

**NEOAVANGARD DEVRİMCİ BİR HAREKET: SİTÜASYONİST
ENTERNASYONAL VE PSİKOCOĞRAFYA**
**A Neo-avant-garde Revolutionary Movement: Situationist International and
Psychogeography**

ŞEYMA NALAN EKİCE

*Araştırma Görevlisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü
Research Assistant, Eskişehir Osmangazi University, Art and Design Faculty, The Department of Visual Arts
sekice@ogu.edu.tr*

Orcid: 0000-0002-9315-6965

Atıf/©: Ekice, Şeyma Nalan (2023). Neoavangard Devrimci Bir Hareket: Sitüasyonist Enternasyonal ve Psikocoğrafya, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl 16, Sayı 2, ss. 195-213

Citation/©: Ekice, Şeyma Nalan (2023). A Neo-avant-garde Revolutionary Movement: Situationist International and Psychogeography, *Erzincan University Journal of Social Sciences Institute*, Year 16, Issue 2, pp. 195-213

Makale Bilgisi / Article Information:

Makale Türü-Article Types : Araştırma/Research
Geliş Tarihi-Received Date : 29.11.2022
Kabul Tarihi-Accepted Date : 31.12.2023
Sayfa Numarası-Page Numbers: 195-213
Doi : 10.46790/erzisosbil.1211753

Yazar(lar), herhangi bir çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Turnitin/Ithenticate/Intihal ile İntihal Kontrolünden Geçmiştir

Screened for Plagiarism by Turnitin/Ithenticate/Intihal

Licensed by CC-BY-NC ile lisanslıdır

**NEOAVANGARD DEVRİMÇİ BİR HAREKET:
SİTÜASYONİST ENTERNASYONAL VE PSİKOCOĞRAFYA**
**A Neo-avant-garde Revolutionary Movement: Situationist International and
Psychogeography**

ŞEYMA NALAN EKİCE

Öz:

19. yüzyıl ütopyacılarının hayatı dönüştürme gayesiyle başlattıkları sosyalist hareketler, hem 1848 Devrimi'nin öncülüğünü yapan hem de modernizm altında yeni bir döneme geçişi sağlayan en önemli dinamiklerdir. Sosyalist düşünceler özellikle, Birinci Dünya Savaşı sonrası Rusya'sında Marksist teoriyle yoğurulacak ve Avangard Rus sanatçıların Avrupa'daki Dada ve Sürrealizm üzerindeki etkisi gözle görülür bir hal alacaktır. Bu şekilde, tarihsel avangardların hayat ve sanatı bütünleştirme çabaları, savaş sonrası dönemde daha örgütlü bir şekilde Sitüasyonist Enternasyonal tarafından sürdürülecek ve 1968 Mayıs Devrimi'yle nihai sonuna kavuşacaktır.

Bu çalışmada, avangard sanat üzerine yapılan çalışmalardaki kuramsal incelemeler değerlendirilerek gerçek bir avangard tanımı yapılmaya çalışılmış ve tarihte önemli kavşaklar yaratan avangard ve neoavangard düşüncelerin kavramsal çerçevesi tartışılmıştır. Sitüasyonist Enternasyonal'in barikatlar şehri Paris'teki eylem ve faaliyetlerinin, sanat terminolojisine kazandırdıkları kavram ve terimlerin postmodern eleştirilere nasıl kaynaklık ettiği açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Avangard, Sitüasyonist Enternasyonal, Neoavangard, Psikocoğrafya.

Abstract:

The socialist movements initiated by the utopians of the 19th century with the aim of transforming life are the most important dynamics that both pioneered the 1848 Revolution and provided the transition to a new era under modernism. Socialist ideas will be mixed with Marxist theory, especially in post-World War I Russia, and the influence of avant-garde Russian artists on Dada and Surrealism in Europe will become visible. In this way, the efforts of the historical avant-gardes to integrate life and art will be continued by the Situationist International in a more organized way in the post-war period and will reach its final end with the May Revolution of 1968.

In this study, a real avant-garde definition has been tried to be made by evaluating the theoretical reviews in the studies on avant-garde art. The conceptual framework of avant-garde and neo-avant-garde ideas, which have created important crossroads in history, has been discussed. It has been explained how the actions and activities of the Situationist International in Paris, the city of barricades, the concepts and terms that they brought to the art terminology, and how they became the source of postmodern criticism.

Keywords: Avant-garde, Situationist International, Neo-avant-garde, Psychogeography.

1. GİRİŞ

Birçok sanat tarihçi ve kuramcı modern sanatı, romantiklerle ya da empresyonistlerle başlatır. Sanatın bireyselleşmesi ve sadece kendi tözünde aranan bir hakikat semantiği oluşturması, romantizmi kolektif algılamadan özerk bir şekilde klasik estet anlayışından kurtarmıştır. Oysaki modernizm hayatın parçalanmasını görünür kılan yani, sanatın hayatın içine girmesini olanaklı kılan bireysellik kadar toplumsal bir ideolojiden de beslenir. Bu yüzden, romantikler avangardlarla ruh ikizidir. Ancak, öncelikle avangard sanatı, I. Dünya Savaşı öncesi ve I. Dünya Savaşı sonrası hareketler ve durumlara göre değerlendirmekte fayda vardır. Örneğin, Charles Baudelaire ve sonrası, Paul Cezanne, Van Gogh, Claude Monet, Edouard Manet gibi sanatçıların eğilimleri, I. Dünya Savaşı öncesi avangard sanat şeklinde takdim edilebilmektedir. Çünkü aynı zamanda modernist kabul edilen bu sanatçılar, sanatın özerkleşmesini hedef aldıkları ve sanatı siyaset ya da din gibi evrensel konulardan uzak tuttıkları için avangarddılar. Ancak, bu sanatçılar evrensel dogmatik statükolara karşı çıkarken, Van Gogh'un söylemiyle sanatın zaten yeni bir din olduğu görüşünde belirli estetik tavırlar benimsemişlerdir. Dolayısıyla, hayat ve sanat diyalektiğini asıl kuran postavangardların belirli kategorilerle sınırlandırılmış her türlü estetik biçimciliği reddedişlerinden farklı yeni görme biçimleri yarattıkları söylenebilir.

Bununla birlikte, ilk olarak Romantizm'den etkilenecek Fransa merkezli 19. yüzyıl sosyalist ütopyik hareketlerinin başladığı ancak daha sonra modernizmle harmanlandığı ve tekrar 20. yüzyıl başlarında özellikle Rus avangardlarının etkisiyle ikinci bir avangard sanat dalgasının Avrupa'daki dadacı ve sürrealistlere sirayet ettiği ya da eş zamanlı gerçekleştiği söylenebilir. Ancak, kimi kuramcı ve sanat tarihçileri tarafından Dada ve Sürrealizm'in sanattaki devrim niteliğindeki buluşlarına rağmen sanat ile hayatı dönüştürme konusunda bir şekilde Rus avangardları kadar etkili olmadıkları düşünülür. Rus avangardlarının evrensel nitelikteki başarısı kadar önemli başka devrimci bir hareket ise, Bolşevik Devrimi'nden neredeyse elli yıl sonra yine Fransa'da Mayıs 1968'de gerçekleşir. Bu devrimin bu seferki belkemiği ise Sitüasyonist Enternasyonal ve onun selefleri Kobra, İmaginist Bauhaus ve Letrist Enternasyonal'dir. Sitüasyonist Enternasyonal'in kolektif ve bütüncül anlayışının *dérive*, psikocoğrafya, özne ve iktidar mefhumlarındaki yansımaları bireyin kendini hayata karşı konumlandırmasında özgül bir yönlendirme etkisi yaratırken, sanat ve toplum diyalektiğinde ise günümüz çağdaş sanat ve çağdaş mimarisine de sirayet eden önemli kırılmalar yaşatmıştır.

2. AVANGARD, MODERN, NEOAVANGARD ÜÇLEMESİNDEKİ KAOS

Sanatta farklı görme biçimleri yaratan Peter Bürger'in Avangard Kuramı'nda alımlamaya yönelik geliştirdiği sanat tipolojisi avangard, modern, postmodern kavramlarının anlamsal çelişkilerini ortadan kaldırmak için incelenebilir. Bürger, sanatı üç alt başlık altında çözümlerken ilk olarak ilkel sanat şeklinde tanımlanan dönem sanatına, 'Dinsel Sanat' şeklinde karşılık verir (Bürger, 2007: 101). Şöyle ki, mağara duvar resimlerinden başlayarak Antik Yunan'da devam eden ve Ortaçağ sanatını da içine alan bir dönem olarak dinsel sanatın kolektif alımlama ve hatta kolektif üretim ile gerçekleştiğini ileri sürer. Çünkü sanat önceden büyü ve kült ile ilişkiliydi. Mağara duvarlarına bizon resimlerinin çizilmesi, uzak olan avı yakına çekmek için kullanılan bir çeşit büyüydü ya da Heidegger'in ontolojik olarak incelediği gibi insan denilen varlık bir derinlik bir bilinmezlik içinde olduğu için aşkın saydığı nesne ve varlıklara şiirler yazmakta, güzellemeler yapmaktaydı. Örneğin, doğa ve unsurlarına, yüce sayılan dağlardan, derelerden akan suya veya çeşitli hayvanlara bir bilinmezlik içinde büyüldü olduklarından dolayı şiirler yazılmış ve resimleri yapılmıştı. Antik Yunan'da ise ozan denen kişi İlyada'yı okuyor ve herkes tarafından dinleniyordu, felsefe bile toplu yapılıyor ve hatta günümüzdeki bireysel araştırma ve yazma yöntemlerinden oldukça uzak bir şekilde bilgi üretimi de kolektif yapılıyordu. Dolayısıyla, bir Yunan tragedyasına giden ya da Ortaçağ katedralindeki bir freske bakan veyahut Shakespeare'i izlemeye giden insanların amacı eleştirel bir mahiyet taşımaktan öte, bir araya gelip kolektif paylaşımlar

gerçekleştirmektir. Bu yüzden, Ortaçağ'ın sonuna ya da Rönesans'ın ortasına kadar birey fikri olmadığı için bireysel ereksellikten de söz edilemezdi. Bürger'e göre tüm bu çağları kapsayan dönem boyunca kolektif bir anlayış hüküm sürmüştü ve sanat da alımlama biçimleriyle birlikte dinsel ve dolayısıyla kolektifti.

Bürger, ikinci olarak, 17. yüzyılda Saray Sanatı olarak nitelendirdiği dönemi başlatır ve bu dönemde sanatın kolektif alımlanmasının sonlandığını, fakat dinle olan bağlarını tamamen koparmadığını da ekler (Bürger, 2007: 101,102). Tarihin en ilginç krallarından XIV. Louis'in Hıristiyan sanatını en iyi sanat olarak atfettiği gibi yaratımın bireysel, alımlamanın kolektif olduğu düşünülebilir. Son olarak, Bürger'in 18. yüzyıl sonrasına tarihlendirdiği Burjuva Sanatı, üreticisiyle birlikte alımlamanın da bireysel olduğu sözde bir özerkleşme yaşatır (Bürger, 2007: 102). Çünkü sanatta özerkleşme, sadece burjuvazinin hayatını yansıtan bireysellik ile sınırlandırılmıştır. Dahası, burjuvazi hayatıyla beraber tüm estetik anlayışını 'güzellik' ile perçinleyerek ortaya koyduğu için günümüzde hala kullanılan 'güzel sanatlar' teriminin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Anti-burjuva deyince akla gelen ilk isimlerden olan Baudelaire ise, sanatın bu şekilde özgürleşmesini iktidarla ilişki içine girmesine bağlar. Bu yüzden, sanatın kendi içine dönerek ve sanatçının da kendi kurallarını koyarak aşkınsallıktan kurtulabileceğini söyler. Şayet, sanat kolektif alımlamaya açık olursa hayatın sadece güzelliklerine değil, kötülüklerine de açık olacaktır. Güzelliğin sadece kır görüntüsü olmadığı gibi hayatın ve orta sınıfın yozlaşması, sanatı da dekadanslaştıracaktır. Dolayısıyla, 18. yüzyılda kurumsallaşan akademizm, modernizm ile eş tutulurken, romantiklerin akademinin sınırlayıcı kurallarına karşı çıkarak egemen sınıfı reddetmeleri, devrimci bir hareket olarak değerlendirilmiştir. Baudelaire'in 1845, 1846 ve 1859 Salon sergileri üzerine yaptığı eleştirilerde tek hayranlıkla andığı sanatçı Delacroix'dır (Baudelaire, 2013: 73). Salon estetiğine oldukça karşı olduğu bilinmesine rağmen, romantiklerin duyguyu ön plana çıkardığı resimlerindeki coşkuya koşut Delacroix figürlerindeki dinamizmden etkilenmesi, romantizmi modernizmden ayrı safta tuttuğunu gösterir. Çünkü, Kötülük Çiçekleri'nde olduğu gibi Baudelaire'in güzelliği kamusal beğenin popülerleştirdiği meta estetiği olamaz; onun güzelliği çirkinlik, modernizmi ise modern beğenin tam tersidir (Baudelaire, 2013: 73).

Sanayi devriminin en kalıcı meyvesi olan kapitalizmle birlikte sanatçının resmini satabilmesiyle sanatından para kazanmaya başlaması ise bir özgürlük yaratırken, sadece belirli bir zümreye hitap eden eserlerin standardizasyonunu da beraberinde getirmiştir. Buna karşın romantikler, basmakalıp formalizasyonun dışında kalabilmek adına bir kapanma hali yaşamayı tercih etmiştir. Bürger ise sanatta kolektif alımlamayı savunmasına rağmen bu içe kapalılık durumuna ılımlı yaklaşır. Şöyle ki, romantiklerin atölyelerine kapalı üretimleri, tinsellikle birlikte biraz da hayattan soyutlanarak gerçekleşir. Bu yüzden, Bürger sanatta eleştirel mesafeyi yakalamanın gerekliliği üzerine durur ve hayatla sanat arasındaki ince seviyenin önemine dikkat çeker (Bürger, 2007: 112). Şayet, bu çizgi aşıldığında ve hayatla sanat tamamen iç içe geçtiğinde en niteliksiz eserlerin bile müzelerde sergilenmeye başlayacağından dem vurur, dolayısıyla bu şekilde kısmen romantikleri desteklediği düşünülebilir. Ancak, Bürger'in esasen avangard sanattan etkilendiği bilinir ki, Baudelaire'in anti-burjuvazi görüşü gibi o da özerkleşen sanatın burjuvaziyle yozlaştığını dile getirir. Fakat yine de, Baudelaire'den farklı bir şekilde kolektif sanatı savunur. Çünkü ona göre burjuva sanatı zaten en başından beri kolektif olmamış, her daim tikelliğe ve tekelliğe hizmet etmiştir. Bunun yanı sıra, sanatın sadece hedonistçe seyirlik olması, zevk ve estetik çerçevesi içerisinde sınırlandırılması gibi bir sorun teşkil etmiştir. Dolayısıyla, ancak hayatı ve sanatı birlikte olumlayan veyahut olumsuzlayan bir sanat türü, eleştirel, eğitici, aktivist, dönüştürücü, devrimci ve ilerici olabilmektedir. Böylelikle, Bürger'in bireysel üretimlerden ziyade bireysel alımlamaya karşı çıkan ve erekselliği ön planda tutan bir sanat anlayışını benimsediği söylenebilir.

Peter Bürger'in avangard olarak addettiği dönem, iki dünya savaşı arasındaki en fazla yirmi, otuz yılı kapsayan bir süreçtir. Bu yüzden, savaşın yıkıntılarından biçimsel ve deneysel beslenen Dada ile bilişsel

ve psikanalitik hermenötigini yapan Sürrealizm, temsil krizinden yola çıkarak imgeleri bozmaya çalışmışlardır. Bürger'e göre ideolojinin daha ağır bastığı bu iki sanat akımı bir tür yıkıntı estetiği yarattığı için avangarddır. Çünkü özellikle, dadacıların I. Dünya Savaşı'ndan çıkardığı hakikat sorunsalına göre, Batı'nın hümanizm ve aydınlanma gibi nice devrimlerini hiçe sayarak kendi topraklarında başlattığı savaş, rasyonalizmin geçersizliğini ilan etmiştir. Artık, hayat sadece göze hitap eden seyirlik bir oyundur. Göz ise kuralı uygulayan en önemli organ olarak, yeni bir güzel yaratmak için siyaseti kullanmaktadır. Dolayısıyla, Dada standart görme biçimlerinin dışına çıkarak estetiğin, güzelliğin, biçimin deformasyonunu gerçekleştirmiş, bir gösteri topluluğu olan dünyaya koşut mantıksız ve düzensiz oyunlar sahnelemiştir. Dadacıların düşünsel olarak devamı olan sürrealistler ise hayata selefleri kadar karamsar bakmamakla birlikte psişik otomatizm aracılığıyla düş ve fantezi dünyasıyla rasyonel aklın sıradan dünyası arasında ilişki kurmayı amaçlamışlardır. Yani, Bürger'in deyimiyile sanatı araç, hayatı ise amaç kabul eden Dada ve Sürrealizm kurumsallaşmaya karşı çıkan bir misyon edinmişlerdir. Bu şekilde, romantiklerden aldıkları mirasla avangardlar, burjuva sanatına ve hayatına alaycı bir bakışla yaklaşmış ve biraz da mizahlaştırma yoluyla eleştirel bir tavır sergilemişlerdir.

Bürger'in avangard tanımıyla örtüşen sadece iki akımdan, Dada ve Sürrealizm'den bahsetmesi, avangardı modernizmden ayrı bir kefedede tuttuğunu gösterir. Çünkü Bürger'e göre modern sanat bir kırılma yaratsa da gelenek karşısında sadece biçimsel bir yenilenme sağlamıştır. Modernistler, sanat eserinin güzellikle eş tutulduğu görüşü yıkıma uğrattırken, avangardlar hayatla sanatı bütünleştirmeye çalışan aktivist eylemler gerçekleştirmiştir. Bu yüzden de, Bürger modern sanattaki izmlerin, avangarda yer alamayacağını dile getirir; çünkü avangard bir sanat akımı değil, devrimci bir harekettir. Dolayısıyla da, sürrealistlerde olduğu gibi avangardlar marksist ve sosyalist düşünceden beslenmişlerdir. Avangardlar, hayatla sanatı tekrar entegre etme çabaları doğrultusunda komünist bir eğilim sergilemiş ve angaje sanatçılar olarak kurumsallaşan sanatın tasfiyesini gerçekleştirmiştir. Ancak, Bürger avangard sanatın kısa süreli olmasının kanıtı olarak bir defaya mahsus ortaya çıktığını ve eserlerinin de sadece bir defa yapıldığında değerli ve tarihsel olduğunu da ekler (Bürger, 2007: 111, 112). Çünkü eğer sanat, tıpkı hayat gibi olursa ve arasındaki sınır ihlal edilirse avangard da başarısızlığa uğrayacaktır. Matei Calinescu da kendi tabirleriyle, Bürger'i destekleyerek sanatın sınırlarını aşarak hayatın sınırlarını da zorladığını ve bu yüzden de, hayat dekadanslaştıkça ve kitschleştikçe sanatın da dekadanslaştığını söyler. Avangardın hayatla sanatı bütünleştirme uğraşlarına yönelik yapılan eleştirilerden bir diğeri de, bu durumun sanatın içini boşaltabileceğidir; ancak, diğer yandan da izleyici kitlesinin artmasını sağlayarak sanata kolay ulaşılma fırsatı da sunabileceği görüşler arasında yer almaktadır.

Bürger'in avangard kuramından farklı olarak dikkat edilmesi gereken bir husus da I. Dünya Savaşı öncesi avangardların yani, romantiklerin ve hatta empresyonist ekolden gelen sanatçıların estetik kaygılar taşımasına koşut savaş sonrası sürrealistlerin de belirli estet davranışlar içinde olduğudur. Oysaki 1950 sonrası sanatın daha kuralsız, tabusuz ve ideolojiden bağımsız bir şekilde gelişme gösterdiği söylenebilir. Bürger ise, Greenberg modernizminin Hollywood efektinde yarattığı devasa sanat piyasasının (kurumsallaşmanın) ve devamında kural tanımaz sanatçıların özellikle Andy Warhol gibi şekilcilerin tek gayelerinin şaşırtmak olduğu ve bir süreliğine baş döndürücü bir etki yaratsalar da aslında başarısız olduklarını iddia eder (Bürger, 2007: 121, 122, 124). Bürger'in avangardının sadece bir dönem yaşadığı fikrine karşı çıkan Hal Foster ise 'Gerçeğin Geri Dönüşü' adlı kitabında 1950 sonrası sanatçıları neo-avangard olarak niteler ve neo avangardların *high art/low art* hegemonyasını yerle bir ederek aslında avangardların yapamadığını başardıklarını dile getirir. Birçok kuramcı da, postmodernizmden ziyade neo avangard tanımlamasını kullanmayı tercih ederek, bu dönemde ulvi ve yüce boyunduruğundan kurtulan sanatın burjuvaziye asıl başkaldırışı sembolize ettiğinde hem fikirdir. Yine de, sanatın sıradanlaşma dozunu fazlasıyla kaçıran Eve Babitz'in çıplak bir şekilde Duchamp'la

satranç oynadığı performansı veya Damien Hirst'ün kül tablası gibi işlerin avangard kabul edilmesinin Donald Kuspit nazarında sanatın sonunu ifade ettiği gibi düşünceler de mevcuttur.

Avangard ölçütler içerisinde sanatı egemen sınıftan tekelden kurtarmaktan daha baskın bir unsur olarak 'kurumsallaşma' aslında Bürger'in avangard kuramını doğrular niteliktedir. Çünkü gerek romantikler, gerekse dadacı ve sürrealistler, hem burjuvaziye hem de sanat kurumlarına karşı etkinlik göstermeye çalışmıştır. Dolayısıyla, avangard olma durumu, biraz da mekânla derdi olan anti-bürokratik sanatçıların kamuyla özdeş coğrafi konum ve toplumsal olaylar bazında hayatı estetikleştirme uğraşlarıyla ilintilidir. Bu yüzden de, Bürger alımlamada kolektivizm derken, avangardın marksist ve sosyalist olma gerekliliğini de hatırlatır. Oysa neo avangard veya post avangard olarak tarif edilen kuşaktaki bazı sanatçıların sanatın bir kurumla birlikte var olduğu şekliyle sanat yaptıkları bilinir. Dolayısıyla, hepsinin kurumsallaşmaya karşı çıktığını ya da hayatı dönüştürme çabası içinde olduğunu söylemek imkânsızlaşır. Bunun yanı sıra, gündelik hayattaki nesnelere kullanarak sanat yapmaya çalışan her sanatçı da avangard kabul edilemez. Örneğin, neo-dadaist olmasına rağmen Rauschenberg böyle bir amacının olmadığını şu sözlerle açıklamaktadır: 'Resim, hem sanat hem de hayatla ilişkilidir. İkisi de yapılamaz. Ben ikisinin arasındaki boşlukta devinmeye çalışıyorum.'¹ Böylelikle, Peter Bürger'in Avangard Kuramı'nın daha çok Fransa merkezli olduğu söylenebilir. Ancak, onun ölçütlerine baktığımızda İtalyan fütürist Filippo Tommaso Marinetti'yi ve 1914 Bolşevik Devrimi'nin kıvılcımını verdiği Proleter sanatı ve Rus avangardlarını hatırlamak gerekecektir. Marinetti de hayatı dönüştürme çabasıyla savaşın yıkıcılığını sanata empoze etmeye çalışmış; hatta sanatın acı, şiddet, ölüm barındırması gerektiğini beyan ederek faşist duygularını alelade belli etmiştir. Ayrıca, Marinetti de müze ve galerilere farklı gerekçelerle karşı çıkmış, onların yıkılıp yıkılarak geçmişin izlerinin silineceğine inanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası Fütürizm gözden düşmeye başlasa da Marinetti, Mussolini'nin yanında yer alarak ölümüne kadar faşist hareketlerini sürdürmüştür. 1924 yılında 'Fütürizm ve Faşizm' adlı yazını yayımlamış, 1935 yılında Etiyopya'daki sömürge savaşının bizzat destekçisi olmuştur. Marinetti, savaşı 'Gün ışığını gören en güzel fütürist şiir'ⁱⁱ şeklinde betimleyerek sanat, edebiyat ve şiiri savaşın birer kopyası olarak atfetmiştir.

Avangard sanatın yıkıcı bir özelliği bulunur, ancak Duchamp'ın pisuvarı sanatın ontolojik bir ilerleme kaydetmesi açısından sanatı özgürleştiren devrim niteliğindeki olumlu bir yıkıcılıktır. Oysa Marinetti'nin fütürizmi her ne kadar teknoloji ve makineyle bütünleşen yeni bir hayat biçimi sunsa da, sanatın anlamını ideolojik olarak sadece savaş ve siyasete indirgeyerek sanatın kavramsal çerçevesini daraltan olumsuz bir yıkıcılık sergiler. Bu yüzden, avangard sanatın tanımını yaparken toplumu ve hayatı parçalayan değil, onları sanatla bütünleştiren ve bir şekilde yapıbozumla ya da devrimle birlikte hayatı da ilerleyici ve iyileştirici bağlamda dönüştürebilecek tasarılar ya da sadece tasavvurlarla sınırlı kalmayan belki de gerçek olan projeler aklımıza gelmelidir. Avangard sözcüğü zaten semantik olarak incelendiğinde olumsuz çağrışımlar yapmamakta ve dolayısıyla Marinetti'nin distopyasından öte ütopyayla daha yakın anlamsal ilişkiler kurmaktadır. Ütopya ve avangard arasındaki bu yakın ilişkinin farkına vararak bu iki kelimenin sanat terminolojisinin içinde değerlendirilmesini sağlayan kişi ise Fransız sosyalizminin kurucusu Henri de Saint Simon'dur. Şöyle ki, ütopyik bir sosyalist devlet hayal eden Saint Simon, bunun gerçekleşmesinde öncü rolü sanata bahşeder ve 19. yüzyıl başlarında entelektüel bir kesime yaptığı konuşmada, sanatçıları toplumun avangardları olarak ilan eder. Ayrıca, sanatın yeni fikirleri yaymada en hızlı ve en etkili yol olduğunu ve toplumsal bir devrimin ancak sanatın gücüyle gerçekleşeceğini de dile getirir (Artun, 2007: 11). Böylelikle avangard terimi, devrimci siyasi hareketlerin ve özellikle komünist eylemlerin jargonuna girer. Fransa'da yükselen sosyalistler ki bunlar sosyalist romantikler olarak da algılanabilir, özellikle Saint Simoncular ve Fouriereciler, sosyalist bir dünya için sanatı siyasal olarak kurtarıcı görürler, ta ki 1848 devrimin bir kıvılcım gibi aniden ateş alıp çabucak sönmeye kadar. Dolayısıyla, daha evrensel anlamlar da taşıyan avangardın Fransa merkezli sosyalist düşüncelerinin dünya çapında dolaşıma girmesinde pek de başarılı olmadıkları görülse de,

hedefine ulaşan ve Avrupa'yla birlikte Asya'daki birçok ülkede etkisini gösteren bir örnek olarak Rusya verilebilir.

Fransız avangardlarından (19. yüzyıl ütopyacıları) neredeyse bir yüzyıl sonra sosyalizm tekrar Rusya'da canlanır. Burjuva iktidarı olan Çarlık rejimi, Lenin önderliğinde 1917 Ekim (Bolşevik) Devrimi'nden sonra yıkılır ve devrim karşıtı birtakım monarşist ayaklanmalar ve terör olaylarının başlattığı iç savaştan da galip çıkan Bolşevikler, 1922'de Sovyetler Birliği'ni kurar. Böylelikle, Avrupa'nın doğusuyla Asya'nın kuzey kesimleri boyunca yayılan SSCB, dünyanın en büyük ülkesi olmakla birlikte ilk sosyalist ülke olma unvanını da alır. Bu şekilde, Ekim Devrimi'yle inşa edilen sosyalist sistem, burjuvaziye karşı emekçi sınıfın haklarını savunan ve dolayısıyla işçi ve köylüleri de temsil eden birleştirici bir iktidar modeli oluşturur. Ancak Lenin, Sovyetler Birliği kurulmadan çok daha önce bu yeni sisteme geçişi sağlayacak önemli aşamalar kaydeder ve özellikle devrimin eski rejimi lağvetme başarısından destek alarak bir takım barış ve toprak kararları düzenler. Toplumun asıl çoğunluğu, köylüler lehine mülkiyet haklarına belirli kısıtlamalar getirerek toprakları kolektif mülkiyete devreder. Ekonomik sınıflara dair soyluluk unvanları ile birlikte kadın ve erkeklerin, herkesin eşit kabul edilmesine yönelik tüm sosyal sınıfları da ortadan kaldırır. İşçi haklarını savunarak çalışma sürelerini azaltır ve çocuk işçilerin çalıştırılmasını yasaklar. Ayrıca, çalışan kişilere veya çalışmayacak durumda olan yaşlı ve hastalara, çocuklara, kadınlara herkese sosyal güvenlik sağlar ve çalışanlara dinlenmeleri için izin hakkı tanır ve böylelikle ilk defa hafta sonu tatili denen kavram ortaya çıkar.

Lenin, sadece köylü ve işçilere kişisel, ekonomik hak ve özgürlükler getirmekle kalmaz, eğitime verdiği öncelikli önemle köylüler, işçiler, çocuklar ve hatta yetişkinler için tüm ülkede eğitim-öğretim seferberliği başlatır ve eğitimi tüm toplum için ücretsiz ve mecburi hale getirir. Ayrıca, işçi fakülteleri kurarak, onların teknik, teorik ve mesleki deneyim ve eğitim almalarını sağlar. Lenin, eğitim faaliyetlerinin yanı sıra sanatsal ve kültürel aktivitelerin de ön plana çıktığı çok çeşitli bilim ve sanat programları geliştirir. Örneğin Lenin, proletarya ile birlikte sanat yapma fikrini ortaya koyarak işçilerden oluşan bir grupla sanatın seyrini değiştiren bir anlaşma yapar. Bu işçiler, daha sonraları Rusya'nın ilk Marksist partisi olma özelliği taşıyan Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin üyeleri haline gelirken, artık devlette siyasi olarak da söz sahibi olmaya başlarlar. Bununla birlikte, avangardın isim sahibi entelektüel, aydın ve sanatçıların başlattığı kolektif sanat, artık işçilerin de yer aldığı bir şekle bürünür ki, bu aynı zamanda yüksek sanat ve alçak sanat arasındaki uçurumun kapatıldığına dair bir işarettir. Şöyle ki, Ekim Devrimi'yle canlanan Rus Fütürizmi ve Rus Konstrüktivizminin icracıları avangard sanatçılar ile proleter sanatın icracıları işçilerin hep birlikte sanatla hayatı bir araya getirdikleri görülür. Bu başarıdaki en büyük etken ise, 19. yüzyıl Ütopyacıları'nda daha henüz yeşermeyen Marksist düşüncenin Rusya'da kitlelerce benimsenerek büyük bir yer teşkil etmesidir. Bu yüzden, sosyalist düşüncenin tüm dünyada yaygınlık kazanması ve etkinlik göstermesi, avangard tarihinin Rusya'yla özdeşleştirilmesine neden olmaktadır.

Rus avangardlarının Bürger'in avangard olarak atfettiği sanatçılar yani, dadacılar ve sürrealistler üzerindeki etkisi de unutulmamalıdır. Her ne kadar Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın yıkım ve vahşeti yüzünden toplumsal bir amaçlılık ya da ereksellik gütmese de, anti-savaş ve anti-sanat düşünceleri ile faşizme, barbarlığa ve belirli sanatsal kategorilere karşı çıkmalarıyla zaten akımın kendisini tümüyle bir protestoya dönüştürür. Oysa, sürrealistlerin hayata daha umutlu ve optimist yaklaştıkları söylenebilir. Bu yüzden de, Rusya'nın özellikle sürrealistlerle olan ilişkisi Lev Troçki'ye dayandırılır. Lenin'in Sovyetler Birliği'nin kurulmasından iki sene sonraki vefatı üzerine yerine geçen Stalin'in her ne kadar Marksist-Leninist ideolojiyi sürdürdüğü kimi çevrelerce iddia edilse de, Troçki Lenin zamanındaki eşitlikçi ve özgürlükçü davaya sadık kalmaması yüzünden Stalin'in her zaman karşısında durmuştur. Ayrıca, Stalin ile giriştiği iktidar mücadelesini kaybedip sürgün edilmesine rağmen Troçki, aynı kararlılık ve tutarlılıkla devrimci hareketlerini sürdürmüştür. Troçki'nin 1940'ta bir suikastla

gerçekleşen ölümüne kadar, Dördüncü Enternasyonal'i kurma girişimleri ve Nazizm'e karşı açılan savaşın en büyük destekçisi olarak sanatçıları ve entelektüelleri örgütlemeğe çalıştığı bilinir. Belki de sürgün edilmesi yüzünden farklı ülkelerde yaşamak zorunluluğunu bir avantaja çeviren Troçki, bazen Avrupalı düşünür ve sanatçılarla iletişime geçerek toplantılar gerçekleştirmiş, bazen de kendine kalacak yer aramak suretiyle arkadaşlarının evlerine yerleşmiş ve onlarla birlikte yaşamıştır. Sürrealizmin kurucusu Andre Breton ile de birçok kez görüşme gerçekleştirmiş ve sanat konusunda bir uzlaşmaya vararak her ikisi de sanatın radikal yollar keşfederek tekrar hayatın içine girmesi gerektiğine inanmıştır.

3. PARİS BOHEMYASI'NDA VAROLUŞÇULUK

1968 Mayıs Devrimi'nin Paris'te cereyan ederek küresel çapta yankı uyandırmasındaki kültürel ve sosyolojik unsurlar incelendiğinde, yönümüzü tekrar iki büyük savaşın ardından yıkıntılar içinde kalan Paris sokaklarına çevirmek gerekecektir. Savaşlar, en azından Soğuk Savaş öncesi dünyayı büyük bir kaosa sürükleyen ilk yıkım, emperyalist devletlerin III. Dünya Ülkeleri üzerinde daha çok hak iddia ederek bu ülkeleri paylaşma arzuları ve buna karşın sömürülen ülkelerin de kendi bağımsızlıklarını kazanma uğraşları dolayısıyla gerçekleşmiştir. İlki, her ne kadar İmparatorluklar Çağı'ndaki sömürge savaşları olarak görülsede, bu sonrasında ulus devletlerin ortaya çıkışını hızlandırmıştır. Ulus devletlerin temel ilkelerinden olan milliyetçilik ve halkçılığın benimsenme oranlarına dayalı gerçekleşen ideolojik çatışmalar ise neredeyse bir yüzyıl süren faşist ve komünist saflaşmasını başlatmıştır. Yani, ilkinde başka ülkeleri sömüren Avrupa, daha sonra milliyetçilik kisvesi altında ırkçı propagandalarıyla kendi içinde bölünmelere giderek, büyük soykırımlar gerçekleştirmiştir. İtalya ve Almanya merkezli faşizmin her ne kadar İkinci Dünya Savaşı'nda peyda olduğuna inanılsa da, ilk savaştaki kolonyalist politikalar da aynı ereksellekle vuku bulmuş ve her iki savaştan çıkan ortak sonuç ise, bireysel özgürlük olmuştur. Dolayısıyla, bu yıkım ve zulüm içinde yaşamın nasıl idame ettirebileceği ve tekrardan nasıl var olunabileceği, artık tüm insanlığın ortak derdi haline gelmiştir. Böylesi karanlık, travmatik ve kaotik bir dönemden sonra açılan ışıklarla insanın tekrar kendini görmeye çalışması; öz, öznellik ve benliğe dair sorgulamalara başlaması beraberinde varoluşçuluğun yaygınlaşmasını getirmiştir.

Yıkık dökük Avrupa yeniden inşa edilmeye çalışılırken, Haussmann'dan miras kalan Paris de bulvar, sokak ve binalarıyla tabii ki yine barikata müsaade göstermez yapısıyla totaliter mimarisini canlandırır. Caddeler tekrar aydınlanır, karartmasız ve karnesiz yemek dağıtımıyla günlük yaşama devam edilir. Savaş zamanındaki yasaklar bir bir kalkar: Kent caz dinleyerek, polisiye romanlar okuyarak ve gangster filmleri izleyerek acı dolu belleklerini boşaltır ve varoluşçulukla ilgili kitaplarla özgürlüklerini yaşar. Varoluşçuluk özellikle Paris'in Saint Germain des Pres mahallesinde bir akım gibi kitleleri etkisi altına alır ve Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir ve Maurice Merleau-Ponty'e olan ilgi her geçen gün katbekat artar (Wark, 2014: 19). Ünlü kafeler, bu düşünür ve yazarlarla tanışmaya meraklı insanlarla dolup taşar; varoluşçusu, sanatçısı, müzisyeni, dansçısı günlük ritüellerini hep birlikte bir kabile kurmuşçasına burada gerçekleştirir. Gece olunca da, aynı takım yeraltı kulüplerine giderek içki ve müzik eşliğinde dans edip, sabahlara kadar eğlenir. Buraya kadar anlatılanlar, hiç savaş yaşamamış gibi keyfi yerinde bir Paris tablosu çizmesin. Bilindiği üzere, yirminci yüzyıl başlarında özellikle Paris'e atıfla 'Bohem' adıyla yeni bir yaşayış tarzı ortaya çıkar ve genellikle işsiz güçsüz, parasız, pespaye, alkol ve zevk düşkünü gibi aykırı kişilerce benimsendiği düşünüldüğü için hor görülüp, küçümsendiği de olur. Bununla birlikte, modernizm deyince akla gelen ilk isimlerden Charles Baudelaire'in ya da yirminci yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak addedilen Francis Bacon'nun en önemli bohem sanatçılardan olduğunu hatırlamak gerekir. Dolayısıyla, eserlerinde sıra dışı ve bilinmeyene yönelik karanlık, acı, ölüm, kötülük ve çirkinlik temalarını tercih eden ve klasik estetik tavırların dışına çıkan sanatçıların ortak bir özelliği olarak bohemiğin savaşın karanlık yüzüyle ilintili olduğu söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Saint-Germain'deki varoluşçuluk modasının yine bohem edebiyatçı ve sanatçılar arasında yaygınlık kazanması da bunun bir göstergesidir. Ancak, yine kendi döneminde bohemlik oldukça eleştiri

olarak varoluşçuluğun bu kişiler tarafından çıkarları için kullanıldığı iddia edilmiştir. Hatta yeraltı kulüplerine gidenler için mağara varoluşçusu yakıştırmaları yapıp (Wark, 2014: 21), asla gerçek bir varoluşçunun bu tip köhne mekânlarda takılamayacağı düşünülmüştür. Örneğin, Simone de Beauvoir, Saint-Germain'in en ünlü mağarası *Le Tabou* hakkında şunları yazmıştır: 'İnsanlar hem içeride, hem de kapının önünde içer, dans eder ve dalaşlırdı da. Mahalleli onlara savaş açmıştı... geceleri mahalleliler müşterilerin ve hatta sadece sokaktan geçen insanların üzerine su dökerdi' (Wark, 2014: 20). Simone de Beauvoir, kendisinin hiçbir zaman orada bulunmadığını da ilave ederek, mekânın müdavimlerinden Anne Marie Cazalis ve Juliette Greco'nun varoluşçuluğa bu tür çıkarlar dolayısıyla yaklaştıklarını ve bu yüzden duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirir (Wark, 2014: 20).

Simone de Beauvoir'ın yazdıklarından da anlaşılıyor ki, bohem sanatçıların vurdumduymaz tavırları ile sıra dışı ve marjinal hayat tarzlarının entelektüel mercilerin disipliniyle çelişki yaratması, onların bu camiada ve hatta mahallede istenmeyen yaramaz çocuklar olarak addedilmelerine neden olmuştur. Yani, varoluşçular kendi içlerinde bile kutuplaşmalar yaşarken, bu çatışmalar dönemin basınında da oldukça yankı uyandırmış ve ister bohem hayatı olsun ister gerçek entelektüel yaşantısı, varoluşçuluk tümüyle topa tutulmuş ve ahlaki çöküşten mesul tutulmuştur. Ayrıca, bohem sanatçı ve yazarlar her ne kadar aslının taklitleri olarak yeteneksiz ve kabiliyetsiz gibi görülseler de, bu mağara varoluşçuları arasında sanatıyla ses getiren ve kendini kabul ettiren kişiler de vardır. Öyle ki, bu grubu eleştiren Simone de Beauvoir'ın da arkadaşı olan Boris Vian, geçmişte yasaklanan tüm yazın ve müzik türlerini tekrar ele almasıyla aykırılığın en uç ve en canlı örneğini sunar. Her şeyden öte, ilk başta büyük bir caz tutkunu olarak grupta trompet çalar, ayrıca roman ve tiyatro yazılarıyla birlikte sahte Amerikan polisiye türünde eserler ele alır. Hicivli tarzıyla dönem Saint Germain'in etnografik haritasını çıkardığı bir *Saint Germain des Pres* Rehberi'nde bu muhitte yaşayan kişileri, farklı sosyal gruplarla betimler.ⁱⁱⁱ Bir ara gazetecilik de yaptığı bilinen Boris Vian, işte bu kitapçılığıyla basının aktardığı Saint Germain tablosunu yıkmaya çalışır, çünkü medya Sartre'yi mecusi ilan etmekle kalmayıp Simone de Beauvoir'ı da İkinci Cins adlı eseriyle genç kızların ahlakını bozmakla itham etmektedir. Vian ise, bu durumu kitapçığında şu cümlelerle özetlemiştir:

Efsanenin başı: Amatör bir yıkım varoluşçuluğu. Hikayenin tamamı: Kan, şehvet, ölüm. Zavallı mağara varoluşçuları birer ergendir, paralarının yetmediği ucuz otellerde yaşarlar. Zararlı ve şiddet doludurlar, Amerikan polisiye romanlarıyla kendilerinden geçmişlerdir. Kulüplerde ölüm perileri gibi çılglık atarken bulunabilirler. Basın böylece daha sonraları ahlaki paniğe yol açacak bir günah keçisi yaratmıştır (Vian, 2022),(Wark, 2014: 21).

Burada önemli bir nokta olarak, romantizmin modernlerin ve dahası tarihsel avangardların öncüsü olarak nitelendirilmesine koşut,^{iv} 20. yüzyıl Paris Bohemya'sı da postavangarda geçişi etkileyen unsurlardan biri olarak görülebilir. Çünkü her iki dünya savaşının etkilerinden dolayı daha içe kapalı, amaçsız ve belki de biraz avare bir tarza sahip bohem hayat, toplumsal olarak dışlanma yüzünden farklı bir alt kültür oluşturur. Kolektif bir aidiyetlikle fakir, zenci, homoseksüel ve taşralılara yuva olan bu diyar, anti-burjuvazinin en somut ve en gerçek örneğidir. Giyimlerinden saç biçimlerine, dinledikleri müzikten, okudukları kitaplara kadar aykırı addedilen bohem kişiler, 'farklılık, ötekilik, otonomi, azınlık, periferi' kavramlarıyla postmodernizmi heterojen yapıda inşa eden en güçlü dinamiklerdendir. Özellikle, farklı mecralardan sanatçı, dansçı, model, yazar, şair, müzisyen gibi kişileri bir araya getirmesiyle de düşünsel çeşitliliğe ve disiplinlerarası üretimlere olanak tanır. Avangard tutumları ise, sanatla hayatı iç içe yaşamalarından, belirli yerleri mesken edinmeleri ile mekân yaratma anlayışını benimsemelerinden ve neredeyse örgütsel denilebilecek itaatsiz davranış biçimleri sergilemelerinden anlaşılabilir. Dolayısıyla, hayat ve sanat diyalektiğine uygun yeni kişi ve mekân adları üretmek, avangardların ortak bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Baudelaire'in *dandy*'leri ve pasajları, sürrealistlerin *flaneur*'leri ve bilinçaltı odacıları ve son olarak sitüasyonist enternasyonallerin *derive* ve psikocoğrafyaları avangard sanatçı profilleri ile birlikte kentsel bağlamda alternatif mekânlar yaratır.

4. SİTÜASYONİST ENTERNASYONAL VE PSİKOCOĞRAFYA

Varoluşçuluk, avangardın salt özgül alanına girerken, Sartre kadar 1968 döneminin düşünsel zeminin hazırlanmasında etkili olan başka bir isim ise Henri Lefebvre'dir.^v Şöyle ki, 1930'larda avangard sanat gündelik hayatın dönüştürülmesini hedeflerken, Andre Breton'un artık devrimci hareket içinde yer almadığını düşünen bazı sürrealistler, yeni bir kolektivizmle devrimci şiarlarını devam ettirir. Bu nedenle, 1948 yılında Belçikalı sürrealistler, Danimarkalı ve Hollandalı deneyciler ile birlikte Devrimci Sürrealizm'i diğer adıyla COBRA'yı kurarlar.^{vi} Özellikle, bu grubun öncülerinden Asger Jorn, Constant ve devamında Sitüasyonist Enternasyonal içinde faaliyet gösterecek Guiseppe Pinot Gallizio, Guy Debord gibi nice avangard sanatçı Henri Lefebvre'in Gündelik Hayatın Eleştirisi (1947) adlı kitabında Marksizm temelli yabancılaşma mefhumuyla ele aldığı metalaştırılmış zaman ve mekân deneyimine dair eleştirel teoriden etkilenir.^{vii} Şöyle ki, kapitalizmin tipik zaman anlayışına göre çalışma zamanı ve boş zaman olarak ayrılan sistemde vaktin harcanmasına yönelik zorunlu mekân deneyimleri yaratılır. Marksist zaman anlayışına temellendirildiği için kişi, genellikle fabrikalarda çalışan, boş zamanında da fabrika ürünlerini satın alan ve böylece kendi ürettiği nesnelere yabancılaştırılan ve zamanı metalaştıran tüketim toplumunun bir parçası haline gelir. Çalışmanın gerçekleştiği iş mekânı, serbest zamanı harcamak için kullanılan boş mekân (tüketim mekânları) ve dinlenme mekânları olarak da evler, mekân deneyimlerinin gerçekleştiği yerlerdir.

Bu şekilde, sermayenin modern kenti nasıl kurduğuna odaklanan Lefebvre, daha sonralarında 'Mekânın Üretimi' (1974) adlı eseriyle de kent, kentleşme, kırsal ve kentsel hayat koşulları, mekân politikaları ve hatta Foucaultcu beden ve iktidar analizlerine kadar tüm postmodern teoriler üzerinde etkisini gösterecektir. Lefebvre'in düşüncelerinden büyük oranda etkilenen Asger Jorn ise kapitalist düzenin sonuç odaklı emek sömürüsüne karşılık sanatsal üretimlerinde deneyciliği ön plana çıkararak, üründen ziyade yaratma eyleminin ve deneyiminin önemine dikkat çeker. Letrizm'in kurucusu Isidore Isou'dan^{viii} ayrılan bir grubun (Debord ve Chtcheglov öncülüğünde) 1952'de Fransa'da kurduğu Letrist Enternasyonal ise modern zaman anlayışına ve tüketim toplumuna tepki gösteren avangard gruplardan bir diğeridir (Erdoğan, 2008: 59). *Potlach* adıyla kurdukları bir gazetede, fabrikaların etrafındaki banliyöler için önerdikleri duvar yazısı şöyledir: 'Unutmayın, patron için uyuyorsunuz! (Wark, 2014: 37). Bu sözlerle uykunun bile, yani boş zamandaki dinlenme sürecinin dahi patron için daha iyi çalışabilmek adına gerçekleştirildiği belirtilir. Ayrıca, grup üyelerinin çalışmaktan kaçınan tavırlarıyla özdeşleşen bu söylem, aynı zamanda sürrealistlerin rüya dünyasına da bir gönderme yapar. Şöyle ki, COBRA hareketi ile başlayan sürrealistlere yönelik saldırılar, her ne kadar birbirinden farklı eğilimlerin sözcüleriyle birlikte gerçekleştirilse de Sartre, Isou ve Lefebvre tarafından sürdürülecek ve dahasında Letrist Enternasyonallerin de benimsediği bir hale dönüşecektir. Örneğin, Londra Psikocoğrafya Birliği'nin kurucularından olan İngiliz sanatçı Ralph Rumney^{ix}, 'Kötü kötü kokmaya başlayan zarif bir cesetti, gerçeküstücülük' şeklinde yazarken, Guy Debord ise 'Büyük Uyku ve Onun Müşterileri (1955)' adlı filmi sürrealistlerin bilinçdışı fantezilerinin Hollywood'un arzu sektörüyle örtüştüğünü göstermek için yapacaktır (Wark, 2014: 38).

Guy Debord Gösteri Toplumu'na kadar giden yolda sürrealistlerin bilinçaltı odacıklarının mekân ve zaman deneyimlerinde baskın bir hale gelen arzu ve istencin kitlesel tüketimi körükleyebileceğiyle doğru orantılı sanatın da metalaşacağı yönünde rahatsızlık duyuyordu. Dolayısıyla, hayatı değiştirebilecek avangard sanat, sadece tahayyüllerle kuşatılan ütöpik tasarımlardan ve mekânlardan kurtarılmalı ve salt gerçekliğe kavuşturulmalıydı. Böylelikle, metanın üretici gücü yok edilirse, ürünün tüketim de sonlanabilirdi. Debord, artık çalışmaya son verecek ve iki kelimelik sloganıyla 1968 duvar yazılarının başlangıcına öncülük edecekti: 'Çalışmaya Son!'. Bu slogan sonrasında ise 1957'de kurulan Sitüasyonist Enternasyonal'in aynı adla çıkardıkları dergi tarafından sitüasyonist hareketin asgari programı olarak ilan edilecektir.^x

İtalya merkezli Sitüasyonist Enternasyonal (SE) aslında selef grupların yani, COBRA (1948), Letrist Enternasyonal (LE-1952) ve Imaginist Bauhaus'un (IMIB-1953) temsilcilerinin benzer düşüncelere sahip olmaları dolayısıyla bir araya gelip, beraber neler üretebileceklerini görmek amacıyla kurulmuştur (Erdoğan, 2008: 16). Bu üç mikro grubun başlangıçta az sayıdaki üye kabulü ile belirli kurallara sadık kalma hareketleri, Sitüasyonist Enternasyonal makro grubunun da ilk başta üç kadın ve altı erkeğin gerçekleştirdiği toplantıyla kurulmasıyla ve varolduğu on beş yıl boyunca da üye sayısını yetmiş ikiyle sınırlandırılmasıyla özdeşleşir (Wark, 2014: 77). Böylelikle, sadece oyunu kurallarına göre oynayabilen kişilerin kabul edildiği bilinçli bir tercih meselesi olarak faaliyet gösteren Sitüasyonist Enternasyonal, oldukça kararlı ve özgün olma tutumlarıyla ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden üyeleri aracılığıyla enternasyonal olma girişimleriyle birlikte daha örgütlü bir hal almıştır. Ancak, SE ile ilgili bazı kaynaklar, kuruluşundaki gruplar, amaçları ve ürettikleri kavramlar hakkında birbirinden farklı bilgiler sunmaktadır. Örneğin, COBRA'yı SE'ye dahil etmeyen ya da Londra Psikocoğrafya Birliği'ni bu gruba dahil eden, SE ile ortaya atılan bazı kavramların öncülleri tarafından üretildiğini iddia eden ya da SE'yi sadece edebi ütöpik tasarılar içinde değerlendiren yazırlarla karşılaşmaktadır. Bunun bir nedeni olarak öncü sitüasyonist akımlar ya da hareketler olarak nitelendirilen bu üç grupla Sitüasyonist Enternasyonal'in ortak isimler barındırması görülebilir. Ayrıca, enternasyonal kavramının doğru okunamaması yüzünden sitüasyonist üretimlerin sadece tek disiplin içinde açıklanmaya çalışılması da bu karmaşaya neden olmaktadır. Şöyle ki, aslında Asger Jorn, Constant, Rumney, Chtcheglov ya da Debord gibi isimlerin yani diğer üç grubun temsilcilerinin düşüncelerini geliştirerek ve beyanlarını güçlendirerek Sitüasyonist Enternasyonal'e zemin hazırladığı ve SE'yi öncüllerinden daha kusursuz, daha uç ve anarşist bir örgüt olarak tasarladıkları düşünülebilir. Çünkü öncülerıyla birlikte sitüasyonistlerin, hepsinin tek ortak gayesi, gündelik hayatın sanat aracılığıyla dönüştürülmesidir. Asger Jorn, komünizmi sanat eserinin gündelik hataya dönüşmesi olarak betimlerken, Debord ise gündelik hayatı bir dizi sitüasyon olarak tahayyül eder.^{xi}

Sitüasyonistler, tarihsel avangardlarda da olduğu üzere sosyal hayatı vurgulayan yeni sözcükler ve ifade tarzları üretirler. Sosyal hayatın yeni biçimleri hakkında açıklamalara yer verdikleri Sitüasyonist Enternasyonal dergisinin ilk sayısında sitüasyonist kavramı 'üniter bir çevrenin ve bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde yapılandırılan bir hayat anı veya var edilmiş durumu' (Erdoğan, 2008: 19) olarak açıklanmıştır. Bu şekilde, 'sitüasyonist' ismi, hem inşa etme durumlarının teorisiyle ya da pratik eylemleriyle ilişkisi olana hem de kurulmuş ve yapılandırılmış durumlarla ya da durumları yapılandırmayla uğraşana yani SE'nin bir üyesine karşılık gelmektedir (Covery, 2011: 78). Dolayısıyla sitüasyonizmi, durumcu şeklinde yapılan çevirilerden ziyade kurulmuş veya yapılandırılmış durumlar şeklinde okumak daha doğru olacaktır ki aslında sitüasyonizm diye de bir şey yoktur, çünkü mevcut koşulların yorumlanmasına dair bir doktrin anlamına gelen sitüasyonizm sadece anti-sitüasyonistler tarafından icat edilmiş bir kavramdır (Covery, 2011: 78). Bununla birlikte, SE'nin Letrist Enternasyonal zamanında ürettiği ancak sonrasında kuramsallaştırarak Sitüasyonist Enternasyonal'in lügatına kattığı iki önemli mefhumu *dérive* ve *psikocoğrafya*'dır. LE'nin *dérive* aracılığıyla yeni bir kent keşfine girişmeleri ve bu kenti oyun, aşk ve macera güzergâhları üzerine kurlmaları, Guy Debord'un 1957'de 'Çıplak Kent' adında bir Paris haritası çıkarmasına öncülük eder. Böylece, daha öncesinde Pinot Gallizio'nun ütopyacı mimarlık hareketi içinde tüm dünyayı bir lunaparka dönüştürmeye çalıştığı tasarısı ve Constant'ın Alba çingeneleri için geçici bir yer olarak tasavvur ettiği Yeni Babil projesi hayatın bir şiir, bir oyun gibi yaşanma arzusu üzerine kuruludur.^{xii} Dolayısıyla, Imaginist Bauhaus'a benzer özellikleriyle Çıplak Kent de, gündelik hayatı işlevden, çıkardan ve amaçlılıktan arındırarak mekânı akılcı, yönlendirici bir bağlam pratiğinden ziyade toplumsal pratiklere eklemeyi amaçlar. Debord'un kesilmiş Paris haritalarını rastgele düzenlemesiyle on dokuz paftadan oluşan bu kolaj, modern kentin tüm kapitalist unsurlarını yıkıma uğratar ve artık haritanın evrensel bilgi sunumuna dair görevini yerine getiremez. Debord'un kırmızı oklarıyla gerçekleşen *dérive* turları ancak aşka, arzuya,

deneyciliğe, yaratıcılığa, sanata ve şiire teslim olan bir kent deneyimini işaret eder. Bu şekilde, Çıplak Kent'in öne çıkardığı bir kavram olarak *dérive*, bize kenti amaçsızca, eylemsizce dolaşan ve avare gezinen flanörleri hatırlatsa da, gözlemin artık kenti dönüştürme pratiği içinde gerçekleştirildiği söylenebilir. Yani, tesadüfi ve keyfi bir sanatsal deneyimin dışında, politik bir eylemi gerekli kılan yapısıyla *dérive*, çelişkileri gün yüzüne çıkararak ve buna bağlı diğer potansiyelleri sunarak haritalarda görülmesi zor, arka planda kalan kentsel unsurları dönüştürür.^{xiii}

Dérive etimolojik olarak incelendiğinde ise Latince'deki kökeni *derivare*, bir akıntıdan çıkmak, bir akışın yönünü değiştirmek anlamına gelir. İngilizce'deki kökeni ise hem 'çıkarsamak' (*derive*) sözcüğüne hem de 'nehir' (*river*) sözcüğüne dayanır (Wark, 2014: 36). Anlamsal olarak tümüyle suyla ilişkili olan *derive*, bu şekliyle akıntıları, sürüklenmeleri, denize açılmayı ve hatta rüzgâra karşı yol almayı akla getirir. Dolayısıyla hep bir karşı harekettir ve Sitüasyonist Enternasyonel'in sunduğu sözlüğe göre de kentsel toplum koşullarıyla bağlılık gösteren deneysel davranışların bir biçimidir. Değişken çevreler aracılığıyla yapılan geçici bir seyahat tekniğidir. Aynı zamanda sürekli olarak dolaşmanın belirli bir aşamasını adlandırmak amacıyla da kullanılır (Coverly, 2011: 79). Patrick Straram adlı Fransız bir yazar Letrist Enternasyonellerle birlikte Saint Germain'de takıldığı bir dönemde yazdığı Kaykılan Şişe adlı romanında Debord'a ve Chtcheglov'a benzeyen karakterler üzerinden sürüklenmeleri betimlemeye çalışır: 'Avare, renkler ve gölgeli şekillerle dolu bir labirente kendisine rağmen ustalıklı yol alıyordu, hiçbir şeyi özümseyemiyordu; bozuk bir optik uyarınca çarpıtılmış bir yorum, ne kadar sarsıcı şekilde doğru olursa olsun' (Wark, 2014: 38). Ancak, Straram romanını hiçbir zaman bitiremedi ve belki de bu yarım kalmışlık, sürüklenmenin edebiyat için uygun olmadığına ya da tamamen farklı bir disipline ait bir pratik olduğuna dair bir işaret etti.

Aslında *dérive* (sürüklenme) edebi bir mahiyet taşımaktan ziyade, mekân ve *topos*'un deneyimine yönelik, Marksist zaman anlayışının iş zamanı ve boş zaman arasındaki ayrımına benzer ancak onun çok ötesine de geçebilen yeni bir zaman algısı yaratır. Çünkü kentte başıboş kendi zaman algılamı içinde sürüklenmeye çalışanlar, mekânı işlevselliği dışında da kullanabilir. Dolayısıyla, sürüklenmenin zamanı, boş zaman ve iş zamanı olarak ayrılmaz, ancak sürüklenme zamanı keyfi ve yararlı şekilde bölünmelere giderek, kapitalist boş zamandaki serbestlik ile de çelişki gösterir. Çünkü serbest zaman çalışılmayan bir zamansa, çalışma olmadan özgürlüğün deneyimlenebileceği bir alan da kalmamaktadır. İşte tam da bu yüzden, Debord 'Asla çalışma!' mottosuyla bu ikiliği ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Artık sadece çalışma süreleri kısalmayacak, çalışma tamamıyla ontolojik olarak mümkün olmayacaktı ve dolayısıyla kavramsal bir çiftin ancak ötekisiyle var olabilmesi durumu, boş zamanı da yok edecekti. Zamanın bölünmesiyle ilintili bir şekilde bedeninin parçalanmasını anti-oedipus, yersiz-yurtsuzlaşma ve organsız beden kavramlarına temellendiren Deleuze ise, göçebelik teorisiyle sürüklenme arasında yakın bir ilişki kurar. Ancak, arzunun üretimi konusundaki psikanalitik analizleri Guattari'yle birlikte hicveden Deleuze, 'yürüyüşe çıkan bir şizofren, analist kanepesinde uzanan bir nevrotikten daha iyi bir modeldir' (Wark, 2014: 40) şeklindeki sözleriyle dili ilişik olduğu pratikler bütününden ayıran psikanalizin, arzunun dışsal anlamdaki üretken güçlerini yok sayan yorumundaki eksikliği ve yanlışlığı dile getirir. Letrist Enternasyonel'in kurucularından olan Chtcheglov ise Deleuze'den çok daha önce kendi göçebelik teorisini geliştirirken, sürüklenmenin bir tür analiz (teknik) olduğunu saptamış ve 'bütünlük için sürüklenme (edimlerin, jestlerin, gezintilerin, karşılaşmaların akışıyla) ne idiyse, dil için psikanaliz de odur' (Wark, 2014: 40) sözleriyle sürüklenmenin bütüncül yapısına dikkat çekmiştir.

Sürüklenmenin (*dérive'nin*) sanatsal, siyasi ve psikanalitik anlamları dışında kentin gündelik yaşamından ayrılmaz bir şekilde kültürel ve sosyolojik boyutları da barındırdığı ve ayrıca Constant'ın kent hayatını oyunla kaynaştıran mimarlık ve birleşik urbanizm (üniter kentçilik) düşüncelerini de temsil ettiği üzere kentsel mekândan, şehir planlamaya kadar tüm coğrafyaya müdahale edebildiği görülmektedir. Şöyle ki, sürüklenmenin coğrafik etkileri denildiğinde sadece topoğrafyaya özgü gerçekleştirilen kentsel tasarımlar değil, belirli *topos*'larda yaşayan insanların demografik özellikleri de

akla gelmelidir. Yani, belirli coğrafi sınırlarla kurulan ülke veya daha küçük bir birimi şeklindeki toplulukların merkez/periferi, yüksek kültür/alt kültür, heteronomi/otonomi, kolonyalist/koloni ikiliklerinde gerek sınıf çatışmalarını gerekse ekonomik ve siyasi savaşlarını ele alarak bu tür coğrafi koşullar içinde bireyin psikolojik davranışlarını ait olduğu çevreye göre gözlemleyen ve görüntüleyen bilimsel bir inceleme yöntemi olarak düşünülebilir. Bu tanım ise karşılığını kısaca psikocoğrafya olarak adlandırılan terimde bulurken, çalışmalarıyla bu sözcüğün esin kaynağı olan kişi ise Paul Henry Chombart de Lauwe'dur. Chombart, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Fransız sosyolog Marcel Mauss ile birlikte çalışmış ve onun sosyolojik çözümlemelerinden ve sosyalist düşüncelerinden etkilenmiştir. Ayrıca, Chombart 1936 yılında Büyük Sahra'ya yaptığı turistik bir geziyle orada edindiği deneyimlerini paylaşarak bazı etnografik keşiflere katkı sağlaması ve savaş sırasında direnişe katılarak Fransa'nın savaş pilotu olarak çalışması dolayısıyla topoğrafya gözlemleriyle tanınan bir isimdir (Wark, 2014: 41). Chombart, kent gözlemlerini işçilerle yaptığı röportajlardan, savaş sırasındaki hava keşiflerinde kadar birçok farklı yöntem kullanarak gerçekleştirmiş ve bu şekilde sınıf mücadelesinin hava görüntüsünü elde etmiştir. 1952'de Paris ve çevresi üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasının yayımlanmasından sonra Sitüasyonist hareket ve psikocoğrafya pratiği için önemli bir başvuru kaynağı olmuştur (Wark, 2014: 41). Şöyle ki, Paris'in Chicago'ya benzer eş merkezli halkalardan oluşan şehir planında en merkezdeki noktaya yakınlık durumlarına göre arazi fiyatlarının belirlendiğini ortaya koymuştur. Chombart'ın bu çıkarımı özellikle, Georges Bataille'ı oldukça etkilemiştir, çünkü bu şekilde sınıfın gerçekten uzama yansıdığı salt hiyerarşik bir görüntü sunmuştur (Wark, 2014: 41). Chombart, işçi sınıfı davasına gönülden bağlı komünist ama Stalinist olmayan bir katolikti ve toplumsal coğrafyayı peyzaj alanın hizmetine sunmayı benimsediği kadar, işçiler için Le Corbusierci tarzda tasarlanan devasa yapılar fikrine de olumlu bakmıştır. Le Corbusier mimarlığı ise, öncü sitüasyonist hareketlerle birlikte tüm Sitüasyonist Enternasyonal için kabul edilemez bir rasyonaliteye ve işlevselliğe sahipti. Dolayısıyla, bu tür bir mimarlığı destekleyen biri olarak Chombart, Debord ve çevresinden büyük bir tepki alarak saldırılara maruz kalmıştır. Başka bir tepki olarak da, onun hava keşfi tekniği saptırılarak^{xiv} bahsi geçen psikocoğrafya terimiyle özdeşleştirilmiştir (Wark, 2014: 42).

Sitüasyonist Enternasyonal sözlüğüne göre psikocoğrafya, kasten veya bilinçsiz bir şekilde düzenlenen coğrafi koşulların, bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özgül etkilerinin bir çalışması olarak tanımlanmaktadır (Covery, 2011: 78). Dolayısıyla, psikocoğrafya kentin birey üzerinde bıraktığı izlerle öznel; kentin toplumsal yapısıyla kurduğu ilişki neticesinde ise nesnel bir pratik olarak karşımıza çıkar. Psikocoğrafya, her ne kadar Chombart'ın kuş bakışı hava tekniğinin saptırılmasından ortaya çıksa da, bu teknik fetiş hale getirilmeden Debord öncülüğünde Letrist Enternasyonaller tarafından kullanılmaya devam etmiş ve teknik mahiyeti yanında kendine has bir zaman ve mekân parametresi yaratmasıyla sadece işten muktedir olan devlet ve sermaye menfaatlerini yapıbozuma uğratarak hayatta yeni bir var olma stratejisi icat etmiştir. Kent, artık bilimsel ve sosyolojik bir şekilde oyunlaştırılmakta ancak fantezi dünyasına da hizmet etmemektedir. Psikocoğrafya, ne sosyalist romantiklerin ütöpik tasarılarındaki gibi bir hayata ne de sürrealistlerin hayallerle donatılmış fantazmagoryaları gibi aldatıcı bir atmosfere sahiptir. Flanörlerin sadece gözlerine güvenerek çıktıkları yolculukta yaşadıkları rastlantısal karşılaşmalar yerine *dérive* turları, bilinçli mekânsal lokalizasyon keşifleri, hava fotoğrafları, ekolojik analizler, toplumsal morfoloji ve sokak etnografyası, mekânsal aura ve idari yapının mekânsal denetimi, kent karakteri gibi olguları tümüyle kapsayan ve dolayısıyla pek de şansa dayalı olmayan psikocoğrafik gözlem metodolojisini kullanmıştır. Debord'un da dediği gibi psikocoğrafya salt bir bilimdir ve tıpkı yetenekli bir kimyager gibi psikocoğrafyacı da kentsel çevrenin çeşitli atmosferlerini hem tanımlayabilir hem de saflaştırabilir (Covery, 2011: 76).

Her ne kadar öncü sitüasyonistler tarafından psikocoğrafya teriminin ilk kez açıklanmaya çalışıldığı ve hatta psikocoğrafya oyunları adı altında *Potlatch* dergilerinde yetersiz yazılarla karşılaşıldığı bir dönem de olsa, Debord ve Chtcheglov'un psikocoğrafyayı kuramsallaştırma çabaları hatta kendilerine özgü

birer tipoloji bile geliştirdikleri göz ardı edilemez bir gerçektir. Örneğin, Chtcheglov kentin küçük yapı taşları olarak mahallere has geliştirilen kişisel duygusal bağlar bazında bir kategori sunar: ‘Tuhaf Mahalle (özellikle yerleşime ayrılmış), Mutlu Mahalle (iyi çocuklar için), Asil ve Trajik Mahalle, Tarihsel Mahalle (müzeler, okullar), Yararlı Mahalle (hastane, alet edevat dükkanları), Kötü Mahalle...’ (Covery, 2011: 71). Chtcheglov’un bu metni 1953 yılında yazılmasına rağmen 1958 yılına kadar yayımlanmayan *Formulary for New Urbanism* adlı kitabında yer alır ve tam olarak psikocoğrafik bir anlatıya uygun bir şekilde yazılmasa da, Chtcheglov’un mimariyi ve şehri alımlamada kişilere duyguları ve sosyal hayatları ile hareket edecek önermelerde bulunması ve arzuyu kapitalist modern dünyanın dışına yönlendirecek bir gözle kente dair bakış açısı sunması bakımından önemlidir. Modern kentin öznesine özgürleştirici bir duygulanım yaşatan bu deneyimsel psikocoğrafya ölçeğinin yanı sıra, kentin kapalı yollarını, arka sokaklarını, şebeke çatlaklarını, elektrik kaçaklarını, kırmızı ışıklarını, köprü altlarını, barikatlarını gün yüzüne çıkaran bir yanı da vardır ki, bu da topuğunu çamurlu arnavut kaldırımına kaptırmak kadar can sıkıcıdır ve ne yazık ki kaldırımın yaşattığı bir anlık çaresizlik betondan örülü açık hava hapishanesi kentte ardı kesilmeyen kıvrımlara, sürekli hale gelen kramplara evrilmiştir. Bu yüzden de sitüasyonistler yeni bir şehir planlaması yapmayı değil, var olan şehir planının eleştirisini yapmaya çalışmışlardır. Psikocoğrafyanın hem öznel hem de nesnel oluşu da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Psikocoğrafya, kenti kendi içinde bir bütün olarak görerek aynı zamanda özneliği de bireyci kabuktan dışarı çıkarabilmiştir. Böylece, terapinin benlik dışında, kentin kendisine yönelik yapılması mümkün hale gelmiştir (Wark, 2014: 45).

Psikocoğrafyanın bu şekliyle ikili bir etkiye sahip olduğu söylenebilir, bunlar basitçe öznenin yarattığı kent ve kentin yarattığı insan biçimleri olarak okunabilir. Bu yüzden de, psikocoğrafya, *dérive* turlarının deneyimlendiği bir mefhum olarak karşımıza çıkmakta ve aynı kapitalist zaman anlayışındaki gibi birinin var olmayışı diğerini de yok etmektedir. Debord, birbirine bağımlı bu iki dinamikten şöyle bahseder: ‘*Sürüklenme (dérive) açısından bakıldığında kent, belirli bölgelere giriş çıkış cesaretini kıran aralıksız akıntılarıyla, sabit noktaları ve anaforlarıyla psikocoğrafik hatlara sahiptir. Sürüklenme işte bu hatları keşfeder... Sürüklenmenin keşfettiği şey psikocoğrafyadır: öznel mekânın ana hatları*’ (Wark, 2014: 42). Dolayısıyla, psikocoğrafya kentsel durakları zaman içinde eriterek yer ve mekânları canlı tutan ve bu tümelin bir parçası olan özne ile reaktif hale gelerek sonsuz döngü ve dönüşümler yaratmasıyla kentin ve hayatın akışını kayıt altına alan çok boyutlu bir inceleme ve belgeleme yöntemidir. Bununla birlikte, psikocoğrafya ile ilgili kaynaklarda bu terimin belirsiz ve muğlak anlamlar taşıdığı iddialarından, sadece mimari ölçekte veyahut edebi tasavvurlarla sınırlayana kadar birçok görüşe rastlanmaktadır. Örneğin Merlin Covery, Psikocoğrafya adlı kitabında psikocoğrafyayı, Sitüasyonist Enternasyonel’in estetik ve politik erekselliğindeki hayatı dönüştürme formalizasyonu dışında daha edebi bir geleneğin parçası olarak görmektedir (Covery, 2011: 9). Bu, ilk bakışta psikocoğrafyanın çok katmanlı morfolojisi ve sitüasyonizmin literal yapıya öncelik veren tavrı düşünüldüğünde çok da aykırı gözükmemektedir. Ancak, Covery’nin kendi tabiriyle kent gezginliğini, zihinsel gezgin figürü ve iz sürücüyle birlikte ele alarak isimlerin değişmesinin pek de mühim olmadığını dile getirmesi (Covery, 2011: 9), Baudelaire ve Benjamin’dan Ballard ve De Certeau’ya kadar tüm isimleri aynı kefeye koyması ve sadece yürümek eyleminin fark yaratacağına inanması (Covery, 2011: 9), bu metin boyunca dikkatle sürrealizmle ayrılan noktaların vurgulanmasının yanı sıra, tüm avangard anlatılara taban tabana zıtlık göstermektedir. Çünkü, bu şekilde her zihin yolculuğunun ve her fantazmagorik hülyanın mekân tasarısını sitüasyonist bir kent olarak; her ütöpik veya distöpik evren tahayyülünü de psikocoğrafik analiz olarak kabul etmek gerekecektir. Oysaki, avangardların modern olabileceği ancak her modernin avangard olamayacağı gibi her yürüme, saptırma ve dönüştürme eyleminin de psikocoğrafyayla ilişkili olamayacağı aşikârdır.

5. SONUÇ

Tarihsel avangardların mihenk taşı olarak addedilen Romantizm'den neoavangard devrimci bir hareket Sitüasyonist Enternasyonal'e kadar iki dünya savaşı geride bırakılmış, bir yüzyılı geçen bu sürede doğanın bir parçası olan insan, kente dair aidiyetlik kazanmaya başlamıştır. Romantikler, her ne kadar kurumsallaşmaya karşı gelseler de asıl başkaldırıışlarının kaynağı, doğanın mimetik unsurları olmuştur. Dolayısıyla, yaşadıkları dünyanın kopyasını yapmayı değil de, o bütüncül yapının içindeki tikelliklerle birlikte neler hissettiğini konu alan Romantikler, aslında doğaya karşı bireyin nasıl var olduğunu resmederek ilk varoluşçu tavrı sergilemişlerdir. Bu yüzden, avangard gerçek bireyciliğe önem veren toplumsal bir harekettir. Modernizm ile hayatın varoluş dinamikleri değiştiği de, bazen teknoloji, hız ve endüstriyelleşme övgülerle karşılanmış bazen de makineleşmenin yarattığı kopya ve tekrarlarla kaybolan auranın eleştirisi yapılmıştır. Ancak, burada önemli olan, avangardın tanımı kadar aykırı ama bir o kadar da evrensel olan eylem ve hareketlerdir. Bu yüzden, Sitüasyonist Enternasyonal'i neoavangard yapan, estetik kaygılarla başlattığı söylem ve üretimlerini giderek politik bir halde eylemselleştirerek toplumsal bir örgüt altında toplamalarıdır. Böylelikle, Sitüasyonist Enternasyonal ütopyalarla sınırlı kalmayan gerçek bir dünya kurma girişimlerinde hayatı dönüştürmenin yolunu, kavram ve eylemlerle birlikte yapıbozuma uğratmakta bulmuştur. Dolayısıyla, en önemli mefhumları olan sürüklenmeye (*dérive*) ve saptırmaya (*détournement*) bakıldığında her ikisi de hem semantik olarak olumsuz hem de işlevsel olarak yıkıcı ama yenileyicidir. Aynı zamanda hayal dünyasına da tahammülü olmayan sitüasyonistler, fantazmagoryalarla gelen her biçimi ve düşünceyi değiştirerek daha gerçekçi bir hale getirmişlerdir.

Debord'un da dediği üzere, *gerçeküstücüler psikanalizi sokağa indirdi, fakat yalnızca bir sapmaydı bu, sonu yeniden edebiyata çıktı. Chombart da sosyal bilimleri sokağa indirdi, ama bu da bir sapmaydı ve şehir planlamasından öteye gidemedi. Letrist Enternasyonal ise yeni bir tür bilgi, ana yöntemi sürüklenme olan bir sokak etnografyası icat etti ve bu da psikocoğrafyayı beraberinde getirdi (Wark, 2014: 42).*

Öznel mekânın ana hatları psikocoğrafya, ancak onu ezoterizmden kurtarabilecek *dérive*'lerle birlikte gerçek, dinamik ve aktiftir. Bu koşul kipli terimi ilk bulan Letrist Enternasyonal'in bilgi sistemini yeniden geliştiren Sitüasyonistler ise uygulayıcılarını meşru kılmışlardır. Bu tür özne ve *topos* ikilisiyle ortaya çıkan mekân deneyimlerini, nice ütopyik tasarımlara, mimari planlara, edebi metinlere döken nice kuramcı ve yazarlar olmasına rağmen, belki de Michel Foucault'nun bu söylem dilini en bilinçli ve en doğru kullanabilen düşünür olduğunu hatırlamak gerekecektir. Çünkü Foucault'nun kendine has söylemselleştirme adıyla geliştirdiği tarihsel araştırma metodu, döneminde çok kayda değer görülmeyen, ancak aslında toplumun sosyolojik yapısı için oldukça önemli olabilecek olgu ve olayların gün yüzüne çıkarılmasına dayalı geliştirilmiştir. Parantez açmak gerekir ki Foucault, özne ve iktidar mefhumlarıyla gözetim ve denetim mekanizmalarının yarattığı toplumsal düzen ve yapıdan dem vurarken, aynı zamanda siyaset ve bilgi rejimleriyle birlikte toplumun kendi inşa ettiği kültürel form ve etnografik unsurlardan da bahsetmektedir ki, bunlar Foucault tarafından 'heterotopya' olarak adlandırılmıştır. *Dérive* turlarıyla keşfedilen psikocoğrafya da, haritaların gösteremediği toplumsal yapının yasaklarını, tabularını, kimi zaman ekonomik savaşları ile sınıf çatışmalarını ve hatta dini ve kültürel değerlerini gerçek bir şekilde tümüyle ortaya çıkarmaktadır. Bu şekilde Foucault'nun gerçekleşen ütopyalar/distopyalar olarak tanımladığı heterotopya, psikocoğrafyanın gerçekçi tutumu dahilinde başka bir kavramsal çerçevede incelenebilir.

Bunun yanı sıra, psikocoğrafyanın diğer bir özelliği ise kentleşmenin, sanayileşmenin, teknolojinin *toposu* labirentimsi çıkmaz sokaklara dönüştürmesiyle kurulan kaotik düzene yönelik eleştirel bir bakış açısı taşımasıdır. Dolayısıyla, sitüasyonistlerden çok daha öncesine Sanayi Devrimi'nin öncülüğünü yapan İngiltere'nin Londra şehir planlamasıyla veya Haussmann'dan miras kalan şehir düzenini hala

canlı tutan Paris'in totaliter mimarisiyle ilgili psikocoğrafik analizler de mevcuttur. Bu ekseninde, Sitüasyonistler zamanında Londra Psikocoğrafya Birliği'nin tek ismi olarak anılan İngiliz sanatçı Ralph Rumney'in de Enternasyonal'e katıldığı bilinir. Ancak, özellikle 1962'de Debord'un sıkı disiplin anlayışı ve sanatın bölünmez bir devrimci uygulamayı barındırması inancı yüzünden SE'deki politik kuramcılar ve sanatçılar arasında bir ayrışma yaşanmıştır. Her ne kadar, 1967'de yayımlanan Guy Debord'un Gösteri Toplumu ve Raoul Vaneigem'in Gündelik Hayatta Devrim'i, sitüasyonist açıdan oldukça verimli modern kapitalizm eleştirileri sunsa da, 1968 Mayıs Olayları'nın yaşanmasına birçok farklı etken neden olmuştur. Cinsel Devrimden öğrenci ve işçi haklarına, Cezayir sömürsünde kilit rol oynayan Fransa'ya yönelik artan tepkilerden, ABD-Vietnam savaşına kadar çeşitli olaylardan rahatsızlık duyan birçok Avrupa ülkesindeki işçi, öğrenci, yazar, sanatçı, aktivist sömürüye, savaşa ve eşitsizliğe karşı sokaklara dökülmüştür. Bu örgütlenmede, öncü sitüasyonistlerle birlikte SE'in Avrupa ve İskandinavya'da edindiği kollar ile düzenledikleri enternasyonal konferanslar ve düzenli aralıklarla çıkardıkları dergilerin payı büyüktür. Ayrıca, devrimin öncü propagandalarını üreten Sitüasyonist Enternasyonal, sokakların ve duvarların 'Şiir sokaklardadır... Gerçekçi ol ve imkânsız iste... Eylem tepkisel değil yaratıcı olmalıdır... Komşularınızla konuşun... Birbirinizi sevin... Kaldırım taşlarının altında kumsal var...' (Clark, 2004: 184, 185) şeklindeki yazılarıyla dolup taşmasında önemli bir rol oynamıştır. Böylelikle, De Gaulle hükümeti bir iki ay kadar etkisiz hale getirilse de, devrim etkisini yine bir kıvılcım gibi aniden alev alıp, çabucak sönecek kadar göstermiştir. 1968 sonrasındaki yeni mücadele dönemiyle başa çıkamayan SE ise 1969'da son konferansını düzenlemiş ve 1972'de resmi olarak dağıldıklarında, SE'in yalnızca iki üyesi kalmıştır: Guy Debord ve Gianfranco Sanguinetti (Erdoğan, 2008: 61). Günümüzde, sitüasyonist hareketler devam etmese de, özellikle fluxus sanatçıları tarafından *dérive* turlarının yapıldığı bilinmekte, Guy Debord zamanındaki davadan çok daha farklı bir yön çizen Stewart Home öncülüğünde Londra Psikocoğrafya Birliği faaliyetlerine devam etmektedir.

REFERENCES/KAYNAKÇA

- ARTUN, A. (2007). *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*, *Avangard Kuramı* içinde, (Çev: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTUN, A. (21.05.2019). *1968'in Sanatı*, *Ankara Mimarlar Derneği*.
- BAUDELAIRE, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev: Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul.
- BURGER, P. (2007). *Avangard Kuramı*, (Çev: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.
- CALINESCU, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*, (Çev: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul.
- CASTELLS, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*, (Çev: Asuman Erendil), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- CLARK, T. (2004). *Sanat ve Propaganda*, (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- COVERY, M. (2011). *Psikocoğrafya: Londra Yazıları*, (Çev: Selen Serezli), Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.
- DEBORD, G. (2006). *Gösteri Toplumu*, (Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ERDOĞAN, Ş. (2008). *Sütüasyonist Enternasyonel*, (Çev: Merve Darende, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- FOSTER, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GUATTARI, F. ve NEGRI, A. (2006). *Bizim Gibi Komünistler*, (Çev: İlkey Sümer, Mustafa Erata, Barış Özçorlu), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- HARVEY, D. (2016). *Kent Deneyimi*, (Çev: Esin Soğancılar), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- KUSPIT, D. (2006). *Sanatın Sonu*, (Çev: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.
- LEFEBVRE, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi-I*, (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- LEFEBVRE, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi-II*, (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- LEFEBVRE, H. (2015). *Kentsel Devrim*, (Çev: Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- LEFEBVRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- NEGRI, A. (2006). *Avrupa ve İmparatorluk*, (Çev: Kemal Atakay), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- NEGRI, A. (2006). *Marx Ötesi Marx*, (Çev: Münevver Çelik), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- SOJA, E. (2017). *Postmodern Coğrafyalar*, (Çev: Yunus Çetin), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- STAVRIDES, S. (2016). *Kentsel Heterotopya*, (Çev: Ali Karatay), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- VANEIGEM, R. (1996). *Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı: Gündelik Hayatta Devrim*, (Çev: Ali Çakıroğlu ve Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- VIAN, B. (2022). *Saint Germain des Pres Rehberi*, (Çev: Alev Er), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- WARK, M. (2014). *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*, (Çev: Arda Çiltepe), Sel Yayıncılık, İstanbul.

İnternet Kaynakları

<https://manifold.press/bosluk> (Erişim tarihi: 28.11.2022).

<https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/08/13/futurizm-makinelerin-ve-olumun-tapinagi/> (Erişim tarihi: 28.11.2022).

A. Artun (01.05.2018). *Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji*. Skopbülten: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/3783?fbclid=IwAR2oUmHt8OB3mxzkAowmNH-pLCvJno3KYoTv134Uw9D7DCgCe2AMIAhH4c> (Erişim tarihi: 28.11.2022).

EXTENDED SUMMARY

This study evaluated theoretical examinations in works on avant-garde art, analyzing avant-garde art in relation to pre-World War I and post-World War I movements and situations. Consequently, it was explained that, in addition to the common perspective of many art historians and theorists who initiate modern art with romantic or impressionist movements, the romantic resistance both aesthetically to mimetic elements of nature and politically against institutionalization serves as a cornerstone for considering historical avant-gardes. However, the tendencies of artists such as Charles Baudelaire and those who followed, including Paul Cezanne, Van Gogh, Claude Monet, and Edouard Manet, are often presented as pre-World War I avant-garde art. This is attributed to the confusion in definitions of modernism and avant-gardism, leading to the association of avant-garde artists who rebel against universal dogmatic stances with modern artists producing works outside classical aesthetic norms. Moreover, the study provided anecdotes suggesting that the socialist utopian movements, initially influenced by Romanticism and emerging in 19th-century France, later merged with modernism. It further suggested that a second wave of avant-garde art, influenced particularly by Russian avant-gardes in the early 20th century, infiltrated or occurred simultaneously with Dadaists and surrealists in Europe.

As the dynamics of life changed with modernism, avant-garde responses alternated between praising technology, speed, and industrialization and critiquing the loss of aura through mechanization's copies and repetitions. Avant-garde thus embodies a contradictory yet universal quality as a societal movement emphasizing genuine individualism amid clichés. Despite revolutionary breakthroughs in art achieved by Dada and Surrealism, some theorists and art historians suggest that they were not as effective as Russian avant-gardes in transforming art and life. Another significant revolutionary movement, occurring almost fifty years after the Bolshevik Revolution, took place in May 1968 in France. The core of this revolution was formed by the Situationist International and its predecessors, Cobra, Imaginist Bauhaus, and Lettrist International. Therefore, it has been conveyed that the Situationist International gained significance as the primary collective of artists and architects within the neo-avant-garde movement, not only for initiating discourse and productions with aesthetic concerns but also for progressively transforming them into a political reality and consolidating them under a societal organization. Throughout this work, an attempt was made to define avant-garde in the context of the efforts of historical avant-gardes, ranging from the utopian aspirations of 19th-century socialists to post-World War I avant-garde Russian artists and Dadaist and Surrealist artists in Europe, to integrate life and art. The conceptual framework of avant-garde and neo-avant-garde thoughts, which created significant intersections in history, was discussed. Finally, the study elucidated how the actions and activities of the Situationist International, a neo-avant-garde movement seeking to transform life through concepts and actions, contributed to postmodern critiques by introducing terms and concepts to the art terminology during their barricade protests in the city of Paris.

SONNOTLAR

ⁱ <https://manifold.press/bosluk> (Erişim tarihi: 28.11.2022).

ⁱⁱ <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/08/13/futurizm-makinelerin-ve-olumun-tapinagi/> (Erişim tarihi: 28.11.2022)

ⁱⁱⁱ Bu konu hakkında daha kapsamlı bilgi almak için bkz: Vian, Boris. (2022). Saint Germain des Pres Rehberi, (Çev: Alev Er), Sel Yayıncılık, İstanbul.

^{iv} Ali Artun ise, 21.05.2019 tarihinde Ankara Mimarlar Derneği'nde gerçekleştirdiği konuşmasında, avangard sanatın temellerini sembolizme dayandırmıştır.

^v Artun, A. (21.05.2019). *1968'in Sanatı*. Ankara Mimarlar Derneği.

^{vi} Kobra adı, grubun kurucularının yaşadıkları şehirlerin baş harflerinin (Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam) birleştirilmesiyle oluşmuştur. Kaynak için bkz: Ş. Erdoğan (2008). Sitüasyonist Enternasyonal, (Çev: Merve Darendel, Melis Oflas, Artemis Günebakanlı), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, s. 16.

^{vii} Bu konu hakkında daha kapsamlı bilgi almak için Henri Lefebvre'in iki ciltten oluşan Gündelik Hayatın Eleştirisi adlı kitaplarına bkz: Lefebvre, H. (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi-I, (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul; Lefebvre, H. (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi-II, (Çev: Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.

^{viii} Sözcükleri harflere indirgeyerek sınırsız ifade biçimleri hedefleyen Letrizm, Dada ekolünden gelen Isodore Isou'nun söylemleri yüzünden çoğu zaman Dada'nın taklidi olarak görülmüş, özellikle Sartre'in pek haz etmediği Letristler, avangardın başat özelliği olan komünist ve varoluşçu eğilimleri saf dışı bırakan pratikler sergilemiştir.

^{ix} Aynı zamanda Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucu üyesidir (Wark, 2014: 77).

^x Artun, A. (01.05.2018). *Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji*. Skopbülten: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/3783?fbclid=IwAR2oUmHt8OB3mxzkAowmNH-pLCvJno3KYoTv134Uwf9D7DCgCe2AMlahH4c> (Erişim tarihi: 28.011.2022).

^{xi} Artun, A. (01.05.2018). *Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji*. Skopbülten.

^{xii} Artun, A. (21.05.2019). *1968'in Sanatı*. Ankara Mimarlar Derneği.

^{xiii} Artun, A. (21.05.2019). *1968'in Sanatı*. Ankara Mimarlar Derneği.

^{xiv} Saptırma (Détournement) bir çeşit bilinçli intihal yapma biçimi olarak adlandırılabilir. Yapılan alıntılardaki kişi isimlerinin değiştirilerek başkaları tarafından temellük edilmesi ya da mevcut kavram ve olgular anlam kaymalarına uğratarak başka ideolojilerce benimsenmesi olarak karşımıza çıkar. '*Kısaca; önceden var olan estetik unsurların saptırılması anlamındadır. Mevcut ya da geçmişteki sanatsal üretimlerin, üstün nitelikli bir sosyal çevrenin oluşturulması için bir araya getirilmesidir... Daha temel bir anlamda, eski kültürel sınıfların bünyesindeki détournement, bu sınıfları yıpratmaya ve önemini azaltmaya yönelik bir propaganda yöntemidir.*' Bu tanımın yapıldığı SE sözlüğündeki saptırma terimi için bkz: (Coverly, 2011: 79).