Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Duzce University Art Design and Architecture Faculty

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi
Journal of Art and Design

Araştırma Makalesi Research Article

Tykhe, *10*(19)
Aralık December 2025

DOI: 10.55004/tykhe.1515116

Başvuru Submitted 12.07.2024
Kabul Accepted 21.03.2025

Açık Erişim Open Access

Siyasi Devrimden Sanatsal Yeniliğe Gerçekçi Manifesto

Realistic Manifesto from Political Revolution tao Artistic Innovation

Ebru Arslan[a], Evren Kavukcu[b]

[a]Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
[b]Doç., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Sorumlu yazar Corresponding Author: evren.cetin@atauni.edu.tr

Öz

Manifesto kavramı, 1789 tarihli Fransız Devrimi'yle başlayan süreçte, siyasi ve devrimci bir nitelik kazanarak sıradan bir metin olmanın ötesinde bir eylem haline gelerek içerik değişikliğine uğramıştır. Manifestonun içerik değişikliği en belirgin şekilde *Komünist Manifesto*'da somutlaşmaktadır. Herkesin eşit şartlarda yaşaması ve mülkiyet kavramının ortadan kalkması inancını paylaşan Marx ve Engels tarafından 1848 yılında yazılan *Komünist Manifesto*'da belirtilen görüşler, Fransız Devrimi'nin eşitlik ilkesiyle bağlantılı durmaktadır. Bu bağlantı, manifestonun sadece ideolojik bir metin olmanın ötesine geçmesine ve toplumların dönüşümüne dair devrimci bir araç haline gelmesine olanak tanımıştır. Manifestonun sahip olduğu devrimci, ütopik ve vaatkâr özellikler, onun 20. yüzyılda sanat ortamına girmesini sağlamıştır. Hem toplumsal alanda hem de sanat alanında art arda yaşanan devrimler, 20. yüzyılın devrimler çağı olarak anılmasını sağlamıştır. *Komünist Manifesto*'da belirtilen işçi devrimi de 1917 yılında Rusya'da ortaya çıkmıştır. Devrimin ortaya çıktığı

Abstract

The concept of a manifesto, which began with the 1789 French Revolution, gained a political and revolutionary character, transforming from an ordinary text into an action and undergoing a change in content. This shift in the manifesto's content is most notably embodied in the *Communist Manifesto*. The ideas presented in the *Communist Manifesto* which was written in 1848 and by Marx and Engels who shared the belief in equal living conditions for all and the abolition of property revealed the connection with the equality principle of the French Revolution. This connection allowed the manifesto to transcend being merely an ideological text and become a revolutionary tool for societal transformation. The manifesto's revolutionary, utopian, and promising characteristics enabled it to enter the artistic sphere in the 20th century which had the revolutions both in the social and artistic fields brought the title the age of revolutions. The worker's revolution mentioned in the *Communist Manifesto* also emerged in Russia in 1917. The art of the era, Constructivist art, and its proponents, Antoine Pevsner

dönemin sanatı olan konstrüktivist sanat ve bu sanat anlayışına mensup Antoine Pevsner ve Naum Gabo, 1920'de *Gerçekçi Manifesto*'yu yayınlamışlardır. Bu çalışmada, manifestonun, siyasi formdan sanatsal forma dönüşümü irdelenmekte ve *Komünist Manifesto* içerisinden çıkan Rusya Devrimi'nin gerçekleştiği dönemde yayınlanan *Gerçekçi Manifesto* kapsamında, siyaset ve sanat manifestolarının birbirleriyle olan ilişkisi incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: manifesto, komünist manifesto, gerçekçi manifesto, Antoine Pevsner, Naum Gabo.

and Naum Gabo, published the *Realist Manifesto* in 1920. This study examines the transformation of the manifesto from a political form to an artistic one, and explores the relationship between political and artistic manifestos, particularly within the context of the *Realist Manifesto* published during the Russian Revolution that followed from the *Communist Manifesto*.

Keywords: manifest, communist manifesto, realistic manifesto, Antoine Pevsner, Naum Gabo.

Atıf için Cite as: ARSLAN, E. ve KAVUKCU, E. (2025). Siyasi devrimden sanatsal yeniliğe gerçekçi manifesto. *Tykhe, 10*(19), ss. 328-354.

İnsan düşüncesinin ve toplum yapılarının 20. yüzyılda köklü bir şekilde yeniden biçimlenmesi, Modern Çağ'ın doğuşuna işaret etmektedir. Fransız Devrimi'yle birlikte, doğru olduğu kabul edilen birçok durumun tartışılmaya başlanması, *gerçek modern çağı* ortaya çıkarmıştır. Devrim, sadece toplumsal yapıyı değil, aynı zamanda bireyin dünyayı algılama biçimini de dönüştürmüştür. Hem bu devrimin temelleri hem de sanat hakkındaki değişen duyguların temelleri, Akıl Çağı'na dayanmaktadır. Akıl Çağı, insanın doğadan tamamen bağımsızlaşarak zihni ile gerçeği kavrayabileceği inancını taşımaktadır (Erzen, 2016, s. 44). Önceleri bilgi, kral veya prens gibi önemli kişiler tarafından insanlara sunulurken Aydınlanma Çağı'yla beraber insanlar, bilgiye kendileri ulaşmaya başlamıştır. Kralların yeryüzündeki tanrılar oldukları ve onların söyledikleri her şeye sorgulamaksızın itaat etmek gerektiği düşüncesi artık sorgulanır olmuştur. Fransız Devrimi, bu düşüncenin geçersizliğini ortaya koyarak sıradan insanlara, adaletsizliklere boyun eğmemeleri gerektiğini öğretmiştir.

İlk zamanlarda, devleti yönetenlerin hizmetinde olan manifesto kavramı, 18. yüzyılda, yoksul ve ezilen halkın taleplerini dile getiren bir araç olmuştur. Marx ve Engels'in 1848 yılında yazdığı *Komünist Manifesto*, modern dönemin esas manifestosu olarak o yüzyılın modernist manifestolarının ve ardından ortaya çıkan eylemlerin öncüsü kabul edilmiştir. *Komünist Manifesto*, siyasi bir manifestodur ve burada yer alan şiddetli söylemler insanları devrime teşvik etmektedir (Danchev, 2017, s. 14). Manifesto, içerdiği devrimci ve toplumsal özelliklerle 20. yüzyılın sanatının temel araçlarından biri haline gelmiştir. Bu süreçte, manifestonun sanat ortamına girmesinin nedeni, sanatçıların

toplumsal yapıları ve değerleri sorgulama ihtiyacından doğmuştur. 20. yüzyılda ortaya çıkan avangard sanat manifestoları, o yüzyılın sanat anlayışının belgesi niteliğindedir. Bu makalenin amacı, başlangıçta siyasi bir form olan manifesto kavramının neden sanat ortamına girdiği, sanatçıların manifesto yazmaya neden ihtiyaç duyduğu ve daha özelde Rus avangard sanatçılardan Antoine Pevsner ve Naum Gabo'nun yazdığı *Gerçekçi Manifesto'*nun hangi koşullarda ortaya çıktığı gibi soruları araştırmak olacaktır. Makalenin ilk bölümünde manifestonun siyasi tarihine değinilmiştir. İkinci bölümde ise, toplumsal bir devrimin gerçekleştiği Rusya'da sanat anlayışı ve Pevsner ile Gabo'nun bu ortamda yazdıkları *Gerçekçi Manifesto*'nun devrimle ilişkisi ele alınmıştır. Son olarak ise, manifesto kavramının içinde barındırdığı özellikler ve 20. yüzyılın özellikleri dikkate alınarak bu kavramın sanat ortamına girmesinin nedenlerine dair açıklamalara yer verilmiştir.

Manifesto Kavramının Siyasi Tarihi

Manifesto kelimesi etimolojik olarak Latince kökenli bir kelimedir ve *manifestus* kelimesinden türemiştir. *Manifestus,* el anlamına gelen *manus* ile basmak, vurmak anlamına gelen *festus* sözcüklerinden oluşur. Oxford English Dictionary manifestoyu "kamuoyu açıklaması ya da beyannamesi, devlet ya da politik parti başkanı, adayı ya da diğer okul veya sanat akımları gibi umumi kuruluşlar tarafından düzenlenen özellikle yazılı beyan, açıklama, doğrulama" ve "belli bir nedeni destekleyen, bir teori ya da argüman ileri süren veya bir yaşam stilini destekleyen bireyler tarafından üretilen bir kitap ya da eser" (Buckley, 1978) şeklinde tanımlanmıştır. Sözlükteki anlamıyla beraber manifesto, ortaya çıktığı 16. ve 17. yüzyıllarda, egemen bir prens ya da devletin kamuya seslenmesi, geçmişteki eylemlerin gelecekte ilan edilecek eylemler için neden ve sonuçlarının açıklanması ve halkı din konusunda bilinçlendirmek gibi amaçlarla kendisini gösteren ideolojik bir belge niteliğine sahiptir (Caws, 2001, s. 19).

Manifestoların siyasi nitelik kazanması Fransız Devrimi'yle kendisini göstermektedir. 1780'lerin sonları, Fransız ekonomisi için sıkıntılarla dolu bir dönem olmuştur. Feodal yükümlülükler, kiliseye ödenen ondalık ve diğer vergiler, enflasyonla beraber köylünün gelirinin büyük kısmını alıp götürürken soylular sınıfı, vergi muafiyeti gibi birçok imtiyaza ve feodal vergiler koyma hakkına sahiptir (Hobsbawm, 2003, ss. 54-57). Bu ve buna benzer birçok olay, ülkede büyük karışıklıklara yol açmıştır. 18. yüzyılda Fransız düşünür ve yazarlarının eşitlik ve özgürlük üstüne yayınlamış oldukları değerli eserler, insanların düşünce yapısının değişmesinde önemli etkiye sahiptir. Baskılara

daha fazla boyun eğmek istemeyen halk, 1789'da rejimin simgesi haline gelen Bastille hapishanesini basmış ve ihtilali resmen başlatmıştır. Devrimin birçok sebebi olmakla beraber, halkı devrime sürükleyen esas sebep, saray ve çevresinin yaşam tarzıyla yoksul halkın yaşamı arasındaki uçurumdan kaynaklanmaktadır (Hobsbawm, 2003; Özdemir, 2013, s. 30; Timur, 2017, s. 229). Bu nedenle devrim, bireylere hiçbir özerk alan tanımayan ve egemen uyruklarının yaşamları ve mülkiyetleri bakımından mutlak monarşiden kesin bir kopuşu ifade etmektedir (Ağaoğulları, 1989, s. 195).

Mutlak monarşiden kopuşu ifade eden Fransız Devrimi'nden önce, manifesto kavramının kullanıldığı görülse de öz niteliği bu devrimle doğmuştur: *Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!* Devrim'in üç ilkesinden belki de en etkili olanı, eşitlik ilkesidir. Ekonomik alanda somut eşitlik, siyasi ve medeni alanda da mutlak eşitlik olarak anlaşılan eşitlik ilkesi, Fransız Devrimi ile Komünist Devrim arasındaki içsel bağlantıyı izah etmektedir (Artun, 2015, s. 16; Canatan, 2007, ss. 50-51). Marx ve Engels, 1848 yılında kaleme aldıkları *Komünist Manifesto*'da, insanı emeğinin kölesi yapan, metalaştıran, değersizleştiren kapitalist sistem karşısında; herkesin eşit şartlarda yaşayabileceği, eşit haklara sahip olabileceği anlayışını paylaşarak ileride birçok ülkede gerçekleşecek olan komünist devrimlerin öncüsü olmuşlardır (Artun, 2015, s. 17; Yurdakul, 2018, s. 3). Onların manifesto yazma fikrinin arka planında, yaşadıkları dönemin kapitalist ruhunun etkisi göz ardı edilemez.

Fransız Devrimi sonrasında siyasal nüfuz elde eden burjuvanın da katılımıyla, gitgide büyüyen ekonomik yapı, 19. yüzyılda artık içinde doğduğu ülkelerin sınırlarını zorlar hale gelmiştir. Coğrafi keşifler vasıtasıyla, dünyanın ticaret merkezlerine yerleşen Avrupalı devletler, üretim ve tüketimi artıran kapitalist politikalardan yararlanarak hem burjuvazi hem de devlet tarafından belirli bir sermaye birikimine ulaşmıştır. Sermaye birikimi, sanayileşmeyle sömürgeciliğin bütünleşmesi sonucu daha da artmıştır. Yeni icatların ortaya çıkmasıyla, üretim kapasitesinde büyük artışlar yaşanmış, teknoloji ve iletişim alanındaki hayatı kolaylaştıran pek çok yenilik yaşama nüfuz etmiştir. Burjuva kavramı, zamanla bir üretim aracına sahip olarak bütün zenginleri kapsarken bir yandan da işçi sınıfını yani *proleterya*yı yaratmış ve onu kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek gücü haline getirmiştir. Belirli gün ve saatlerde, belli bir ücret karşılığında çalışan, haklarını elde etmek ve çalışma koşullarını düzenleyebilmek için sendikalarca örgütlenen bu emek gücü, burjuvaziyle karşılaştırıldığında derin bir eşitsizliği ortaya koymuştur (Güven, 2016, ss. 422-428). Zamanla büyüyen emekçi kimliğiyle burjuvazi arasındaki eşitsizlik,

sosyalizme dair tartışmaları ortaya atarak dünya siyaset sahnesindeki yerini almıştır.

Marksist tarihçi Eric Hobsbawm (2003), modern dünyanın ve sosyalizmin ortaya çıkmasında, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi'nin etkisi olduğunu savunmuştur. Fransız Devrimi fikirler tarafından desteklenen siyasi, Endüstri devrimi ise icatlarla desteklenen ekonomik, yani *çifte devrim* konseptini geliştirmiştir. Devrimlerin farklı olduğunu, fakat birbirleri için rakip olmaktan ziyade tamamlayıcı olduklarını söylemiştir. Hobswbawm (2003), Fransızlar'ın eşitlik ve özgürlük gibi unutulmayacak güçlü fikirlere odaklanmalarının önemine vurgu yaparak *çifte devrim*in yükselmekte olan orta sınıfın, yani *burjuvazi* için dünyayı şekillendirdiğine inanmış ve işçi sınıfını gücün dışında bırakmıştır. Bunun sonucunda da öfke sosyalizminin ortaya çıkmıştır.

Marx ve Engels, böyle bir dünyanın içine doğmuşlardır. Marks'ın doğduğu yer olan, Almanya'nın taşra kasabası olarak bilinen Treve, o dönemde yoğun bir sanayi ve politika hayatına sahiptir. Bugün bile Almanya'nın en sanayileşmiş bölgelerindendir. Treve'de yaşayan köylüler, küçük mülk sahibi kişiler olarak bilinmektedir ve Marx, çevre köylerde gezintiler yaparak, köylülerin durumuyla yakından ilgilenmiştir. Engels ise, Kuzey Rhenania'da, pamuklu ve yünlü sanayinin merkezi olan Barmen'de doğmuştur. Barmen'e yakın olan Essen, sonraları metalürji sanayisinin merkezi olmuştur. Onların içinde doğup büyüdükleri çevrede, sosyal sınıflar, sınıf çatışmaları, sosyalizm ülküsü, Marx ve Engels'in yarattıkları bir durum değil, toplumsal yaşamın onlara dayattığı bir gerçektir (Kıvılcımlı,1970, ss. 63-65).

Köln'deki bir gazetenin editörlüğü görevi Marx'ın siyasal görüşlerinin gelişiminde önemli bir aşamayı temsil eder. Gazetenin Prusya yönetimince kapatılması üzerine Marx Paris'e yerleşir. Burada kentteki işçiler ve sol düşünürlerle sıkı ilişkiler içindeyken *Komünist Manifesto* fikrini canlandıracağı ve ömür boyu dostluk kuracağı Engels'le tanışmıştır (Marx & Engels, 2013, ss. 6-7). Onların yaşadıkları sanayileşmiş bölgelerin benzerliğiyle beraber, Paris'te tanışıp biraraya gelmeleri ve aynı düşünceleri paylaşmaları, onları sosyalist anlayışa sürüklemiştir.

Marx ve Engels'in sosyalist düşünceleri, önceki dönemlerde kendisini gösteren Robert Owen, Charles Fourier ve Claude-Henri de Saint-Simon'un içinde yer aldığı Ütopik Sosyalizmin de dahil olduğu çeşitli kaynaklara dayanmaktadır. Owen, Fourier ve Saint-Simon başlıca eserlerini 1800-1830 yıllarında ortaya

koymuşlardır; Marx ve Engels'in gençlik dönemi eserleri ise 1840'lı yıllarda yayınlanmıştır. 1830'dan 1840 yılına kadar, sosyalist düşünce, işçi hareketleri ve komplocu/devrimci hareketler önemli bir gelişme göstermiştir (Uslu, 2014, s. 3). Ütopik sosyalistler, Fransız Devrimi'nin getirdiği hukuki eşitliğin ötesinde, sosyal ve ekonomik eşitliği sağlayacak adımların atılmasını istemektedirler.

Marx ve Engels de aynı istekle, salt siyasal devrimlerin yeterli olmadığına inanan, toplumun köklü bir biçimde yeniden inşasını isteyen komünist kesimin ve devrimci grupların arasında etkin rol alarak küçük-burjuva sosyalizminin öğretilerine karşı, devrimci proleter sosyalizmi ya da komünizm (Marksizmin) teorisini ve taktiklerini geliştirmişlerdir. O dönemde, büyük sanayinin genişlemesi oranında, işçi sınıflarının, mülk sahibi sınıflar karşısındaki konumları konusunda aydınlanma özlemi de büyüdüğünden sosyalist hareket, bunlar arasında yaygınlaşmış ve dolayısıyla *Manifesto*'ya olan talep artmıştır. Prusya hükümeti, Marx'ın tehlikeli bir devrimci olduğunu ilan etmiş ve böylece 1845 yılında Marx Paris'ten de sürülerek Brüksel'e gitmiştir. Engels'le Komünist Birlik adlı bir propaganda derneğine katılmışlardır ve bu birliğin Londra'da düzenlediği ikinci kongrenin de isteğiyle *Komünist Manifesto*'yu yazmışlardır. Manifesto, yeni bir dünya anlayışını, toplumsal yaşamı kucaklayan tutarlı bir materyalizmi, sınıf savaşlarının kuramını ve proletaryanın yani yeni komünist toplumun yaratıcısının dünya tarihindeki devrimci rolünü ortaya koymaktadır (Lenin, 2003, s. 13; Marx & Engels, 1976, ss. 6-7). Doğrudan devrimci sınıfa seslenerek toplumda herkesin eşit olması, özel mülkiyet kavramının ortadan kaldırılması ve her şeyin eşit dağıtılması gerektiği fikrini bu devrimci sınıfa benimsetmek istemişlerdir. Yazdıkları manifestoda,

> Tüm toplumların bugüne kadarki tarihi, sınıf savaşımları tarihidir. Özgür yurttaşlar ile köleler, patriciler ile plebler, toprak beyleri ile toprak köleleri, lonca ustaları ile çıraklar, sözün kısası ezenler ile ezilenler sürekli karşı karşıya gelmişler, her seferinde ya toplumun tümden devrimci bir dönüşüme uğramasıyla ya da çatışan sınıfların ortak yıkımıyla sonuçlanan, kimi zaman gizliden gizliye kimi zaman açıktan açığa, ama dur durak bilmeyen bir savaşın içinde olmuşlardır. (Marx & Engels, 2013, s. 39)

ifadelerine yer verirken, geçmişten beri süregelen sınıf ayrımlarına vurgu yapmışlardır. Sınıf ayrımlarının, bütün ülkelerdeki işçilerin birleşmesiyle beraber; burjuvazinin çöküşü ile son bulacağını ve devrimin, proleteryanın zaferi ile sonuçlanacağını yazmışlardır (Marx & Engels., 2013, ss. 52-88). Bu ifadeler, manifestonun devrimci rolünü ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda ütopik rolünü de göstermektedir.

Onların insan ve toplum kavrayışı, 19. yüzyılda, hem kapitalist modernleşmenin ulaştığı aşamanın insan karşıtı özelliğini açığa çıkarmada, hem de sömürünün ortadan kaldırıldığı sınıfsız bir toplumun nasıl kurulabileceğiyle ilgili ortaya koyduğu bilimsel düşüncelerle evrensel bir nitelik taşımaktadır (Demir, 2018, s. 63). Sınıfsız toplum fikriyle ortaya çıkan Fransız Devrimi, kendi dönemindeki insanları etkilediği gibi, o dönemden sonra da etkisini kaybetmemiştir; bu düşünce anlayışı, 1830 ve 1848'de birçok ülkede gerçekleşen devrimlerde kendisini göstermiştir. Örneğin, Viyana Kongresi'nde 1815 yılında imzalanan Barış Sözleşmesi'ne karşı halkın, artık monarşilerin baskılarına boyun eğmek istememesi yüzünden, liberalizm düşüncesinin benimsenmesiyle 1830 devrimleri yaşanmıştır (Bridge & Bullen, 2005; Hobsbawm, 2003).

Liberallik vurgusuyla dikkat çeken 1830 devrimlerine karşın; 1848 devrimleri daha çok sosyalist özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. 1840'ların ortalarından itibaren çeşitli yiyeceklerde hasat alınamaması sonucunda yiyecek fiyatları yükselmiştir. Endüstrideki çöküntünün işsizliği katlamasıyla, işçiler tarafından acımasız dünyanın zenginlerine duyulan nefret, onları daha iyi bir dünya hayaliyle toplumsal devrime sürüklemiştir. 1848 yılında, zenginlerin maddi varlığı altında ezilen işçiler arasında sosyalizm hızla yayılmıştır. Aynı yıl, çalışan yoksulların ayaklanmasıyla, ilk olarak Fransa'da daha sonra da birçok ülkede çalışan yoksulların ayaklandığı devrimler patlak vermiştir. Fransa'daki işçiler, sadece ekmek ve iş değil; aynı zamanda yeni bir devlet ve yeni bir toplum istemişlerdir (Hobsbawm, 2003). Bu istekleri doğrultusunda 1848'de gerçekleşen Şubat Devrimi, meşruti monarşisinin devrilmesi ve cumhuriyetin ilan edilmesiyle sonuçlanmıştır. Engels, Marx'ın *Fransa'da Sınıf Mücadeleleri* kitabı için yazdığı önsözde, Şubat Devrimi patlak verince, onların bu proletarya devriminin doğası ve gidişi hakkındaki düşüncelerinde, 1789 ve 1830 devrimlerinin ciddi bir etkisinin olmasını, doğal ve kaçınılmaz bulduğunu yazmıştır (Marx, 2016, ss. 17-18; Marx & Engels, 2013, s. 16).

Marx ve Engels'in yazdıkları *Komünist Manifesto*, bu devrimden birkaç hafta önce Londra'ya ulaşarak baskıya girmiştir. Fransızca çevirisi ise, Parisli işçilerin 1848 Haziran Ayaklanması'ndan kısa bir süre önce Paris'te yayımlanmıştır. 1848 devrimlerinin hemen hepsi başarısızlıkla sonuçlansa da nerdeyse tüm Avrupa'yı saran devrimci ayaklanmaların yaşandığı ortamda doğan *Komünist Manifesto*, bilimsel sosyalizmin siyaset sahnesine çıkışının işareti olarak tarihteki yerini almıştır. İlk olarak küçük bir broşür şeklinde basılsa da daha sonra sosyalist ve komünist partilerin programlarının temelini oluşturan,

dünyanın en çok okunan kitaplarından biri olmuştur (Marx & Engels., 2013, ss. 16-17).

Kitap, Marx'ın 1883 yılında ölümünün ardından, birçok farklı dile çevrildiğinde ve basıldığında, bu basımların önsözünü Engels tek başına yazmak zorunda kalmıştır. Engels, 1890'da kitabın Almanca baskısının önsözünde, *Manifesto*'da bütün ülkelerin birleşmesi amacıyla yaptıkları çağrıya çok az kişinin bu çağrıya karşılık verdiğini söylemiştir. Ancak Engels, Avrupa ve Amerika proletaryasının, 1886'da Enternasyonal'in Cenevre Kongresi ve 1889'da Paris İşçi Kongresi tarafından sekiz saatlik normal işgününün yasalaşması için biraraya geldikleri bu gösterilerin; tüm ülkelerin kapitalistlerine ve toprak beylerine, bütün ülkelerin işçilerinin gerçekten de birleşmiş olduklarını gösterdiğini söylemiştir. 1893 yılında, İtalyanca baskı için yazdığı önsözde de 1848 devriminin her ne kadar sosyalist bir devrim olmasa bile, buna ortam hazırladığını belirtmiştir (Marx & Engels, 1976, ss. 6-8).

19. yüzyılın sonlarında Avrupa'da zirvesine ulaşan kapitalizme karşı hazırlıkları yapılan Marksist sosyalist ya da komünist devrim, 1917 yılında Vladimir Lenin'in önderliğinde, o dönemde iktisadi ve sosyal problemler sebebiyle daha az gelişmiş ve daha az sanayileşmiş olan Rusya'da ortaya çıkmıştır (Carr, 2013, s. 47; Gencer & Birol, 2014, s. 6). Rusya'dan sonra, komünist devrim, 1988-1976 yıllarında, Mao Zedong liderliğinde Çin'de Büyük Proleter Kültür Devrimi adıyla ortaya çıkmıştır (Carr, 2013, s. 47; Gencer & Birol, 2014, s. 6). Eagleton'a (2011) göre Mao'nun Çin'i ya da Lenin ve Stalin'in Marksizmi teoride iyidir; ancak uygulamada, terör, zorbalık ve kitle katliamı getirmiştir. Birçok insan için o dönemde yaşananlar, açlık, eziyet, işkence, zorunlu çalışma, kötü bir ekonomi ve baskıcı bir devlet olarak görülmüştür. Rusya'da ve Çin'de özgür olmama ve piyasanın yok edilmesinin zorunlu sonucu olarak mal kıtlığı, sosyalizm adı altında yaşanmıştır. Marx, sosyalizmin hiçbir zaman yoksulluk koşullarında gerçekleşmeyeceğini, zenginliğin çok az olduğu durumlarda, bunun herkesin yararına olacak biçimde yeniden düzenlenemeyeceğine inanmıştır. Çin ve Rusya'da, savaşın ve ekonomik problemlerin yaşandığı bir dönemde bu devletlerin kurulması, aslında Marx'ın düşünce anlayışıyla çeliştiğini göstermektedir.

SSCB egemenliğine bırakılan Doğu Avrupa ve Balkanlar'daki ülkeler komünizmi benimsemiş olsalar da SSCB'nin diğer az gelişmiş ülkeleri komünizme döndürme çabası çoğunlukla işe yaramamıştır. Birinci Dünya Savaşı yaşanırken ortaya çıkan devrimleri, İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sırasında çıkan

devrimler izlemiştir. Savaşlardan sonra Rusya ve Çin başta olmak üzere komünist ülkelerin sayısı artarak otuz altıya ulaşmıştır. Bunlara rağmen, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ve 1990'da Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesinden sonra, 1991 tarihinde de SSCB yıkılmıştır. SSCB'nin yıkılışından sonra, ortaya çıkan yeni bağımsız Doğu Avrupa ve Balkan ülkelerinin çoğu piyasa ekonomisini, Batı ile ilişki içinde olmayı ve Avrupa Birliği üyeliğini seçerek komünizmden uzaklaşmışlardır; böylece 20. yüzyıl büyük sosyalist umutlarla başlasa da beklentileri karşılamayarak umutsuzlukla sonuçlandığından kapitalizm ilerlemesini sürdürmüştür (Gencer & Birol, 2014, s. 6).

Günümüzde Marksist-Leninist ideolojiye bağlı sosyalist ülkeler, Küba, Çin, Vietnam ve Laos'tur. Başlarda bu liste içinde beşinci olan ve komünist bir sistem inşa etmek amacıyla mücadele veren Kuzey Kore, 1970'li yıllarda özgünlük arayışına girerek kendine güven anlamına gelen *juche* felsefesini benimsemiştir ve komünizmden uzaklaşmıştır (Lale, 2019, ss. 2-3). Çin, kapitalist piyasa mekanizmalarını alelacele benimsemiştir ve Vietnam da sınırlı seviyede dahi olsa kapitalizme yönelmiştir. Küba'da, sosyalizmin birçok önemli açıdan diğerlerinden farklı olması ve gerçekleşen devrimin farklı köken ya da karakteristiklere sahip bulunmasından dolayı, devrim gerçek amaçlarına uygun yaşamaya devam etse de ilerleyen zamanlarda burada da durumun farklı olmayacağı düşünülmektedir (Raby, 2007, s. 26; Gencer & Birol, 2014, s. 6).

Marx ve Engels sosyalizmin, manifestoda belirttikleri gibi, bütün ülkelerdeki işçilerin birleşmesiyle gerçekleşeceğini düşünmüşlerdir. Marx ve Engels'in belirttiği gibi bütün ülkelerdeki işçilerin birleşip böyle bir devrim gerçekleştirememiş olması, manifestonun ütopik yapısını göstermektedir. Onların düşüncelerinin hem kendi dönemlerinde hem de sonrasında dünyanın her yerinde birçok insanı etkilemiş olması ise, manifestodaki fikirlerinin evrenselliğini ortaya koymaktadır. Eagleton (2011), günümüzde servet birikimlerinin büyük rakamlara ulaşmasına bağlı olarak güç eşitsizliklerinin belirginleşmesi, sömürünün yoğunlaşması, emperyal savaşlar ve devlet baskıcılığı gibi olguların, Marksizmin ortaya attığı fikirlerin güncelliğini ve geçerliliğini koruduğunu ifade etmektedir. Bunun yanı sıra Yayla (2011), 20. yüzyılda kurulan sosyalist devletlerde Marksist rejimlerin, sivil özgürlük alanlarını yeterince önemsemediğini ve hoyratça gasp ettiğini vurgulamaktadır. Bu süreçte, söz konusu özgürlük alanlarının beşerî yaşam için Marksizmin öngördüğünden çok daha önemli olduğunun tecrübe edilerek öğrenildiğini

ifade eden Yayla, Marksizmin öngörülerinde haklı olduğu noktalar kadar yanıldığı durumların da bulunduğunu belirtmektedir.

Tüm bunlara rağmen Marksistler, Marksizme olan inançlarını hiçbir zaman kaybetmemişlerdir. *Komünist Manifesto*'nun çekici ve bağlayıcı olması, onun ütopyacı mahiyetiyle açıklanabilir. Marksizm, manifestoda belirtilen düşünceleri, tam olarak uygulamada gerçekleştirememiş olsa da gücünü tezlerinin maddi temellerinden ya da akla ve mantığa uygunluğundan değil, toptancılığından ve vaatkârlığından alır (Yayla, 2011, s. 12). Aynı zamanda manifestonun sunduğu, dünyanın değiştirilerek toplumun tamamen yenilenmesi vaadi, kapitalist yaşam koşulları altında haksızlığa uğrayan insanların, hayal ve umutlarını beslemektedir.

Toplumsal Devrimden Sanatın Toplumsal Dönüşümüne

Rus Devrimi'nin yaşandığı dönemlerde, teknolojik gelişmelerin, büyüyen ekonominin ve ticaretin yükselen ivmeleri birarada var olamadığından, kapitalist modernleşmeyle hareket eden güçlerin çatışmaları sebebiyle kapitalizm, toplumsal düzeni sağlayamamıştır. Devrim, Marx ve Engels'in, *kapitalizm doruğa ulaştığı zaman, devrim de kaçınılmazdır* düşüncesinin sonucudur (Clark, 2017, s. 25). Endüstri Çağı olarak bilinen devrimin ortaya çıktığı yüzyılda, insanlar yükselen bilgi ve farkındalık seviyeleriyle mutluluğu öteki dünyada değil, bu dünyada aramış, insanca yaşama hakkını elde etmek ve sınıf ayrımlarının olmadığı, herkesin eşit koşullarda yaşayabileceği umuduyla çabalamışlardır. Toplumsal zeminde karşılaşılan sınıf ayrımı, sanatta burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen eserlerin üretilmesiyle kendisini göstermiştir. Toplumun geniş kesimlerinin üretilen eserlerle bir bağ kuramaması, sanatçıları sanatı sadece estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal değişim ve bilinçlenme aracı olarak görmeye itmiştir (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, ss. 15-16, 75, 94). Bu toplumsal dönüşüm ve sınıf mücadelesinin etkisi, Rus sanatını doğrudan şekillendirmiştir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren Rus sanatında aydınlanma, sekülerleşme ve ulusallaşma süreçleri, özellikle portrecilik ve sosyal gerçekçilikle şekillenmiş, 19. yüzyılda ise toplumsal gerçeklere yönelmiştir. Serflik sisteminin kaldırılması ve Akademi'ye karşı çıkan Gezginler Hareketi, sosyal realizmi benimseyerek yoksulluğu ve sınıf ayrımlarını konu almıştır. Bu hareket, Fransız realizminden etkilenmiş ve sosyalist realizmin temelini atmıştır. Ancak, 19. yüzyıl realizmi, estetik anlamda Akademi geleneğine bağlı kalmış ve modernliğin bir yansıması olmuştur. 20. yüzyılın başlarında ise Rus avangardı, Batı'daki akımlarla paralel fakat özgün bir şekilde, sanatı toplumsal dönüşüm aracı olarak görmüş ve

kolektif çalışmalarla, estetik ve sosyal bir devrim yaratmayı hedeflemiştir. Rus avangardı, avangard sanatın bir parçası olarak, aynı genel estetik ve felsefi temelleri paylaşırken toplumsal ve kültürel koşullar nedeniyle farklı bir gelişim yolu izlemiştir. *Öncü-birlik* sözcüğünden gelen avangard sanat, 19. yüzyılın sonlarından itibaren modernizmin bir parçası olarak, geleneksel sanat anlayışlarına karşı çıkan yenilikçi ve deneysel yaklaşımı savunan bir harekettir. Rus avangardı, bu genel avangard hareketin bir parçası olmakla birlikte, özellikle Rusya'daki toplumsal devrimler ve siyasi değişimlerle doğrudan bağlantılıdır. 1917'deki Ekim Devrimi ve Sovyetler Birliği'nin kurulması, Rus avangardını sadece estetik bir hareket olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir amacın aracısı olarak şekillendirmiştir (Artun, 2019, ss. 29-50).

Rus avangardının iki önemli akımı olan süprematizm ve konstrüktivizm, 1915'te Petrograd'daki 0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi ile sahneye çıkmıştır. Bu sergi, soyut sanatın doğuşunu simgelemekte ve süprematizmin temel felsefesini sunmaktadır. Maleviç'in önderliğinde gelişen süprematizm, konstrüktivizmin faydacı yaklaşımlarıyla tamamen zıt bir duruş sergiliyordu. Maleviç, sanatın yalnızca fayda odaklı düşünülmesine değil, aynı zamanda doğanın herhangi bir taklidine de karşı çıkıyordu. *Süprematizm Manifestosu*, sanatın pratik faydacılıktan kurtulması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, sanatın işlevsel ya da maddi yarardan ziyade, evrensel ve nesnesiz bir duygu diline odaklanmasını savunmaktadır. Maleviç'in amacı, geometrik soyutlamayla saf sanata ulaşmaktı ve nesnesiz sanat anlayışı, bu hedefin en radikal biçimlerinden birini temsil ediyordu (Malevich, 2013, ss. 90-91). Avrupa sanat geleneğinin sona erdiğini ilan ederek doğadaki formlardan bağımsız, evrensel bir gerçekliği ifade etmeyi amaçlamıştır. Herkesin ortak bir estetik dilde buluştuğu, evrensel gerçeklik anlayışında sınıflar yoktu. Maleviç, burjuva kesime hitap eden sanatı herkesin anlayabilmesi için, belli bir kültüre özgü ayrıntıların yer aldığı natürmortların, konulu tabloların ve manzaraların ortadan kalkması gerektiğini düşünmüştür. Maleviç gibi süprematist sanatçılar, Platon'un metafiziğinden ve Pythagoras'ın matematiğinden ilham alarak, gerçekliğin saf formlarını aramışlardır. Ancak bu arayışın, devrimin toplumsal ve ideolojik amaçlarını başarıyla gerçekleştiremediği düşünülmüştür. Süprematizmin sade ve dinamik anlayışı, resim, grafik, tasarım ve mimari gibi farklı alanlara uyarlanarak devrimin ihtiyaçlarına yanıt veren konstrüktivizmin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Artun, 2019, ss. 51-62; Lynton, 2015, ss. 105-106; Malevich, 2013, ss. 8-9, 90-91).

Konstrüktivist sanatçı Vladimir Tatlin, süprematizmden farklı olarak, sanatı estetik formlar yerine malzeme ve üretimle ilişkilendirmiştir. Konstrüktivizmde, sanatın toplumu dönüştürme gücüne sahip olduğu fikri vurgulanmaktadır. Tatlin, sanatı bir *malzeme kültürü* olarak tanımış ve sanatı işlevsel bir tasarıma dönüştürmeyi hedeflemiştir. Bu iki akım arasında bir gerilim vardır: Maleviç, *Süprematizm Manifestosu*'nda, nesnelerin gerçek faydasını algılayabilecek bir durumda olmadığımızı ve gerçekten kullanışlı bir nesne yaratmayı asla başaramayacağımızı fark etmemiz için fazlasıyla imkâna sahip olduğumuzu savunmuştur. Sanatı bağımsız bir bilgi alanı olarak gören Maleviç'in aksine, Tatlin, sanatı işlevsellik amacı taşıyan bir üretim olarak görmüştür. Nitekim, plastik sanatlar konusundaki deneyimini en az yakıtla en çok ısı verecek soba modelleri tasarlamaya adayan Tatlin gibi, üretim ve işlevi tutkuyla birleştiren dönemin konstrüktivist sanatçılarının varlığı, bu yaklaşımın somut bir örneğini oluşturur (Artun, 2019, ss. 59-60; Malevich, 2013, ss. 90-91; Berger, 2007, s. 29). Konstrüktivistlerin, komünistler gibi insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içinde olması, onların Rus devriminin öncüleri olarak kabul edilmelerine yol açmıştır. Rusya'daki devrimin yarattığı yeni bir dünyaya karşılık, sanatın da yeni bir dünyanın inşasını sağlayabilecek nitelikte olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Endüstri Çağı, toplum çağı olduğundan sanat, bu çağda toplum gerçeğini yansıtma görevini değil bu gerçeğe yön vererek toplum sorunlarını çözümleme görevini üstlenmelidir. Sanatın işlevsel olmasını ve toplumu dönüştürmeye yönelik bir araç haline gelmesini savunan konstrüktivist sanatçı Lissitzky hem resim hem de mimarlık arasında köprü kurarak eserlerini oluşturmuştur. Varvara Stepanova ise, moda ve endüstriyel tasarım alanlarında eserler vermiştir. Konstrüktivist bakış açısıyla, işçi sınıfı için işlevsel ve estetik açıdan uygun tasarımlar yapmayı amaçlamıştır. Bu tasarımlar, Sovyet toplumunun modernleşme sürecinde önemli bir yer tutmuş, toplumsal dönüşümü destekleyen bir araç olarak görülmüştür (Antmen, 2014, ss. 103-104; İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, ss. 15-16, 75, 94).

Kurulu düzene duyulan tepkinin bir sonucu olan toplumsal ayaklanmaların ve bu ayaklanmaların edebiyatını oluşturan manifestoların umudu sanattadır. Hayal dünyası ve duygudan beslenen sanatın bu özellikleri sayesinde, insanları devrimlere inandırabilecek güçte olduğu bilinmektedir. Toplumsal devrimlerin örgütlenmesinde sanattan beklenen, toplumsal sanat bilincini geliştirerek burjuvanın hizmetindeki sanatı, geniş kesimlerin hizmetine sunmaktır (Artun, 2015, ss. 18-19). Sanatçılar ve tasarımcılar, ideolojiyi yaymak ve toplumun günlük yaşamını iyileştirmek amacıyla bir araya gelmişlerdir. Birçok alanda

karşılığını bulan bu kolektif ruh, propaganda üretiminde etkili bir model oluşturmuştur. Hemingway (2015), propaganda ve sanatın özünde bir karşıtlık bulunmadığını ve sadece sanatçının duygularını yansıtan veya biçimsel yapılar olarak yaratılan çoğu eserin yetersiz olduğunu söylemektedir. Sanatın yalnızca estetik bir araç değil, toplumsal değişimin bir aracı olarak yeniden tanımlandığı görülmektedir. Bu durum, sanatın toplumsal işlevini ön plana çıkararak işçi devriminin gerçekleşmesinin ardından günlük malzemelerin sanatta kullanımına yeni bir önem kazandırmıştır. Sanatçıların, sezgi ve zekâlarını günün gerekleri doğrultusunda kullanması, endüstriyel üretimde bu malzemeleri kullanan işçiler arasında başka bir işçi olmasını sağlamıştır. İşçiler gibi fabrikalara giderek yeni süreçlerle alakalı yeni tasarımlar oluşturabileceklerini anlamışlardır (Farthing, 2017, s. 401; Lynton, 2015, ss. 101-104).

20. yüzyıl başında Rusya, endüstriyel açıdan geri kalmıştır. Bu durum, konstrüktivist sanatçıları, yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmaya ve bu malzemleri toplumsal düzeyde işlevsel alanlara aktarmayı amaçlamaya yönlendirmiştir. Sanatçılar, sanatı sadece estetik bir ifade aracı olarak görmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumun gelişimine katkı sağlayacak bir araç olarak kullanmayı hedeflemişlerdir. Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi objeler, temel biçimsel öğelere indirgenerek geometrik bir sadelik taşımaya başlamıştır. Bu tür üç boyutlu yapıtlar, sanat yapıtı gibi sergilense de sanat gibi algılanmayı amaçlamayan, işlevsel nesneler için bir tür biçimsel altyapı niteliği taşımaktadır. Sanatçıların devrimden sonra toplumsal gereksinimlere odaklanarak sanattan çok tasarıma yönelmeleri, bu anlayışın sonucudur. Tasarım okulu olarak bilinen Bauhaus Okulu bünyesinde üretilen yapıtlar, konstrüktivizimden farklı koşullarda üretilmiş olsa da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından birçok benzerlik vardır. Her ikisi de estetik amaçlardan çok, toplumsal amaçlara yönelmiştir. Rus konstrüktivizmi, Maleviç'in (biçimsel sadelik) ve Picasso'nun (kolaj, asemblaj) işlevsellikten uzak sanatsal yaklaşımlarından beslenmesine rağmen, devrimle kurulacak olan yeni topluma inananların öncülüğünde geliştiği için özünde *biçimi belirleyen işlevdir* düşüncesiyle şekillenmiştir. Böylece yeni bir dünyanın inşası sürecinde sanatın yeni bir şekilde işlevselleştirilmesi düşüncesi benimsenmiştir. Bireysel bir estetik dürtüden ziyade, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesi, sanatta evrenselliğe yapılan vurguyu göstermektedir (Antmen, 2014, ss. 103-105, 107). Öyle ki, çizgiler, düz renk alanları ve geometrik şekiller uygulandığında tuvalin

üzerine yerleştirilmiş *konstrüksiyonlar* sanatçıya ait değilmiş izlenimi uyandırmaktadır (Farthing, 2017, s. 401).

Konstrüktivizm içinde yer alarak iktidardaki Komünist Parti'nin desteğini alan Tatlin ve Rodçenko gibi sanatçılar, işçi kıyafetleri, evde kullanılan malzemeler gibi pratik nesnelerin tasarımlarını yapmışlardır ve ürünlerin pazarlanmasını sağlayarak ekonomiye katkıda bulunmuşlardır. Rodçenko, ürünlerin pazarlanabilmesi için geliştirdiği fotomontaj tekniklerini kullanarak kitap kapaklarının, film afişlerinin ve bazı ürünlerin reklamlarının tasarımını yapmıştır. Günümüze kadar gelen konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktası da Picasso'nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp bronz döküm yapma gibi geleneksel heykel anlayışından sıyrılarak, bulduğu her türlü malzemeyle heykel yapmasıyla başlamıştır. Tatlin, Picasso'nun Paris'teki atölyesini ziyaret ettiği zaman, onun kübist yapılarında gördüğü resimli düzlemleri *gerçek mekânda gerçek malzemelere* dönüştürmeye karar vermiştir. Tatlin, duvara monte edilen rölyeflerinden sonra doku, renk ve şekil özellikleri yüzünden seçtiği ip, ahşap, metal ve plastik gibi günlük hayatta kullanılan malzemelerle asılabilir heykeller yapmıştır. Daha sonra 1919-1920'li yıllarda en ünlü yapıtı olan, uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonel'e bir anıt olarak ısmarlanan, spiral bir yapı tasarlayarak maketini yapmıştır. Üçüncü Enternasyonel Anıtı, 300 metre yüksekliğindeki reklam ve eğlence amacıyla yapılan Eyfel Kulesi'ne bir yanıt olarak 400 metre yüksekliğinde tasarlanmıştır. Ne yazık ki yapı, maliyeti yüksek olduğundan inşa edilememiştir (Farthing, 2017, s. 401; Lynton, 2015, ss. 102, 104-105).

Uluslararası birliği simgeleyen bu yapının, simgesellikle işlevselliğin uzlaştığı, çelik ve cam malzemelerden oluşacağı düşünülmüştür. Anıt, insanın zaman içinde varoluşunu simgelemesi amacıyla, içine hücreler yerleştirilip, bu hücrelerin evrenle uyumlu olarak, bir saat işlevi üstlenip dönmesi planlanmıştır. Örneğin; toplantı salonu dünyanın güneş çevresindeki yılda bir kere dönüşünü, sekreterlik ayın dünya çevresindeki yirmi sekiz günde bir dönüşünü, danışma merkezi ise dünyanın günde bir kere dönüşünü simgelemektedir. Anıt, ilk zamanlar büyük heyecan yaratsa da çok geçmeden gerçekleştirmek istediği düşlerle alay edilmiştir. Lenin, anıtın sanatçı çılgınlığı olduğunu düşünürken, Troçki, Tatlin'in döner hücreleriyle ileri gittiğini düşünmüştür (Lynton, 2015, ss. 105-106).

Tatlin gibi konstrüktivizm stilinin diğer önemli uygulayıcılarından olan Naum Gabo (1890-1977) ve Antoine Pevsner (1886-1962) kardeşlerdir. Gabo,

mühendislik eğitimi aldıktan sonra, Batıda gördüklerinin ve kardeşi Pevsner'in etkisi altında kalarak sanata yönelmiştir. Devrim başladığında iki kardeş Rusya'ya dönerek buradaki sanatçılarla birlikte çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Gabo, ilk heykellerini demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başlarla gerçekleştirmiştir. Daha sonra Serpuçov kenti için yaptığı *Bir Radyo İstasyonu Projesi* (1919-1920), Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal*'inin izlerini taşımıştır. Ancak çok geçmeden bu tür yapıtlara eleştirel gözle bakmaya başlayarak saf heykel biçimlerine yoğunlaşmıştır (Lynton, 2015, s. 120). Moskova'daki Özgür Sanat Stüdyoları'nda çalışan kardeşler, 1920 yılında, Moskova'daki Tverskoie Bulvarı'nda düzenledikleri açık hava sergisinin afişinde *Gerçekçi Manifesto*'yu yayınlamışlardır. Gabo ve Pevsner, Tatlin'le ilişkilendirilen daha fiziksel ve daha faydacı eğilimden uzaklaşarak avangard sanattaki biçimsel konstrüktif hedeflerin değerini göstermek istediklerinden bu manifestoyu yazmışlardır (Danchev, 2017, s. 201; Harrison & Wood, 2016, s. 331).

Manifestolar, sanatçılar için yalnızca bireysel bir yaratım rehberi değil, aynı zamanda toplumsal ve estetik dönüşümün bir aracı olarak görülmüştür. Toplumsal bir dönüşümü hedefleyen *Komünist Manifesto*'nun ütopik ve devrimci özellikleriyle beraber, büyük kitlelere ulaşabilmesi ve bu kitleleri edebi nitelikleri sayesinde eyleme teşvik ettiği gerçeği, manifestonun sanat ortamına girmesini sağlamıştır (Özdemir, 2023 s. 38). Manifestolar, sanatın bir ifade biçimi olarak toplumsal değişim yaratma ve izleyiciyi dönüştürme gücünü ortaya koymaktadır. Sanatçılar, yazdıkları manifestolarda, eserlerinin temel prensiplerini, amaçlarını ve ideolojik altyapısını belirleyerek bu ideolojiyi sanatsal üretim süreçlerine yansıtmışlardır. Giovanni Marinetti tarafından 1909 yılında yazılan *Fütürizm Manifestosu* gibi birçok sanat manifestosu, bir tür çağrı niteliği taşırken sanatçılara yeni bir yön vermektedir. *Fütürizm Manifestosu*, geleneksel sanat anlayışlarının karşısında, bir devrim çağrısı yapmaktadır. Sanatın toplumla ve teknolojik gelişmelerle daha güçlü bir bağ kurmasıyla, yeni bir dönemi işaret etmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, yalnızca teorik bir görüş değil, aynı zamanda modern dünyanın ritmini, hızını ve dinamizmini betimleyen sanat eserlerine dönüşmüştür. Aynı şekilde geleneksel sanat anlayışlarını reddeden *Dada Manifestosu* da 1916 yılında Tristan Tzara tarafından kaleme alınmıştır. Manifestoda, sanatın anlamı sorgulanırken savaşın yıkıcılığına ve toplumsal normlara karşı isyan söylemleri görülmektedir. Tzara, manifestosunda sanatı alaycı bir biçimde sunarak izleyiciyi toplumsal gerçeklikleri sorgulamaya ve mevcut düzeni eleştirmeye teşvik etmiştir. Dada'nın manifestoları, yalnızca bir sanat anlayışını

tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda sanatı toplumsal bir dönüşüm ve devrim aracı olarak kullanma yolunu açmıştır (Danchev, 2017).

Courbet'den Gabo ve Pevsner'e Gerçekçi Manifesto

Sanatçılar, geleneksel estetik anlayışlarının ötesine geçerek toplumsal gerçeklikleri eserlerine entegre etmiş ve sanatı, toplumsal eleştirinin ve değişimin bir aracı olarak yeniden şekillendirmişlerdir. Bu yaklaşım, fütürizm ve Dada'dan yıllar önce 19. yüzyılda ortaya çıkan realizm hareketiyle somut bir biçimde ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, toplumsal gerçeklikleri eserlerine yansıtarak dönemin sosyo-ekonomik koşullarını gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Gustave Courbet, Honoré Daumier ve Jean François Millet gibi sanatçılar, realizm hareketinin öncüleri olarak, çağdaş Batı resminin temel taşlarını oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar, salonlarda sergilenen geleneksel resimlerden farklı olarak, modernleşen Paris'in hızla değişen kent ve kırsal yaşamını eleştirel, samimi ve içerik açısından zengin bir şekilde yansıtmışlardır. Courbet'nin sanatsal ve politik duruşu, *Komünist Manifesto*'nun toplumsal eşitlik ve adalet arayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Fransa'daki devrimci atmosferin etkisi altında, Courbet, *Komünist Manifesto*'dan ilhamla 1851 yılında kendi *Realist Manifesto'*sunu kaleme almıştır. Bu manifesto, sanatın toplumu dönüştürme gücüne olan inancını ve daha özgür, sosyalist bir geleceğe ulaşma arzusunu ortaya koymuştur. Courbet, *Komünist Manifesto*'nun savunduğu sınıf mücadelesi ve eşitlik anlayışını, sanatında işçi sınıfını, emekçileri ve köylüleri tasvir ederek somutlaştırmıştır. Courbet 1871'de Paris Komünü sırasında, yalnızca sanatçı kimliğiyle değil, politik bir figür olarak da ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda sanatçıları *müzelerin ve sanat koleksiyonlarının yönetimini ele geçirmeye* çağırmış ve bu koleksiyonların her ne kadar ulusa ait olduğu söylense de maddi ve manevi anlamda gerçek sahiplerinin sanatçılar olduğunu savunmuştur. Bu görüşü, kapitalist ekonominin yarattığı sınıfsal dönüşüme ve burjuvazinin sanat üzerindeki hâkimiyetine bir tepki olarak değerlendirmek mümkündür. Kapitalizmin etkisiyle 19. yüzyılda sermaye birikiminin burjuvaziye kayması, bu sınıfın sanat dünyasında yeni bir otorite kurmasına yol açmıştır. Burjuvazi, gücünü göstermek amacıyla salon sanatına büyük yatırımlar yapmış ve kilise ile monarşiden bağımsız yeni sergi mekânları oluşturmuştur. Ancak Courbet'nin devrimci sanatsal yaklaşımı, bu burjuva sanat kurumlarına meydan okuyarak sanat üretiminin ve sergilenmesinin bağımsızlık arayışına dönüşmesinde önemli bir rol oynamıştır (Özdemir, 2023, s. 427, 428).

Courbet'nin seks işçilerini, köylüleri, dilencileri, rahipleri ve tüccarları aynı karede gösterdiği anıtsal tuvalleri, *Komünist Manifesto*'nun toplumsal eşitlik ilkelerini görselleştirirken, Paris Komünü'ne verdiği aktif destek ve kültürel alandaki liderliği, sanatçının politik bir eylemciye dönüşümünü pekiştirmiştir. Bu, sanatçının bireysel yaratıcılığının ötesine geçerek sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi tanımlayan bir dönüm noktası olmuştur. Toplumsal değişim isteğiyle işçi sınıfı hareketleriyle birleşen bu yaklaşım, burjuvazinin işçiler üzerindeki baskısına ve burjuva sanat kurumlarına karşı geliştirilen ilk politik duruşlardan biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Courbet'nin sanatı ve eylemleri, sanat ile toplum arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasında öncü bir rol oynamıştır. Bu yaklaşımla Courbet, yalnızca döneminin burjuva sanat anlayışına meydan okumakla kalmamış, aynı zamanda sanatın toplumsal eşitlik mücadelesinde aktif bir rol üstlenebileceğini ortaya koymuştur. Onun *Gerçekçi Manifesto'*su, sanatın toplumun dönüşümünde bir katalizör olabileceği fikrini işlerken bu yaklaşım 20. yüzyılda Rus avangard sanatçılar tarafından da benzer biçimlerde ele alınmıştır (Özdemir, 2023, ss. 427-428). Gabo ve Pevsner de Courbet'nin sanatsal ve politik mirasını farklı bir bağlamda sürdürmüş, teknolojik ilerlemelerin ve Endüstri Devrimi'nin etkisi altında, manifestolar yoluyla sanatın ifade olanaklarını genişletmeye çalışmışlardır. 1920'de yayımladıkları *Gerçekçi Manifesto*'da, Courbet'nin toplumsal gerçekliği ve işçi sınıfının mücadelesini yansıttığı figüratif resimlerindeki yaklaşımından farklı olarak, teknolojinin ve yeni materyallerin olanaklarından yararlanarak gerçekliğin doğasını fiziksel ve geometrik formlarla ifade etmeyi amaçlamışlardır.

Gabo ve Pevsner, sanatı fiziksel gerçekliği yansıtmanın ötesine taşıyarak mekân, hareket ve zaman gibi kavramları sanatsal bir gerçeklik olarak öne sürmüşlerdir. Courbet'nin *Gerçekçi Manifesto*'su toplumsal değişime odaklanırken Gabo ve Pevsner'inki toplumsal değişimin yanı sıra sanatın form ve içerik açısından yenilikçi yönlerini keşfetme amacını taşımıştır. Bu bağlamda, her iki manifesto sanatın bir dönüşüm aracı olarak kullanılabileceğini vurgulasa da ele aldıkları gerçeklik anlayışları ve toplumsal bağlamları bakımından farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar, her iki manifestonun kendi dönemlerinin toplumsal ve teknolojik koşullarına yanıt olarak şekillendiğini ortaya koymaktadır. Sanatın toplumsal ve teknolojik dönüşümlere verdiği bu yanıtlar, özellikle Endüstri Devrimi'nde taşınabilir fotoğraf makinesinin ortaya çıkmasıyla hem toplumsal alanda hem de sanat alanında büyük değişimlere yol açarak sanatçıları da yeni arayışlara yönlendirmiştir. Bu sayede sanatçılar, dönemin söz sahibi kurumlarının

yerleşmiş kalıplarını benimseyip ilgi görmek yerine, manifestolar gibi yeni arayışlarla, ifade etme olanaklarını genişletmişlerdir.

20. yüzyılda, sanatın doğadan kopması, yaratma özgürlüğüyle yeni biçimleri beraberinde getirerek *yeni gerçe*ğin oluşmasını sağlamıştır. Artık gerçekçiliğin tanımlanma biçimleri gittikçe çeşitlenmiş ve gerçekçilik sadece görüntülere sadık kalmanın ötesinde, gerçekliğin tam anlamıyla kavranmasıyla alakalı hale gelmiştir. Böylece sanatçılar, gerçek dünyanın doğru algılanış biçimine dair farklı düşünceleri paylaşmışlardır. Manifestoda kullanılan *realist* ifadesi de mimetik anlamda değil, *bir şeyin en içkin* özü ve *bedenin sabit yapısı ve öz yaşamı* anlamında ve gerçek hayata yönelik bir kavram olarak kullanılmıştır (Clark, 2017, s. 26; Danchev, 2017, s. 201; İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017 s. 22).

Fütürizm, modern makine dünyasını, evrensel bir dinamizm olarak tanımlamış, sanatçılar etkinlik, devinim ve hızı dünyanın sembolü gibi kabul etmişlerdir (İpşiroğu & İpşiroğlu, 2017, s. 38). *Gerçekçi Manifesto*, fütüristlerin hıza ve harekete yönelik ilgileriyle ve bunu ele alış biçimleriyle alay etmiştir: "Güneşin ışınlarına bakın... durağan kuvvetlerin en durağanına. Saniyede 300 kilometreden süratle hareket eder... Yıldızlı semalarımıza bakın... kim duyuyor ki onu... Kâinatın bu depoların yanında bizim depolarımız nedir ki? Galaksilerin bu ivedi trenlerinin yanında, bizim dünyevi trenlerimiz nedir?" (Danchev, 2017, s. 203). Fütüristler, insanların yarattığı makine hızını överken, Gabo ve Pevsner, buna karşı çıkarak kâinatın hızını önemsemişlerdir.



Görsel 1. Naum Gabo, *Yükselen ve Duran Dalga,* 1920, metal, ahşap ve elektrik motoru, 616 x 241 x 190 mm, Tate Modern, Londra (Gabo, 1920)

Manifestoya göre, sanatın en önemli öğeleri kinetik ritimlerdir. Zamanın niteliği dinamik unsurlarla, ışığın değişimiyle, malzemeyle ve biçimlerle verilebilmektedir. Gabo'nun bu anlayışla yola çıkarak 1920'de yaptığı *Yükselen ve Duran Dalga* (Görsel 1), elektrik gücüyle titreşim yapan çelik yaydan oluşturulmuş kinetik bir heykeldir. Sanatçı, mühendis gibi

teknolojinin en son getirdiği yeni olanakları kullanarak yaptığı çalışmada, devinim, yeni görünümler ve farklı duygular yaratmak için hareket türleri kullanmıştır (Akın, 2017, s. 41; Danchev, 2017, s. 204). Naum Gabo'nun bu eseri, kinetik heykelin ilk ürünü olarak bilinmektedir. Kinetik heykel sanatında biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan, mekanik, elektronik, dönüşümlü ve titreşimli hareketlerle beraber, hava, su, su buharı gibi doğal güçler kullanılmaktadır. Bu tarihlerden önce resim ve heykeldeki hareket *dinamik* kavramıyla kullanılmıştır (Özer & Akyüz, 2016, s. 76, 84).

Harekete olan ilgileri, onların uzam ve zamanı, yaşamın üzerine inşa olan yegâne biçimler olarak görmelerini ve sanatın da onların üzerine kurulması gerektiğini düşünmelerini sağlamıştır. Bu durum, *Gerçekçi Manifesto*'da da "Ellerimizde çeküller, birer cetvel kadar keskin gözlerimiz, bir pergel gibi gerili ruhumuz... yapıtlarımızı adeta kâinatın kendi eserlerini inşa ettiği, bir mühendisin köprülerini, bir matematikçinin yörünge formüllerini kurduğu gibi kuruyoruz" (Danchev, 2017, s. 204) ifadeleriyle anlatılmaktadır.

Lenin 1921'de ekonomi politikasını ilan edince, sanatçılar yeni anlatım yolları arama özgürlüğünü kaybederek dışlanmışlardır. 1921 yılında Lenin ile yürürlüğe giren Yeni Ekonomi Politikası, Sovyetler Birliği'nde tam bir kırılma noktası oluşturmuştur. Ekonominin yeni şekliyle birlikte sanatın da doğası değişmiş, işçi sınıfı ile aydınlar ve sanatçılar arasındaki mesafe giderek açılmaya başlamıştır. Devrimci karaktere sahip olan dönemin konstrüktivist sanatçıları, *biçimci* olmakla suçlanarak dışlamışlardır. Yerlerine, devrimin ideolojik çıkarlarına hizmet edecek Heroik Realizm ve Sosyal Realizm gibi sanat akımları hızla yayılmaya başlamıştır (Bozağaçlı & Soyşekerci, 2010, s. 35). Bunun üzerine, Rusya'daki sanatçılar, avangard sanat anlayışlarını Avrupa'ya taşımışlardır. 1922 yılında Rusya'dan ayrılan Gabo, 1932 yılına kadar Berlin'de yaşamıştır. 1930 yılındaki ilk kişisel sergisini de Hannover'deki Kestner Gesellschaft'te (Kestner Derneği) Konstrüktivist Heykel başlığıyla açmıştır. Bu galeri, zamanla soyut ve konstrüktivist sanatı destekleyen önemli bir sanat merkezi haline gelmiştir (Lynton, 2015, s. 106, 110).

Gabo ve Pevsner, 1920 yılında yazdıkları *Gerçekçi Manifesto*'daki görüşlerini ilerleyen yıllarda yaptıkları tüm eserlerinde uygulamaya devam etmişlerdir. Yeni heykel anlayışında, kütleye veya mekâna yönelik algılar değişmeye başlamıştır. Antoine Pevsner veya Naum Gabo'nun 20. yüzyıl çalışmalarında ise kütle minimuma indirilmiş, sadece şeffaf plastik veya ince metal çubuklardan oluşmuştur. Bileşenlerin katı şekli çok az önemlidir; ana işlevi hareket

yaratmaktır. Manifestoda bununla ilgili şu ifadeler görülür: "Heykelde, kütleyi heykelsi bir unsur olarak reddediyoruz. Çizgiyi heykele geri getiriyor ve bunun içerisinde derinliğin, hacmin tek biçimi olduğunu doğruluyoruz" (Danchev, 2017, ss. 204-205). Gabo ve Pevsner, konstrüktivizm ilkelerine uygun olarak, çalışmalarında maksimum alanı minimum kütle ile kaplamışlardır. Kütleye yönelik değişen algılarının yanında, renk ve ton gibi resimsel unsurları da reddetmişlerdir. Manifestoda bununla ilgili olarak, "Renk nesnelerin idealleştirilmiş optik yüzeyleri, onların harici ve yüzeysel izlenimleridir; renk kazara olup, bir şeyin en içkin özüyle ortak bir şeye sahip değildir. Bir maddenin tonunun, yani ışığı soğuran maddesel gövdenin de yalnızca resimsel bir gerçeklik olduğunu iddia ediyoruz" (Danchev, 2017, ss. 204-205) maddesi yer almaktadır.

Gabo'nun Rusya'dan ayrılmasının ardından, yaklaşık bir yıl sonra Antonie Pevsner de Paris'e gitmiştir. Gabo Berlin'de olsa da Pevsner'i sıkça ziyaret edip malzeme ve teknikle ilgili bilgilerini onunla paylaşarak konstrüktivist heykeller yapması için onu desteklemiştir. Bakır malzemeyle ve sarmal formun üzerine çizdiği beyaz çizgilerle oluşturduğu 1938 tarihli *Geliştirilebilir Yüzey* (Görsel 2) adlı heykeli, kontrastlığa dayanan bir hareketliliği göstermektedir. İç içe geçmiş, birbirini kesen yüzeylerle ve sarmal formun içindeki boşluklarla bir kompozisyon oluşturmuş ve bu anlayışını neredeyse bütün eserlerinde gerçekleştirmiştir (Keyvanklı, 2006, s. 47).



Gerçekçi Manifesto'ya göre sanatın amacı, hacim, mekân gibi temel özelliklerin fiziksel, estetik ve işlevsellik kapasitesini keşfetmektir. Yazdıkları manifestoda, "Sanat, ister bankta, ister masada, ister işte, ister istirahatte, ister ise oyunda, ister çalışırken, ister tatilde, ister evde, ister yolda, yaşamın aktığı ve etkin olduğu her yerde bizlere eşlik etmelidir ki insanoğlu içindeki yaşama alevi sönmesin" ifadelerine yer vermektedirler. Gabo da bu anlayışları doğrultusunda *Döner Burulma Çeşmesi* çalışmasını yapmıştır (Görsel 3). Gabo, daha sonra da bunun gibi birçok büyük ölçekli kamu işleri gerçekleştirmiştir (Danchev, 2017, s. 205).

Görsel 2. Antoine Pevsner, *Geliştirilebilir Yüzey,* 1938, bakır, Kunstmuseum Basel, İsviçre (Pevsner, 1938)



Görsel 3. Naum Gabo, *Döner Burulma, Çeşme*, 1972-3, Tate, Londra (Gabo, 1972-73)

Sonuç

Komünist Manifesto, kendi dönemlerinde birçok kişiyi etkilediği gibi sonraki dönemlerde de insanların dikkatini çekmeyi başarmış ve ileride gerçekleşecek olan komünist devrimlerin öncüsü olmuştur. Rusya'da gerçekleşen 1917 Devrimi, savaşın ve ekonomik problemlerin yaşandığı bir dönemde gerçekleştiğinden, terör, zorbalık, kitle katliamı gibi olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Ancak buna rağmen insanlar, Marksizme ve manifestoya olan inançlarını sürdürmeye devam etmiştir. Manifestolar, belirli bir fikri savunan, taraf tutan kişi ya da kişiler tarafından topluma seslerini duyurmaları ve edebi niteliği sayesinde onları savundukları görüşler doğrultusunda eyleme teşvik etmeleri amacıyla yazılmıştır. *Komünist Manifesto*'da yer alan *Bütün ülkelerin proleterleri, birleşin!* ifadesi, işçilerin birleşerek eylem yapmaları için bir çağrıda bulunur. Manifestonun teoride kalmayarak eyleme geçmesinde buna benzer şiddetli ve radikal ifadelerin yer alması önemli etkiye sahiptir. Manifesto, kabul edilmiş bazı inanışları insanlara sorgulatarak onları, geçmişi yıkmaya ve değişime teşvik etmektedir.

Geçmişe dair inanışları yıkarak yeni fikirler ortaya koyma ve uygulama anlayışı, 19. yüzyılın ikinci yarısında ve özellikle de 20. yüzyılda, sanatın en belirgin özelliğidir. Sanatçılar, her dönemde yaşadıkları toplumu sorgulama çabası içinde olmuşlardır. Bu bağlamda da yaşadıkları çağın teknolojilerini kullanarak

yapmış oldukları eserlere yeni boyutlar getirebilmişlerdir. Teknolojik gelişmelerden biri olan fotoğraf makinesinin icadıyla, sanatçılar, eserlerinde gerçeklik tasvirinden uzaklaşarak yeni arayışlara yönelmişlerdir. Yerleşmiş kalıplar doğrultusunda eser üretmeyi reddeden sanatçılar, bu uğurda yalnız kalmışlardır. Dışlanan sanatçılar, yeni arayışlarla gerçekleştirdikleri çalışmalarını doğrudan alıcıya ulaştıramadıklarından ve kamu ile ilişkileri bulunmadığından büyük kitlelere seslerini duyurmalarını sağlayabilen manifestolara başvurmuşlardır.

Komünist Manifesto, siyasi bir içerik olmasına rağmen, sanatta devrim niteliğinde değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılda sanatçıların ortak programı olmuştur. 20. yüzyılda insanların, komünist manifestonun ve Marksist anlayışın etkisinde kalmasının bir sonucu olan peş peşe yaşanan devrimlerden sanatın etkilenmemesi mümkün değildir. Sanat ve siyaset her ne kadar ayrı disiplinler olarak kabul görse bile, *Komünist Manifesto*'nun şiirsel bir dille yazılması ve sanat manifestolarının siyasi bir söylem barındırması, iki alanın birbiri üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Zaman ilerledikçe her şey değişirken sanatın olduğu yerde kalması ve üretildiği dönemden bağımsız var olması düşünülemez, dünya değiştikçe sanat da değişmektedir. Sanatçıların, toplumdan ayrılan yönleri olsa da ya da sanatçıların her ne kadar hayal dünyalarının yansılarıyla çalışmalarını ürettikleri görülse de onların yapıtları hiçbir zaman toplumdan tamamen bağımsız değildir. Sanatçı, belli bir toplumun içinde yaşantısını sürdürmektedir ve dolayısıyla ister istemez o toplumun ruhunu ve yaşadığı dönemi bünyesinde barındırmaktadır. Toplum fark edemese de sanat eserlerinde toplumun ruhuyla kesişen duygular vardır.

Siyasetin 20. yüzyılda önemli ölçüde hissedilmesi, sanatçıları derinden etkilediğinden yazdıkları manifesto ve bu doğrultuda gerçekleştirdikleri eserlerinde politik söylemlere rastlanmaktadır. Sanat eserlerinin insanları ve yöneticileri yönlendirebilecek güce sahip olması, sanatın siyasi mekanizmalar tarafından yönetilmek istenmesini sağlamıştır. Özellikle de Rus Devrimi'nin gerçekleşmesinden sonra, Lenin, Troçki ve Stalin'in yönettiği Sovyet Rusya'da, sanat en güçlü propaganda aracı olarak kabul görmüştür. Sanatın yalnızca estetik bir uğraş değil, toplumsal dönüşüm için bir araç olduğu fikri savunulmuştur. Sanat, gerçekliğin farklı yönlerini açığa çıkararak bireyleri yüceltmekte ve dönüştürmektedir. Bu yaklaşım, konstrüktivizm akımının sanat ve yaşam arasındaki ayrımı kaldırmayı hedefleyen düşünceleriyle örtüşmektedir. Konstrüktivistler, sanatın bireysel ifadenin ötesinde toplumsal faydayı önceleyen anlayışlarıyla endüstriyel üretimden mimariye kadar birçok

alanda işlevsellik ve toplumsallık ilkelerini benimsemişlerdir. Konstrüktivistlerin sanatçıya bir mühendis rolü atfederek üretime, teknolojiye ve toplumsal bir ideale hizmet etmesi gerektiği fikri, sanatın o dönemdeki toplumsal amacını ortaya koymaktadır (Lunaçarski, 2011, s. 30, 33-34). Sanattan beklenen, toplumu bilinçlendirerek onları, devrimin olumlu gücüne inandırmasıdır. O dönemin konstrüktivist sanatçıları da sanatın devrime hizmet edecek nitelikte olması gerektiğine inanmışlardır. Bu doğrultuda da endüstri açısından geri kalmış Rusya'da üç boyutlu işlevselliği olacak nesneler üretilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, konstrüktivistlerin sanat ve mühendisliği birleştiren mühendis-sanatçı yaklaşımları dikkat çekicidir. Yine de bir sanat eseri ile makine ürünü tam olarak aynı şey değildir. Ancak, dönemin koşullarına bakıldığında makinelerin bu denli yüceltilmesi, toplumsal ve ekonomik bağlam içinde değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Sanayileşme fikri, o dönemde adeta şiirsel bir coşkuya dönüşmüştü; çünkü bu fikir, geçmişte yaşanan sıkıntıları ve acıları aşmak için bir umut ışığı olarak görülüyordu. Bu lirik atmosferin yansıması, Lenin'in meşhur *Komünizm, elektrik enerjisi artı Sovyetlerdir* sözlerinde de açıkça hissedilebilir (Berger, 2007, s. 33).

Dönemin konstrüktivist sanatçılarından Antoine Pevsner ve Naum Gabo, fiziksel ve geometrik formlar üzerinden soyut bir gerçeklik yaratmaya odaklanmıştır. Pevsner ve Gabo, mekân, hareket ve zaman gibi soyut kavramları sanatsal gerçekliklerinin temel unsurları olarak görmüşlerdir. Formun içsel bir doğaya sahip olduğunu ve sanatın bu doğayı ifade etmesi gerektiğini öne çıkaran bu anlayışları, devrimci ideolojilere daha doğrudan bağlı olan diğer Rus avangard sanatçılarından belirgin bir ayrışma yaratır. Onların sanat anlayışları, Tatlin'in işlevsel sanatından daha az işlevsellik barındırsa da, 1920 yılında yazdıkları *Gerçekçi Manifesto*'da *sanatın evde, sokakta yani yaşamın her alanında olması gerektiğini,* böylece insanların *içindeki yaşama alevinin sönmeyeceğini* belirtirler. Hem bu ifadeden anlaşıldığı üzere hem de Gabo ve Pevsner'in birçok kamusal iş gerçekleştirmiş olmaları, onların devrimin gerektirdiği inanışın bir sonucu olan işlevsellikten tamamen kopmadıklarını göstermektedir.

Sanatçılar, *Komünist Manifesto*'nun ütopik ve devrimci söyleminden etkilenerek manifestolar kaleme almışlardır. Komünist devrimin Rusya'da ortaya çıkması ve dönemin konstrüktivist sanatçıların sanatı bu devrimin hizmetine sunmak istemeleri göz önüne alındığında, *Gerçekçi Manifesto*'nun *Komünist Manifesto*'yla yakın görüşler paylaşması kaçınılmaz görülecektir. Her

iki metnin de toplumsal değişim arayışına odaklanması ve bu değişim için devrimci bir perspektif sunması nedeniyle güçlü bir bağlantı bulunmaktadır. *Komünist Manifesto*, kapitalist düzenin yarattığı toplumsal eşitsizliklere karşı işçi sınıfını harekete geçirmeyi amaçlarken *Gerçekçi Manifesto*, sanatın modern dünyaya uyum sağlaması için estetik ve biçimsel bir dönüşüm önermektedir. Bu bağlamda, her iki manifesto da sadece var olan sistemin eleştirisiyle yetinmez; aynı zamanda, geleceğe dair bir vizyon ortaya koyar. Gabo ve Pevsner, teknolojik gelişmelerin ve bilimsel düşüncenin olanaklarını sanata entegre ederek mimetik gerçekliğin ötesinde, gerçek mekânda soyut bir sanatsal gerçeklik yaratmayı amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, *Komünist Manifesto*'nun toplumsal gerçekliği dönüştürme hedefiyle paralellik taşır, çünkü her iki metin de insana yeni bir bakış açısı sunarak bireyin ve toplumun dünyayla ilişkisini değiştirme çabasındadır. *Komünist Manifesto*'nun büyük kitlelere ulaşma ve onları harekete geçirme hedefi, *Gerçekçi Manifesto*'da sanatın daha geniş bir toplumsal deneyim haline gelmesi gerektiği inancında karşılık bulur. Bu amaç doğrultusunda, ürettikleri eserleri yalnızca galerilerde ve elit bir çevrede sınırlı tutmak yerine, kamusal alanlara taşıyarak sınıf ayrımı gözetmeksizin geniş kitlelerin sanatsal deneyime katılımını sağlamayı amaçlamışlardır. Bu durum, özellikle *Komünist Manifesto*'nun toplumsal eşitlik arayışıyla da örtüşür, çünkü kamusal alandaki sanat, herkesin ortak bir deneyim alanı yaratmasına ve estetik değerlerin topluma mal edilmesine olanak tanır. Ayrıca sanatın bireysel bir ifade aracı olmanın ötesinde, toplumsal bir etkileşim ve dönüşüm aracı olarak görülmesi gerektiği fikriyle doğrudan bağlantılıdır.

Gerçekçi Manifesto da tıpkı *Komünist Manifesto* gibi teoride kalmayarak pratiğe dökülmüş, sanatı yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkararak toplumsal gerçekliğin dönüşümünü hedefleyen bir araca dönüştürmüştür. Gabo ve Pevsner, manifestolarını sadece yazılı bir açıklama olarak bırakmamış, eserleriyle de bu ideolojik dönüşümü somutlaştırmışlardır. Her iki manifesto da çağlarının toplumsal ve teknolojik koşullarına yanıt olarak şekillenmiş; biri politik, diğeri estetik düzlemde, köklü bir değişim arayışını dile getirmiştir. *Gerçekçi Manifesto*, politik bir bağlamda köklü bir değişim talep ederken, estetik düzlemde de sanatın toplumsal işlevine dair bir öneri sunmuştur. Ancak bu yakın ilişkiye rağmen, siyasi niteliği olan *Komünist Manifesto*'yla sanat manifestolarının ayrılan yönleri dikkat çekmektedir. Örneğin, Marx ve Engels *Komünist Manifesto*'yu işçilerin bakış açısıyla yazarken sanatçılar manifestolarını tamamen kendi bakış açılarıyla yazmışlardır. Bu bir anlamda, sanatçıların toplumsal dönüşüm taleplerinin kişisel ve sanatsal bir bağlama

dayandığını göstermektedir. Sanatçılar, eserleriyle yalnızca kendilerini ifade etmekle kalmamış, aynı zamanda kendi toplumsal gerçekliklerini de sorgulamış ve topluma seslerini duyurma fırsatı bulmuşlardır. Sanatçılar için bu manifestolar, sanatsal bir dilin ötesine geçerek daha geniş bir toplumsal ve politik değişimin parçası haline gelmelerine olanak sağlamıştır. Sonuç olarak, hem *Komünist Manifesto* hem de sanat manifestoları, sadece teorik düşünceleri değil, pratikte dönüşüm yaratmayı hedefleyen belgelerdi. Ancak *Komünist Manifesto*, işçi sınıfının kolektif mücadelesine odaklanırken sanat manifestoları sanatçının bireysel ve toplumsal sorumluluğuna dair daha kişisel bir söylem geliştirmiştir. *Gerçekçi Manifesto* gibi diğer sanat manifestoları da sanatçıların kendilerini ifade etmeleri ve seslerini başka sanatçılara ya da topluma duyurabilmeleri konusunda olanak sağlamıştır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazarlar, makalenin yayın sürecinde katkı sunan editöre ve değerli önerileri için hakemlere içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, kaynaklar, veri düzenleme, yazım—ilk taslak hazırlığı, yazım—gözden geçirme ve düzenleme, ARSLAN, E; doğrulama ve denetim, KAVUKCU, E; araştırma, ARSLAN, E. ve KAVUKCU, E. Tüm yazarlar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazarlar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

Ağaoğulları, M. A. (1989). Fransız devriminde birey-devlet ilişkisi, *A.Ü. SBF Dergisi. 44*(3), ss. 195-228. https://doi.org/10.1501/SBFder_0000001521

Akın, S. (2017). *Devinimsel modüler heykeller.* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi.

Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar.* Sel Yayıncılık.

Artun, A. (2019). *Sanatın iktidarı 1917 Devrimi, avangard sanat ve müzecilik*. İletişim Yayınları.

Artun, A. (2015). *Sanat manifestoları, avangard sanat ve direniş*. İletişim Yayınları.

Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim* (Çev. B. Berker). Adora Kitaplığı.

Bozağaçlı, S. & Soyşekerci, S. (2010). Sanatın sosyo-ekonomik eksene yansımaları. *MSGÜ Sosyal Bilimler*, (1), ss. 24-40. https://dergipark.org.tr/en/pub/msgsusbd/issue/46951/589170

Bridge F. R. ve Bullen R. (2005). *The great powers and the European states system 1815-1914.* Longman Group Limited.

Buckley, E. (1978). *Oxford Dictionary English.* Oxford Üniversitesi.

Canatan, B. (2007). Fransa: Devrime tutsak ülke. *Muhafazakâr Düşünce. 3*(11), ss. 45-54.

Carr, E. H. (2013). *Lenin'den Stalin'e Rus devrimi 1917-1929.* (Çev. L. Cinemre). Yordam Kitap.

Caws, M. A. (2001). *Manifesto: A century of isms.* University of Nebraska Press.

Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda, kitle kültürü çağında politik imge.* (Çev. E. Hoşsucu). Ayrıntı Yayınları.

Danchev, A. (2017). *Fütüristlerden stuckistlere 100 sanatçı manifestosu.* (Çev. M. E. Uslu). Espas Sanat Kuram Yayınları.

Demir, Z. (2018). Karl Marx'ın bakış açısından kapitalist toplumda yabancılaşma ve sonuçları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 3*(5), ss. 63-74. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/467669

Eagleton, T. (2011). *Marx neden haklıydı?* (Çev. O. Köymen). Yordam Kitap.

Erzen, J. N. (2016). *Çoğul estetik.* (Çev. A. Fethi). Metis Yayınları.

Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü.* (Çev. G. Aldoğan & F. C. Çulcu). Hayalperest Yayınları.

Gencer, A. H. & Birol, Ö. H. (2014) *A. Smith ve klasik okul, K. Marx ve Marksist sosyalizm, Jm Keynes ve Keynesgil devrim ve daha sonraki gelişmeler*. Uluslararası Avrasya Ekonomileri Konferansı. ss. 934-943.

Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın öyküsü.* (Çev. E. Erduran & Ö. Erduran). Remzi Kitabevi.

Güven, İ. (2016). *Uygarlık tarihi*. Pegem Yayınları.

Harrison, C. & Wood, P. (2016). *Sanat ve kuram.* (Çev. S. Gürses). Küre Yayınları.

Hemingway, A. (2015). *Marksizm ve sanat tarihi.* (Çev. F. Gültekin). Doruk Yayınları.

Hobsbawm, E. (2003). *Devrim çağı.* (Çev. B. S. Şener). Dost Kitabevi.

İpşiroğlu, M. & İpşiroğlu, N. (2017). *Sanatta devrim.* Hayalperest Yayınevi.

Keyvanklı, D. (2006). *Konstrüktivizm ve Türk heykel sanatına yansımaları.* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Kıvılcımlı, H. (1970). *Bilimsel sosyalizm'in doğuşu (Marks-Engels çağı).* Köxüz Dijital Yayınları.

Lale, A. (2019*).* Kuzey Kore'nin Juche ideolojisi ve Marksizm-Leninizm, Maoizmle mukayesesi. *Doğu Asya Araştırmaları Dergisi, 2*(2), ss. 66-93.

Lenin, V. İ. (2003). *Karl Marks marksizmin bir açıklaması ve kısa bir biyografik özeti.* (Çev. V. Erdoğdu). Sol Yayınları.

Lunaçarski, A., Gorki, M. & Lenin, V. İ. (1976). *Sanatta sosyalist gerçekçilik.* (Çev. F. Şahin). Parşömen.

Lynton N. (2015). *Modern sanatın öyküsü.* (Çev. C. Çapan). Remzi Kitabevi.

Malevich, K. S. (2013). *Nesnesiz dünya: Süprematizm manifestosu.* (Çev. T. Kaban). Dedalus.

Marx, K. (2016). *Fransa'da sınıf mücadeleleri 1848-1850.* (Çev. E. Özalp). Yordam Kitap.

Marx, K. & Engels, F. (2003). *Komünist parti manifestosu.* Eriş Yayınları.

Marx, K. & Engels, F. (2013). *Komünist manifesto.* (Çev. C. Üster & N. Deriş). Can Yayınları.

Özdemir, E. A. (2013). *Hegel'de özgürlük ve siyaset felsefesi.* [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Balıkesir Üniversitesi.

Özer, A. & Akyüz U. (2016). Kinetik heykel sanatı öncüleri*. Akdeniz Sanat Dergisi, 9*(9), ss.74-91. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/275536

Özdemir, D. (2023). Çağdaş sanat, bienal, küratör ilişkisi*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 12*(104), ss. 426-440. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1665440638.pdf

Raby D. L. (2007). *Demokrasi ve devrim: Günümüzde Latin Amerika ve sosyalizm* (Çev. E. Günçiner). Yordam Kitap.

Timur, T. (2017). *Mutlak monarşi ve Fransız Devrimi.* Yordam Kitap.

Uslu, A. (2014). Avrupa'da erken dönem sosyalist teori ve işçi hareketleri (1830-1840*). Akademik İncelemeler Dergisi, 9*(1), ss. 1-24. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/17676

Yayla, A. (2011). Marksizm niçin hâlâ popüler? *Liberal Düşünce Dergisi, 16*(61-62), ss. 7-22. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/790863

Yurdakul, Ç. (2018*).* Marx'ın tarih anlayışı: tarihsel materyalizm*, Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi, 1*(3), ss. 1-19. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/615592

Görsel Kaynakçası

Gabo, N. (1920). *Kinetic Construction (Standing Wave).* [Heykel]. TATE. Erişim Tarihi: 05.02.2024.https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827

Gabo, N. (1972-73). *Revolving Torsion, Fountain.* [Heykel]. drrichardstemp. Erişim Tarihi: 15.09.2025. https://drrichardstemp.com/2022/08/11/165-sculpture-ban/

Pevsner, A. (1938*). Construction Surface Développable.* [Heykel]. Mathouriste. Erişim Tarihi: 15.09.2025. https://www.mathouriste.eu/Surf_Regl/Surfaces_Developpables_Sculptures.html