

Weimar Cumhuriyeti'nde Avangart

Avant-Garde in Weimar Republic

ÖZET

Avangart bir sanat disiplini içerisinde hem biçim hem de söylem düzeyinde verili geleneği aşmaya yönelmiş pratiklerin genel adıdır. Özellikle erken Yirminci Yüzyıl boyunca sanat disiplinleri avangart atılımlarla keskin değişimlere uğramışlardır. Weimar Cumhuriyeti de erken yirminci yüzyıl avangardının geliştiği ve öne çıktığı tarihsel kesitlerden biridir. Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılmasının ardından kurulan Weimar Cumhuriyeti'nde Sanayi kapitalizminin beraberinde getirdiği çelişkiler, Sovyet etkisi ve yenilginin getirdiği yıkım özgün bir avangardın ortaya çıkması ile neticelenmiştir. Weimar avangardı hem biçimsel yenilikleri ile öne çıkmış hem de dönemin Almanya'sının içinde bulunduğu koşullar paralelinde biçimdeki yenilikleri toplumsal bir dönüşüm hedefiyle birleştirmeyi başarmıştır. Weimar avangardının bir diğer önemli özelliği de avangardı münhasıran bireysel bir atılım, sanat eserini de bireysel bir yaratım olmaktan çıkarmaya, sanatı kamusalılaştırmaya yönelmeleridir. Weimar Cumhuriyeti döneminin özgün koşullarının eseri olan Weimar avangardı, Nazilerin iktidara gelmesi ile tasfiye edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Avangart, Dışavurumculuk, Sovyet Sanatı, Soyut Biçimcilik, Soyut Sanat, Weimar Cumhuriyeti

ABSTRACT

Avant-garde is the general name of practices within an art discipline that tend to transcend the given tradition both in form and discourse. Especially during the early twentieth century, art disciplines underwent sharp changes with avant-garde breakthroughs. The Weimar Republic is one of the historical sections where the early twentieth century avant-garde developed and came to the fore. In the Weimar Republic, which was established after Germany's defeat in the First World War, the contradictions brought about by industrial capitalism, Soviet influence and the devastation brought about by defeat resulted in the emergence of a unique avant-garde. The Weimar avant-garde not only stood out with its formal innovations, but also succeeded in combining formal innovations with the goal of social transformation in parallel with the conditions in Germany at the time. Another important characteristic of the Weimar avant-garde is that they tended to publicise the avant-garde from being an exclusively individual breakthrough and the work of art from being an individual creation. The Weimar avant-garde, which was the result of the unique conditions of the Weimar Republic, was liquidated after the Nazi clique came to power.

Keywords: Abstract Art, Avant-garde, Expressionism, Soviet Art, Suprematism, Weimar Republic

GİRİŞ

Weimar Cumhuriyeti, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım ve Ekim Devriminin Tarihte Yarattığı Kırılma ile Sanayi Devrimi'nin radikal dönüşümlerini yeni bir merhaleye taşıdığı bir dönemin ürünüdür. Başkenti Berlin, o anda dünyada hangi taş yerinden yonuyorsa en azından bir örneğini sokaklarında görebileceğiniz bir yerdir (Brossat, 2004: 100-102). Savaşın yıkımları, Hohenzollern Hanedanlığı ile Prusya Monarşisinin çöküşü, Avrupa'nın en örgütlü işçi sınıfına sahip oluşu, Ekim Devrimi ve Sanayi devriminin üretim ve mübadele hatlarının Avrupa'nın kalbindeki yoğunlaşan kütlesinin etrafında şekillenmiş oluşu Weimar Cumhuriyeti'nin yoğun bir çelişki mekânının üzerinde kurulmasına ve bu bağlamda da Toplumsal çelişki ve çatışmaların –en azından kapitalistleşmiş bir toplum bağlamında- çok daha çeşitli bir çizelgede gerçekleştiği, modernitenin teorik ve pratik doruklarından bazılarının içerisinde tecessüm ettiği özel bir tarihsel kesit olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Weimar Cumhuriyeti'nin yoğun çatışmalarla örülmüş toplumsal yapısı, pek çok farklı alanda daha önce denenmemiş olanların denendiği, daha önce sözü edilemeyenlerin edildiği bir atılğan modernitenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hem savaşın yarattığı tahribat hem de Ekim Devrimi'nin yarattığı tarihsel kırılma ve proletaryanın ekim devriminden devşirdiği moral ve kudret nedeniyle söz konusu bu atılğan modernite sadece Weimar Cumhuriyeti'ne özgü değildir kuşkusuz. Dönem, tüm Dünya'da bir dizi kırılmayı takip eden sarsıcı dönüşümleri, devrimleri, atılımları ve geri çekilmeleri sahnelemektedir. Bu bağlamda Weimar Cumhuriyeti bu dönüşümün sadece küçük bir parçasına tekabül etse ve dönüşümün sadece belirli bağlamlarda anlamlı bir atılıma

Ozan Giray Şahin¹ 

How to Cite This Article

Şahin, O.G. (2023). "Weimar Cumhuriyeti'nde Avangart" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:9, Issue:108; pp:5615-5632. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sssj.68222>

Arrival: 06 January 2023
Published: 28 February 2023

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Arş. Gör. Dr., Anadolu Üniversitesi, Hukuk Fakültesi, Genel Kamu Hukuku ABD, Eskişehir, Türkiye. ORCID: 0000-0002-9221-676X

dönüşmesine sahne olabilmıştır. Weimar Cumhuriyeti'nde zirvesine ulaşan ve Modernitenin en parlıtlı örneklerinden bazılarını veren önemli bir uğrak olarak avangart, İnterbellum'un çatırdayan dünyasında, bu çatırdamaların atılğan, cüretkâr ve pervasızca kötülenmesi kolaycılığı nedeniyle bugün adını ağzımıza almaktan çekinir olduğumuz modernitenin zirvelerinden birine tekabül etmektedir.

Elinizdeki çalışmada Weimar Cumhuriyeti döneminde ortaya çıkan bu özgül sanat atılımının döneme hakim olan avangart ruhu içinde nasıl özgül bir yere oturduğu bir yanda savaştan mağlup çıkmış bir halkın kendiyile ve tarihiyle girdiği çatışmadan diğer yanda da Ekim Devrimi ile birlikte yeni bir moment kazanan sınıf mücadelesinden beslenen bu özgün sanat atılımının çağdaşlarından nasıl ayrıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Söz konusu inceleme bir yandan Fransız avangardı karşısında (Lynton, 2015: 9-10; Stein, 1938; Barr, 1974) geri planda kalan Alman avangardının Fransız avangardını aşan niteliklerini vurgularken diğer yandan da Üçüncü Reich'in korku hikâyelerinin gölgesinde kalan bir Almanya ve onun sanatına hakkını teslim etmeye çalışacaktır. Teslim edilecek olan hak üç temel unsur kapsamı açısından önemlidir ve bu nedenle bu çalışma kapsamında incelenmektedir. Bu unsurlardan ilki, Post-Modern/Post-Yapısalcı epistemoloji dolayısıyla kurulan ve Nazizm'i münhasıran modernizmle özdeşleştirerek modernitenin kazanımlarını reddetmeye yönelik yaklaşımın (Huyssen, 1981) zannedildiği denli pür, tutarlı ve açıklayıcı bir özdeşlik olmadığıdır. Tarih, Nazizm üzerinden tanımlanan bir otoriteryanizme indirgenemeyecek modernleşme örnekleri ile doludur. Söz konusu örnekler, çalışmanın devamında Weimar Avangardı üzerinden de göreceğimiz üzere insanlığın en nitelikli kazanımlarından bazılarına da denk düşmektedirler.

İlk unsur ile bağlantılı olarak ele alınacak olan ikinci unsur, Nazi rejiminin moderniteyle zannedildiği kadar özdeş olmadığı aksine, moderniteden sadece tekniği devralıp bunu katı bir anakronizmle işleyen, teknik ve endüstriyel bir anakronizmle özdeş olduğudur.

Burada ele alınacak son unsur ise önceki iki unsura ilişkin çıkarımların sanat pratiğine sağaltılması bağlamında bir Nazi avangardından bahsetmenin mümkün olmamasıdır. Bu mümkün olmama hali avangardın temel niteliklerinden kaynaklanıp sadece bir takım yeni tekniklerin kullanımının tek başına, adına avangart denilebilecek bir sanat pratikleri dizgesi ya da öbikleşmesi oluşturmaya yetmeyeceği, avangardın sadece bir teknik değil eş zamanlı olarak bir biçim ve ideoloji sorunu olduğunu da bilmek gerektiğini bize gösterecektir.

AVANGARDI ANLAMAK

Avangart, 20. Yüzyıl'da sadece sanatla kısıtlanamayacak bir öneme sahiptir. XVIII. Yüzyıl'ın sonunda askeri harekâtları kolaylaştırmak amacıyla kullanılan öncü birliklere verilen addan türeyen Avangart kavramı (Szabolcsi, 1971: 49), 20. Yüzyıl'dan itibaren belirli bir alanda gerçekleşen değişimlerin öncülerini ve yerleşik bir pratikler-tutumlar düzenini terk eden, sarsan, kıran ve dönüştüren hareket ve kimseleri adlandırmak amacıyla kullanılmıştır (Pinto, 2004: 61). Bu nedenle avangardın şimdiki anlamını modern dönem içinde bulduğunu; yani kavramın açıkça modern olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Avangart üzerine tartışmalar onun iki temel özelliği üzerine odaklanmaktadır. Bu özellikler bazen birlikte ele alınmakta bazen ise birbirinden ayrılmaktadır. Avangardın bu iki özelliği arasındaki diyalektik bu çalışmanın Weimar Avangardı üzerinden anlatmaya çalıştığı atılğan modernite ve Nazi avangardı diye bir kavramın reddi bağlamında önem taşıdığı için ele alınacaktır.

Avangardın ilk temel özelliği onun biçimsel özelliği olarak da ele alabileceğimiz yeni olanın ortaya çıkarılması ve uygulanmasıdır. Biçimsel özellikten kastedilen çalışmanın konusu olan sanat disiplini bağlamında avangart sıfatını taşıması söz konusu olan eserin ilgili sanat disiplini bağlamında yerleşik biçimsel gelenekten farklı olmasıdır (Schueller, 1977: 397). Buradaki biçimsellik belirli pratiklere yüklenen belirli bir nitelik olarak avangardın kendi biçimsel özelliklerine ilişkindir. Avangardın biçimsel özellikleri bu bağlamda o güne kadar henüz ortada olmayan yahut olsa bile avangardın neşet ettiği pratikler bağlamında henüz kullanılmamış olan aygıt, malzeme, teknik ve biçimsel öğeleri kapsar. Bu öğeler teknik (fotoğraf, sinema, baskı vb.) ya da aygıt (fotoğraf makinesi, kaynak makinesi vb.), malzeme (çelik konstrüksiyonlar, çöpler vb.) ya da daha önce kullanılmamış biçimsel öğeleri – buradaki biçimsel kavramı avangardın neşet ettiği pratiğin kendi biçimsellik tasavvuruna denk düşmektedir- (geometrik biçimler, formların kübik deformasyonu, bedenlerin karikatürize edilmesi) ve biçimdeki yenilikleri kapsar. Tüm bu öğeler, avangardın verili pratikler düzeni içinde ayrıksı bir pratik oluşturmak için ihtiyaç duyduğu maddi öğelerdir.

Avangart söz konusu olduğunda biçimsel atılım temel bir kriter olmakla beraber avangardın biçimsel yönünü mutlaklaştırmaktan da kaçınmak gerekmektedir. Özellikle Frankfurt Okulu'nun araçsal akıl-araçsal modernite yaklaşımında görebileceğimiz üzere biçimsel dönüşümlere, söz konusu dönüşümlerin somut pratiklere taşındığı nesnel koşullar ve ideolojik uzamı bir yana bırakarak değer yükleme eğilimi son kertede modernitenin insanlığın

başına gelen kötü hadiselerin asıl sorumlusu ilan edilmesi gibi açıklama kudretinden yoksun ve ancak kendisini doğrulayabilen önermelerle neticelenmektedir. Avangart salt biçimsel bir farklılık olarak kabul edildiği takdirde Sovyet Devrimi'nin büyük sinemacısı Dziga Vertov ile Nazi propaganda yönetmeni Leni Riefenstahl arasındaki fark silinmekte ve hatta daha acı olan Fritz Lang gibi 20. Yüzyıl'ın en büyük yönetmenlerinden biri salt avangardın biçimsel kriterlerini dikkate alan bir analizde Riefenstahl'ın karşısında gerici bir pozisyonda kalmaktadır. Lang'ın işçi sınıfının maruz kaldığı sömürüyü distopik bir kurguda anlatan ve Meyerhold-Eisenstein ekolüne yoğun öykünmelerle dolu olan başyapıtı Metropolis'in Riefenstahl'ın Faşizmi idealize eden belgeseli Triumph des Willens'in karşısında geri bir yapıt olarak anılmasıyla neticelenebilecek bu salt biçimci avangart kavramsallaştırması tam da bu nedenle sorunludur. Aynı zamanda moderniteyi bütün kötülüklerin anası olarak görme probleminin bir çıktısı da olan bu analizin problemi, tekniği kendinden menkul bir anlamı olan bir fenomen olarak görmesidir.

Tekniğin ya da konu üzerinden gidersek Avangardın anlamı kendinde mevcut olan, kerameti kendinden menkul bir fenomen olarak görülmesi salt belirli bir tekniğin kullanımının o tekniğin özgülendiği üretim tarzı, üretim ilişkileri ve o tekniğin içerisinde kullanıldığı pratiğin bağlı olduğu ideoloji yok sayma bağlamında Vertov ile Riefenstahl'ın, Nazi rejimi ile Sovyet rejiminin birbirine eşlenmesi gibi büyük yanlışlıklara sebep olmaktadır. Bunun önüne geçmek için ise Avangardın ikinci temel özelliği olan ve aslında avangart açısından daha belirleyici olan ideolojik özelliği dikkate almak gereklidir.

Avangardın tarihsel/ideolojik özelliği, sanat eserinin içerisinde tecessüm ettiği nesnel koşullarla; üretim tarzı, üretim-mücadele ilişkileri düzeni ve ideolojiyle olan ilişkisidir. Bu ilişki içerisinde herhangi bir pratiğe avangart niteliğini kazandıran şey verili pratikler düzleminin ve ideolojinin daha yeni olan bir pratikler düzlemi ve ideoloji uğruna aşılması, tahrip edilmesi, yırtılmasıdır. Böylesi bir atılganlık avangardın tarihsel özelliğidir. Avangart sadece yeni biçim, teknik ve malzemenin kullanılmasıyla değil verili tarihin aşılması yeni bir tarihin arzulanması, pratiğin tarihin olağan akışını dönüştürme çabalarına aktarılmasıyla ve ancak ondan sonra tekniğin devreye girmesiyle açıklanabilecektir.

Avangardın tarihsel özelliğinde bahsedilen, aşma, geride bırakma, yenilenme arzusu her zaman kitlesel siyasal mücadelelere doğrudan bir eklemleme anlamına gelmeyecektir. Tarihsellik son kertede tarihin olağan akışını dönüştürmeyi ve ileri taşımayı amaçlayan siyasal mücadelelere eklemlemeyi kapsasa da sadece avangardın neşet ettiği pratiklerin sanat disiplin ve geleneği içerisinde, onun tarihsel biçimini değiştirmeye yönelik sınırlı da olsa bir dönüşümü gerçekleştirme çabası da bu tarihsel özelliğin vücuda geldiğini tespit edebilmemiz için yeterlidir. Bu bağlamda Piet Mondrian'ın hiçbir siyasi karşılığı olmayan çabaları da salt desen ve figürasyon pratiklerinde gerçekleştirdiği dönüşüm nedeniyle avangardın sınırları içinde sayılabilecektir.

Avangardın tarihsel özelliği, sanat özelinde sanat eserinin üreticisinin daha önce anlatamadığı, anlatılmamış olan şeyleri nasıl anlatacağına ilişkin olup bu bağlamda içerik ve biçim mefhumlarının iç içe geçtiği bir görüntü arz etmektedir (Lynton, 2015: 13). Söz konusu özellik avangart ile modernleşmenin bir aradalığının güzel bir göstergesidir. Tıpkı avangart gibi modernite de daha önce olmayan şey ve şeylerin gerçekleştirilmesi yani insanlığın kendi tarihini bir adım öteye götürme çabasına denk düşmektedir. Bu özellik avangardın, ister aydınlanmacı, ister Marksist isterse de gelenekçi olsun son kertede sanat pratiğini verili olanın ötesine taşıma – bunu hem biçimsel hem de tarihsel düzeylerde yapma çabası olduğunu göstermektedir (Lynton, 2015: 14).

Öyleyse avangart için artık şunu söyleyebilmek mümkündür. Avangart verili bir pratiğin, vulger işleyişinin yeni teknik, biçim ve malzemelerle dönüştürülmesi ve onun ideolojik ilişki ve biçimlerinin pratiğin başka bir tarihsel biçim içinde yenilenmesi için dönüştürülmesidir (Pinto, 2004: 63; Kagan, 2008: 253). Sanat özelinde geldiğimizde ise bu birliktelik hem yeni teknik ve malzemeyi hem de imgelemin ve imgelem ile sanat arasında kurulan ilişkinin yenilenmesi, imgelemin yerleşik ya da arkaik biçimlerine sırt çevrilip yeni olanın aranması anlamına gelecektir. İşte bu nedendir ki Vertov yahut bir Marksist olmayan Mallarmé avangart iken Belgesel tekniğini kullanan Riefenstahl'ın yeni teknik ve aygıtların kullanımı dışına kesif biçimde anakronik bir imgelemle yüklü ve tarihin daha ileri bir pratikle dönüştürülmesi yerine anakronik bir imparatorluk fantazmasını idealize eden belgeseli avangart sayılamayacaktır; çünkü Vertov, Man Ray ya da Mallarmé'daki imgelem zenginliği Riefenstahl'da yerini geçmişe ait imgelerin totemistik-fetişistik bir biçimde yeniden üretilmesine bırakmıştır.

WEİMAR AVANGARDININ KÖKLERİ

Weimar avangardının içinden çıktığı dönem, modernitenin kapitalist sanayi devrimine yaslanan salt bir teknik ilerleme olmaktan çıktığı bir dönemdir. Özellikle Ekim Devrimi ile birlikte kapitalist modernleşmenin modernliğin tek biçimi olduğu kabulünün tarihsel olarak çürütülmesi beraberinde modernliğin yeni alan ve imkânlarının keşfine, modernliğin tarihi dönüştürebilme iddiasına bu kez işçi sınıfından güç alarak yeniden sahip çıkan bir yaklaşıma ve böylece de 19. Yüzyıl'da zirveyi gören kapitalist modernleşmenin, yine modern dürtü, tutum ve pratiklerce

aşılmaya çalışılmasını getirmiştir. Elbette modernlikte gerçekleşen bu dönüşüm her zaman kendini Marksist bir danda ortaya koymayacaktır. Ama yine de Ekim devriminin kapitalist modernleşmeye karşı ortaya koyduğu güçlü iddia Marksistlerden tutun da gelenekçilere kadar pek çok yeni modernlik kipliğinin ortaya çıkması için gerekli olan ideolojik kırılmanın temelinde yatmaktadır ve Weimar Avangardının da bu kırılmadan payına düşen ölçüde beslendiğini söylemek hiç de isabetsiz olmayacaktır.

Weimar avangardının özgün karakterinin biçimlenmesine etki eden bir diğer önemli unsur da Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımları ve neden olduğu kırılma ve dönüşümlerdir (Becker, 2000: 71). Söz konusu kırılma ve dönüşümler yerleşik toplumsal değerlerin ciddi biçimde sarsılmasını beraberinde getirdiği ölçüde avangardın içinde oluşacağı özel bir zemin teşkil etmiştir. Almanya açısından savaşın yenilgiyle sonuçlandığını yani Alman kapitalizmi ve onun siyasal biçiminin savaştan yenilgiyle çıktığını göz önüne alırsak Büyük Savaş'ı takip eden dönüşüm dalgalarının, son derece ciddi ve batıdaki varyasyonlarından farklı etkiler doğurduğunu söylemek mümkün olacaktır. Fakat yine de Weimar avangardına karakterini veren ve onu genel avangarttan ayıran asıl özellik Büyük Savaşın yarattığı kırılmanın Sovyetlerde gelişen avangart tutumlarla birleşmesidir. Bu bağlamda Weimar avangardının kökenlerini Sovyet avangardından anlatmaya başlamak yerinde olacaktır.

Ekim Devrimi'nin sadece çarlığın devrilmesi ya da sınai üretim araçlarının kolektifleştirilmesine indirgemek mümkün müdür? Böyle bir indirgeme tarih bilgisi ya da yöntemiyle haklı çıkarılabilir mi? Bu soruların cevabı son derece basittir. Ekim devrimi yahut bir başka devrim fark etmeden şayet bir devrimden yani basit bir yönetici kadro değişiminin ötesinde sınıfsal egemenlik paradigmasında bir değişimden bahsediyorsak o zaman sınıfsal egemenlik paradigmasının değişmesinin temel unsurları ve sonuçları olan üretim tarzı, birikim rejimi ve siyasal biçimdeki yapısal değişikliklerden bahsettiğimiz ölçüde bu ekonomik politik dönüşümün gündelikteki pratikleri ve bu pratikler üzerinden yaşam biçimlerini yani Althusser'ci bir ifadeyle ideolojik yapıyı değiştirdiğinden de söz ediyoruz demektir ve sanat da bu dönüşümden payına düşeni alacak ve özellikle de devrimlerin avangardı beslercesine toplumsal kabulleri, yerleşik pratikleri ve sağduyunun etrafında şekillen konformist estetiği parçalayan dinamikleri avangardın içinde tecessüm edeceği son derece uygun bir ortama denk düşecektir.

Ekim Devrimi ve ardından kurulan Sovyetler Birliği bir yandan ekonomik ve siyasal biçimlerde yapısal dönüşümleri gerçekleştirirken diğer yandan, yine Gramsci'ci bir ifadeyle toplumsal pratikleri ve bu pratiklerin bütünsel ideolojisi olan sağduyuyu da dönüştürmeyi amaçlamaktadır. İşte bu amacın içinde yetişen Sovyet Avangardı sanata ilişkin o güne kadar gelen belirli yerleşik kalıpları parçalayışı ve Yirminci Yüzyıl'ın ilk çeyreği boyunca yavaş yavaş biriken modern sanat pratiklerini Ekim Devrimi'nin ekonomik-siyasal-toplumsal vizyonu ile buluşturması sayesinde Weimar ve genel olarak Avrupa avangardının önemli kaynaklarından biri olmuştur (Birnholtz, 1973: 146-147). Sovyetlerde ortaya çıkan ve sanatın toplum ve toplumsal pratiklerle olan ilişkisini vulgerlik batağına düşmeden sırtlanan sanat atılımları daha sonra Alman Avangardının en belirleyici özelliklerinden olan kamusal bir imgelem ve iktidar perspektifi momentlerinin temellerini atmıştır.

Sovyet sanatçıları, devrimin başlamasını takiben, bir an bile beklemeden daha sonra Sovyet Avangardı olarak bütüncül bir nitelik kazanacak olan bir dizi atılımı başlatmışlardır. Devrimin sadece devlet aygıtının ele geçirilmesi ve üretim araçlarının kolektifleştirilmesiyle gerçekleşmeyeceğinin, aynı zamanda gündelik yaşam pratiklerinin de ekonomik-politik dönüşümlere bağlı olarak bir devrim geçirmesi, proletarya diktatörlüğünün kendi estetiğini ve ideolojik pratikler dizgesini oluşturması gerektiği (Albera, 2004: 66) yani proletarya diktatörlüğünün ve devrimin bir ideolojiye gereksinim duyduğunun farkında olan pek çok isim hiç vakit kaybetmeden çalışmalarına başlamışlardır.

Eğer bu dönem için bir başlangıç anı belirlenecekse o an 28 Ekim 1918'de Pravda'nın Kızıl Meydan'da toplanan halk tarafından yüksek sesle okunması o an olmalıdır. Çünkü aynı Pravda Vladimir Mayakovski'nin "Yergiye Açılan Pencereler" isimli eserini barındırmaktadır (Moreau, 2004: 22). "Yergiye açılan pencereler" ile başlayan çığır daha sonraları Sovyet Avangardının özellikle Sanatın Kamusalılığı işlevini taşıyan iki örneği olan "Rosta Windows" afişleri dizisine ve Rosta Tiyatrosu ile onu takip edecek olan Ajit-Prop pratiklerini doğurmuştur.

"Rosta Windows" bir çizgi roman tadında tasarlanan afişlerden oluşmaktadır. Afiş dizileri Sovyet Devrimi'nin kazanımlarını halka anlatmak adına hazırlanmış olup, sanatın kamusal bir faaliyet, kamusal bir söylemin taşıyıcısı olarak bilinçli bir biçimde ve aynı zamanda proletarya lehine açık bir biçimde kullanımının ilk örneklerindendir. Afişlerin çizimi ve metinlerin büyük bir kısmı Mayakovski'nin elinden geçmiş olan bu çalışma bir sonraki aşamada Malevich'in soyut biçimciliği ile birleşecek ve Sovyet Avangardının en verimli örneklerinden biri olan El Lissitzky'nin çalışmalarında tekâmül edecektir.

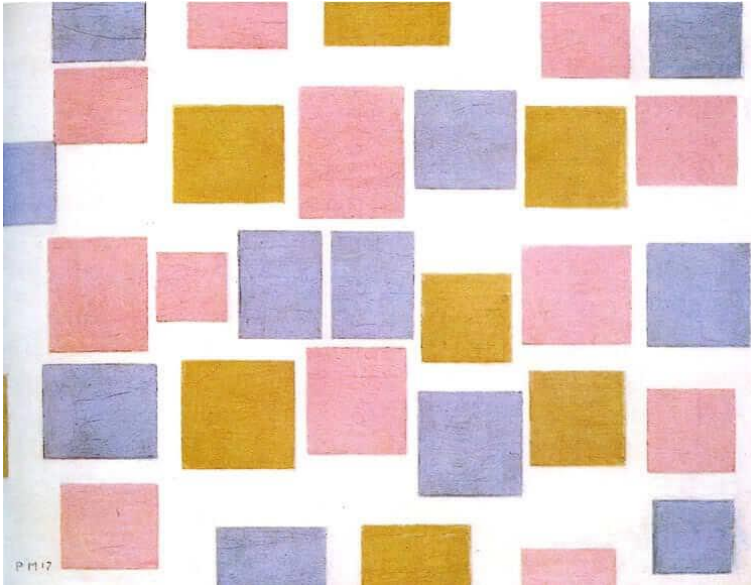
Rosta Windows Serisinin sanatın kamusal bir pratiğe dönüşmesi adınının en önemli özelliklerinden biri kamusal imgelem ile uyuşmayı reddeden biçimsel tavrıdır. Mayakovski ve arkadaşları Aslında bir nevi Çağdaşları olan Henri Matisse'in mükemmelleştireceği (bkz. Şekil 1); fakat Fransız Avangardının içe kapanıklığının etkisinde

biyelselleştireceği tekniğe benzer bir biçimde basit ve çocuksu imgeler kullanarak ne vulger denebilecek kadar basit ne de Daha sonraları Piet Mondrian'da görüleceği gibi anlaşılmaz bir salt biçimciliğe (bkz. Şekil 2) kaymamış olan bir tutum benimsemişlerdir. Rosta grafik dizi ile resim sanatı karikatüre doğru yaklaşmış ve sanat kamusal anlatımın denendiği bir pratiğe dönüşmeye ve eş zamanlı olarak deneyselleşmeye de başlamıştır.



Şekil 1: Henri Matisse, Le chat aux poissons rouges, 1914

Kaynak: <https://www.thegreatcat.org/the-cat-in-art-and-photos-2/cats-in-art-20th-century/henri-matisse-1869-1954-french/>



Şekil 2: Piet Mondrian, Composition with Color Planes, 1917

Kaynak: <https://www.piet-mondrian.org/composition-with-color-planes.jsp>

Mayakovski'nin Yergiye Açılan Pencere adlı eseriyle açılan çığırdan çıkan ikinci sanat atılımı ise Ajit-Prop'tur. Ajitasyon ve Propaganda kelimelerinin bir araya getirilmesinden oluşan bu terim genelde devrim sonrasında gündelik hayatta yürütülen propaganda ve sanat faaliyetlerini imlemekle birlikte özel olarak Sovyet coğrafyasının

dört bir yanına trenlerle giden sanatçıları ve onların pratiklerini anlatmaktadır. Ajit-Prop trenleri adıyla da anılan bu trenlerle Sovyet coğrafyasının en ücra köşelerine kadar giden sanatçılar, içlerinde sergi vagonlar, sinema tesisatı, tiyatro vagonu vb. bulunan bu trenler aracılığıyla devrimin fikirlerinin yayılması ve buradan devrimin pratiklerinin yayılmasını amaçlamışlardır (Pinto, 2004: 62). Rosta Tiyatrosu, TRAM (Genç İşçiler Tiyatrosu) gibi grupları bünyesinde barındıran Ajit Prop hareket daha sonraları Brecht'i de derin bir biçimde etkileyecek olan Etkin Tiyatro gibi modern fikirler ile kamusal bir faaliyet yürütmüştür (Moreau, 2004: 22-23). Söz konusu pratikler daha sonraları özellikle Erwin Piscator ve Brecht Tiyatrosunu derinden etkileyecektir (Lynton, 2015: 137).

Sanatın Kamusallaşması ile başlayan Sovyet Avangardının, Weimar Avangardına etkisi burada da kalmamıştır. Sovyet Avangardı, kapitalist coğrafyada son kertede reklamcılık ve kitle kültürü metaları ile birleşecek olan soyut biçimciliği ve modern öncesi gelenek-imge-pratiklerin tasfiyesini temellerini Mayakovski, Rosta'cılar ve Ajit-Prop'çuların atmış olduğu kamusal ve politik bir imgelem ve sanat anlayışı ile birleştirecektir. Bu birleşim ise ilerleyen dönemde Bauhaus ve George Grosz'un çalışmalarını derin bir biçimde etkileyecektir.

Sovyet Avangardının Weimar avangardına bir diğer etkisi de sanatın kamusallaşması kadar hakim estetiğinin, burjuva değerlerinin, burjuva biçim de imgelemine sanatın dışına atılması vurgusudur. Dziga Vertov'un Sine Göz Manifestosu'nda (Vertov, 2007: 3-8) açık biçimde gördüğümüz bu tavır burjuva iktisadi düzeninden neşet eden ideolojik pratiklerin ve buna bağlı olarak da burjuva estetiğinin tasfiyesi çabasına denk düşmektedir. Lissitzky'nin soyut biçimciliği Rusya burjuvazisi ve aristokrasisinin figüratif estetik geleneğine karşı konumlandırılmasında somutlaşan bu atılım Weimar Avangardında en yetkin biçimini George Grosz'da bulacak olan burjuva kapitalist toplumun estetiğine, değerlerine, işleyişine ve pratiklerine yönelik bir meydan okumanın temellerine yerleşecektir.

Resim alanına geldiğimizde Sovyet avangardı soyut biçimciliğe getirdiği kendine özgü yorumla kendini göstermektedir (Roman, 1981). Soyut biçimcilik her ne kadar ekim devriminin ürünü olmasa da özellikle Kazimir Malevich ve daha da önemlisi Lissitzky'nin ellerinde Sovyetlere özgü bir pratiğe evrilmiş ve Soyut biçimciliğin kürenin geri kalanındaki örneklerinden ayrılarak salt biçimlerden oluşmuş ve en nihayetinde grafik sanatı üzerinden reklam endüstrisi ve Ikea'ya transfer olacak olan salt biçimsel tutumun terk edilmesi ve soyut biçimciliğin kompozisyonlarının tarihsel anlatıların taşıyıcısı konumuna gelmesiyle bir zirveye ulaşmıştır.

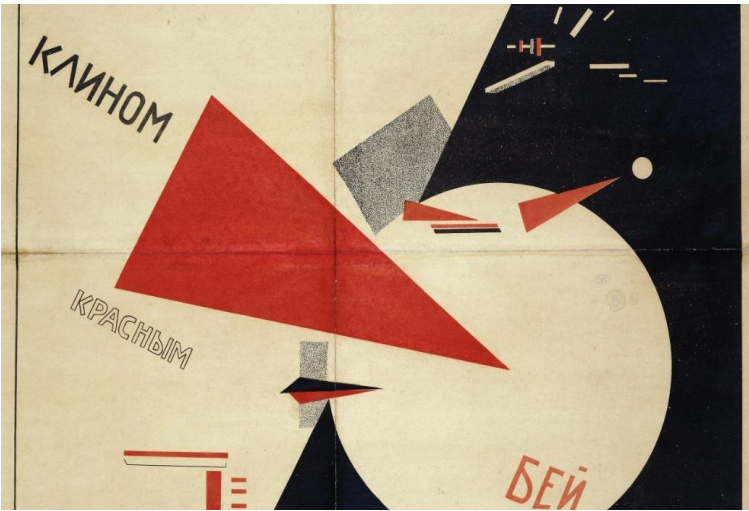
Bu zirvenin ilk adımı Ekim Devrimi öncesinden bir eser, Kazimir Malevich'in Siyah Kare adlı tablosudur (bkz. Şekil 3). Malevich'in 1915 tarihli bu eseri adından da anlaşılabilirliği üzere siyah bir kareden ibarettir. Siyah Kare'nin sanat tarihindeki önemi ise iki farklı boyutta kendini göstermektedir. Anılan boyutlardan ilki Malevich'in soyut biçimciliğin zirvesini tek bir hareketle yakalamasıdır. Soyut biçimciliğin, figüratif olmayan, basitçe anlamlandırılmayan formlardan oluşan kompozisyonları Malevich'in bu eserinde kompozisyon mefhumunun dahi reddedilmesi ve soyut biçimin bizzat eserin yekûnunda, tek bir form yani siyah kare ile sahnelenmesi ile terk edilmiştir. Malevich'in eserinde karşımıza çıkan bu ilk çarpıcı vurgu temelde avangardın biçimsel özelliğinin bir yansımasıdır. Ama Malevich'in siyah karesi burada durmaz. Avangardın biçimsel tutumunun radikal bir ifadesi olmasının yanı sıra eser, avangardın tarihsel niteliği açısından da bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Malevich, izleyenin karşısına sadece bir figür, bir kompozisyon ya da bir dizi form çıkarmayı reddetmemiştir. O bunları da aşan bir biçimde izleyicinin karşısında sanat olarak kabul edilen geleneğin o ana kadar anlamlandırdığı hiçbir şeyi çıkarmamaya karar vermiştir. Siyah kare bu yüzden önemlidir çünkü onda eksik olan şey sadece figürler yahut kompozisyon değildir. Renk de yoktur onda, formda hatta tualin üzerine bir koruyucu dahi sürülmemesi bağlamında metaya gösterilen özen de yoktur. Bu bağlamda siyah kare burjuva estetiğine dair ne varsa toptan reddeden bir eserdir. Bir gösterme çabasının değil bir göstermeme iradesinin ürünü olan bu eserde Malevich Burjuva estetiğini biçiminden içeriğine kadar tüm veçhelerinde reddetmiş ve hatta burjuva dünyasına dair hiçbir şeyi göstermeyerek siyah bir kareyle bu çabasını zirveye taşımıştır. Malevich'in siyah karesindeki tarihsel avangart tutum öylesine önemlidir ki Sovyet soyut biçimciliğinin radikallik, atılganlık ve tarihsel tutum bağlamına soyut biçimciliğin genelinden sert bir şekilde ayrılmasının temeline yerleşecek (Lynton, 2015: 77-82) ve son kertede El Lissitzky'nin devrimci soyut biçimciliğine kapı aralayacaktır.



Şekil 3: Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*. 1915

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Kazimir_Malevich%2C_1915%2C_Black_Suprematic_Square%2C_oil_on_linen_canvas%2C_79.5_x_79.5_cm%2C_Tretyakov_Gallery%2C_Moscow.jpg

Sovyet avangardının Weimar avangardına etkisi bahsini kapatırken son durağımız Sovyet avangardının ve Sovyet soyut biçimciliğinin zirvesi olan El Lissitzky'dir. Lissitzky, Malevich'in Siyah Kare'sindeki burjuva biçim, estetik ve figürasyonunun katı reddi biçiminde ortaya çıkan olumsuzlayıcı tavrı aynen devralmış; fakat bu reddiyeyi bu kez işçi sınıfının mücadelesinin soyut biçimcilikle birleştiği daha atılgan bir forma evirtmiştir. Lissitzky'nin eserlerinde soyut biçimler artık burjuva sanatının katı bir reddiyesi olmanın ötesine geçerek İşçi sınıfının tarihsel mücadelesinin söylemini taşımaya başlayacaklar yani Malevich'in reddiye yüklü bir anlam ile doldurduğu soyut biçimler bu kez avangardın ikinci unsuru olan tarihsel unsurun atılgan, geleceğe ve işçi sınıfının iktidarına yönelik bir perspektifle yüklediği daha yeni ve daha devrimci bir pratiğe konu olacaklardır (bkz. Şekil 4). El Lissitzky'nin eserlerinde görülen şey soyut biçimciliğin bir reddiyenin anlatımını kurgulama merhalesini aşarak işçi sınıfının tarihsel mücadelesine anlatması dahası bunu anlatabiliyor olması yani açık olmasıdır. Lissitzky'nin soyut biçimlerle kurduğu kompozisyonlar, özellikle ve "Beyazları Kızıl Bir Darbe ile Yen" (Resim), soyut biçimlerin yaygın bir anlaşılabilirlik düzeyinde bir anlatıyı taşıyabilmesi ve hala avangart ve sanat olabilmesinin yani vulgarleşmemiş olmasının en nitelikli örneğidir.



Şekil 4.: El Lissitzky, *Beyazları Kızıl bir Darbe ile Yen*, 1923

Kaynak: <https://smarthistory.org/suprematism-part-ii-el-lissitzky/>

Sovyet Avangardının Weimar Avangardına hem biçim hem de içerik düzeyindeki yoğun etkisini takiben Fransız avangardının etkisine sıra gelmiştir. Fakat aşağıda açıklanacağı üzere aslında bu etki son derece sınırlıdır ve büyük ölçüde biçimsel düzeyde yani, üretim tekniği, malzeme, renk ve doku tercihleri düzeyinde kalmıştır.

Fransız Avangardı, Weimar Avangardı ile benzer biçimsel tutumların benimsenmesine rağmen mesele sanat eserinin, sanat pratiğinin, sanatçının eylemi ve üretiminin toplumsal işlevine, sanatın anlamına geldiğinde arada ciddi bir farklılık mevcuttur. Weimar avangardının, Sovyet deneyiminden devraldığı kamusal, iktidar perspektifi, açıklayıcılık gibi unsurlar Fransız Avangardında yerini Dada'nın anlamı anlamsızlıkla tahviline, biçim ve üsluptaki ilerlemenin söz konusu içerik olduğunda içe kapanma ve bireyselliğin yüceltildiği bir hayalcilik ile birleştirilmesine bırakmıştır. Bu farklılık kendini en açık biçimde Dada, Vassily Kandinsky ve Rene Magritte'de göstermektedir. El Lissitzky'nin proletaryanın görsel propaganda aracına dönüştürdüğü soyut biçimcilik, Kandinsky'de renk ve biçimlerle kurulan son kertede Bergsoncu tinsel bir ilişkiye evrilmiş (Kandinsky, 1977) (Resim 12) ya da aynı doku, renk ve figürasyon tekniğini kullanmalarına Rağmen Grosz burjuva toplum ve değerleri alenen hicvederken (Resim 10) Magritte gerçeküstücü bir içe kapanmayı aşamamıştır (Resim 11).

Grosz ve Magritte arasındaki karşıtlık, Fransız Avangardı ile Weimar Avangardı arasındaki karşıtlığın bir özetine tekabül etmektedir. İki ekol arasındaki bu farklılığın pek çok nedeni vardır kuşkusuz. Ama belki de en önemli neden Fransa'nın Büyük Savaş'taki galibiyetinin Fransız Kapitalizminin ve onun ideolojik mekanizmalarının savaştan büyük ölçüde yara almadan çıkmasını sağlamasıdır. Bu nedenle olacaktır ki Fransız Avangardının savaşa olan tepkisi başta olmak üzere gerek biçimsel gerekse içeriğe ilişkin kaygıları son kertede Grafik sanatları ile piyasaya entegre edilebilecek bir Kandinsky ve onun soyut biçimciliği, 21. Yüzyıl'da herhangi bir şeyi herhangi bir anlama başvurmadan ve büyük ölçüde sanat piyasasına hakim olan meta estetiği kriterlerine yaslanarak sanat diye vaftiz etmek için kullanılacak olan bir Dada ve anlamsızlığı estetik yerine geçirmenin gerekçesi olacak olan, teknik açıdan mükemmel bir Dali ile biçimlenirken Weimar Almanya'sı Kathe Kollwitz, Otto Dix, Emile Nolde ve "Dahi" George Grosz'u ortaya çıkarmıştır. İşte bu nedenlerden ötürü Fransız Avangardı ile Alman Avangardı arasındaki ilişki Sovyet Avangardı ile olan ilişkiye nazaran son derece kısıtlı ve sınırlı bir ilişkidir.

Bitirmeden önce son olarak Kandinsky için bir parantez açılması gerekmektedir. Kandinsky'nin bu çalışma kapsamında Fransız Avangardı içinde anılması, bir pop ikonu olarak Kandinsky ve onun sanatsal pratiğinden beklenenlerle ters duruyor gibi gözükmemektedir. Hâlbuki asıl Kandinsky sanatsal pratiğine yüklenen içeriksel-toplumsal-devrimci değeri taşıyamayacak durumda olmalıdır. Kandinsky'de tıpkı Malevich, El Lissitzky ve Klee gibi soyut biçimcilikle uğraşmıştır ya da en azından asıl tanındığı alan soyut biçimciliktir. Hiç şüphesiz dönemin şartlarında Kandinsky'nin sanatsal pratiği biçimsel açıdan ciddi bir ilerlemeye tekabül etmektedir. Ne var ki soyut biçimcilik salt bir biçimsel mefhum olarak ele alındığında, sanat yapıtı git gide Mondrian'ın anlamsız renk dizilerinde doruğa ulaşan bir metinsel boşluğu temsile saplanmakta, renklerin ve biçimlerin çeşitli formasyonlarla ifade edilmesinden daha ileri gidememektedir (Lynton, 2015: 81-85). İşte Kandinsky'nin problemi budur. Kandinsky'nin soyut biçimcilik ile olan serüveni Malevich, Klee ve Münhasıran Lissitzky'den farklı olarak renk ve biçimlere ilişkin bir dizi sezgisel-tinsel varsayımın tuvale dökülmesi biçiminde ilerlemiş ve bu bağlamda Kandinsky sanatı modern biçimleri pratiğe dökmesine rağmen içeriğinde post modernliğin müjdecisi olan bir anlamsızlığa takılı kalmış, tarihe, dünyaya ve topluma bir şey anlatma cesaretini bir türlü gösterememiştir. Bu nedenle olsa gerektir ki Lissitzky ve Malevich ancak meraklısı için bilinebilen isimlerken, Kandinsky post-modern kültür çölünün en popüler isimlerinden biri olarak soyut biçimciliği grafiklere, reklamlara, T-shirtlere, çantalara taşıyan popüler kültür endüstrisinin en ünlü metalarından biri olmaya mahkûm edilmiş, içerdiği avangart unsurlar meta estetiği tarafından ortadan kaldırılmış ve pazarlanabilir bir estetikle ikame edilmiştir (Ngai, 2005: 812-813).

WEİMAR AVANGARDI

Weimar Avangardının biçim, biçem ve içeriğe yönelik tutumlarını etkileyen eş zamanlı dışsal etkenler yine eş zamanlı olarak Weimar dönemi Almanya'sının ve genel olarak dünyanın geçirdiği yapısal dönüşümlerin bir sonucu olup, Weimar Avangardının ortaya çıkışı da kendisine kaynaklık eden biçim, biçem, içerik kaynaklarını da yaratan bu dönüşümlerden bağımsız düşünülmemelidir.

Söz konusu dönüşümlerden ilki, Büyük Savaş'ın ardından Almanya'da hâkim olan yerleşik yapıların, söylemin ve pratiklerin ciddi bir biçimde sarsılmasıdır. Bu sarsılma Prusya Monarşisinin yıkılmasını takiben kurulan Weimar Cumhuriyetinde en basit biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. Cumhuriyet, Prusya Aristokrasisinin merkezinde olduğu alman siyasal geleneğinin radikal bir tasfiyesine denk düşmektedir ve faal olduğu dönem içinde Almanya'yı Büyük Savaş'a götürerek sona erecek olan geleneksel yapı, ideoloji ve pratikleri ciddi bir biçimde sarsmış; alman toplumu bu dönemde gerçek anlamda bir altüst oluş yaşamıştır. Kilise etkisinin, eski aristokrasi ve onun çevresel pratikler düzleminin, askeriye-devlet-aristokrasi özdeşliğinin ve kapitalist-endüstriyel ekonomik biçimin yerleşik sınıfsal hegemonyasının ciddi bir şekilde sarsıldığı bu dönem, sanat pratiği üzerinde de doğrudan sonuçlar doğurmuş ve

Weimar Avangardının Prusya ve Almanya'nın yerleşik gelenek ve pratikleriyle sanatsal bir hesaplaşmaya girmesine neden olmuştur (Storer, 2015: 171-172).

Alman toplumunun yaşadığı bu kırılmaya ek olarak, aslında avangart sanatın genel teorisine de mündemiç olan çok önemli bir diğer etken de sanat eserinin tabii olduğu üretim ilişkilerinin dönüşmesidir. Bu batı sanatında izlerini Rönesans'a kadar sürebileceğimiz bir süreç olup temelde sanat eserinin üretildiği, satıldığı, sergilendiği ilişkilerin ve daha da önemlisi sanat eserini üretenin yaşamını idame ettirmek için gerekli olan metalara ulaşım ilişkilerinin dönüşmesiyle açıklanabilecektir. Weimar Cumhuriyeti özelinde bu dönüşümün kökleri Bismarck döneminin sosyal politikalarına kadar götürülebilecektir. Burada önemli olan sanat eserini üreten kimsenin bu eseri kim için ürettiği ve üretimi ile yaşamını idame ettirmesi arasındaki ilişkinin yani üretim ilişkisinin emek gücünün sahibi nezdindeki görünümünün niteliğidir.

İlk temel örneklerini Rönesans'ta gördüğümüz bu dönüşüm sanat eseri üreticisinin yaşamını idame ettirmek için eserini kime sunduğu sorusunun cevabının eserin niteliği ve üreticinin pratiğinin özgünlük, yaratıcılık yenilikçilik doğrudan etkilediği bir ilişki üzerine oturmaktadır. Bu düzlemde, şayet üretici sanat eserini bir aristokrat, bir burjuva ya da kilise gibi tanımlı ve oturmuş bir merkeze sunmakla kısıtlanmışsa, sanat eserinin niteliğinin eserin alıcısının (ki tekrar vurgulamak gerekirse bu alıcı kitlesi son derece sınırlıdır ve sanat eseri üreticisinin eserini bunlara sunmaktan başka bir şansı yoktur) talepleri ve beğenileri tarafından belirlenmesi durumu ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda avangart, sanat eseri üreticisinin eserini tanımlı, kısıtlı ve alternatifsiz bir pazara sunduğu bir durumun gevşemesi, dağılması veya ortadan kalkmasını gerektirmektedir. Ancak bu dönüşüm gerçekleşikten sonradır ki sanat eseri üreticisi kendi beğenisini ve yaratıcılığını esere (yine de yeni pazarın koşullarıyla sınırlı olmak üzere) aktarabilecektir (Fischer, 1974: 67-72).

Yukarıda temel hatları verilen bu ilişki Weimar avangardının ortaya çıkmasında da etkilidir ve bu etki üç kademede açıklanabilecektir. İlk kademede Almanya'nın salt bir kapitalist ulus devlet imparatorluğu olmaktan çıkıp kapitalistleşmiş bir piyasa ekonomisinin yanı sıra burjuva ideolojisinin de tam anlamıyla hâkim olduğu bir ülkeye dönüşmesi görülecektir. Dönüşüm burjuvazinin siyasal iktidarı tam olarak ele geçirmesi ile birlikte piyasa ilişkilerinin ideolojik alanda dizginsiz bir biçimde ilerleyebilmesi ile mümkün hale gelmiştir; dolayısıyla Weimar avangardının kökenleri Weimar Cumhuriyeti'nden de önceye kadar da götürülebilmektedir. İkinci kademede Almanya'da ortaya çıkan ve son kertede güçlü bir işçi sınıfının mücadelesine ve kapitalist-feodal yönetici sınıfın bu mücadeleyi, çelişkileri söndürmek yoluyla sağaltmayı amaçlamasına bağlı olarak işçi sınıfının –her kademede düzey aynı olmasa da- yaşam şartlarının sosyal pratikler ve önlemler yoluyla iyileştirilmesi yatmaktadır. Anılan iyileştirme Bismarck döneminden başlayarak Alman işçi sınıfının Lenin'in işçi aristokrasisi dediği bir niteliğe kavuşmasını sağlayacak ve onlara sanat yapıtının, tikel olanların olmasa bile kitlesel olanlarının alıcısı olma imkânını verecektir. Söz konusu imkân sanat eseri üreticisinin eserini sunduğu itlenin ve bu bağlamda içinde hareket edebileceği ideolojik alanın daha da genişlemesi ve Weimar avangardının belirleyici momentlerinden biri olan sanatın –Sovyetler düzeyinde olmasa da- burjuva sınırlar içerisinde kalmak kaydıyla kamusallaşmasında etkili olmuştur.

Üçüncü adımda ise Büyük Savaş ve Ekim Devriminin ardından sadece Pazar üzerinden anlaşılamayacak denli radikal bir politik ortamdan söz etmek gerekmektedir. Bir yandan Alman sanatçıların üretimlerinin ideolojik hinterlandı genişlemeye devam ederken aynı anda Ekim Devriminin dalgaları ile birlikte şiddetlenen sınıf mücadelesi, kuvvetlenen işçi sınıfı ve işçi sınıfının örgütlenmelerinin yaygın niteliği ile her ne kadar konseyler dönemini tasfiye etmekten sorumlu olsa SPD iktidarında uygulanan kamusal politikalar ve işçi sınıfının daha da güçlenmesi beraberinde alman sanatçısının, Kathe Kollwitz'in melankolik solculuğunu aşar bir biçimde Berlin Dada'sı ve Grosz'da somutlaşan yeni bir politik evreye girmesi ve avangardın sadece bir yenilik hareketi olmanın ötesine geçip kendisini toplumsal mücadelelerde konumlandırması ile neticelenecektir.

Sayılan dönüşümler son kertede Weimar avangardı olarak anacağımız sanat atılımının maddi köklerini teşkil etmektedir. Avangardın tam olarak ortaya çıkması için ise Sanatta devrimci bir atılıma dönüşecek ve Almanya Nezdinde özel bir biçim alacak olan Dışavurumculuğun Tekâmül etmesi gerekecektir.

Dışavurumculuk, hem Weimar avangardının en belirleyici kökenlerinden biri olarak hem de bizzat Otto Dix, Kathe Kollwitz ve Emile Nolde gibi isimler üzerinden Weimar avangardındaki baskın motiflerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelinde burjuva estetiğinin teknik mükemmelliğinin ve içeriğin burjuva toplumunun yaşamının idealize kesitlerine indirildiği Salon Empresyonizminin (Fischer, 1974: 99-105) reddinde (Lynton, 2015: 13-25) bulan bu akımın ilk örneklerini Post-Empresyonizm kategorisi altında ele almak mümkündür. Somut ifadelerini Fov'larda (Lynton, 2015: 26-28) yahut en net biçimiyle Paul Gauguin'de (Lynton, 2015: 19-20) ve Van Gogh'da bulan Post-Empresyonizm, Empresyonizmin mükemmelleştirdiği burjuva estetiğinin teknik ve içerikte yadsınmasını teknikte bir hoyratlaşma, çocuksulaşma ve ilkelleşmede içerikte ise gündeliğin ve burjuva

yaşantısının dışında tanımlanan pratiklerin, açlığın, hastalığın, yoksulluğun, umutsuzluğun sanat eserinin içerisine alınmasında (Gombrich, 2004: 572-573) göstermektedir. Post-Empresyonizmin burjuva estetik anlayışı içinde açtığı yarı, Sanayileşmenin ilerlemesi ve beraberinde getirdiği çelişkilerle birleştiğinde ise klasik estetiğin yerine anlatılmak istenenin vahşi bir şekilde, sanki haykırırcasına ifade edilmesini merkeze alan dışavurumculuğa kapı açacaktır.

Dışavurumculuk daha ilk ortaya çıktığı andan itibaren burjuva estetiği ve değerlerine yoğun bir saldırıyı, farklı düzeylerde de olsa içermektedir. Lakin Alman avangardı ve özellikle Weimar döneminde bu saldırının hem şiddeti hem de içeriği ciddi bir biçimde şiddetlenmektedir. Söz konusu şiddetli dönüşümün ilk zirvesi, Alman avangardı ve daha sonrasında Weimar avangardındaki dışavurumculuğun Fov'ların başını çektiği Fransız dışavurumculuğunun biçimciliğinden kopuşunu somutlaştıran Die Brücke hareketinde görülecektir. Die Brücke ile Alman dışavurumculuğu kendine özgü karakterini yani avangardın biçimsel özelliklerini benimsemenin yanı sıra daha radikal bir tarihsel tutum alma halini somutlaştıracaktır.

1905'te Ernst Ludwig Kirchner tarafından kurulan Die Brücke'nin Fransız dışavurumculuğunun biçimci fakat tarihsel olarak kötümser tavrını terk edişi Die Brücke'nin manifestosunda açık bir biçimde okunmaktadır. Kirchner'in kaleme aldığından emin olduğumuz ve tahta bir kalıba basılarak bizzat kendisi bir sanat eserine dönüştürülmüş Manifesto'da, Alman dışavurumculuğunun radikal niteliği şu ifadelerde somutlaşmaktadır: "İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı yeni bir kuşağa inandığımız için bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı çalışma ve yaşama özgürlüğü istiyoruz" (Lynton, 2015: 34).

Kirchner'in kalıp manifestosunun bize gösterdiği ilk şey burjuva estetiğinin geldiği noktanın Gauguin ya da Matisse'nin primitif ve çocuksu imgelemine de aşarak imgelemin katı bir biçimde yabancılaştırılmasıdır. Manifestonun tahta üzerine, son derece yabani bir üslupla oyulması bunu açık bir biçimde göstermektedir (Lynton, 2015: 35). Ama daha önemli olan içerik ve biçimin bir araya geldiği manifesto metnindedir. Metin hem bizzat metin olarak burjuva hâkimiyetinin tarihsel pratiklerine karşı bir yaşama ve çalışma özgürlüğü talebinde somutlaşan, artık politikleşmiş bir karşı çıkışı içinde barındırmakta ve bunun yanında metnin bizzat bir sanat eseri olarak görsel sanatlar alanına alınması sanatın bir şey anlatmak için açık bir biçimde kullanılıyor oluşunu ve anlatının açıklığı bağlamında da anlatımın kamusal niteliğini göstermektedir. Bu bağlamda manifesto sadece teknik ve biçimsel bir karşı çıkışı değil eş zamanlı olarak tarihsel ve politik bir karşı çıkışı da bünyesinde taşımakta ve Alman dışavurumculuğuna damgasını vuracak olan halkın yaşamının, açlığın, yoksulluğun, işçi sınıfı ve onun taleplerinin yani burjuva söyleminde kendine yer bulamayan gerçekliğin (Lynton, 2015: 38-39) sanat eserlerine taşınması tutumunun (Fischer, 1974: 12; Kagan, 2008: 384) da kıvılcımını çakmıştır (Lynton, 2015: 36-38).

Die Brücke ile çakılan kıvılcımın ve Alman dışavurumculuğunun atılgan modernliğinin Weimar avangardında ilk uzanışı kendini Emil Nolde'dan Max Beckmann'a George Grosz'a uzanan bir çizgide, Alman toplumunun yerleşik değerlerinin ve Burjuva yaşantısının yeni bir dünya için hedef alınmasıyla gösterecektir (Gombrich, 2004: 567).

Almanya'ya hakim olan geleneksel normlara karşı resimleriyle meydan okuyan Emile Nolde, Weimar Avangardının öncülerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nolde'nin açtığı yol döneme hâkim olan kilise karşıtlığı ve Hristiyanlığın hızlı bir biçimde toplumsal hayattan çekilmesi ile de birleşince Weimar Avangardının en saldırgan iki yapıtı olan Beckmann ile Grosz'un Eserlerine giden yolun taşları döşenmiştir. Geleneksel normlar ve Burjuva değerleri başta olmak üzere yerleşik toplumsal değer, yapı ve pratiklerin yergisi ve reddi Weimar avangardının, özellikle de bunların alman dışavurumculuğuyla içli dışlı olan örneklerinin belirleyici ve dışavurumculuğun diğer sektlerinden onları ayıran temel özelliklerindendir.

Emil Nolde'nin açtığı yol, hızla başta alman toplumunun, alman burjuvazisinin ve alman gelenekselciliğinin temel değerlerine yönelik yoğun bir hiciv, saldırı ve yergiye doğru evrilmiştir. Burada ilk ele alacağımız isim başyapıtıyla Hitler'in de şahsi nefretini kazanmış olan Max Beckmann'dır. Weimar avangardının en parlak isimlerinden olan Beckmann, Başyapıtlarından olan *The Departure*'da (Şekil 5) Alman toplumunda yerleşik olan ideolojik formasyona, resim geleneğine ve son kertede alman toplumunun kendisi ile olan ve sanatta tecessüm etmesi beklenen geleneksel ilişkilere sert bir karşı çıkış yöneltmiştir.



Şekil 5: Max Beckmann, The Departure, 1932-1935.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78367>

Beckmann'ın çalışmalarında ilk göze çarpan biçimde idealin açık bir biçimde terk edilmesidir. Gerçi bu terk ediş yeni değildir ama Beckmann bunu biçimi yabaniileştirmekten çok karikatüre yaklaştırma biçiminde somutlaştırması bağlamında önemlidir. Beckmann'ın karikatüre yaklaşan üslubunun önemi ise eserlerdeki figürler bağlamında önem taşımaktadır. Beckmann triptiklerinde bir yandan gündelik hayattan alınmış, aktörlerin, içinde kol gezdiği imgeleri kullanırken bir yandan da bu imgelere Alman tarihi ve Avrupa tarihinin imgelerini eklemektedir.

Beckmann'ın söz konusu tutumu yerleşik değerlerin reddiyesinde çok önemli bir zirveye tekabül etmektedir. Bu zirvenin bir yakası, Beckmann'ın eserlerine yerleştirdiği figürler bağlamında önem arz etmektedir. Beckmann bir aziz ile bir işçiyi, kralı ya da herhangi birini aynı tuvalde buluşturduğunda yaptığı şey sadece geleneğin aşkın imgelerini gündeliğe indirgemek değildir. Beckmann sadece geleneğin imgelerini gündeliğe indirmekle kalmaz, onları burjuvazi ve aristokrasinin aşağı gördüğü, hakir gördüğü ve dahi sömürdüğü pratikler ve imgelerle eşit bir düzlemde buluşturarak onların saygınlığını da ortadan kaldırır. Bir de buna Beckmann'ın karikatüre yaklaşan üslubunu eklediğimizde denklem tamamlanacaktır; çünkü Beckmann'ın imgelem düzlemindeki saldırısı kendisini yerginin, alay etmenin ve avamın resimle iletişim kurduğu karikatür formu ile göstermiştir. Bu nedenle olsa gerektir ki Beckmann'ın eserleri Hitler'in özel nefretini kazanmış ve Nazilerin dejenere sanat sergisinde ona özel bir yer ayrılmıştır.

Yerleşik değerlerin alaşağı edilmesi bağlamında değinilmesi gereken iki eser daha vardır. Bunlardan ilki Weimar avangardının hem biçimsel unsur hem de tarihsel unsur bağlamında zirvesi olan George Grosz'un Cenaze isimli eseri (Şekil 6) ikincisi ise John Heartfield'in "On Yıl Sonra: Babalar ve Oğulları" adlı fotomontajdır (Şekil 7).

Grosz'un bu başyapıtı Alman toplumunun yerleşik değerlerinin, burjuva yaşam biçiminin ve gelişmekte olan kapitalist tümüyle ve tek bir tual üzerinde alabildiğine radikal bir reddiyesidir. Bu reddiye kendini resimde bek çok imge ile açıkça ortaya koymaktadır. Resimde ilk dikkat çeken şey yoğun kızıl tonların kullanılması ve resmin tam ortasındaki cesetle bakana hakim olan cehennemi havadır ki bu hava resimdeki diğer imgelerle bir araya getirildiğinde Grosz'un reddiyesinin ne kadar radikal olduğu açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Söz konusu cehennemi renk paleti ve figürasyon tarzı içinde Grosz aynı anda pek çok farklı cepheden yerleşik alman kültürüne, geleneklerine ve toplumsal pratiklerine saldırmaktadır. Örneğin resimdeki mekânı ele alalım, Resmedilen mekân dans salonları ve kafelerin bulunduğu kapitalist bir tüketim mekânıdır ve bu mekâna rahipler, Prusyalı oldukları her hallerinden belli olan askerler ve kapitalistler serpiştirilmiş ve hepsi resme hâkim olan cehennemi ortamda alabildiğine çarpıtılmış figürlerle resmedilmiştir. Almanya'da o anda değerli olan ne varsa, askerinden, rahibine ve oradan da kapitalistine kadar; kafeler ve barlarla çevrilmiş, eciş bücüş ve sanki yangına tutulmuşçasına kızıl ve cehennemi bir mekânda, ifadesiz ve çirkinleştirilmiş suretleriyle bir cenaze merasimindedirler ve tüm bunların ortasında da bir ceset tabutun üzerine oturmuş içki içmektedir. İşte bu yoğun imgelem ve renklerin, figürlerin ve imgelerin saldırganca seçimi Beckmann'ın karikatürize tarzındaki alaycılığı bu kez yıkıcı bir saldırganlık düzeyine taşımıştır. Grosz sadece yerleşik değerleri hicvetmekle kalmamakta onların biçimlerini bozmakta ve onları tahrip etmektedir (Lynton, 2015: 140, 156-157). Saldırının bu denli yoğunluğu Grosz'da meselenin artık bir eleştiri ve alaya almanın ötesine geçtiğini göstermektedir. Grosz'da mesele artık yapının hedefe konmasıdır. Yani iktidar perspektifi Weimar avangardında somut bir biçimde ortaya çıkmıştır. Grosz'un bu yaklaşımı Berlin Dada'sının Fransız dadasından ayrıldığı temel noktanın bir tecessümüdür aslında. Grosz'un sanatı sadece eleştirinin yahut

sadece yerginin sanatı olmanın ötesinde politik bir sanat ve kitlelerin sanatı olma iddiasındadır (Lynton, 2015: 134).

Yerleşik değerlerin tahrip edilmesi bağlamında ele alacağımız son eser ise Heartfield'in fotomontajıdır. Heartfield'in bu eseri de avangardın iki unsurunun yani biçimsel ve tarihsel unsurların başarılı bir biçimde bir araya getirilmesinin ve Almanya'nın yerleşik değerlerine yönelik yoğun bir saldırının en nitelikli örneklerinden biridir. Heartfield bu çalışmasında Almanya'nın Junker aristokrasisinin saygınlığını, onların büyük savaşın kıyımlarındaki rolünü bir baba-oğul diyalektiği içinde ve geçit resmi yapan çocuklar ve hazır ola durmuş iskeletler ile bir araya getirerek sert ve çarpıcı (Lynton, 2015: 139) bir biçimde hedefe koymaktadır. Heartfield'in bu eserinde de yerleşik değerlere yönelik tutum Nolde'nin gündeliğe indiren yahut Beckmann'ın alaya alan tavrını aşan bir biçimde net, atılgan ve saldırganıdır. Alman aristokrasisini Büyük Savaş'ın kıyımlarının babası olarak tanımlayan bu eseri bu bağlamda Grosz'un Cenaze tablosundaki saldırganlık düzeyine yaklaşmakta üstelik bir de bunu fotomontaj yoluyla yaptığı ve çok açıklayıcı bir kompozisyon kurduğu için anlaşılabilirlik noktasında Grosz'u bile geride bırakmaktadır.



Şekil 6: George Grosz, Cenaze, 1917-1918

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Funeral_\(Grosz\)#/media/File:Grosz_Widmung_an_Oskar_Panizza.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Funeral_(Grosz)#/media/File:Grosz_Widmung_an_Oskar_Panizza.jpg)



Şekil 7: John Heartfield: On Yıl Sonra, Babalar ve Oğullar, Fotomontaj, 1924

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/20745656@N00/1565086508>

Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkması Weimar Cumhuriyeti ve Avangardı üzerinde en yoğun biçimde dışavurumcu karamsarlık düzeyinde etki göstermiştir. Almanya'nın savaştan yenik çıkması ile birlikte örneğin Fransa'ya göre çok daha şiddetli bir biçimde hissedilen yıkım, yenilgi ve anlamsızlık duygusu "Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" romanında edebi ifadesini bulmuşken Resim alanındaki ifadesini de Otto Dix ve Kathe Kollwitz'in eserlerinde bulacaktır. Gerçi savaşın yıkımları sadece Weimar Almanya'sının meselesi olmamıştır ama burada Weimar Almanya'sını önemli ve ayrıksı kılan yıkımın onlar için yenilgiyle beraber gelmesi ve çok daha şiddetli olmasıdır. Bu fark aslında kendini en açık biçimde edebiyatta göstermektedir. Remarque'nin *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı romanı yenilmiş bir toplumun savaşta gördüğü anlamsızlığı, yıkımı ve vahşeti ifade ederken savaşın kazanan yakasında yazılan ve benzer bir temanın içerisinde işlendiği Louis Ferdinand Celine'nin *Gecenin Sonuna Yolculuk* adlı romanında savaşın yıkımı yahut anlamsızlığı Remarque'deki eleştirelilikten yoksun ve son kertede bir maceranın bir cüzü olmakla sınırlandırılmış bir biçimde ifade edilmiştir. Aradaki bu farkı doğuran ve Weimar avangardının, alman dışavurumculuğunun mirasını alman karamsarlığı olarak yeniden işleyeceği dinamikleri yaratan şey işte bu farklılık; yani Almanya'nın savaştan yenik olarak çıkmış olmasıdır. Çünkü galip Fransa için savaş her ne kadar ağır yıkımlar getirmiş olsa da son kertede galibiyetin bir sonucu olarak Fransız kapitalizmi ve onun gerek siyasi gerekse gündelik pratikleri Almanya'daki kadar ağır bir sarsıntıya maruz kalmamışlar ve savaş onlar için sürekliliğin kaybetmemiş bir tarih içerisindeki anlamsız bir kesit olarak kalmıştır. Oysa Almanya için mesele çok farklıdır. Yenilgiyle birlikte Almanya'nın tarihinin sürekliliğinde derin bir kayma olmuş ve böylece büyük savaşın yıkımları ve anlamsızlığına ilişkin vurgu Almanya da çok daha şiddetli sonuçlar doğurmuştur. Bu sonuçların Weimar avangardına yansması (Fischer, 1974: 199) ise Celine'nin maceracılığını geride bırakan ve çok yoğun bir vahşet ile birlikte işlenen bir anlamsızlık imgesidir. Bu imge öylesine kuvvetlidir ki alman dışavurumculuğunun hoyrat tavrı ile birleştiği yerde yani Otto Dix ve Kathe Kollwitz'in eserlerinde alman karamsarlığı adı verilen özel bir estetik forma bürünecektir.

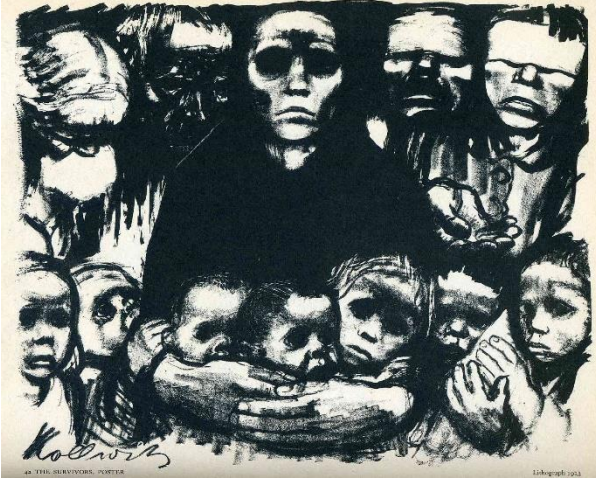


Şekil 8: Otto Dix, Stormtroopers Advance under Cover of Gas, 1924

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Stormtroopers_Advance_Under_a_Gas_Attack#/media/File:Stormtroopers_Advancing_Under_Gas,_etching_and_aquatint_by_Otto_Dix,_1924.jpg

Dix'in resimlerinde ilk göze çarpan şey karamsarlık ve vahşettir. Saldırı birlikleri gaz altında ilerliyor adlı eseri, Weimar avangardının Alman dışavurumculuğundan devraldığı hoyratlığın savaşın yıkımı ve yenilgiyle birleşmesi sonucu ortaya çıkan Alman Karamsarlığının en vurucu ifadelerinden birine denk düşmektedir. Dix'in yukarıda gösterilen tablosu savaşı sadece ve basitçe anlamsız olarak nitelemekle kalmamış aynı zamanda onun bütün vahşetini tualin üzerine taşıyarak, izleyenin resimle kurduğu ilişkiyi son derece rahatsız edici bir düzleme taşımıştır. Dix'in eserlerinin geneline yayılan ama özellikle savaşla ilgili eserlerinde doruğa ulaşan bu karamsarlık toplumsal değerlerin alaşağı edilmesi motifinin Birinci Dünya Savaşı'nın acılarına karşı açık bir meydan okuma biçiminde ortaya konmasına tekabül etmektedir. Eserdeki figürasyon ve renge ilişkin tercihler de dönemin alman karamsarlığının temel özelliklerini açık bir biçimde yansıtmaktadır. Dix Birinci Dünya Savaşı'nı vahşi bir katliam olarak görmekte ve bunu vahşi bir katliamın biçimsel nitelikleri ve üslubu ile tuale aktarmaktadır. Fakat yine de karikatüre kaçan üslubu nedeniyle karamsarlık bir noktada kurgusal kalmaktadır. Savaşın getirdiği yıkımların ve alman tarihi ve büyük savaşın mirasına yönelik daha radikal bir saldırı için karikatüre kaçan bu üslubun aşılması ve karamsarlığın Dix kadar vahşi olmasa da çok daha korkutucu bir biçimde ifade edilmesi için Kathe Kollwitz'in iş başı yapması gerekecektir.

Kathe Kollwitz'in Hayatta Kalanlar adlı eseri Dix'in vahşi, saldırgan, hoyrat ama bir noktada karikatürize üslubunu çok daha ileri bir noktaya taşımış ve Weimar avangardının büyük savaşla yüzleşmesinin ve savaşın anlamsızlığı üzerinden Almanya'nın yerleşik değerleri ile hesaplaşmasının zirvesine yerleşmiştir.



Şekil 9: Kathe Kollwitz, Hayatta Kalanlar, 1923

Kaynak: <https://www.kollwitz.de/en/the-survivors-kn-197>

Resimde ilk dikkat çeken şey onun soğuk, karamsar ve korkutucu karakteridir. Çünkü gözler, çocukların gelecekte umudunu kesmiş korku dolu gözleri dışında resmedilmemiştir. Kollwitz resimdeki karakterlerin gözlerini karartarak da olsa, kapatarak da olsa, bandajla sararak da olsa resmin dışına çıkarmıştır ve gözlerin bu yokluğu özellikle de resmin merkezindeki kadın ve çocuklarını bakan için son derece rahatsız edici, korkutucu ve Dix'dekinin aksine sadece varlığı ile bile saldırgan bir imge haline getirmiştir. Gözleri olmayan bu figürler savaşı getirdiği yıkımı ve ortadan kalkan kuşakları soğukkanlı bir vahşet içinde ortaya koyarken resmedilen gözlerin korku dolu çocuklara ait olması da henüz kaybolmamış olan kuşaklara ilişkin umutsuzluğun bir ifadesidir.

Dix ve Kollwitz'de karşımıza çıkan bu umutsuzluk şüphesiz ne yenidir ne de tekrar edilmemiştir. İkinci dünya savaşı sonrasındaki avangartta benzeri bir umutsuzluğu resmetmiştir. Dix ve Kollwitz'i ve de Weimar avangardını onlardan ayıran ise umutsuzluğun saldırgan niteliğidir. İki ressamın eserlerinde de umutsuzluk beraberinde bir vahşet ile bir itham ile gelmektedir. Özellikle Kollwitz'in resminde tavana vuran bu itham, Kollwitz'in diğer eserleri ile birlikte düşünüldüğünde (Resim 27) aynı zamanda savaşta harcanan işçi sınıfının acılarına yönelik bir çağrı ve gözleri olmayan kadının soğuk ifadesinde işçi sınıfının ve halkın savaşın acıları içinde biriken öfkesinin bir ifadesidir (Gombrich, 2004: 566).

Weimar avangardının Alman dışavurumcu gelenekten miras aldığı hoyrat, atılgan ve saldırgan üslubun ve içeriğin Dix ve Kollwitz'in başını çektiği bir grup sanatçı tarafından karamsar imgelerle bütünleştirilmesinden doğan alman karamsarlığı Savaşın yıkımlarıyla yüzleşilmesinin yahut işçi sınıfının acıları içindeki yaşamının resmedilmesinin en nitelikli örneklerini verirken; bu karamsar atılganlık bir noktada yerini sanatın kamusallaşması mefhumunun iyice öne çıkmasına ve bu bağlamda da daha iyimser, bir gelecek perspektifi olan bir atılganlığa bırakmıştır. İşte, 1919'da Walther Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu Almanya'nın karamsar dışavurumculuğunun daha kamusal, daha iyimser ve insanlığa, topluma, işçi sınıfında bir şeyler sunma arzusu bağlamında gelecek perspektifini de yanına almış olan bir avangardın temelini oluşturacaktır.

Bauhaus'un özelliği estetiğe yönelik devrimci bakıştıdır. Dönemin diğer büyük avangart isim ve hareketleri dahi estetik ve kamusal arasındaki bu yoğun ilişkiye yaklaşamayacaklardır. Bauhaus, estetik olan ile halkın işine yarayan bir araya getirmiş ve şayet bir şey halkın işine yarıyor ise o zaman estetikdir düsturunu (Gombrich, 2004: 560) ortaya koymuştur. Bu düstur Bauhaus okulunun sadece bir avangart sanat okulu olmayı aşarak halkın kullanımına yönelik ürünlerin tasarlandığı ve üretildiği bir tasarım okulu, bir atölyeler topluluğu ve yine halkın kullanımına yönelik işlevsellikten başka bir estetik kaygıyı kabul etmeyen bir mimari-tasarım-sanat-üretim okulu olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur (Forgacs, 2017: 24-27). Bauhaus bu bağlamda salt kamusal sanatın icra edildiği ve sanat-tasarım-üretim metal borulardan sandalyeler gibi ürünlerde bir araya geldiği bir sanat atölyesidir (Gombrich, 2004: 559-560).

Bauhaus okulunun sanatın kamusalılığına ilişkin radikal savunusu okul çerçevesindeki pratik ve ürünleri her bağlamda derinden etkilemiştir. Bu bağlamda Bauhaus'taki atölyeler bir sanatçı ve zanaatçının ortak olarak yönettiği ve bireysel değil kolektif çalışma, yaratıcılık ve üretimin ön planda tutulduğu bir modelde örgütlenmiştir (Voldman, 2004: 93). İşyerinin kolektif biçimde örgütlenmesi sanatçının bireyselliğinin, kamusal lehine bir tasfiyesine işaret etmesi bağlamında önemlidir. Ama Bauhaus Okulu'nda asıl önemli olan şey ürünlerdir. Bauhaus okulunun sanatçıları sadece sergilenen yapıtlar kavramını terk ederek sanat eserinin gündelik hayatta bir kullanım değeri edilmesi fikrini savunmuşlar ve bu bağlamda da yapıt ile ürünü bir araya getirmişlerdir. Bu doğrultuda Bauhaus Okulu sanat eseri olarak kabul ettiği pek çok ürünü tasarlamış, patentlenmiş ve lisanslı bir şekilde

ürettirerek halkın hizmetine sunmuştur. Ama burada ince bir nokta daha vardır. Bauhaus sanatını salt kamusal sanat kılan şey sadece gündelik hayatta kullanılabilen ürünlerin sanat yapıtı olarak ortaya konmasının da ötesine bu ürünlere yüklenen yani avangardın ikinci özelliğini, tarihsel özelliği bünyesinde taşıyan anlamdır. Bauhaus bir yandan biçimsel avangardın göstergesi olan teknik ve biçimsel yenilikleri kullanarak sanat eseri ile eşyayı birbirine yakınlaştırırken bu yaklaşımın asli amacını çalışan sınıfların yaşamlarının iyileştirilmesi olarak benimsemiştir. İşte bu nedenle Bauhaus'un işlevli olan estetik düsturu aslında çalışan sınıflarının yaşamını iyileştirme işlevini üstlenen estetik şeklinde düzeltilmek durumundadır. Bu yaklaşım Bauhaus'un avangardın biçimsel özelliklerin aşırılıklarını da bünyesine yoğun bir biçimde aldığı göstermesi ölçüsünde Bauhaus'u Weimar avangardının en önemli uğraklarından biri olarak tarihe işlemiştir.

İçerisinden Hannes Meyer (resim 28) gibi büyük isimleri çıkaracak ve Paul Klee gibi büyük isimlere ev sahipliği yapacak olan bu okulun sanat eserini salt kamusal işlevi ve toplum nezdindeki kullanım değeri üzerinden tanımlayan yaklaşımı Weimar Avangardının Dix ve Kollwitz'in saldırgan, atılınan ama karamsar dışavurumculuğunun aşılması ve Grosz'da zirvesini bulan atılınan modernitenin ortaya çıkması için önemli bir aşamaya denk düşmüştür.

Nolde ve Beckmann yerleşik değerleri yıkarken, Dix ve Kollwitz savaşı yıkımları üzerinden alman halkının yaşadığı vahşeti ve acıları ortaya koyarken ve Bauhaus sanatı çalışan sınıfların yararına gerçekleştirilen bir faaliyet olarak kavramsallaştırırken Weimar avangardı tüm bunlara yaslanan ve son kertede bu birikime dayanarak onları da aşmaya yönelik bir merhaleye yani zirvesine tüm bu unsurların bir iktidar perspektifi yani salt eleştiri ile kalmayan ama dünyayı değiştirme arzusunu da bünyesine alan atılınan bir modernlik düzeyine (Iverneli 2004: 121) çıkacaktır. Bu düzey kendini Fritz Lang'ın Metropolis'inde, Paul Klee'nin Angelus Novus'unda (Resim 29) gösterecek ve Weimar avangardının tüm veçhelerinin, tüm motiflerinin bir araya geldiği, 20. Yüzyıl'ın en nitelikli sanat eserlerinden bazılarında somutlaşacaktır.

NAZİLER VE WEİMAR AVANGARDI

Weimar Cumhuriyeti sınırları içerisinde gelişen avangart birikim Nazilerin iktidara gelmesiyle planlı bir biçimde tasfiye edilmiştir. Grosz ve Beckmann ülkeyi terk etmiş, Bauhaus kapatılmış ve okul polis tarafından basılmış ve Dejenere sanat sergisi adlı Nazi rejimince dejenere bulunan sanat eserlerinin sergilendiği etkinlik ile birlikte Weimar avangardı kategorik bir biçimde ret ve mahkûm edilmiştir. Nazi rejiminin söz konusu tavrının nedenlerini anlamak aslında hiç de zor değildir. Weimar avangardının ortaya koyduğu eserler gerek biçimsel gerekse de içerik düzeyinde Nazi rejiminin sanat ile kurduğu ilişkinin tam karşısında yer almaktadır. Nazi rejiminin sanat perspektifi muhayyel bir geçmiş ve geçmişin geleceğe yansıtılmasından ibaret bir gelecek tasavvuru etrafında biçimlenmiştir. Nazilerin sanatla olan ilişkisinin anılan niteliği Weimar avangardının ve bu avangardın geliştirdiği atılınan, ilerlemeci, kamusal ve olumlu modernitenin tasfiyesi ile neticelenecektir.

Nazilerin Weimar avangardını retlerinin biçimsel köklerine baktığımızda mesele çok açıktır. Weimar avangardının figürasyon, renk ve dokuya ilişkin tercihleri Naziler'in yaratmaya çalıştığı mükemmel toplum fikriyle açık bir biçimde çelişmektedir. Grosz, Beckmann gibi isimlerin eserlerindeki tasvirler estetik tasavvurları ve toplumu estetize etme eğilimleri (Benjamin, 1995) ile kesin bir biçimde çelişmektedir.

Grosz ve Beckmann gibi avangart sanatçıların eserleri Nazi rejimin fetişist ve anakronik imparatorluk ve toplum tasavvurlarına açık bir saldırı niteliğindedir. Çalışma boyunca Weimar avangardına ilişkin verilen bütün örnekler alman toplumunu geleneksel yapısının dönüştürülmesine yönelik bir arayışa tekabül ederken Nazilerin talep ettiği şey alman toplumunun geleneksel değerlerinin de gerisine gidilmesi, Anakronistik bir toplum tasarısının üçüncü Reich'in şemsiyesi altına seferber edilmesidir. Söz konusu tasavvur Nazi sanatında kendisini avangart ile bir tutulamayacak bir geri gidiş biçiminde kendini gösterir. Nazi sanatında, geleceğe dair umutlu tasarımlar yahut topluma hakim olan çelişkilerin dışı vurulması yerini geçmişin arkaik imgelerinin kutsanmasına bırakmıştır.

Nazi estetik ideolojisinin geçmişten temellük edilmiş imgelere bağımlılığı ve antik-arcaik estetik formları diriltme ısrarı, Nazi estetiğinin açıkça bir geriye gidiş ve anakronizm olduğunu göstermektedir. Naziler Weimar avangardının alaşağı etmeye çalıştığı değer ve pratikleri fetişist bir biçimde sahiplendikleri ölçüde sanata ilişkin kavrayışları Büyük Savaş'ın öncesini bile aratacak denli geriye gidecektir. Almanya'nın sanat adlı altında ortaya konan ürünler bu bağlamda her ne kadar Riefenstahl örneğinde olduğu gibi yeni tekniklerden yararlanmış olsalar da son kertede gerek biçimsel gerekse içerik bağlamında son derece arkaik/anakronik bir karakterde ortaya çıkmaktadırlar ve bunu avangart olarak kabul etmenin imkânı yoktur. Örneğin Arno Breker'in ünlü çalışması "Die Partei" (Şekil 10) bunun en somut örneklerinden biridir. Nazilerin estetize edilmiş toplum saplantısının açık bir göstergesi olan bu heykel Grosz'un insan tasvirleriyle karşılaştırıldığında 16 yüzyıla hızlı bir geri dönüşten başka bir şeye denk düşmemektedir. Oysa Breker'in bu heykeli Naziler için bir başyapıttır.



Şekil 10: Arno Breker, Die Partei, Heykel, 1939

Kaynak: <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:ArnoBrekerDiePartei.jpg>

Nazi anakronizminin ve Nazi sanatına neden asla avangart denemeyeceğinin en güzel örneği ise aynı zamanda bu çalışma kapsamında sunulacak son eser olan Adolf Ziegler'in çalışmalarıdır. Ziegler'in çalışmaları, Nazi rejiminin sanata bakışının ve neden bir Nazi avangardından bahsedilemeyeceğinin en açık örneğidir. Hitler'in şöminesinin üzerinde asılı olan resim Nazi rejiminin lideri tarafından beğenilmiş ve seçilmiştir. Resim tüm veçheleriyle Nazilerin sanata bakışını yansıtmaktadır. Öncelikle resimde bozulmuş bir forma rastlamak mümkün değildir. Tüm formlar olabilecek en mükemmel teknikle ve olabilecek en mükemmeliyetçi biçimde resmedilmiştir. Ziegler'in çalışmaları Nazilerin kusursuz bir insan ve toplum arayışının görsel bir ifadesidir ve bu ifade kendini 16. Yüzyıl estetiğine sert bir sıçrama, bir anakronizm biçiminde ortaya koymaktadır. Oysa avangarttan beklenen şey yeni, atılımcı, dönüştürücü ve ilerlemeci olmasıdır. Geleneksel teknik ve imgelere başvursa dahi gerek biçimsel düzeyde gerek anlatı düzeyinde kanonu aşmak, terk etmek, geleneği geride bırakmaktır avangarttan beklenen. Oysa Ziegler'in çalışmalarında açıkça görünen şey bir avangart değil, gelenek ve geçmişin imgelerine yönelik anakronik bir bağlılıktır. Nazi ideolojisinin insana ve topluma ilişkin muhayyel bir geçmişten devşirdiği bu idealist estetiğin ve estetize etme tutkusunun avangardın ortaya çıkmasını sağlayan gerek biçim gerek anlatı düzeyindeki kopmalara, yeniliğe ve yarılmalara müsaade etmesi mümkün değildir. İşte bu nedenle Nazi avangardından bahsetmek mümkün değildir ve Nazilerin Weimar avangardı ile ilişkisi, 20. Yüzyıl'ın bu en parlak sanat atılımlarından birini yozlaşmış ilan etmekten öteye gidemeyecektir.

SONUÇ

Weimar avangardı, 20. Yüzyıl'ın en önemi sanat atılımlarından biri olarak tarihteki yerini almıştır. Weimar Cumhuriyetinin içinde bulunduğu toplumsal çalkantılar ve yenilginin yarattığı yıkım ve sınıfsal çelişkilerin yüzeye vurmasıyla yoğunlaşan sınıf çatışmasının içinden neşet eden bu sanat atılımı, dönemin avangart geleneğinden hem beslenmiş hem de özgün bir kanon olacak bir biçimde onlardan ciddi anlamda farklılaşmıştır.

Bu farklılık kendin iki ana aksta göstermektedir. İlk aks, Weimar avangardının batı avangardından farklılaşması bağlamında avangardın sadece biçimsel bir dönüşüm değil anlatma pratiği ve anlatılanın niteliğinde de bir dönüşüme tekabül etmesidir. Bu aks, Weimar avangardını özellikle de Fransız avangardından ayıran politik niteliğinde somutlaşmaktadır. Weimar avangardı, biçimsel atılımı Alman toplumuna hakim olan geleneklere yönelik sert bir eleştiri, savaşın yıkımlarının işçi sınıfı üzerinde bıraktığı etkilerin vahşi bir tasviri ile birleştirerek kendi toplumsal kökleriyle yoğun bir çatışmaya girerek bir adım öteye taşımış ve onu farklılaştıran özgün politik karakterini saldırgan ve hoyrat bir üslupla ortaya koymuştur.

Weimar avangardının özgünlüğünün ikinci aksı ise Sovyet avangardından devralınan, sanatın kamusal niteliği ve sınıfsal bir ifade aracı olarak kullanılmasıdır. Bu kullanım Bauhaus üzerinden sanatın ve estetiğin çalışan sınıflara yararlı olma ölçütü ile birleştirilmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu ölçüt ise Bauhaus ekolüne özgünlüğünü kazandıran yeni pratikleri ve sanatın tasarım ve üretim ile bir arada yürütüldüğü salt kamusal bir sanat pratiğini vücuda getirirken bir yandan da Berlin Dada'sı ve özellikle George Grosz'un şahsında sanat eserini sınıf mücadelesinde bir anlatım ve mücadele aracına dönüştüren bir yaklaşımın ortaya çıkmasına imkan vermiştir. Özellikle Grosz'un yaklaşımı Weimar avangardının özgün karakterine mündemiç olan iki önemli unsurun gelecek ve iktidar perspektifinin bu sanat atılımı içinde belirleyici bir unsur olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Üzerine oturduğu iki aks bize Weimar avangardı ve modernlik arasında son derece değerli bir ilişki olduğunu göstermektedir. Avangardın yapısal modernliği kendini pek çok biçimde ortaya koyabilmektedir. Ama belirli koşullarda bu modernliğin insanlığın acılarıyla yüzleşme, sömürüyle yüzleşme yerleşik değerlerle hesaplaşma ve son kertede yeni bir dünyayı arzulama biçiminde tecessüm ettiği durumlar tespit edilebilecektir. İşte Weimar avangardına söz konusu olan da böyle bir modernitedir. Weimar avangardı, bir yandan Büyük Savaş'ın yıkımlarıyla sanatsal bir hesaplaşmaya girerken diğer yandan burjuva toplumu, estetiği ve değerlerine karşı yoğun bir saldırıyı bünyesinde taşımış ve George Grosz gibi ustaların elinde bu saldırıyı daha iyi bir dünya arzusunun görsel ve eleştirel öğelerine dönüştürmüştür. Weimar avangardını önemli kılan da budur. Nazilerin sanatsal olarak avangardı daha baştan, kategorik olarak denklemin dışına atan anakronik modernitenin kazanımlarını dahi reddeden bir özdeşlik ilişkisi içinde moderniteyle bitştirildiği bir düzlemde Weimar avangardı gibi aynı toplumun bağrından çıkmış bir sanat atılımı bize modernitenin kazanımlarını hatırlama imkânını vermektedir. Weimar avangardının bize gösterdiği şey bu bağlamda basitçe şudur. Modernite hala sahip çıkılması gereken kazanımlarıyla önemli bir kaynaktır ve bu kaynağın hatırlanması, onunla yüzleşilmesi ve arından onun insanlık tarihini daha iyiye doğru dönüştürebilecek olan potansiyellerinin keşfedilip hayata geçirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Albera, F. (2004). "Ayzenştayn" (Ed. E. de Waresquiel), İsyankâr Yüzyıl, ss.66-68, Sel Yayınları, İstanbul.
- Barr, A.H. (1974). Matisse: His Art and His Public, MOMA, New York.
- Becker, A. (2000). "The Avant-Garde, Madness and the Great War", Journal of Contemporary History, 35(1): 71-84.
- Benjamin, W. (1995). Estetize Edilmiş Yaşam, (Çev. Ü. Oskay), Der Yayınları, İstanbul.
- Birnholz, A. C. (1973). "The Russian Avant-Garde and the Russian Tradition". Art Journal. 32(2): 146-149.
- Brossat, A. (2004). "Berlin" (Ed. E. de Waresquiel), İsyankâr Yüzyıl, ss.100-102, Sel Yayınları, İstanbul.
- Fischer, E. (1974). Sanatın Gerekliliği (Çev. C. Çapan), Konuk Yayınları, İstanbul.
- Forgacs, E. (2017). Bauhaus 1919-1933 (Çev. U. Özmakas). Janus, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (2004). Sanatın Öyküsü (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Huyssen, A. (1981). "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", New German Critique, (22): 23-40.
- Ivernel, P. (2004). "Brecht" (Ed. E. de Waresquiel), İsyankâr Yüzyıl, ss.121-123, Sel Yayınları, İstanbul.
- Kagan, S.M. (2008). Estetik ve Sanat Notları (Çev. A. Çalışlar), Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Kandinsky, V. (1977). Concerning the Spiritual In Art, Dover Publications, New York.
- Lynton, R. (2015). Modern Sanatın Öyküsü (Çev. C. Çapan ve S. Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Moreau, J.P. (2004). "Agit-Prop" (Ed. E. de Warequiel), İsyankâr Yüzyıl, ss.22-23, Sel, İstanbul.
- Ngai, S. (2005). "The Cuteness of the Avant-Garde", Critical Inquiry, 31(4): 811-847.
- Pinto, L. (2004). "Avangardlar" (Ed. E. de Waresquiel), İsyankâr Yüzyıl, ss.61-63, Sel, İstanbul.
- Roman, A. H. (1981). "The Russian Avant-Garde", Art Journal, 41(3): 207.
- Schueller, H. M. (1977). "The Aesthetic Implications of Avant-Garde Music", The Journal of Aesthetics and Criticism, 35(4): 397-410.
- Stein, G. (1938). Picasso, New York: Dover Publications.
- Storer, C. (2015). Weimar Cumhuriyetinin Kısa Tarihi (Çev. S. Özge), İletişim, İstanbul.
- Szabolcsi, M. (1971). "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions", New Literary History, 3(1): 49-70.
- Vertov, D. (2007). "Biz: Bir Çeşit Manifesto" (Çev. A. Ergenç), Sine Göz, ss.3-9, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- <https://www.thegreatcat.org/the-cat-in-art-and-photos-2/cats-in-art-20th-century/henri-matisse-1869-1954-french/>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.
- <https://www.piet-mondrian.org/composition-with-color-planes.jsp>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Kazimir_Malevich%2C_1915%2C_Black_Suprematic_Square%2C_oil_on_linen_canvas%2C_79.5_x_79.5_cm%2C_Tretyakov_Gallery%2C_Moscow.jpg. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

<https://smarthistory.org/suprematism-part-ii-el-lissitzky/>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

<https://www.moma.org/collection/works/78367>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Funeral_\(Grosz\)#/media/File:Grosz_Widmung_an_Oskar_Panizza.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Funeral_(Grosz)#/media/File:Grosz_Widmung_an_Oskar_Panizza.jpg). Erişim Tarihi: 06.01.2023.

<https://www.flickr.com/photos/20745656@N00/1565086508>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

https://en.wikipedia.org/wiki/Stormtroopers_Advance_Under_a_Gas_Attack#/media/File:'Stormtroops_Advancing_Under_Gas',_etching_and_aquatint_by_Otto_Dix,_1924.jpg. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

<https://www.kollwitz.de/en/the-survivors-kn-197>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.

<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:ArnoBrekerDiePartei.jpg>. Erişim Tarihi: 06.01.2023.