, müzelerle kıyaslandığında bunların ne kadar etkin olduğu ortaya çıkar.

Konstrüktivistlerin Rus avangardının tarihinde iz bırakan sergilerinden bir başkası da, Sanatta Yeni Eğilimler Birliği'nin Petrograd'daki Sanatsal Kültür Müzesi'nde düzenlenen sergisi. 1921'de Sanat Akademisi'nin bünyesinde kurulan Yeni Eğilimler Birliği'nin, altmış iki sanatçıdan oluşan bir "sol-kanat birliği" olduğu belirtiliyor. Akademi'deki stüdyoların kurulmasından Vladimir Tatlin sorumlu. Ayrıca, Yeni Eğilimler Bölümü'nün başında da o var. Tatlin aynı zamanda Moskova'daki "sol-kanat" Sanatçılar Sendika-

sı'nı yönetiyor ve Petrograd'daki serginin bir amacı da, oradaki genç Akademi sanatçılarını kendisine çekmek. 1922'de açılan serginin tam adı, "Sanatta Yeni Eğilimlerin Haritası". Sergi bir yıl sonra tekrarlanıyor, ama bu seferki "Her Eğilimden Petrograd Sanatçılarının Resim Sergisi". Bu sergilerle ilgili eleştirisinde Punin, "materyalizme odaklanan sol-kanat sanatın artık bir mit" olduğuna değinerek, "yeni sanat"ın hiç de bir birlik havasında olmayan çelişkilerle dolu olduğunu belirtiyor.[45] Zaten 1923 sergisi Rus avangardının son gösterilerinden biri olarak kabul ediliyor.[46]

Yeni Eğilimler Birliği'nin Petrograd sergilerinin önemli bir özelliği, her ikisinin de tiyatro performanslarıyla birleşmesi. İlk sergideki performanslardan biri, Bauhaus ve De Stijl gibi hareketleri etkileyerek, Batı'nın rasyonalist sanat çevrelerini saracak "mekanik dans" gösterileriydi. İkinci serginin başlıca performansında da, bizzat Tatlin hem yönetmenlik yapıyordu, hem rol alıyordu hem de sahne tasarımcısıydı.

Tiyatro ve Mimarlık Olarak Müze

Aslında avangard sergilerle tiyatronun ilişkisi yalnızca oyunlara yer vermeleri değil, bizzat serginin bir tiyatro sahnesi, bir mizansen olarak kurulmasıydı. Örneğin Lissitzki'nin sergileri birer gösteri mekânıydı (*demonstrationsraum*): "*Demonstrationsraum,* resimlerin bir drama veya bir komedideki aktörler gibi göründükleri, değişik havalara büründükleri, kendi aralarında konuştukları ve metne göre yer değiştirdikleri bir sahne olmalıdır".[47] Kuşkusuz izleyici de böyle bir sahnede artık bir aktördür.

Sergi konstrüksiyonu, bir teşhir tasarımı olmanın çok ötesinde, başlı başına bir sanat eserine dönüşmüştür. Bunda Rus avangardının yalnızca tiyatroyla olan bağı değil, sanatlarını mimari bir 'konstrüksiyon' gibi canlandırmaları da et-

kındır. Dolayısıyla sergiler, yer aldıkları mekân tarafından belirlenmek yerine, bu mekânı silen, parçalayan yapıları andırırlar. Sergilerin aynı zamanda tiyatro, ya da mimarlıkla ilgili fenomenler olarak görüldüğü ortamlar, aslında sanatçının deneylerine gömüldüğü stüdyosunun bir tür rekonstrüksiyonudur.

•

Konstrüktivistlerin kurdukları sergilerin müzeolojik tasavvurlar olduğu ortadadır. Ancak sanat kadar müzenin varlığını da sorgulayarak, müzenin kalıplaşmış zaman ve mekân disiplinini eleştirirler. Sanatı nesneleştiren modern müzeolojiye özgü bilgi ve iktidar rejimine karşı çıkarlar. Müzenin estetik bir hiyerarşi kurulmasındaki rolünü ve ölümsüzlük vaadini reddederler. Deneyseldirler. Rus avangardının tarihi, müzelerden ziyade bu sergilerle oluşur. Daha doğrusu, buralarda başlar ve biter. Çünkü sundukları sanat, modern anlamda koleksiyonu yapılması, müzeleşmesi mümkün olmayan bir sanattır. Sanatın hayatıdır: Bir düşüncedir, deneydir, sözdür, eylemdir, olaydır. Gelir geçer...

'Marksist' Propaganda Sergileri

1928'de ilan edilen Kültür Devrimi'nin avangardı tasfiye etmesiyle birlikte, Leningrad'daki Sanatsal Kültür Müzesi ve Moskova'daki Pentür Kültürü Müzesi kapatılıyor. İlkinin koleksiyonları Rus Müzesi'ne, ikincisinin koleksiyonları da Tretyakov Müzesi'ne devroluyor. Böylece, avangard müzelerin kapatılması üzerine, yeni bir sergi ve müze rejimi arayışı başlıyor. "Marksist sergiler", Stalin döneminde örgütlenen devlet Marksizmi'ne bağlı olarak gelişen bu arayışların bir sonucu.

1929 yılında Tretyakov Müzesi'nde düzenlenen "Birinci Deneysel Marksist Sergi"nin amacı şöyle tanımlanıyor: "Bu sergi, sanatın sosyo-ekonomik temelini ve sosyo-politik rolünü ortaya çıkararak sınıfsız sanat düşüncesini yıkmalı".[48] Bu amaca uygun olarak Birinci Marksist Sergi, "yönetici sınıfları" temsil eden tuval resmi ve anıtsal heykeller ile, o zamana kadar sanattan sayılmayan ve yalnızca gündelik hayat müzelerinde izlenebilen "ezilen sınıflara ait sanatı" biraraya getiriyor. Küratörlere göre bu düzen, yalnızca "sınıflar arası çatışmayı gözler önüne sermekle kalmıyor ... sınıfsız sanat anlayışını destekleyen bir efsaneyi, ulusal sanatın uyumlu olduğu efsanesini de parçalıyor".[49]

Aynı yıl Tretyakov Müzesi'nin küratörlüğüne getirilen sosyolog ve sanat eleştirmeni Aleksi Fedorov-Davidov, toplumsal kıyasa dayalı bu müzeolojiye, çağdaş Marksist teori ile Heinrich Wölfflin'in sanat tarihi metodolojisini kaynaştırarak vardığını belirtiyor. Gündelik hayatta kullanılan eşyalarla, veya "uygulamalı sanat" ya da "tasarım" ürünleriyle sanat eserlerinin biraraya getirilmesi, Berlin Müzesi'ni kuran ve modern küratörlük disiplinini geliştiren Wilhelm von Bode'nin 1900'lerden önce başlattığı bir düzen. Fedorov-Davidov'un, göstermelik bir Marksist retorik arkasında uyguladığı da, aslında bu aynı modern müzecilik anlayışı.

Tretyakov Müzesi'nin küratörü, görevinin, sanatın sınıfsallığını vurgulamanın yanı sıra, devraldığı koleksiyonu bir sergi havasından kurtararak, tarihsel bir hizaya sokmak olduğunu belirtiyor. Bu ise, 19. yüzyılda yükselen modern müzelerin "stil"lere dayalı formalist düzeninden farklı değil. Nitekim o da bunu gizlemiyor: "Sınıf savaşının belli bir aşamasındaki sınıfsal formasyona özgü sanatsal ideolojinin organik bir göstergesi olan stillere bağlı kalarak, mekanik kronolojiye ve bilimsel olmayan biyograficiliğe karşı çıktık. ... Kendimizi Marksist ilkeye dayalı sergilerle sınırlayıp, geçici

olarak bütün müzeyi, en azından modern, burjuva sanat bilgisinin anladığı anlamda stillere göre yeniden düzenledik".[50]

Fedorov-Davidov'un müzecilik anlayışına göre Tretyakov'da kurulan ilk sürekli sergiler, "Kapitalizm Çağı Sanatının Deneysel Kompleks Sergisi" ile onu izleyen "Burjuva Sanatı Sergisi"ydi. Bu ikinci sergide, Maleviç, Tatlin, Kandinski, Rodçenko gibi Rus avangardının önderleri birer hain gibi teşhir ediliyorlardı. Yüzyılın başındaki, daha önce değinilen, Sanat Dünyası çevresinden Mavi Gül grubu ise sergide "gerici burjuvazinin" sanatçıları olarak tanımlanıyordu. Kübizm ise düpedüz burjuva diktatörlüğünün sanatıydı. Topyekûn "fütürist" olarak damgalanan Rus avangard sanatı da bundan böyle "dekadan ve gerici"ydi.

Saray sergilerinde kullanılmış olan propaganda, "Marksist sergiler"de de yoğun olarak yer alıyordu. Örneğin 1930'da açılan "Devrimci ve Sovyetik Temalar Sergisi"ni Fedorov-Davidov sloganlar, fotoğraflar, tarihçilere ve eleştirmenlere ait vecizeler ve daha başka birtakım efektlerle donatmıştı.

Müzeciliğin reel politikaya teslim edilerek, sanatın birtakım sınıfsal analiz şablonlarına göre tasnif edilmesi, özerkliği parçalıyor ve müzeyi son derecede sekter bir ortama dönüştürüyordu. Aslında, Stalinizm'in yükselmesiyle birlikte, modernizmin ve avangardın sınıfsal formasyonuyla ilgili tartışmalar bütün Avrupa Marksistleri arasında, özellikle de Almanya'da ayyuka çıkmıştı. 1930'larda ünlü estetik filozofu György Lukács'ın ortaya attığı estetik ve politika üzerine tezler, bugün hâlâ süren yoğun tartışmalara yol açmıştı. Ekspresyonizmi ve soyutu tanımayan Lukács, avangardın "kapitalizmin egemenliği"ni temsil ettiğini ileri sürüyor ve realist geleneği savunuyordu.[51] 1917 Devrimi'ni büyük bir umutla karşılayan Avrupa avangard hareketlerinin, Stalinist politikaları protesto ederek, ülkelerindeki Sovyetik komünist partilerden kopmaya başlaması da bu döneme rastlar.

Bundan böyle, reel komünizmin terk ettiği Marksizm'e sahip çıkan Avrupa'daki en canlı ve hakiki platformları, başta sürrealizm ve onun süreği olan sitüasyonizm gibi avangard sanat hareketleri oluşturacaktır.

Sovyet devletinin giderek totaliterleştiği bir ortamda, avangardın burjuvaziye havale edildiği, Fedorov-Davidov'un "Marksist sergiler"i bile yönetime fazla geliyordu. Nitekim "Sanat Komitesi, formalist veya kaba materyalist işlerin kaldırılması amacıyla, Tretyakov ve Leningrad Rus müzelerindeki son yirmi-yirmi beş yılın sanatına ayrılan bölümleri gözden geçirmenin gerekli olduğuna"[52] karar veriyordu. Sonunda 1934 yılında Fedorov-Davidov görevden alınıyor, 1936'da da "formalizmin zararlı etkilerinden" korunmak amacıyla, bütün Rus avangardı müzelerden depolara sürülüyordu. Yeniden müzelerde görülmeleri, bu tarihten tam elli yıl sonra başlayacaktır.

Notlar

1 Anatoli Lunaçarski, *Devrim ve Sanat* (İstanbul: İnter Yayınları, 2000) s. 138.

2 Hafıza sarayları, evrensel dil tasarıları ve ansiklopedik müzeler konusunda bkz. Ali Artun, *Müze ve Modernlik* (İstanbul: İletişim Sanathayat, 2006) s. 84-97.

3 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 109.

4 Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, s. 232, 233.

5 *A.g.e.*, s. 113.

6 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 75.

7 Aleksandr Bogdanov, *Kızıl Yıldız* (İstanbul: Yordam, 2009).

8 Maria Tsantsanoglou, "The Synthesis of Art and Architecture m the Russian Avant-Garde, The Costakis Collection Testimony", *Building the Revolution* içinde, *a.g.e.*, s. 27.

9 Ali Artun, *Müze ve Modernlik*, s. 175-182.

10 Filippo Tommaso Marinetti, "Fütürizm Manifestosu" (1909), *Sanat Manifestoları* içinde *a.g.e.*, s. 104.

11 Boris Groys, "Educating the Masses: Socialist Realist Art", *Russia!* içinde, *a.g.e.*, s. 319.

12 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 47, 48.

13 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 230.

14 Ali Artun, *Müze ve Modernlik*, s. 111, 112.

15 V. Susak, "Alexei Grischenko and His Contribution to the Theory of the Creation of the Museum of Painterly Culture", *The Russian Avant-Garde - Representation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 26.

16 I. Karasik, "The Museum of Artistic Culture. The Evolution of the Idea", *The Russian Avant-Garde - Representation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 13.

17 *A.g.e.*, s. 15.

18 *A.g.e.*, s. 16.

19 *A.g.e.*, s. 16.

20 *A.g.e.*, s. 16, 17.

21 *A.g.e.*, s. 17.

22 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 234.

23 Kazimir Malevich, *Nesnesiz Dünya-Süprematizm Manifestosu* (İstanbul: Dedalus, 2013).

24 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 139, 235.

25 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 232, 233.

26 L. Mikhnevic, "The History of the Museum of Modern (Left-Wing) Art in Vitebesk", *The Russian Avant-Garde-Representation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 37.

27 *A.g.e.*, s. 44.

28 *A.g.e.*, s. 37.

29 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 241.

30 Vasily Rakitin, "Malevich After Anarchism", *Russian Avante-Garde - Personality and School, a.g.e.*, s. 27.

31 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 160.

32 *A.g.e.*, s. 249.

33 Richard Stites, *Devrimci Hayaller*, s. 126.

34 Priscilla Roosevelt, "The Fate of Russia's Estate Houses and Their Contents, 1917-1930", s. 40, 4; Irina Kyzlasova, "With Patriarch Tikhon's Blessing: Protecting and Restoring Works of Early Painting", s. 62 ve Natalia Semenova, "A Soviet Museum Experiment", s. 66-68; tümü *Treasures Into Tractors, The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938* içinde, ed. Anne Odom ve Wendy R. Salmond (Washington DC: Hillwood Estate, 2009).

35 Rifat Gafifullin, "Sales of Works from the Leningrad Palace Museums, 1926-1934", *a.g.e.* içinde, s. 144, 145.

36 Konstantin Akinsha ve Adam Jolles, "On the Third Front: The Soviet Museum and Its Public during the Cultural Revolution", *a.g.e.* içinde, s. 171.

37 Rus malikâne ve saray müzeleri konusunda bkz. Anne Odom ve Wendy R. Salmond, *a.g.e.*, s. 35-55, 65-81, 133-165.

38 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 234-237.

39 Brandon Taylor, *After Constructivism*, s. 36.

40 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 250.

41 Victor Margolin, *The Struggle for Utopia*, s. 81.

42 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 251.

43 Stephen Bann (ed), *The Tradition of Constructivism* (New York: Viking Press, 1974) s. 3-11.

44 Camilla Gray, *a.g.e.*, s. 251.

45 O. Shikhireva, "The History of the Association of New Trends in Art", *The Russian Avant-Garde-Represetation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 60.

46 Bkz. *A.g.e.*, s. 53-61.

47 Brandon Taylor, *a.g.e.*, s. 77.

48 I. Lebedeva, "Avant-Garde Art in the Permanent Exhibition of the Tretyakov Gallery in the 1920s and 1930s", *The Russian Avant-Garde-Represetation and Interpretation* içinde, *a.g.e.*, s. 139.

49 Konstantin Akinsha ve Adam Jolles, *a.g.e.*, s. 176.

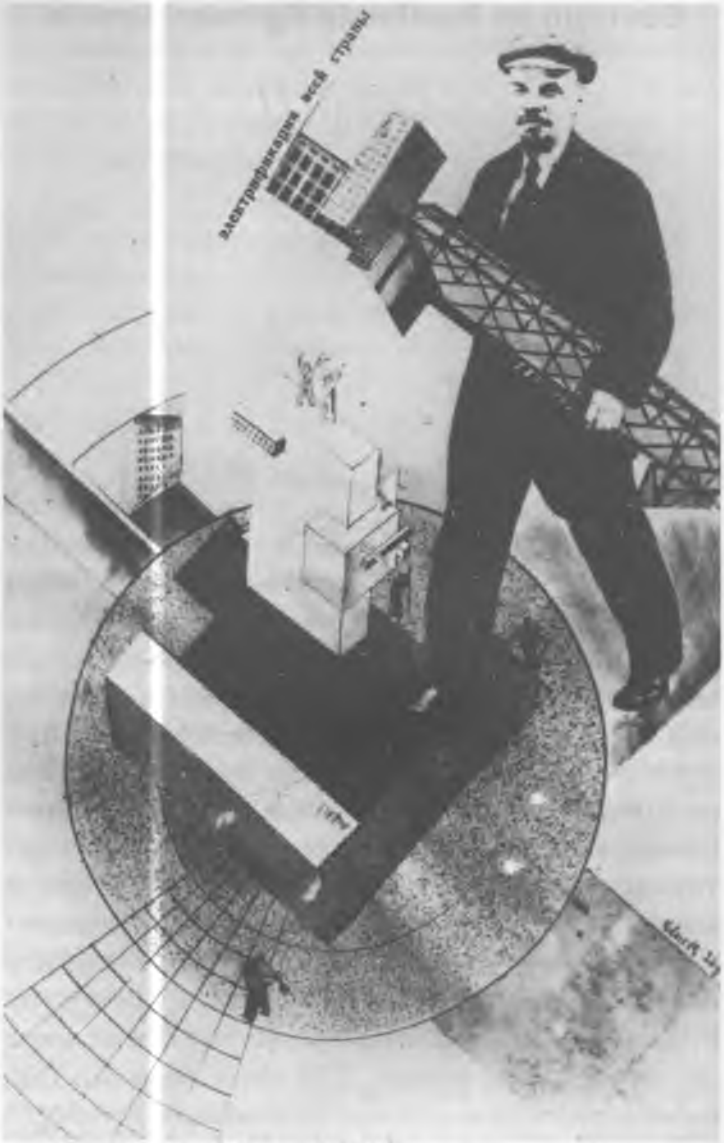
50 I. Lebedeva, *a.g.e.*, s. 140.

51 Bkz. Georg Lukacs, *Estetik* (İstanbul: Payel, 1978); *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (İstanbul: Payel, 1969); *Tarihsel Roman* (Ankara: Epos, 2010).

52 I. Lebedeva, *a.g.e.*, s. 146.

Gerçi avangard, Devrim ertesinde sanatın iktidarına geliyor ama, ne siyaset ne sanat çevrelerinde ne de halk arasında pek taraftarı var. Onun için de çok sert itirazlara maruz kalıyor. Bir keresinde Lenin, Mayakovski'nin *150.000.000* şiir kitabını 5000 kopya bastırdığı için Lunaçarski'yi şakayla karışık azarlıyor: "Öyle şeyler 1500'den fazla basılmamalı. O da kütüphaneler ve egzantrikler için. Mayakovski'ye gelince, fütürizmi nedeniyle kırbaçlanmalı".[1] Lenin, avangardın komünizme duyduğu ilgiyi kavrayamıyor. 1921'de Devlet Yüksek Sanat Atölyeleri'ni ziyaretinde, öğrenciler fütürist ve komünist olduklarını söyledikleri zaman şaşkına dönüyor.[2] Lenin, Rus sosyal realizmine hayran. Tolstoy onun gözünde "Rus Devrimi'nin Aynası": "Tolstoy özgün; çünkü görüşleri bütünüyle alındığında, bir *köylü* burjuva devrimi olarak devrimimizin özgül yanlarını ifade ediyor. Bu açıdan Tolstoy'un görüşlerindeki çelişkiler, devrimimizde köylülüğün tarihsel rolünü oynadığı çelişkili koşulların aynası".[3]

Ne var ki Lenin, sanatla ilgisinin sınırlı olduğunu kabul ederek, bu konuda kendi görüşlerini bir kenara koyuyor ve



Gustav Klutsis, *Lenin ve Elektrifikasyon*, 1920, fotomontaj, Kostakis koleksiyonu.

sanatın yönetimini tamamıyla Lunaçarski'ye emanet ediyordu. O da, devlet el koyana kadar, avangard sanatçılara... Zaten Devrim'i izleyen yoğun savaş ve kıtlık yıllarında Lenin için "siyaset iktisattır"; en başta "emeğin verimliliğini artırmaktır".[4] "Komünizm demek, Sovyet iktidarı demektir ve bütün ülkenin elektrifikasyonu demektir."[5]

Başta sanata özerkliğini tanıyan tutumuna rağmen, sonradan Lenin de, birtakım ilkeler düzeyinde ciddi müdahalelerde bulunacak ve gücünü kullanacaktır. Bu müdahalelerin başında Proletkült olayı gelir. Lenin, bu örgütün 1920 yılında toplanan kurultayına ilettiği karar tasarısında, Proletkült'ün ideali olan bir "yeni kültür"den bahsetmenin anlamsız olduğunu belirtiyordu. Ona göre insanlığın ve Rusya'nın kültürel mirası reddedilemezdi. Nasıl ki Marksizm, yalnızca burjuvazi çağına ait değil, iki bin yıllık düşünce ve uygarlık tarihine ait değerleri benimsemişti, Rusya'daki komünizm de, kapitalizmin bilimsel, teknolojik, kültürel mirasına sahip çıkmak zorundaydı. Öte yandan Proletkült'ün özerk olması, "teorik olarak hatalı ve pratik olarak zararlıydı". Sanat örgütleri Halk Eğitim Komiserliği'ne bağlıydı ve Rus Komünist Partisi'nin denetimi altındaydı.[6] Zaten Lenin'e göre Proletkült, "fütüristlerin, idealistlerin ve diğer arzu edilmeyen burjuva sanatçı ve entelektüellerin, temel bir eğitime ihtiyacı olan işçileri serseme çevirdikleri bir örgüttür".[7] Lenin'in müdahalesi sonucunda Proletkült, Halk Eğitim Komiserliği'ne bağlanacaktır. Bu karar da, mali bakımdan devlete bağımlı olan ama enerjisini özerkliğinden alan örgütü bitirecektir.

"Sosyal Realizm"in Restorasyonu

Süprematizmin ve konstrüktivizmin bir devrim estetiği söylemiyle etkinleşmesine en şiddetle karşı çıkanlar, realist sanatçılardı. 1917'den sonra realistler 'sanat makinesi'nin ba-

şına geçemeseler de, sanat çevresinde çoğunluktaydılar ve onlar da boş durmuyorlar, kendi cephelerini örgütlüyorlardı. Bir kere onlar, yoksulluğun ve sömürünün sanatını ve edebiyatını yaparak imparatorluğa meydan okuyan, Rus sanatını toplumsallaştıran ve ulusallaştıran efsanevi bir kuşağın süreğiydiler. Üstelik Devrim, Tolstoy kültü kadar, Gezginler'in ustası İlya Repin'in mitine de sahip çıkıyordu. O

İlya Repin, *Otoportre*, 1894.



zaman Devrim yönetimi neden realistlerle değil de, avangardla ittifak yapmıştı? Bu sorunun yanıtını verebilecek en yetkili devrimci kuşkusuz Lunaçarski'ydi. 1917'den neredeyse on yıl sonra şunları söylüyordu: "Sanatçılar arasındaki gerçekçiler, Devrim'den hemen sonra devrimin kazanımlarına karşı kayıtsız, hatta düşmanca bir tutum almışlardı... Buna karşılık 'solcu' sanatçılar, sivri deneylerin, empresyonizm sonrası deneylerin temsilcisi sanatçılar, devrimi hararetle desteklemişlerdi. Daha sonra iki olgu ortaya çıktı. Birincisi: Devrimin eğittiği geniş halk, sanattan, her şeyden önce, dikkate değer, kapsayıcı ve aynı zamanda net bir biçimde ifade edilen bir toplumsal içerik talep ediyordu; oysa 'solcu' sanatçılar öncelikle formalistlerdi. ... Gerçeklerin dilinden uzaklaşmışlar ve kitleler bakımından anlaşılmaz olmuşlardı. İkinci olgu: Realist sanatçılar arasında, devrim yönünde ... kapsamlı bir gruplaşmaya dönüşen bir değişim başlamıştı".[8]

Halk Eğitim Komiseri'nin bu sözleri, süprematist ve konstrüktivistlerin iktidarı nasıl kazandığı kadar, nasıl kaybettiğini ve avangarda karşı hareketlerin nasıl güçlendiğini de açıklıyor. Avangarda karşı açık açık örgütlenmeye girişen ilk grup, 1920'lerde biraraya gelen NOZh: Yeni Ressamlar Cemiyeti. NOZh, Maleviç'in ve Tatlin'in öğrencilerinden oluşmakla birlikte, onların sanatına özgü "analitik dönem"in sona erdiğini ilan ediyor. NOZh üyeleri, "devrimci bir ortamın duygularını sistemleştirecek ... gerçek sanat eserlerini özlediklerini" açıklıyorlar.

Bytie (Nesnel Gerçeklik) kolonisi de "sol sanatın aşırılığına karşı" bir protesto. Avangardın, pentürü, tuval resmini dışlamasını kaldıramıyorlar. Ve nihayet bu tür "gerçekçi", "nesnelci" çıkışlar 1925'te Şövale Ressamları Cemiyeti'nin (OST) kuruluşuna varıyor. OST, Bytie gibi önceki muhaliflere kıyasla hayli güçlü. Ama anti-avangard hareketler için-



İsak Brodski, *Lenin Smolni'de*, 1930.

de en sekter, en saldırgan olanı AKhRR: Devrimci Rusya Sanatçıları Birliği. AKhRR, çıkışını, Gezginler'in 1922'de düzenlenen kırk yedinci sergisinden sonra yapıyor: "Biz günümüzü resmedeceğiz. Kızıl Ordu'nun hayatı, işçiler, köylüler, devrimciler ve emeğin kahramanları. Biz devrimimizi uluslararası proletarya nezdinde gözden düşüren soyut uydurmalar yerine olayların hakiki resmini çıkaracağız. ... Devrim günü, devrim ânı; heroizmin günü, heroizmin ânı. Biz de şimdi sanatsal birikimimizi heroik realizmin anıtsal formlarında ortaya çıkarmalıyız".[9]

AKhRR taraftarlarının "heroik realizmi", aslında Rus sosyal realizminin, Gezginler'in dogmalaştırılmış restorasyonudur. Onlara göre avangard "gerici"dir çünkü Fransa'nın "imparatorluk burjuvazisi" ile özdeştir. Oysa kendileri proletarya saflarındadır; parti ve devlet saflarındadır. AKhRR'nin realistleri, popülist propagandaya önem veren devlet kurumlarından önemli siparişler alırlar. En başta gelen hamileri, Kızıl Ordu Müzesi ile Devrim Müzesi'dir. "Heroik realizm"

ilerde "sosyalist realizme" evrilerek Stalin otokrasisinin resmî sanatı olmayı başaracaktır.

Realistlerin tamamıyla ideolojik bir kalıba soktukları fanatizm karşısında sol cephe sanatçılarında çözülmeler başlar. Bu çözülmeler ve ödünler sonucunda birtakım eklektik, uzlaşmacı stiller ortaya çıkar. Bunların en etkili temsilcisi, 1928 yılında kurulan *October* grubudur. Bu grubun 1930 yılında düzenlediği büyük sergide, sinema dalında Eyzenşteyn, mimarlıkta da Hannes Meyer gibi şöhretler yer alır. Bu sıralarda Sovyetler'de bulunan Diego Rivera da sergiye katılır. Daha çok konstrüktivistlerden oluşan *October*, heroik realizmin karşısına "proleter realizmi"ni çıkarır. Proleter realizmi, "aktif devrimci sınıfın iradesini ifade eder, hareket ve aksiyon içindeki hayatı keşfeder ve hayatın potansiyellerini ortaya çıkarır. ... Estetik, soyut endüstriyalizmi ve kendini devrimci sanat yerine koyan saf teknisizmi reddeder. ... Bütün ifade ve tasarım olanakları, proletaryanın bilincinin, iradesinin ve duygularının örgütlenmesi için seferber edilmelidir".[10] Bu açıklamalar bir yandan sanatın özerkliğine son verirken, diğer yandan sanatı bir realizmler savaşına dönüştürür. Bu savaş giderek Batı'ya da yayılacaktır.

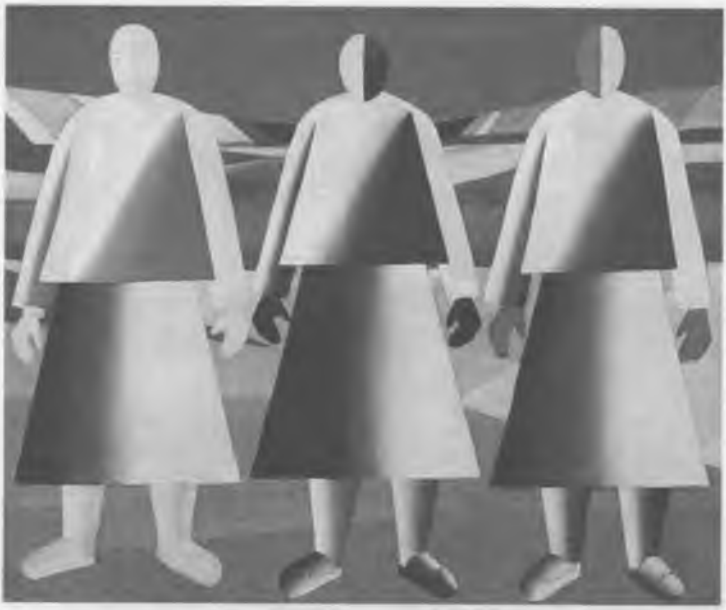
Realist Sapma, Maleviç ve Tatlin

Rus avangardının 1920'lerin ortasında yaşadığı realist sapma konusunda sanat tarihleri Maleviç'in sanatında görülen değişime odaklanırlar. Bu değişim en kapsamlı haliyle sanatçının 1929'da Tretyakov Müzesi'nde düzenlenen retrospektifinde göz önüne serilir. Retrospektifteki işlerin çoğu bu sergi için boyanmıştır. Hatta orijinali bozulmuş olan *Siyah Kare*'yi restore etmekle uğraşmaz da, hemen orada bir yenisini yapar. Maleviç'in bu sergi vesilesiyle kendi tarihini yeniden resmettiğini söylemek yanlış olmaz. Tretya-

kov sergisinde süprematist döneme ait işler nadirdir. İşlerin çoğu, eski empresyonist tablolarla, yüzleri olmayan köylü ikonlarından oluşan "süpra-natüralist" yeni resimleridir. Bu yeni resimler konusunda sanat tarihçileri iki kampa ayrılır. Kimileri, köylüleri kahramanlaştıran bu diziyle, Maleviç'in pentüre ve realizme dönerek resmî estetiğe teslim ol-

Kazimir Maleviç, *Oduncu*, 1912.





Kazimir Maleviç, *Tarlada Genç Kızlar*, 1928-1932.

duğunu savunur. Diğerleri ise, ikonik köylülerin süprematizmden kopmayan yeni bir sembolizmi, yeni bir mistisizmi ifade ettiği kanaatindedir. İkincilere göre bu resimler, endüstrileşmenin yol açtığı yıkımı ima eder. Dolayısıyla hem konstrüktivizmin hem de mevcut rejimin makine tapınmasına karşı örtülü bir protestodur. Oysa, Maleviç'in son dönemindeki köylülerle, yirmi yıl kadar önce, 1912-1913 yıllarında boyadığı ve "dünya ötesi realizm" (*zaumuyy realizm*) olarak ayırt ettiği resimler arasında kategorik anlamda bir fark görülmez. O yıllardaki çalışmalarını da gene bir tür realizm olarak tanımlar: kübo-fütürist realizm (*kubo-futuristicheskyy realizm*). Zaten *Siyah Kare* de "pentüre özgü bir realizm" değil midir? Nitekim 1913'teki 0.10. sergisine koyduğu bir köylü, *Siyah Kare*'nin birazcık verev bir versiyonudur.



Kazimir Maleviç, *Bir Köylü Kadınının Pentüre Özgü Realizmi*, 1915.

Ama şu açıkça ortadadır ki, Maleviç soyut formların metafiziğini, nesnel olmayan bir evren arayışını Devrim'den uzaklaştıkça terk etmiştir. 1932'de Meyerhold'a "pentür, proleter devrimin öne sürdüğü yeni bir nesneyle karşılaşmıştır. Ve buna bir biçim verilmelidir," diye yazar. "Bütün sanatların katılmak zorunda olduğu sosyalizmin inşasına ilişkin bir aşamada, sanat gerilere dönmeli ve figüratif olmalıdır."[11]

Christina Lodder, *Rus Konstrüktivizmi* kitabında, Tatlin'in de realizme dönmesinden bahseder. Ara sıra geleneksel tarzda pentürler yapmakla birlikte, Tatlin'in realizmi

asıl tiyatro çalışmalarında kendini gösterir. Zaten gözden düştükten sonra, aralarında Rodçenko'nun da bulunduğu birçok avangard gibi, geçinmek için tiyatro dekorlarını tasarlamaktan başka çaresi kalmaz. 1934-1951 yılları arasında seksen kadar oyunun sahneye konulmasıyla uğraşır. Çalıştığı devlet tiyatroları arasında Kızıl Ordu Tiyatrosu başta gelir. Tiyatro yönetimi, Tatlin'i, "formalizmi terk ederek, gerçekçi anlamda gerçekliğin gerçeğine varması" dolayısıyla över.[12]

Kazimir Maleviç, *Otoportre*, 1933.



Realizmin Resmîleşmesi ve Avangardın Tasfiyesi

Stalin'in sanat-kültür hayatını ve beğeniyi otokratik bir denetim altında merkezîleştirmesi süreci içinde, realizm egemenleşirken, avangard tasfiye olur. 1928'de ilan edilen Kültür Devrimi'yle birlikte, önce avangard karalanır; Devrim'le ve komünizmle olan ilişkisi ters yüz edilir. İkinci etapta, 1932'de Parti'nin yayınladığı "Edebi ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Düzenlenmesi" yolundaki kararnameyle, mevcut olan bütün cemiyetler, birlikler, gruplar dağıtılır. Yerlerine merkezî bir Sanatçılar Birliği kurulur. Aynı estetik doktrinin bütün sanatı kuşatması, bu Birlik sayesinde sağlanacaktır. Bu resmî doktrin, AKhRR'nin geliştirdiği sosyalist realizmdir. Rusya'da avangardın eleştirel ve siyasal enerjisini sağlayan, onun yarattığı estetik devrimlerin hayat damarları olan kolektifler, kulüpler ve hücrelerdi. Bu eşi görülmemiş ağın parçalanarak, bütün sanat etkinliklerinin monolitikleştirilmesi, avangardla birlikte her türlü özgür/özerk yaratının sonu demektir. Bu arada avangard sanatçıların deneysel inisiyatifleriyle işleyen bütün müzeler de kapatılır ve müzecilik sanatçılardan alınarak tamamıyla sanat bürokrasisine, artokrasiye teslim edilir. Zaten bir sonraki etapta, 1936'da, avangard sanatın müzelerde sergilenmesi de yasaklanacaktır.

Aşağı yukarı aynı yıllarda, Nazi Almanya'sında da Sovyetler'dekine benzer bir süreç yaşanmaktadır. Hitler'in iktidara gelmesinden hemen sonra, 1933'te Dresden'de düzenlenmeye başlayan "dejenere sanat" sergilerinde, "sanatsal Bolşevizm" olarak tanımlanan estetik modernizm ve avangard sanat lanetlenmeye başlamış, ahlaki ve toplumsal sapıklıkla suçlanmıştır. Dejenere sanat sergileri, 1937'de Münih'te düzenlenen ve dört buçuk ayda iki milyon kişinin

gezdiği sergiyle zirvesine çıkar. Bu serginin düzenlenmesi amacıyla Alman müzelerinde başlayan avangard soygunu, serginin ardından iyice azmış ve 1938'de 1400 sanatçıya ait 16.000 esere ulaşmıştır. Nazi Ulusal Aydınlanma ve Propaganda Bakanı Goebbels, bunların yakılmasını emretmiş; ne var ki, Dejenere Sanat Ürünlerinin Tasfiyesi Komisyonu, dış piyasalarda satılmak üzere bir bölümünü ayırmıştır. Geri kalan 1004 tuval ve 3825 kâğıt iş, 1939'da Berlin itfaiyesi tarafından yakılmıştır. Nazi rejiminin, imha ettiği avangardın yerine örgütlediği sanat da bir tür realizmdir: "klasik realizm".

Neyse ki, Stalin döneminde müzelerden ve diğer sanat kurumlarından kaldırılan Rus avangardına ait eserler ve bütün belgeler, en küçük notlara varıncaya kadar arşivlerde korunmuş ve totalitarizmin son bulmasıyla birlikte yeniden gün yüzüne çıkmıştır. Bu sayede, süprematizm ve konstrüktivizm yeniden keşfedilmeye başlamış ve çağdaş sanat tarihi araştırmalarının gözde konularından biri olmuştur.

Dejenere Sanat sergisinden, Münih, 1937.



Komünist Enternasyonal ve Sanat Enternasyonali

Dünya sanat enternasyonali, Rus avangardının Devrim ertesindeki deneyimlerini ve siyasetle oluşturduğu simbiyozu gayet yakından izliyordu. Çünkü dünyanın her yerinde, avangard sanatçıların hemen hemen tamamı, özgür bir geleceğin umudu olarak komünizmi benimsiyor ve 1917 Devrimi'nin topyekûn bir dönüşüme yol açabileceğini umuyorlardı. Nitekim, ekspresyonistlerin gayet etkin oldukları Almanya'daki 1918-1919 Devrimi, bir Dünya Devrimi'nin hiç de bir düşten ibaret olmayabileceğini kanıtlamıştı.

Dünya Devrimi projesinin platformu, bütün yerel, ulusal komünist parti ve hareketlerin katıldığı Komintern'di; diğer adıyla, Üçüncü Komünist Enternasyonal (1919-1943). Komintern, Rusya'daki rejimin otoriterleşmesine paralel olarak, gittikçe daha güçlü şekilde Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin (SBKP) egemenliği altında işliyordu. İkinci Dünya Savaşı yaklaştıkça, Sovyet reel politikasının ve diplomasisinin bir aracı haline geliyordu. Öyle ki, bu süreçte SBKP'nin kararları, diğer örgütler tarafından bağlayıcı sayılmaya başladı. Nitekim, 1934 Sovyet Yazarları Kongresi'nde, Sovyet Kültür Komiseri Yidanov tarafından açıklanan "sosyalist realizm", sanki Komintern'in kararlaştırdığı bir kültür politikası gibi bütün dünyaya dikte ediliyordu. Bir sonraki yıl, Komintern'in açıkladığı "Faşizme Karşı Halk Cephesi" politikasıyla Dünya Devrimi terk ediliyor ve yalnızca Sovyetler'i içeren "tek ülkede sosyalizm" görüşü benimseniyordu. Bu çerçevede, Nazi Almanyası'nın tırmanışına karşı, dünya çapında komünistlere, yerel liberallerle ve sağcılarla "halk cepheleri" kurmaları ve bu doğrultuda ulusal sanat geleneğine dönülmesi dayatılıyordu. Daha da önemlisi, Rus avan-

gardı ezilmekle kalmıyor, sanatçılar ve muhalifler baskı altına alınıyor, düzmece mahkemelerle mahkûm ediliyordu. İşte bu gelişmeler karşısında dünya sanatçıları yıllardır umut besledikleri Sovyet deneyine verdikleri desteği çekmişler, Sovyet taraftarı partilerle çatışmaya girmişler ve Marksizm'e sahip çıkmışlardır. Sürrealistler, 1935'te André Breton tarafından yayınlanan bir bildiriyle, açık açık, Stalinizm'in "tüm dünyada sosyalizme karşı bir darbe" olduğunu ilan etmişler; vatanseverliğin yüceltilerek "devrimci bozgunculuğun" terk edilmesini protesto etmişlerdir. "Emperyalist savaşın iç savaşlara çevrilmesi" mücadelesinden ve dünya devrimi idealinden geri dönülmesini kınamışlardır.[13] Bu arada sürrealistler ve diğer bazı avangard hareketler "sürekli devrim"de ısrar eden Troçki'ye yönelmişlerdir. Bu hareketler arasında, ilerde Amerikan modernizmini kuracak olan 1930'ların New York avangardı da vardır. 1938 yılında Breton, Amerikan sanat tarihçisi Meyer Schapiro'nun aracılığıyla Troçki'yi ziyaret eder. Stalin'den kaçmakta olan Troçki, Meksika'da, Diego Rivera'yla Frida Kahlo'nun evine sığınmıştır. Burada Breton ve Troçki birlikte "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" manifestosunu kaleme alırlar.[14] Bu manifesto ilkin, Amerikan Komünist Partisi'ne yakın olan sanat çevrelerinin dergisi olan *Partisan Review*'da yayınlanır ve öncelikle radikal görüşlü Amerikan sanatçıları arasında etkili olur. Öyle ki, aynı zamanda *Partisan Review* dergisinin yazarı olan, Amerikan modernizminin fikir babası, eleştirmen Clement Greenberg, "Troçkizm olarak baş gösteren anti-Stalinizm'in nasıl 'sanat için sanat'a", yani modernizme dönüştüğünden bahseder.[15]

Bağımsız Devrimci Sanat Enternasyonali, Breton ve Troçki'nin "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" manifestosunun ardından kurulur.

Sanat İhracatı[16]

Müzecilik etiğinde, müze koleksiyonlarındaki eserlerin satışa çıkarılması bir suç gibi değerlendirilir. Madem ki müze, tarihin cisimleştiği, uygarlığın nesneleştiği bir evrendir; kamunun, ulusun hazinesidir; o zaman müzeden eser satmak, bir anlamda tarihin parçalanması, ulusun soyulmasıdır. Devrim yönetiminin bu konuda ne kadar duyarlı olduğu ortadadır. Sanata son vermenin, sanat müzelerini yok etmekten geçtiğini savunagelen avangard sanatçıların da, iş başa düştüğünde koruma konusunda gösterdikleri özen kanıtlanmıştır. Ama bu hep böyle mi sürmüştür? Müzeleri sansürleyenler, avangardı depolara hapsedenler, acaba koruma konusunda nasıl davranmışlardır?

Zengin Rus koleksiyonlarından ilk kayıplar, Devrim'den kaçan prenslerin, kontların yurtdışına kaçırdıkları, yükte hafif pahada ağır şeyler: mücevherler; minyatürler; taş işlemeli altın, gümüş süs eşyaları vb. Ama arada, Feliks Osupov'un rulo yaparak götürdüğü Rembrandt'lar gibi sanat eserleri de var.

Zamanında Rus imparatorluk hazinesi Avrupa'nın en zengin hazinesi sayılıyor. 1240 ton saf altına sahip. Ancak 1920'lerde bu hazineden geriye bir şey kalmıyor. Çünkü önemli bir bölümü 1920 yılında Almanya'ya ve Polonya'ya savaş tazminatı olarak ödeniyor. Hatta Devrim yönetimi, gerek Birinci Dünya Savaşı'nın, gerekse iç savaşın yol açtığı açlıkla ve yoksullukla baş etmek için, aristokratlardan el koyduğu antikaların bir bölümünü de dışarı satmak zorunda kalıyor. Ama hiçbir koşulda sanat eserlerini değil... Kimi tarihçilere göreyse, altın stoklarının önemlice bir bölümü, dünya devrimini başlatacak Enternasyonal ağının finansmanına harcanıyor.[17] Millîleştirilen koleksiyonlarla ilgili olağanüstü koruma kararlarına ve uygulamalarına rağmen, Sov-

yet hükümetinin bu koleksiyonlardan satış yapması baştan çelişkili gelebilir. Ancak, başta satışların gayet sınırlı olduğunu, sadece mücevherleri ve eritilmeye elverişli altın-gümüş süs eşyasını kapsadığını; ayrıca girift koruma örgü-

1933 yılında Lillian Pratt'ın satın aldığı İmparatorluk koleksiyonuna ait *Paskalya Yumurtası*, 1912, Virginia Güzel Sanatlar Müzesi.



tü bünyesinde titizlikle ayıklanarak satışa ayrıldığını hesaba katmak gerek.

Halk Eğitim Komiserliği'ne bağlı olan, koruma, envanter çıkarma ve müzecilikle ilgili Glavmuzei, kamusallaştırılan özel koleksiyonları üç gruba ayırıyordu: müzelik parçalar, eritilebilecekler, ve ihraç edilebilecekler. Baştan koleksiyon değeri olmayan nesnelerle sınırlı olan ve gayet sıkı denetlenen satışlar giderek gelişti. 1922 yılında müze koleksiyonlarını da kapsamaya başladı. Ermitaj ve Rus müzelerindeki altın ve gümüşlere el kondu. 1923'te kapatılan Moskova'daki sekiz proleter müzesinin koleksiyonları da diğer müzelere devrolurken, bir bölümü satışa gitti. Nihayet 1927'de Çarlık mücevherlerinin bir bölümü Londra'da Christie's'de müzayedeye çıktı: "Elmaslar traktörlere çevrilmeliydi".

Stalin'in iktidarını totaliterleştirmesinde önemli bir adım olan Kültür Devrimi (1928-1931), müzeoloji politikasını ve buna bağlı olarak koruma rejimini baştan aşağı değiştirdi. Müzeyi devletin bir propaganda ve eğitim aygıtına indirgedi. Bu dönemin Fedorov-Davidov gibi küratörlerine göre, zaten, "obje fetişizmine ve burjuva servet duygusuna dayanan koleksiyon ideolojisine"[18] artık bir son verilmeliydi. Böylece sanat eserlerinin satışının önü siyasi ve ideolojik olarak açılmış oluyordu. 1928'de Antik Nesnelerin Satışı'yla ilgili bir "merkezî ofis" kuruldu: Antikvariat. Antikvariat, koruma örgütlerinden büyük müzelerin küratörlerine, Sovyet ticari ateşelerine kadar yayılan dev bir pazarlama örgütü oluşturdu. Bu örgüt, Batı'daki müzayede evleri, galeriler ve sanat tacirleriyle yakın ilişkiler geliştirdi. Öyle ki, Berlin'den Rudolph Lepke gibi bir mezatçı ve Paris'ten Seligman gibi bir tacir, Ulusal Müze Dairesi depolarında keyiflerince dolaşabiliyorlardı. Lunaçarski, müze koleksiyonlarından eser ihraç edilmesine şiddetle karşıydı. Bu yüzden de, Devrim'den beri başında olduğu Halk Eğitim Komiserliği'nden

1929 yılında istifa etti. Onunla aynı görüşte olan müze yöneticileri de ya işlerinden oldular ya sürüldüler ya da Merkezî Devlet Restorasyon Atölyeleri'nde çalışanlar gibi, toptan cezalandırıldılar.

Antikvariat, antikaların yanı sıra adım adım müzelerdeki şaheserleri de satışa çıkarmaya başladı. Bunların bazıları –Poussin, Tiepolo, van Eyck– müzayedelerde satıldı. Ermitaj'dan dört eser –Rubens, Rembrandt, Watteau, Houdan– doğrudan petrol devi Sarkis Gülbenkyan'a gitti. 1969 yılından beri Lizbon'daki Calouste Gulbenkian Müzesi'nde sergileniyor. Rus müzelerinden yapılan en büyük alımın sahibi ise, Amerikan "finans baronu" ve Hazine Bakanı Andrew Mellon'du. "Yüzyılın satışı" olarak anılan Mellon partisi, Tiziano, Frans Hals, Velázquez, Botticelli ve Perugino'ya ait birer eserle, iki Raffaello, dört van Eyck, ve beş Rembrandt dahil, toplam yirmi bir eserden oluşuyordu. Hepsi de Ermitaj'ı kuran koleksiyona ait olan bu şaheserler için Mellon'un ödediği tutar altı milyon dolardı. O zamanlarda, ABD antika ve sanat piyasası üzerinde tekel kuran Duveen'in de devrede olduğu bu satışlar, Duveen'in New York'taki rakibi Knoedler Galerisi'nin onu atlatması üzerine, bu galeri ile Berlin'deki ortağı Matthiesen Galerisi tarafından gerçekleştirildi. Mellon'un gizlice sahip olduğu ganimetini yasal olmayan yollardan elde ettiği ortaya çıkınca, mahkeme kararıyla bu eserler kamuya devroldu. Ve Washington Ulusal Müzesi (*National Gallery*) 1941 yılında bu eserlerle açıldı.[19] Amerikan Hazine Bakanı'nın Stalin'den satın alarak kaçak yollarla ülkesine sokarken yakalandığı bir hazinenin, zoraki de olsa, ABD başkentinde bir ulusal müzenin açılmasıyla sonuçlanması, müzecilik tarihinin en tuhaf hikâyelerinden biridir. Rus İmparatorluğu'nun Batı'dan derlediği eserlerin, çıktıkları yerlere dönerek oralardaki koleksiyonların çehrelerini değiştirmeleri, müzelerin sembolik haritalarının çıkartılması yönünden ilginçtir.

Sovyetler'deki sanat ihracatı, ülkenin döviz ihtiyacına göre azalıp artıyordu. 1927'de, 1921'deki düzeyin dört katına tırmandı. 1928'de on kat büyüdü; 1930'da ise zirveye çıktı. Sonra gerileyerek, sanat eseri ve antika ihracatının yasaklandığı 1938 yılında son buldu. On yıl boyunca süren satışlar aslında hiçbir zaman belli bir ölçüyü aşmadı. İhraç rakamlarına bakıldığında bu gayet açık anlaşılıyor. Örneğin, 1925-26'da toplam 703 milyonu bulan Sovyet ihracatında, antika ve sanatın payı yalnızca 843.000 rubleymiş.[20]

Müze ve Savaş

İkinci Dünya Savaşı başlamak üzereyken, dönem, siyasette parti-devletleri ve diktatörlükler dönemidir. Sanatta ise, realizmler dönemidir. Soyutun esamisi okunmaz. (Soyut yeniden ancak savaştan sonra canlanacaktır. Savaşın dehşet verici gerçekliği karşısında, sanatçıların 'gerçekçiliği' reddettiği zamanlarda.) 1930'larda sanat, devletlerin, savaş diplomasisinin güdümüne girmiş, kendi varlığına içkin olan özerk siyasal gücünü kaybetmiştir. Avangard, sanattan ve hayattan çekilmiştir. Müzelerden men edilmiştir. Hatta belki de *Avangard Kuramı* yazarı Peter Bürger'in önerdiği gibi, bitmiştir, tükenmiştir.[21]

Dünya'daki bütün belli başlı müzeler aynı hizaya girmiş, egemen bilgi ve iktidar rejimlerinin talim terbiye ve iletişim makinelerine dönüşmüştür. Bu durum Soğuk Savaş döneminde daha da şiddetlenecektir.[22] Öyle ki, "Amerikan modernizmi"nin merkezi New York Modern Sanat Müzesi (MoMA), Sovyetler'e ve komünizme karşı yürütülen "kültür savaşları"nın üssüne dönüşecek ve istihbaratçılar tarafından yönetilmeye başlayacaktır. "Amerikan modernizmi"ni temsil eden soyut ekspresyonizm, özgürlüğün ve "serbest girişimin resmi" olarak, 'komünist diktatörlük' sanatı sosyalist realizme karşı seferber edilecektir. ABD'nin savaştan son-

ra yıkım içindeki Avrupa'ya ekonomik yardım için geliştirdiği Marshall Planı, aynı zamanda soyut ekspresyonizmin Avrupa galerilerini ve müzelerini fethettiği bir sanat çıkartmasıdır. Bu arada Sovyet bloğu müzelerini ve akademilerini de sosyalist realizm işgal etmektedir. Yani sonuçta Soğuk Savaş, aynı zamanda, "komünist realizm" ile "kapitalist soyut" arasındaki bir savaştır.[23] Müzelerin, çatışan iki bloğun resmî sanat makinelerine dönüştürüldüğü bütün bu hengâmede, Rus avangardının müzeleri parçalamaya yönelik deneyleri ve arayışları, ne müzecilik tarihinde ne de sanat tarihinde kimsenin pek hatırlamak istemediği, 'kötü' bir anı gibi kalakalmıştır.

Notlar

1 V. I. Lenin, *On Literature and Art* (Moskova: Progress Publishers, 1975) s. 195.

2 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 50.

3 V. I. Lenin, *a.g.e.*, s. 26-30.

4 V. I. Lenin, *Kültür ve Kültür İhtilali Üzerine* (İstanbul: Arkadaş Kitabevi, 1976) s. 46,47.

5 Richard Stites, *Devrimci Hayaller*, s. 82.

6 Briony Fer, "The Language of Construction", *Realism, Rationalism, Surrealism, Art Between the Wars* içinde, ed. Briony Fer, David Batchelor ve Paul Wood (Yale University Press, 1993) s. 105.

7 Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1992) s. 22.

8 Anatoli Lunaçarski, *Devrim ve Sanat* (İstanbul: İnter Yayınları, 2000) s. 138.

9 Paul Wood, "Realisms and Realities", Briony Fer, David Batchelor ve Paul Wood, *a.g.e.* içinde, s. 275.

10 *A.g.e.*, s. 313.

11 *A.g.e.*, s. 319.

12 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 225.

13 A. Breton, P. Eluard, M. Ernst, R. Magritte, D. Maar, M. Ray ve diğerleri, "Sürrealizmin Haklı Olduğu Zamanlar", *skopdergi* sayı 7, *e-skop.com*, 30/3/2015.

14 Lev Troçki ve André Breton, "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" (1938), *Sanat Manifestoları*, *a.g.e.*, s. 231-238.

15 Francis Frascina ve Jonathan Harris (ed.), *Art in Modern Culture-An Anthology of Critical Texts* (Londra: Phaidon Press, 1992) s. 239.

16 Bkz. Anne Odom ve Wendy R. Salmond (ed.), *Treasures Into Tractors, The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918-1938.*

17 *A.g.e.*, s. xii-xx.

18 Konstantin Anishka ve Adam Jolles, "On the Third Front: The Soviet Museum and Its Public during the Cultural Revolution", *a.g.e.* içinde, s. 169.

19 Ali Artun, *Müze ve Modernlik*, s. 131-135.

20 Anne Odom ve Wendy R. Salmond, *a.g.e.*, s. 20, 26.

21 Bkz. Peter Bürger, *Avangard Kuramı* (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2010).

22 Bkz. Ali Artun, "MOMA ve Soğuk Savaş", *Müze ve Modernlik* içinde, s. 286-291.

23 Amei Wallach, "Cold War Icons Revisited", *Art in America* (Haziran-Temmuz 2004) s. 81-84.

EPİLOG

Avangard Enternasyonalinin Kuruluşu ve Çöküşü

Rus avangardı ileriye baktığı zaman gelecekte neler olacağını görebilmiştir.
Dimitri Sarabianov

Hegel'e göre sanat, 19. yüzyılda kendi varlığını felsefeleştirmekle uğraşmaya başlıyor ve son buluyordu. Bu önerme, Kant'ın estetik kuramıyla, başta Schiller olmak üzere, romantik filozofların, sanatın bütün tarihini karşılarına alan devrimlerinden kaynaklanıyordu. 19. yüzyıl sonlarında, estetik modernizmi uyandıran Manet'nin sanatı, Flaubert'in edebiyatı, Baudelaire'in eleştirileri ve nihayet Mallarmé'nin sembolizmi bu devrimlerin eseriydi. Ama Hegel'in "sanatın sonu"na ilişkin öngörüsünün en köklü ve örgütlü olarak kendini gösterdiği oluşum, muhakkak ki 1917 Devrimi arifesinde St. Petersburg ve Moskova'da yükselen Rus avangardıdır. Sanatın tarihsel ontolojisini parçalayan, onlardır. Romantiklerin sanat felsefesinde açtığı çığırı avangard bir praksise dönüştüren, onlardır. Sanatı bir sanat tasavvuruna, kavrayışına, bilgi ve iktidar siyasetine çeviren; bizzat sanat icrasını dahi devrimci bir eylem gibi yaşayan Rus kolektifleri-

dir. Formun "sıfır noktası"nı keşfederek, aslında hermetik bir form metafiziğini kışkırtanlar süprematistlerdir. Müzeleri herkese açık atölyeler, forumlar, deneysel laboratuvarlar olarak örgütleyenler avangard komünlerdir. Bütün bir kenti bir enstalasyona, bir tiyatroya çevirerek, sanatın hayatını karnavallaştıran kontrüktivistlerdir... Kısacası, 20. yüzyıl sanatındaki her türlü agonistik olayın işaretlerini Rus avangardında arayıp bulmak mümkündür. Bu sadece sanat için değil, önemli ölçüde mimarlık, tasarım, tiyatro, sinema için de doğrudur. Estetik için de geçerlidir. Aykut Köksal'ın sözleriyle, Maleviç'in sıfır noktası, "tüm yüzyıla sunulmuş sıfır noktasıydı. Bugün, De Stijl'den minimalizme, çağdaş sanatın yerleştirmelerinden yapısalcılığa, 20. yüzyılın uzun öyküsünün kısa bir önsözü var, bu önsöz yüzyıl başında Rusya'da yazılmıştı".[1]

Süprematist ve Konstrüktivist Enternasyonal

Savaş koşullarının ve ulaşım/iletişim olanaklarının getirdiği bütün kısıtlara rağmen Rus avangardı Avrupa sanat merkezlerine nüfuz edebilmiş, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte tırmanan estetik devrimi gayet derinden etkileyebilmiştir. Çünkü Batı'daki çağdaşlarıyla yoğun ilişkiler kurmuşlar ve ortak çalışmalar yürütmüşlerdir. Bunlardan birkaçı bile, süprematist ve konstrüktivist enternasyonalin çapı konusunda fikir verebilir.

Rus göçmenleri Paris, Berlin, Münih, Cenevre gibi merkezlerde oldukça kalabalık koloniler oluştururlar. Bu koloniler, toplumsal olarak ömürlerini tamamlamış aristokratlar, burjuva iş adamları, entelektüeller, Çarlık polisinin peşine düştüğü siyasilerden oluşur. Zürih'te Lenin'in kaldığı evle, Dada hareketinin doğduğu Cabaret Voltaire'in kapı komşusu olduğunu unutmamak gerekir. Dadacılar ma-

nifestoları ve performanslarıyla Kabare'yi inim inim inletirken, Lenin de *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* kitabını yazmaktadır. *Devrimin Şiiri: Marx, Manifestolar ve Avangardlar* kitabının yazarı Martin Puchner'e göre Lenin'le Dada'nın bu komşuluğu, avangardın komünizmle ilişkisi açısından semboliktir.[2] Doğaları bakımından enternasyonalist ve kozmopolit olmaları dolayısıyla, Batı'daki Rus kolonileri içindeki en etkin grup sanatçılardır. Bu kolonilerin başında da, daha 1906 yılında Paris'e adımını atan Diaghilev'in kurduğu Ballets Russes çevresi gelir. Ballets Russes, Paris'te bir avangard sanat merkezi gibi çalışır. Diaghilev'in baleleri aynı zamanda birer konstrüktivist gösteridir. Ve sahne sanatlarıyla mimarlığın ne kadar iç içe oldukları hatırlanırsa, birer mimarlık sergisidir. Bale, Londra, New York gibi kentler arasında her tura çıktığında, konstrüktivizm de sahneye çıkar ve giderek modernist mimarlığın ön saflarına geçer.

Birinci Dünya Savaşı arifesinde Paris'te Ballets Russes çevresinin dışında da canlı bir Rus sanatçıları cemaati bulunmaktadır: Arçipenko, Lipchitz, Zadkine, Baranof gibi heykeltıraşlar; Popova, Udaltsova gibi konstrüktivistler; ve diğerleri. Popova ve Udaltsova, Paris'e gitmeden önce, 1911'de Tatlin'in Moskova'da kurduğu Kuznetski Köprüsü'ndeki Kule stüdyosunda birlikte ders vermişlerdir. Onun için, Tatlin 1913'te Picasso'yla ve kübizmle tanışmak için Paris'e geldiğinde gayet güzel kabul görür. Paris akademilerinde hem hocalık hem de öğrencilik yapan epey Rus sanatçı vardır. Bu akademilerden biri de zaten, 1907'de Maria Vasileva'nın kurduğu Académie Russe'tur. Devrim ertesinde avangardın sanat eğitimi projeleriyle uğraşacak olan Natan Altman da Rus Akademisi'nde hocadır. Léger de bu akademinin çalışmalarına katılır ve konferanslarını 1913-14 yıllarında burada verir. Popova ve Udaltsova, Académie de la Palette'tedir-

ler. İvan Puni ise, 1910'da zamanın en gözde sanat kurumu olan Academie Julian'da görev yapmaktadır.

Rus avangardının Devrim'den sonra Paris'teki en güçlü çıkartması, 1925 yılında düzenlenen Uluslararası Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Fuarı'ndaki Sovyet pavyonudur. Mimar Konstantin Melnikov'un tasarladığı pavyon, Maleviç'in süprematist geometrisinden türer.[3] Pavyon, işçilerin satranç gibi oyunlar oynadıkları, kitap okudukları, film izledikleri ve sohbet ettikleri bir "İşçi Kulübü" olarak tasarlanmıştır. İç mimarlığı, satranç takımından, kütüphane raflarındaki konstrüktivist VKhUTEMAS broşürlerine kadar baştan aşağı Rodçenko'ya aittir. "İşçi Kulubü", Ruhlmann'ın tasarladığı olağanüstü lüks, yüksek burjuva enteryörü, Le Corbusier'nin orta sınıf beğenisini yansıtan L'Esprit Nouveau pavyonu ve diğer benzer tasarımlar karşısında son derecede vurucu bir manifesto oluşturmuştur.

Avrupa'daki en kalabalık Rus cemaati Almanya'dadır. 1920'de Almanya'da 100.000'i Berlin'de olmak üzere yarım milyon Rus göçmeni bulunmaktadır. Bu yüzden de, Ber-

Aleksandr Rodçenko, *İşçi Kulübü*, 1925, Paris Uluslararası Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Fuarı.



lin sık sık Avrupa'ya açılan Rus avangardları için önemli bir duraktır; bir üstür. Münih de göçmen sanatçıların merkezidir. Kandinski ve bir grup göçmen arkadaşı başta orada eğitim görür ve çalışır; Almanya'dan Franz Marc, Arnold Schönberg gibi çağdaşlarla biraraya gelir. Kandinski, hâlâ soyut sanatın temel kaynağı sayılan *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1911) kitabını Münih'te kaleme alır. Almanya'daki en büyük olay, 1922 yılında, Berlin'de, Van Diemen Galerisi'nde açılan "Birinci Rus Sanatı Sergisi"dir. Sergi ertesi yıl Amsterdam Stedelijk Müzesi'ne gidecektir. Bir süprematizm ve konstrüktivizm gösterisi olan Rus Sergisi, eleştirmenler ve tarihçiler tarafından Devrim sonrası Rus avangard sanatının Batı'ya takdimi gibi değerlendirilmiştir. Lissitzki ile birlikte edebiyatçı İlya Ehrenburg'un sergi öncesinde yayınladıkları *Objet* dergisi, 1922 sergisine teorik bir fon oluşturmuştur. Üç dilde yayınlanan *Uluslararası Çağdaş Sanat Dergisi*, Theo van Doesburg, Le Corbusier ve Ozenfant gibi Esprit Nouveau ve De Stijl'in kurucularının yazılarını da içermektedir. Dolayısıyla konstrüktivizmin enternasyonal etkilerine dikkat çekmektedir. Almanya'da daha önce de çağdaş Rus sanatçıları üzerine yayınlar olmuştur. Örneğin Kandinski'nin 1919'da Berlin'deki *Die Freiheit* dergisine, Umanski'nin de bir sonraki yıl Münih'teki *Der Ararat* dergisine yazdığı yazılar. Ama asıl önemlisi, Umanski'nin aynı yıl yayınlanan kitabıdır: *Rusya'da Yeni Sanat 1914-1919*. Tatlin'i "yeni bir sanat dilinin" yaratıcısı olarak sunan Umanski'nin kitabına kapılan Grosz ve Heartfield gibi Alman dadacıları, Birinci Uluslararası Dada Fuarı sırasında Tatlin'in "makine sanatı"nı sloganlaştırmışlardır.

Alman avangardları arasında olay yaratan bir diğer sergi, 1920 yılında Berlin'e göçen süprematist İvan Puni'nin ertesi yıl Der Sturm Galerisi'nde açtığı sergidir. Puni süprematist formlar, kostümler ve grafikler gösterir. Süprematist es-

tetiğin matematik ve geometriyle kaynaşmasına dikkat çeker. Puni'den çok önce, Sturm'da sergileyen bir diğer Rus sanatçısı Şagal'dır (1914). Alman ekspresyonistlerle birlikte Fransız çağdaşları da sergileyen Sturm Galerisi (1912-25) ve *Sturm* dergisi, sadece Almanya'da değil, bütün Avrupa'da modernizmin tarihsel bağlamda dönemselleştirilmesinde ve müzeleşmesindeki en güçlü ortamlar arasındadır. Kurucusu Herwath Walden çoğu ekspresyonist gibi bir Spartakist'tir. Nazi döneminde Sovyetler'e göçerek hocalık ve yayıncılık yapar. Ancak avangard düşmanı otoritelerin hışmına uğrar ve 1941'de hapisteyken ölür.

Berlin'le başka sanatçıların da sıkı ilişkileri vardır: Maleviç, Lissitzki, Kandinski, Şagal, Naum Gabo, Moholy-Nagy, Boguslavskaya... Bunlar arasında en verimli olanı herhalde Lissitzki'dir. Özellikle grafikle çok uğraşır. 1922 sergisine katılmakla kalmaz, bu serginin kataloğunu da tasarlar. Avangard *Broom* dergisinin kapağını yapar. Mies van der Rohe ile *G* dergisinde; İsviçre'de Kurt Schwitters ile *Merz* dergisinde, Hans Arp ile *Die Kunstismen*, Mart Stam ile *ABC* dergisinin yayınında çalışır. Pelikan mürekkep firmasına tipografiler verir. Mayakovski'nin Berlin'de yayınlanan *Yüksek Sesle Okunmak İçin* kitabının grafiğini yapar. 1926'da Dresden'deki Uluslararası Sanat Sergisi'nin süprematizm bölümünü düzenler. 1928'de Köln'deki Uluslararası Basın Sergisi'nin Sovyet Pavyonu'nu tasarlar. Tasarımı, 24 metre uzunluğunda ve 3,5 metre genişliğinde fotomontaj bir frizdir. 1927 Büyük Berlin Sergisi'ne bir PROUN odası inşa eder. PROUN üzerine *De Stijl*'de ve diğer dergilerde makaleler yayınlar. Dada sanatçılarıyla Düsseldorf'ta, De Stijl ile Hollanda'da, Bauhaus ile Weimar'da sıkı temaslar kurar.

Rus avangardının dışardaki temaslarını desteklemek ve daha etkin hale getirmek için 1918'de Narkompros'un Güzel Sanatlar Dairesi'nde bir Uluslararası Ofis kurulur. Ofis'in



El Lissitzki, Köln Uluslararası Basın Sergisi yerleştirmesi, 1928.

başında bizzat Lunaçarski ile Tatlin, Kandinski, Puni gibi sanatçılar bulunmaktadır. Amaç, "yeni bir evrensel sanat kültürü kurulması için yeni sanatın ilerici savaşçılarının birliğini sağlamaktır".[4] Yani hedef, bir avangard enternasyonalidir. İlk adım, Rus ve Alman Sanatçıları Uluslararası Kongresi'ni düzenlemektir. Bu amaçla Ludwig Bahr, Alman sanat çevreleriyle temas kurmakla görevlendirilir. İlk tepki, İşçiler Arası Sanat Konseyi'nden gelir. İmzacılar, Bruno Taut, Walter Gropius, Cesar Klein ve Max Pechstein'dır. Arkadan Novembergruppe ve West-Ost grupları da girişimi destekleyen mesajlar gönderirler. Bunun üzerine Uluslararası Ofis, *Sanat Enternasyonali* dergisini çıkarmayı kararlaştırır. İlk sayının yazarlarının başında Lunaçarski, Maleviç, Tatlin ve Hlebnikov vardır. Ama bu derginin yayını bir türlü başarılamaz. Ofis, İtalya ve Almanya'ya "sanat elçileri" gönderilmesine karar verir. Umanski, bu karar uyarınca Almanya'ya

gider. 1921'de Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü İNKhUK da Hollanda, İsviçre, Macaristan, Berlin, Paris ve Tokyo'daki "yeni sanatçılar"la ilişkiler kurmak üzere bir program geliştirir. Lissitzki'nin Berlin ve Dresden'deki temasları kısmen bu program çerçevesinde gerçekleşir. Bunun dışında, temaslar yazışmaktan öteye gidemez.

Rus avangardının enternasyonal girişimleri konusunda kaydetmeye değer bir başka proje Proletkült'tür. Proletkült yöneticileri, Komünist Enternasyonal'in 1920'de toplanan İkinci Dünya Kongresi'nde, hareketi uluslararası arenada yaymak için girişimde bulunmuşlar ve bunun için de Lunaçarski'nin başında olduğu bir örgüt kurmuşlardır. Ne var ki, Proletkült'ün özerkliğine son verilerek bu dev örgütün Narkompros'a bağlanması, bu girişimin ilerlemesine engel olmuştur.

Kızıl Bauhaus

Konstrüktivizmin özellikle tasarım ve mimarlık alanında dünya çapında yayılmasında en etkili organ Bauhaus olmuştur. Ekspresyonist Itten'den sonra Bauhaus'un başına geçen, konstrüktivist bir sanatçı olan Moholy-Nagy'dir (1923). Bauhaus programının temelini oluşturacak sanat-sanayi, sanat-teknoloji birliğini ilk işleyen odur. Macar avangardının önderlerinden olan Moholy-Nagy, 1919 Macar Devrimi'nin ve onun ardından kurulan Macaristan Sovyet Cumhuriyeti'nin destekçisidir. 133 gün hüküm süren bu cumhuriyetin yıkılmasından sonra Viyana'ya geçerek burada işlerini sergiler, 1920'de de Berlin'e geçerek dadacı ve konstrüktivistlerle kaynaşır. Nazilerin, Bolşevik bir kuruluş olduğunu söyledikleri Bauhaus'u kapatma girişimlerinin ardından Moholy-Nagy önce Amsterdam'a (1933-35), oradan Londra'ya (1935-37), son olarak da Chicago'ya göçer ve her git-

tiği kentte başlattığı programlarla konstrüktivizmi yaymayı başarır. Aynı nedenlerle Bauhaus'tan ayrılıp Paris, Londra, New York ve Chicago'yu turlayan Kandinski ve Gabo da konstrüktivist enternasyonalin ajanları sayılırlar.

Kandinski ve Naum Gabo, Bauhaus tedrisatının geliştirilmesindeki başlıca hocalardır. 1922 ve 1928'de Bauhaus'u zi-

Naum Gabo, *Torso*, 1917.



yaret ederek burada dersler veren Lissitzki de Bauhaus felsefesinin inşasında son derecede etkili olmuştur. Bu üç sanatçı da, avangard sanat laboratuvarlarındaki "sol", "bilimsel" programların geliştirilmesinde öncüdürler. Gabo ve Lissitzki, Moskova'daki Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri'nin (VKhUTEMAS) kurucularıdırlar. Kandinski ise Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü'nün kurucusudur ve Özgür Sanat Stüdyoları'nda hocadır. Buralardaki bütün deneyimlerini ve birikimlerini Bauhaus'a taşırlar. Ayrıca daha önce değinildiği gibi, Rus enstitü ve atölyeleri ile Bauhaus arasında birtakım ortak programlar başlar. Bu arada, Naum Gabo'nun, 1920'de kardeşi Pevsner'le birlikte yayınladıkları ve saf bir konstrüktivizmi savunan "Realist Manifesto"su, başta De Stijl olmak üzere Avrupa'daki birçok çağdaş sanat-mimarlık-tasarım hareketi nezdinde ciddi bir etki uyandırmıştır. Gabo ayrıca, 1922'de Weimar'da düzenlenen Enternasyonal Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi'nin de sözcülerinden biridir. Kongre ertesinde, Schwitters'in Hannover'deki sergisi vesilesiyle, Naum Gabo, Moholy-Nagy, Tristan Tzara, Hans Arp, Lissitzki, Raoul Hausmann ve Hanna Höch biraraya gelirler.

Onu ustaları olarak kabul eden sanatçıların Bauhaus eğitimindeki etkisi sayesinde, Maleviç'in Bauhaus çevresindeki itibarı tamdır. O nedenle, 1927'deki Berlin ve Bauhaus ziyaretleri sırasında büyük bir ilgiyle ve saygıyla karşılanır. Maleviç yurtdışına yaptığı bu ilk ve son ziyaretine Varşova'dan başlar. Buradaki sergisinden sonra, Berlin'de bir sergi açar. Maleviç bu sergilerden önce, dışarda bir tek 1923 Venedik Bienali'ne katılmıştır. "Berlin Büyük Sanat Sergisi" kapsamındaki gösterisini düzenleyen, Berlin Sanatçılar Birliği'dir. Maleviç, sergi vesilesiyle konferanslar verir. Bir süprematizm manifestosu/tarihi sayılan *Gayri Nesnel Dünya* kitabı bu sırada ve bizzat Moholy-Nagy tarafından yayınlanır. Bau-

haus'un Dessau'daki yeni binasında Walter Gropius'u ziyaret eder. Bina onun *arkhitektoniki* tasarımlarını andırır. Maleviç 1926'da Sanatsal Kültür Enstitüsü'ndeki son görevinden de kovulmuştur. Belki de Berlin'de, Bauhaus'ta kalmayı düşünmektedir. Çünkü eserlerinin ve çalışmalarının büyük bölümünü yanında getirmiştir. Ama kalmaz, döner. Dönerken de getirdiklerini arkadaşı mimar Hugo Haring'e bırakır. Nazilerin avangard talanını atlatan bu işleri, 1951'de Amsterdam Stedelijk Müzesi satın alır. Daha önce New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) aldığı bazı eserler ise 1936'da düzenlenen "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisinde gösterilir. Berlin Duvarı yıkılana kadar Maleviç'le ilgili yegâne kaynak bunlardır.

Bauhaus'un Rus avangardıyla ittifakında başlıca etken, estetik olmaktan çok siyasaldır. Daha önce Sanat Sovyeti'nin (*Arbeitstrat für Kunst*) başkanı olan Walter Gropius, 1919'da kaleme aldığı "Bauhaus Manifestosu"nda şöyle der: "Geleceğe ait yeni yapı, her şeyi –mimarlığı, heykeli ve sanatı– tek bir formda birleştirecektir. Hep birlikte bu yeni yapıyı arzu edelim, tasavvur edelim ve onu yaratalım. Her şeyi birleştirecek olan form, yeni inancımızın kristalden bir sembolü gibi, milyonlarca işçinin ellerinde göklere doğru yükselecektir".[5] Manifesto'nun kapağı bir "sosyalist katedrali" resmetmektedir. Bauhaus manifestosu ile Rus avangardının ütopyaları aynıdır. Bu ütopya, formların, yeni bir dünya, sınıfsız bir toplum, şiirsel bir hayat yaratabileceğine inanır.

Bauhaus örneğinde görüldüğü gibi, Rus devrimci sanatçıları avangardın örgütlenmesini enternasyonal bir dava haline getiriyorlar. Aslında konstrüktivizm ve süprematizmin dünyaya yayılmasında, 20. yüzyıl başında yükselen avangard sanatla, bir dünya devrimini başarmak üzere olduğuna inanan enternasyonal komünist hareket arasındaki sıkı bağların oynadıkları rol belirleyicidir. Zamanın devrimcileriyle

avangardları aynı davayı, aynı düşü paylaşmaktadırlar: evrenin yenilenmesi. Sanatçılar, her zaman devrimcilerle aynı örgütlerde, aynı cephelerde savaşmasalar da, gerek bir özgürlük ütopyası olarak, gerekse siyasal bir ideal olarak davaları birdir. İkisi de dünyaya manifestolarla seslenirler; ve birkaç kişiyle sınırlı olsalar da, hareketleri hep "enternasyonal"dir, "uluslararası"dır. Marx ve Engels'in 1848 *Komünist Manifestosu*'yla siyaset dünyasını kuşatan manifesto edebiyatını 20. yüzyılda avangard devralır. Bütün avangard hareketler kendilerini manifestolarla duyururlar. Manifesto onlar için sadece bir retorik değildir. Aynı zamanda bir eylemdir, şiirdir, tiyatrodur, performanstır. Bir de, Marksistlerin etkin olduğu sürrealizm gibi, letrizm gibi, sitüasyonizm gibi hareketler hep birer "enternasyonal" olarak ortaya çıkarlar. Bu onların dünya çapında, kalabalık bir örgüt olduklarını ifade etmez, iddialarının, iradelerinin gücünü gösterir.

1917 ertesinde Rusya'da yaşandığı gibi, devrimci bir ortamın kızıştığı diğer konjonktürlerde de, sanatın ve siyasetin avangardları birbirlerini özdeş görürler. Avangard manifestoları inceleyen Martin Puchner'e göre, devrimin kapıda olduğu bir anda, "Dada ile, Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg'un kurduğu radikal komünist parti ve Spartakist hareket birbirlerinin devamıdırlar". Öyle ki, devrimin bozguna uğraması ve Liebknecht ile Luxemburg'un katledilmeleri üzerine Hausmann "affedilmez bir vahşet karşısında bile doğru dürüst tepki göstermeyen dünya karşısında", devrimin mirasçısının Dada olduğunu ilan eder.[6]

Rus Avangardının Kaderi

Konstrüktivizm ve süprematizmin kaybolması, yayılmasından daha hızlı ve etkili olur. Buna yol açan, önce İkinci Dünya Savaşı'nın, ondan sonra da Soğuk Savaş'ın ideolojik at-

mosferidir. İkinci Savaş arifesi, Avrupa'da otoriter devletlerin egemen olduğu bir dönemdir. 20. yüzyıl sonlarına uzanan Soğuk Savaş döneminde ise, Sovyet reel komünizmi ile Amerikan anti-komünizmi el birliğiyle Rus avangardını yok sayarlar. Ancak 1970'lerde her iki blokta da bir uyanma başlar. Sovyetler'de, 1932'den sonra evlerde ve işçi kulüplerinde sürdürdükleri kolektiflerde, özerkçe sanatlarını icra etmeyi başaran gayri resmî sanatçılar 1974'te bir sergi açmayı başarırlar: "Sonbahar Açık Hava Resim Sergisi". *New York Times*'ın haberine göre, bu sergi, "ortodoks olmayan sanatın, 1920'lerin avangard hareketlerinden sonra ülkedeki ilk büyük gösterisidir".[7] Batı'da ise, avangard mirasını yansıtan ilk sergiler, 1976'da Paris'te açılan "Çağdaş Rus Resmi" ile, 1977'de Londra'da açılan "Sovyetler Birliği'nden Gayri Resmî Sanat" sergileridir. 1977'de, bir de New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde "Rus ve Sovyet Resmi" sergisi açılır. Ama devletler arası platformda kotarılan bu sergi, bir resmî sanat sergisi olarak kalır. Batı'da Rus avangardıyla ilgili ilk etraflı araştırma ise, Camilla Gray'in 1962'de yayınlanan *Büyük Deneyim: Rus Sanatı, 1863-1922* kitabıdır.

Rus avangardımn saptırılarak baskı altına alınması yolundaki çabalar zamanımızda da sürmektedir. Modernizme ve avangarda meydan okuyan çağdaş sanat ajanları, Rus devrimci sanatını da karalamayı marifet sayarlar. Bunların başında "komünist blok"tan Batı üniversitelerine sığınıp isim yapan Boris Groys ve Tzvetan Todorov vardır.[8] İkisi de neredeyse birbirlerinin eşi olan tezlerinde, diktatörlüklerin öngördüğü totaliter devletler ile avangard sanatçıların ütopyalarını özdeşleştirirler. O zaman, avangard sanat, bu totaliter devletlerin propaganda aygıtına indirgenir. Groys ve Todorov, zaten sanatın özerkliğine, özgürlük davasına inanmıyorlar. Modernizmi harcayan bütün çağdaş sanat papağanları, veya bütün postmodern ideologlar gibi. Zaten onlara

göre, bütün tarihi boyunca sanat, ancak iktidarın egemenliği altında var olabilir. Yani özerklik yanılsamadır. Dolayısıyla, küreselleşme döneminde sanatın, piyasanın ve şirketlerin güdümünde olması tarihin gereğidir. Sonuçta, Groys ve Todorov, Stalin Rusya'sında ve Hitler Almanya'sında bu diktatörlüklerin hunharca ezdiği devrimci sanatçılarla –dadacı, ekspresyonist, konstrüktivist ve süprematistlerle– onların hizmetindeki resmî sanatçıları aynı kefeye koyarlar. Onlara göre, ister faşistler olsun, ister komünistler; ister tiranlar olsun, ister sanatçılar, dünyayı değiştirmek isteyenlerin dünyaları hep aynı dünyadır. Bu mantığı sürdürürseniz, bırakalım sanatı ve siyaseti, özgürlük fikrinden dahi geriye bir şey kalmaz. Sanatın ve edebiyatın özerkleşme tarihini hiçe sayarak, zamanı şimdiye indirgeyip, avangardı bir kalemde harcayan bu gibi ikonoklastların safsataları, sahiden de, avangardı açık açık ezen otokratların buyruklarından daha beterdir. Çünkü hegemoniktir; gönüllü kabule, rızaya dayalıdır; liberaldir. İktidarları ötekilerininki gibi ortada değildir; içkindir, örtüktür...

Rus müzelerinin arşivleri gün yüzüne çıktıkça avangardın tarihi de aydınlanıyor. Peş peşe kongreler, sempozyumlar düzenleniyor, araştırmalar yayınlanıyor, sergiler açılıyor. Adeta, süprematizmin ve konstrüktivizmin tarihi daha yeni yazılıyor. Ve bu hareketler, cevherleri ortaya çıktıkça parlıyor. Ama parladıkça da sanat ve mimarlık piyasasının gözüne giriyor. Gösteri kültürü tarafından piyasalaştırılıyor ve böylece hakikatinden tamamıyla yalıtılıyor. Örneğin, inşaatı 1971'de başlayan ve postmodern müze çığırını açan Paris'teki Centre Pompidou, sanki 1917 Devrimi'nin müzeleriyle aynı atmosferi paylaşıyormuş gibi, bir sanat laboratuvarı ya da fabrikası olarak yutturuluyor. Oysa bu onun maskesidir, kabuğudur. Aslı ise, Baudrillard'a göre "bütün kültürel enerjiyi yutan... bir kültürel füzyon ve politik caydırma" ma-



Centre Pompidou.

kinesidir; bir "kitlesel simülasyon anıtıdır".[9] Mimarlar arasında da, tasarımlarını Maleviç ve Tatlin'le yaftalamaya kalkanlar az değildir. Bunların başında, 2010 yılında Zürih'te açtığı sergide mimarlık çizimlerini Maleviç'inkilerle yan yana sergileyen Zaha Hadid gelir. "Çağdaş mimarlığın taçsız kraliçesi" olarak anılan Zaha Hadid, dev şirketlerin yönettiği bir kürenin sembolik rejiminin kurulmasında son derecede etkili bir otoritedir. Fredric Jameson, 1980'lerde yazdığı, *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* kitabında, postmodern estetiğin bir parodi değil de, bir pastiş olduğunu öne sürer. Oysa, gerek Centre Pompidou'nun, gerekse Zaha Hadid'in mimarlığı, Maleviç'lerin, Tatlin'lerin pastişi bile sayılmaz. Çünkü avangardın çağdaş simülasyonları, kendilerine mal ettikleri bir ütopyayı taklit etmekle kalmazlar, onu tam karşıtı olan bir gerçekliğe yedirerek imha ederler. Doğal olarak bu intikam pazarından müzaya-



Zaha Hadid ve Süprematizm sergisi kataloğu, Zürih, 2010.

deler de geri kalmaz. 2000'de, "nesne düşmanı" Maleviç'in, korumaya dahi aldırış etmediği, 1919 tarihli bir tuvali New York'ta Phillips tarafından 17 milyon dolara satılıverir. Maleviç, bu müzayede evi tarafından satılan en pahalı "sanat-nesnesi" rekorunu kırmıştır.[10]

Peki, 1900'lerde ortaya çıkan ve 1917-21 arasındaki zafer yılları dışında, önce Çarlık polisinin, sonradan da Stalin gizli servislerinin boğucu baskıları altında 1970'lere kadar yaşamını sürdürmeyi başaran avangard kolektiflere ne oldu?

Avangardın icat edildiği bütün o devrime, o ufka, o yaratıcı devinime? Ne yazık ki, piyasanın küresel sanat gösterilerine massedilip gitti. Artık hepsi hayallerden ibarettir, ya da kurgulardan. Avangardın kahramanları sanki gerçekte hiç var olmamıştır. Diktatörlerin yapamadığını, serbest piyasa yapmıştır.

Maleviç, *Siyah Kare*'nin ve diğer 'ikon'larının arasında, ölüm döşeğinde, Leningrad, 1935.



Notlar

1 Aykut Köksal, "Anlamın sonu ve anlamın doğuşu", *Arredemento,* 11 (1995) s. 73.

2 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution-Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes* (Princeton University Press, 2006) s. 140-144.

3 John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, s. 196, 197.

4 Christina Lodder, *Russian Constructivism*, s. 233.

5 "Success and Failure of the Bauhaus", *International Communist Current,* ICConline (24 Temmuz, 2012).

6 Martin Puchner, *a.g.e.*, s. 156, 157.

7 Valerie L. Higgins, "Official Exchanges/Unofficial Representations: The Politics of Contemporary Art in the Soviet Union and the United States 1956-1977", *Russia!* içinde, *a.g.e.*, s. 357, 358.

8 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism-Avant Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Londra: Verso, 1992, Münih 1988), Tzvetan Todorov, "Artists and Dictators", *Limits of Art* içinde (Londra: Seagull Books, 2010).

9 Jean Baudrillard, "The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence", *Simulacra and Simulation* içinde, (The University of Michigan Press, 1994) s.61.

10 Olga Speranskaya, "Works by Kazimir Malevich and His Vitebesk Students at Western Auctions", *The Russian Avant-Garde-Personality and School* içinde, *a.g.e.*, s. 119.

"0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi" (0.10. sergisi) 51, 53, 59, 155
"Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" manifestosu 161
1848 Devrimi, Fransa 31
1905 Devrimi, Rusya 66
1918-1919 Devrimi, Almanya 160
1919 Devrimi, Macaristan 176
1923 Venedik Bienali 178

ABC dergisi 174
Abramtsevo kolonisi 26, 27, 31
Academie de la Palette 171
Académie Julian 172
Ahmatova, Anna 118
akademizm 45, 125
akılcılık 31 *ayrıca bkz.* rasyonalizm
Alberti, Leon Battista 71
Yapı Sanatı Üzerine 71
Altes Müzesi, Berlin 18
Altın Post 35
Altman, Natan 66, 67, 107, 171
Anarşi dergisi 66, 70
anarşizm 23, 32, 34, 40
anti-avangard 151
Antikvariat 164, 165
Arçipenko, Aleksandr 171
Arp, Hans 46, 60, 123, 174, 178
Arts and Crafts 40, 112
Avrupa-merkezli 18, 42

Babil Kulesi 94
Bağımsız Devrimci Sanat Enternasyonali 161
Bahr, Ludwig 175
Bakst, Leon 39, 42 (r.), 43, 44 (r.)
Bakunin, Mihail 32, 33
Ballets Russes 37, 38 (r.), 39, 171
Balzac, Honoré de 31
Baranof, Aleksandr 171
Batılılaşma 18, 32
Baudelaire, Charles 35, 77, 169
Baudrillard, Jean 182
Bauhaus 61, 94, 123, 139, 174, 176-179
Benjamin, Walter 77, 84, 86, 87, 98
Pasajlar 77
"Üretici Olarak Yazar" 84, 86
Benois, Aleksandr 34, 39, 43, 44 (r.)
Bergama Müzesi, Berlin 24
Bergson, Henri 37, 55
Berlin Duvarı 179
Birinci Dünya Savaşı 25, 36, 47, 61, 65, 83, 86, 162, 170, 171
Birinci Konstrüktivistler Çalışma Grubu 80, 84
Bizans 18
Blaue Reiter (Mavi Süvari) 36
Bode, Wilhelm von 141
Bogdanov, Aleksandr 68, 110-112
Kızıl Yıldız 68
tektoloji 111
Bogoylubov, Aleksi 27
Boguslavskaya, Kseniya 174
Bonnard, Pierre 23
Borodin, Aleksandr 32
Botticelli, Sandro 165
Braque, Georges 61
Brecht, Bertolt 86
Breton, André 161
Brik, Osip 86
British Museum, Londra 18
Broom dergisi 174
Burliuk kardeşler (David ve Vladimir) 47
Bürger, Peter 166
Avangard Kuramı 166
Bytie (Nesnel Gerçeklik) kolonisi 109, 151

Cabaret Voltaire 47, 170
Café Pittoresque 47
Calouste Gulbenkian Müzesi, Lizbon 165
Campanella, Tommaso 71, 72
  Güneş Ülkesi 71-72
Centre Pompidou, Paris 182, 183
Cézanne, Paul 22, 36, 44, 46, 113, 120
  Cézanne Kulübü 109
  Cézannizm 44, 59, 66, 120, 121
Christie's müzayede evi 164
Cinéma vérité 100
Corot, Camille 27, 31
Courbet, Gustave 31

Çar I. Nikola 16, 17, 133
Çar II. Nikola 18
Çar Büyük Petro 13, 15, 18
  Büyük Petro Antropoloji ve Teknoloji Müzesi 15
Çariçe Katerina 15-17, 19
Çaykovski, Pyotr İlyiç 32
Çernikov, Yakov 72, 74 (r.), 80, 90
  "Konstrüktivizmin Bileşenleri" 80

Dada 47, 61, 170, 171, 174, 180
  dadacılar 60, 98, 170, 173, 176, 182
  dadaist 47
  Birinci Uluslararası Dada Fuarı 173
  Enternasyonal Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi 178
Daumier, Honoré 31
De Stijl 139, 170, 173, 174, 178
de Wilde, Jacob 14
Debord, Guy 100
Debussy, Claude 39
de Falla, Manuel 39
Degas, Edgar 22
Degot, Ekaterina 79
dejenere sanat 158, 159
Delaunay, Robert 36
Der Ararat dergisi 173
Derain, André 22
Devlet Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri (VKhUTEMAS) 107, 110, 123, 124, 172, 178
Devrimci Rusya Sanatçıları Birliği (AKhRR) 109, 152, 158
Diaghilev, Sergey 37, 39, 43, 171
  Ballet Russes 37-39, 171
Diderot, Denis 16
Die Freiheit dergisi 173
Die Kunstismen dergisi 174
dilbilim 55
Doesburg, Theo van 173
Dostoyevski, Fyodor 32, 33, 40
  Ecinniler 40
  Ezilenler 32
  Ölü Evinden Anılar 32
  Yeraltından Notlar 32
Duchamp, Marcel 60
Durand-Ruel, Paul 22
Duveen, Joseph 165
Dürer, Albrecht 71, 90 (r.), 91

Ehrenburg, İlya 173
Eisler, Hanns 86
ekspresyonizm 98, 142, 160, 174, 176, 182; *soyut* 166, 167
Ekster, Aleksandr 50 (r.), 51, 56 (r.)
  "Sentetik Tiyatro" 51
El Lissitzki 70, 75-79, 91, 93 (r.), 97 (r.), 98, 123-127, 128 (r.), 139, 173-176, 178
  "Dünyanın İnşa Edilmesinde Süprematizm" 70
  İki Karenin Öyküsü 78 (r.), 79, 127
  Kızıl Kamayla Beyazları Ez 78 (r.), 79
  Lenin Kürsüsü 93 (r.)
  PROUN 76, 77 (r.), 79, 127, 128, 174
  "Sanatın Fethedilmesi" 76
empresyonizm 36, 151, 154
entelijansiya 33, 34, 40, 86, 105, 109
Ermitaj Müzesi, St. Petersburg 11, 14, 16-19, 23, 24, 27, 118, 121, 164, 165
Eşek Kuyruğu grubu 35, 48
Eyfel Kulesi 91
Eyzenşteyn, Sergey 100-102, 111, 153
  Potemkin Zırhlısı 102

faktografi 86
faktura 81, 84
Faşizme Karşı Halk Cephesi 160
faydacı 61
Fedorov-Davidov, Aleksi 141-143, 164
Fénéon, Félix 23
fenomenoloji 55
Florenski, Pavel 109
Ford, Henry 83
  Fordizm 83

formalizm 34, 45, 46, 55, 120, 141, 143, 151, 157
Fourier, Charles 32, 111
  Fourierist 32
fovistler 36
Fransız Devrimi 11, 129
fütürizm 44-48, 51, 66, 67, 83, 108, 113, 117, 120, 121, 142, 147, 149
  Fütürist Manifesto (Marinetti) 36, 113
  kübo-fütürizm 44, 49, 155

G dergisi 174
Gabo, Naum 81, 87, 92 (r.), 94, 123, 137, 174, 177, 178
  "Realist Manifesto" 138, 178
Gan, Aleksey Mihailoviç 84
  Konstrüktivizm 84
Gaugin, Paul 22, 46
Gautier, Theophile 34
Geiçenko, Semyon 132, 134
Genç Sanatçılar Birliği (OBMOKhU) 108, 137
Gençlik Birliği 35, 36, 108
gesamtkunstwerk 17, 35, 37, 40, 122
Gezginler 26, 30, 31, 150, 152
Ginzburg, Moisey 94
Glavmuzei 129, 164
Gleizes, Albert 36
Goebbels, Joseph 159
Gogol, Nikolay 32
Gonçarova, Natalya 27, 39, 43, 44, 47, 48
Grabar, İgor 129, 130
Gray, Camilla 26, 27, 34, 62, 65, 66, 100, 125, 181
  Büyük Deneyim: Rus Sanatı, 1863-1922 181
Greenberg, Clement 161
Grişenko, Aleksey 117
Gropius, Walter 123, 175, 179
  "Bauhaus Manifestosu" 179
Grosz, George 61, 62 (r.), 173
Groys, Boris 181, 182
Gülbenkyan, Sarkis 165

Habermas, Jürgen 40
Hadid, Zaha 183, 184 (r.)
Halk Eğitim Komiserliği (Narkompros) 105, 107, 109, 129, 149, 164, 174, 176
  Halk Eğitim Komiserliği Görsel Sanat Bölümü (İZO) 116
Hals, Frans 165
Haring, Hugo 179
Hausmann, Raoul 178, 180
Heartfield, John 61, 62 (r.), 86, 173
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 56, 169
Heidegger, Martin 55
Hermes Trismegistus 54, 69
Hitler, Adolf 158, 182
Hlebnikov, Velimir 69, 91, 108, 175
Höch, Hanna 178
Husserl, Edmund 55
Huysmans, Joris-Karl 22

International Style 94

İkinci Dünya Savaşı 12, 24, 125, 160, 166, 180
ikon sanatı 18, 21, 26, 27, 29, 41, 59, 120
İsakov, Sergey 59
İskenderiye Müzesi 14

Jacobson, Roman 55
Jameson, Fredric 183
  Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı 183
Jensen, Robert 23

Kahlo, Frida 161
Kahnweiler, Daniel-Henry 22-23
Kamaneva, Olga 107
Kandinski, Vasili 22, 37, 42, 69, 107, 110, 117, 120, 122-124, 142, 173-175, 177, 178
  Sanatta Ruhsallık Üzerine 42, 69, 173
Kant, Immanuel 55, 169
Karo Valesi 35, 36, 108
Kızıl Ordu Tiyatrosu 157
klasizm 26, 27, 31, 54, 83, 126
Klein, Cesar 175
Klutsis, Gustav 92 (r.), 94, 98, 127, 148 (r.)
Komün Sanatı dergisi 66
Komünist Fener komünü 87
konstruksiya 84
konstrüktivizm 12, 21, 43, 46, 51, 52, 55, 59, 61, 71, 73, 79, 80, 83, 84,

87, 90, 94, 95, 98-100, 107, 108, 110-112, 120-123, 136-138, 140, 149, 151, 153, 155, 159, 170-173, 176-180, 182
Kostakis koleksiyonu 21, 22, 88 (r.), 148 (r.)
Köksal, Aykut 170
Krinski, Vladimir 107
Kropotkin, Pyotr 32, 33
Kruçyomh, Aleksey 48, 50
Güneş Üzerindeki Zafer 48, 49, 108
Kunstkamera 14, 15
Kurbanovski, Aleksi 55
"Kazimir Maleviç ve Erken 20. Yüzyıl Avrupa Düşüncesi" 55
kübizm 36, 43, 44, 45, 55, 59, 67, 117, 120, 121, 142, 171
kübo-fütürizm 44, 49, 155
Kültür Devrimi 31, 140, 158, 164

Ladovski, Nikolay 107
Le Corbusier 61, 83, 172, 173
L'Esprit Nouveau 172
LEF dergisi 86, 98, 99 (r.), 109
Léger, Fernand 36, 171
Leibniz, Gottfired Wilhelm von 69
Lenin, Vladimir İlyiç 21, 93 (r.), 105, 111, 147, 149, 152 (r.), 170, 171
Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması 171
Lepke, Rudolph 164
letrizm 180
Lhote, André 36
Liebknecht, Karl 180
Lipchitz, Jacques 171
Lodder, Christina 156
Rus Konstrüktivizmi 156
Lorianov, Mihail 39
Louvre Müzesi, Paris 11, 18, 113
Lukács, György 142
Lunaçarski, Anatoli 105, 106, 109, 110, 112, 116, 118, 130, 147, 149, 151, 164, 175, 176
Luriye, Artur 68
Luxembourg Müzesi, Paris 116
Luxemburg, Rosa 180

Maleviç, Kazimir 22, 44, 47, 49 (r.), 52, 53 (r.), 54, 55, 56 (r.), 57, 69, 72, 73, 110, 116, 117, 124, 125, 142, 154 (r.)-157 (r.), 174, 175, 178, 184, 185 (r.)
Beyaz Üzerine Beyaz 57
Die Gegenstandlose Welt (*Gayri Nesnel Dünya*) 123, 178
"Kübizmden Süprematizme – Yeni Pentür Realizmi" 53
"Müzeler Üzerine" 113, 117
saf pentür kültürü 44
"Sanatın Sayısal Temelleri" 69
Siyah Kare 45, 48, 52, 54, 55, 69, 76, 153, 155, 185 (r.)
Mallarmé, Stéphane 169
Mamontov, Savva İvanoviç 26
Manet, Édouard 23, 169
Marc, Franz 173
Marinetti 36, 46, 83, 113
"Fütürist Manifesto" 36, 113
Marx, Karl 90, 180
Alman İdeolojisi 90
Komünist Manifesto 180
Marksist sergiler 140-143
Marksizm 79, 84, 111, 140-143, 149, 161, 180
Marshall Planı 167
Martinelli, Giusseppe 16
Matisse, Henri 21, 22, 36, 46
Matyuşin, Mihail 48, 50, 69, 108, 116
Güneş Üzerindeki Zafer 48, 49, 108
"Sanat Değil Hayat" 108
Mavi Gül 35, 42, 142
Mayakovski, Vladimir 27, 47, 86, 91, 95, 99 (r.), 108, 114, 115 (r.), 147, 174
150.000.000 147
Bir Trajedi 108
Yüksek Sesle Okunmak İçin 174
Mellon, Andrew 165
Melnikov, Konstantin 172
mesenlik 40
Metropolitan Sanat Müzesi, New York 181
Meyer, Hannes 123, 153
Meyerhold, Vsevolod 95-98, 100, 107, 109, 111, 156
Mihneviç, L. 124
Milinis, Ignatiy 94
Millet, Jean-François 31
minimalizm 170
Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York 166, 179
modernizm 18, 19, 23, 26, 32, 35, 39,

41, 51, 66, 77, 94, 105, 142, 158, 161, 166, 169, 174, 181
modernleşme 12, 13, 18, 19, 25, 32, 113
Moholy-Nagy, László 81, 123, 174, 176, 178
Monet, Claude 22
Morozov, Ivan 20, 23, 46, 120, 130
Morozov, Mihail 23
Moskova Edebiyat Çevresi 48
İmparator Maksimilyan ve Oğlu Adolf 48
Moskova Koleji 27
Moskova Sanat Tiyatrosu 51
Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü (INKhUK) 107, 110, 122, 123, 125, 136, 176, 178, 179
Musorgski, Modest Petroviç 32, 38
Mussolini, Benito 46

nadire kabineleri 13, 15
Narkomfon Komün Evi 94
natüralizm 31
süpra-natüralizm 154
Nietzsche, Friedrich 34, 37, 55
Tragedyanın Doğuşu 34
nihilizm 55, 60
Novembergruppe 175
Novyi LEF dergisi 86

Objet dergisi 79, 173
objet trouvé 60
October grubu 153
On Dörtler Devrimi 30 *ayrıca bkz.* Gezginler
Openski, Peter 69
Osupov, Feliks 162
Ozenfant, Amédée 61, 83, 173

Özgür Sanat Stüdyoları (Svomas) 109, 110, 179
Özgür Sinema hareketi 100

Partisan Review dergisi 161
Pasternak, Boris 108
Pechstein, Max 175
Pentür Kültürü Müzesi, Moskova 117, 120, 130, 140
Perugino, Pietro 165
Petersburg Serbest Sanatçılar Arteli 30 *ayrıca bkz.* Gezginler
Pevsner, Natan (Antoine) 81, 137, 178
"Realist Manifesto" 138, 178
Phillips müzayede evi 184
Picasso, Pablo 18, 21, 22, 24, 36, 37 (r.), 39, 44-46, 61, 120, 171
Platon 54, 55
neo-Platonizm 69
Platoncu estetik 54
Platonik 35
Poggioli, Renato 33
Avangard Kuramı 33
Popova, Lyubov 56 (r.), 95, 111, 171
Poussin, Nicolas 165
prodüktivizm 86, 98, 123
Prokofiev, Sergey 39
proleter müzeleri 130, 131, 134
Proletkült 68, 110-112, 149, 176
Proudhon, Pierre-Joseph 32
Puchner, Martin 171, 180
Devrimin Şiiri: Marx, Manifestolar ve Avangardlar 171
Puni, İvan 56 (r.), 108, 110, 116, 172-175
Punin, Nikolay 90 (r.); 118, 119, 121, 139
"Sanatçının Müze Etkinlikleriyle İlişkisi" 118
Puşkin Müzesi 23, 24, 136 *veya* III. Aleksandr Güzel Sanatlar Müzesi 24
pürizm 61, 83
Pythagoras 54, 69

Radişçev Müzesi 27
Raffaello 165
Rahmaninov, Sergey 32
rasyonalizm 50, 83, 139 *ayrıca bkz.* akılcılık
Ravel, Maurice 39
ready-made 60
realizm 20, 23, 29, 31, 32, 42, 51, 55, 59, 126, 153-156, 158, 159, 166; *dünya ötesi* 155; *heroik* 152, 153; *klasik* 159; *komünist* 167; *kübo-fütürist* 155; *sosyal* 31, 34, 147, 152; *sosyalist* 22, 31, 67, 153, 158, 160, 166, 167; *proleter* 153; *pentür* 54, 74; *pleb* 31
Redon, Odilon 22
Rembrandt 122, 162, 165
Renoir, Pierre-Auguste 22
Repin, İlya 27, 30 (r.), 150
Rimski-Korsakov, Nikolay 32

Rivera, Diego 153, 161
Rodçenko, Aleksandr 47, 68, 79-81, 85-88, 94, 98, 99 (r.), 107, 108, 115 (r.), 116, 117, 136-138, 142, 157, 172
Saf Kırmızı Renk 137
Saf Sarı Renk 137
Saf Mavi Renk 137
romantizm 32, 35, 66, 73, 94, 169
Rosanova, Olga 135, 136
Rousseau, Félix 22
Rönesans 16, 18, 40, 69, 71, 135
Rubens, Peter Paul 114, 165
Rus Akademisi 19, 171
Rus Devlet Müzesi 18
Rus Malikânelerini İnceleme Topluluğu 25
Ruskin, John 40, 112
Ruych, Fredrik 14

Saint-Simon, Henri de 32, 111
Sanat Dünyası cemiyeti 34, 35, 37, 39, 42, 142; *dergisi* 35, 37, 42
Sanat Enternasyonali dergisi 175
sanat için sanat 34, 161
sanatın özerkliği 62, 63, 73, 105, 126, 153, 181
Sanatsal Bilimler Akademisi (RAKhAN) 110
Sanatta Yeni Akımlar Birliği 108
Satie, Erik 39
Saussure, Ferdinand de 55
Schapiro, Meyer 161
Schopenhauer, Arthur 55
Schönberg, Arnold 173
Schwitters, Kurt 46, 60, 123, 174, 178
Merzbau 46
Merz dergisi 174
Seba, Albert 14
Secession 35, 37
sekülerleşme 14, 29
Seligman, Germain 164
sembolizm 42, 43, 49, 59, 79, 94, 155, 169
Serseri Köpek kafesi 47
Sisley, Alfred 23
sitüasyonizm 100, 143, 180
Skriabin, Aleksandr 32, 35, 122
Soğuk Savaş 12, 166, 167, 180, 181
Sol-Kanat Modern Sanat Müzesi, Vitebesk 124
sosyal sanat 34
sosyal sorumluluk 40
Sovyet Yazarları Kongresi (1934) 160
Spartakistler 174, 180
Stalin, Josef 19, 21, 22, 25, 31, 67, 118, 134, 140, 153, 158, 159, 161, 164, 165, 182, 184
Stalinizm 142, 161; *anti-* 161
Stam, Mart 174
Stedelijk Müzesi, Amsterdam 173, 179
Stenberg, Vladimir 80, 98
Stepanova, Varvara 21, 80, 81, 84, 86, 87, 107, 117, 138
"Genel Konstrüktivizm Teorisi" 80
Stites, Richard 95
Devrimci Hayaller 95
Strauss, Richard 39
Stravinski, İgor 35, 39, 44 (r.)
strüktüralizm 55, 59 *ayrıca bkz.* yapısalcılık
Sturm dergisi 174
süprematizm 12, 21, 43-45, 48, 51-57, 59, 69-72, 75, 79, 107, 120, 121, 123, 126, 127, 135, 136, 149, 151, 154, 155, 159, 170, 172-174, 178-180, 182, 184 (r.)
sürekli devrim 161
sürrealizm 47, 143, 161, 180
"Sürrealist Manifesto" 51

Şagal, Marc 22, 48, 124, 125, 174
Şişkin, İvan 27
Şmit, Fyodor I. 132
Müzecilik: Teşhir Sorunları 132
Şövale Ressamları Cemiyeti (OST) 109, 151
Şukin, İvan 20, 22, 23, 46, 120, 130
Şukin, Sergey 36, 37 (r.)

Tarih ve Gündelik Yaşam Müzesi 132
Tatlin, Vladimir 21, 27, 43, 45-48, 52, 58 (r.), 59-63, 67-69, 73, 79, 81, 82 (r.), 89 (r.), 90, 91, 94, 95, 107-110, 116, 122, 124, 137-139, 142, 151, 156, 157, 171, 173, 175, 183
kontr-rölyef 45 (r.), 52, 59, 61
Letatlin 59, 60 (r.)
Makine Sanatı 61, 62 (r.), 173
rölyef pentür 46
Tatlinizm 61
Üçüncü Enternasyonal Anıtı 82 (r.), 90 (r.) *veya* Tatlin Kulesi 91, 93

Taut, Bruno 175
Taylor, Frederick 83
Bilimsel Yönetimin İlkeleri 83
Taylorizm 82, 95, 109, 112, 128; *Bolşevik* 109
tek ülkede sosyalizm 160
tektonika 81, 83, 84
Tiepolo, Giambattista 165
Tiziano 18, 165
Todorov, Tzvetan 181, 182
Tolstoy, Lev 31, 32, 33 (r.), 147, 150
Sanat Nedir? 31
Tretyakov Müzesi 20-22, 134, 140-143, 153
Yeni Tretyakov 22
Tretyakov, Pavel 20, 23
Tretyakov, Sergey 86, 87, 97 (r.), 98
operativizm 87, 98
Trotskaya, Natalya 129
Troçki, Lev 17, 94, 129, 161
Troçkizm 161
Truva Hazinesi 24
Tsiolkovski, Konstantin 68
Dünya Gezegeninin Ötesi 68
Turgenyev, İvan 32
Avcının Notları 32
Tzara, Tristan 178

Udaltsova, Nadejda 171
ulusallaşma 29, 34
Uluslararası Çağdaş Sanat Dergisi 173
Umanski, Konstantin 61, 173, 175
Rusya'da Yeni Sanat 1914-1919 61, 173
UNOVİS kolektifi 70, 71 (r.), 109, 125-127

ütopya 40, 65, 68-71, 73, 75, 79, 90, 94, 179-181, 183; **–cı** 32, 40, 94, 111, 112
ütopik 70, 95
ütopist 40

van der Rohe, Mies 123, 174
van Eyck, Casper 165
van Gogh, Vincent 22
Vasari, Giorgio 135
Vasileva, Maria 171
Vasilyev, Fyodor 27
Velazquez, Diego 165
Vertov, Dziga 99, 100, 108
"Film Hakikati" (Kino-Pravda) 99, 100, 102
Sine-Göz 100
Vitruvius 71
Vlaminck, Maurice de 23
Vollard, Ambroise 22
Vrubel, Mihail 42, 43 (r.)

Wagner, Richard 35, 37
Walden, Herwath 174
Washington Ulusal Müzesi 165
Watteau, Antoine 165
West-Ost grubu 175
Wölfflin, Heinrich 55, 141

yapısalcılık 170 *ayrıca bkz.* **strüktüralizm**
Yeni Ressamlar Cemiyeti (NOZh) 109, 151

Zadkine, Ossip 171
Zamyatin, Yevgeni İvanoviç 68
Biz 68
Zaum manifestosu 49, 51
"Halkın Beğenisine Tokat" 49
Zola, Émile 31

SanatHayat • Tarih • Eleştiri • Kültür • Politika

Modernlik-Modernizm

Charles Baudelaire **Modern Hayatın Ressamı**

Georg Simmel **Modern Kültürde Çatışma**

Oscar Wilde **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil -** ***Estetik ve Etik Üzerine***

Neil McWilliam **Sanat / Ütopya-*Mutluluk Hayalleri -*** ***Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)***

Ali Artun (ed.) **Bir Muamma-SanatHayat-Aforizmalar**

Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (ed.) **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı -** ***Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus***

Deniz Artun **Paris'ten Modernlik Tercümeleri -** ***Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri***

Michael North **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**

Michael Baxandall **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim -** ***Stilin Toplumsal Tarihine Giriş***

Theodor W. Adorno, Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht **Estetik ve Politika:** ***Realizm-Modernizm Çatışması***

Avangard Teori / Eleştiri

Peter Bürger **Avangard Kuramı**

Ali Artun (ed.) **Sanat Manifestoları -** ***Avangard Sanat ve Direniş***

Walter Benjamin **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri -** ***Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı***

Ali Artun (ed.) **Sanat / Siyaset -** ***Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika***

Ahu Antmen (ed.) **Sanat / Cinsiyet -** ***Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri***

Ali Artun **Sanatın İktidarı -** ***1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik***

Çağdaş Estetik

Jean Baudrillard **Sanat Komplosu -** ***Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1***

Jacques Rancière **Estetiğin Huzursuzluğu - *Sanat Rejimi ve Politika***

Ali Artun, Nursu Örge (ed.) **Çağdaş Sanat Nedir? - *Modernlik Sonrasında Sanat***

Ulus Baker **Sanat ve Arzu** Tansu Açık (ed.)

Begüm Özden Fırat, Aylin Kuryel (ed.) **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**

Mario Perniola **Sanat ve Gölgesi - *Sanattan Geriye Ne Kaldı?***

Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi

Theodor W. Adorno **Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi**

Ali Artun **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi - *Estetik Modernizmin Tasfiyesi***

Ali Artun (ed.) **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm - *Kimlik ve Estetik***

Chin-tao Wu **Kültürün Özelleştirilmesi - *1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi***

Julian Stallabrass **Sanat A.Ş. - *Çağdaş Sanat ve Bienaller***

Don Thomson **Sanat Mezat - *12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı, Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi***

Sibel Yardımcı **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**

Ali Artun (ed.) **Sanat Emeği-*Kültür İşçileri ve Prekarite***

Eleştirel Müzecilik

Ali Artun **Müze ve Modernlik - *Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1***

Ali Artun (ed.) **Müze ve Eleştirel Düşünce - *Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 2***

Ali Artun (ed.) **Sanatçı Müzeleri**

Wendy M. K. Shaw **Osmanlı Müzeciliği - *Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi***

Mimarlık ve Avangard

Hal Foster **Tasarım ve Suç - *Müze•Mimarlık•Tasarım***

Hal Foster **Sanat Mimarlık Kompleksi - *Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği***

Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo (ed.) **Arzu Mimarlığı - *Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek***

Ali Artun (ed.) **Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş**

Ali Artun

SANATIN İKTİDARI

1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik

Tarihte sanatın sanatı yönettiği yegâne dönem, 1917 Devrimi'nden sonraki birkaç yıl. Bu birkaç yılda Rus İmparatorluğu'nun bütün sanat mirası, Avrupa'nın en zengin müzeleri ve koleksiyonları, akademiler, tiyatrolar, kurumlar avangard sanatçıların eline geçti. Ama onlar sanata karşıydılar; sanatı parçalamak, müzeleri yakıp yıkmak, akademileri kapatmak istiyorlardı. Peki, sanatın iktidarını ele alınca ne yaptılar? Sanatı nasıl yönettiler? Devrimle ve komünizmle nasıl bağlandılar?

En önce, sanatı, sanatın varlığıyla ilgili bir sorgulamaya dönüştürdüler. Bir bilgi ve iktidar siyasetine çevirdiler. Hayatla bütünleştirerek, sanat icrasını devrimci bir eylem gibi yaşadılar. Formun ve nesnenin "sıfır noktası"nı keşfederek sanatı tamamıyla kavramsallaştırdılar; soyutu icat ettiler. Müzeleri herkese açık atölyeler, forumlar, laboratuvarlar olarak örgütlediler. Bütün kenti bir enstalasyona, tiyatro sahnesine çevirerek, sanatın hayatını karnavallaştırdılar. Sanat enternasyonallerini başlattılar...

Sanatın kısacık iktidar dönemindeki deneyimleri, avangardın bir kehaneti sayılmalıdır. 20. yüzyıl sanatında eleştirel, çatışmacı ne varsa, işaretleri Rus avangardına çıkar. Bu sadece sanat için değil, mimarlık, tasarım, tiyatro, sinema için de doğrudur. Estetik için de geçerlidir. "Devrim sanatı", yalnızca sanatın ontolojisi ve praksisiyle ilgili değil, sanatın yönetimiyle, eğitimiyle, müzecilikle, küratörlükle ilgili olarak da hâlâ sonsuz bir ufuk serer önümüze.

Kapak: Vladimir Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*, 1919.

İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi
73242
İstanbul Ticaret Üniversitesi Kütüphanesi